

*Mirian Nogueira Seraphim*

**NO VERÃO (1894) DE ELISEU D'ANGELO VISCONTI**

[v.1]

Dissertação de Mestrado em História da Arte  
apresentada ao Departamento de História do  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas, sob a  
orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior.

Este exemplar corresponde à redação final  
da Dissertação defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 19 dez 2003.

BANCA

  
Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior

  
Profª. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti

  
Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

  
Profª. Dra. Luzia Margareth Rago

Dezembro, 2003.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	BAC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	SE 65V
V.	EX
5	57254
NO C.	16-P-117/04
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	03/03/04
Nº CPD	

CM00194762-1

Bib-id 311515

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

**Se 65 v**      **Seraphim, Mirian Nogueira**  
**No verão (1894) de Eliseu d'Angelo Visconti / Mirian Nogueira**  
**Seraphim. -- Campinas, SP : [s.n.], 2003.**  
**2v.**

**Orientador: Jorge Sidney Coli Júnior.**  
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,**  
**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Visconti, Eliseo, 1866-1944. 2. Pintura brasileira – Séc. XIX.**  
**3. Nu na arte. 4. Arte – Ocidente. I. Coli Júnior, Jorge Sidney.**  
**II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e**  
**Ciências Humanas. III. Título.**

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE



*Ao querido irmão Vadinho,*

*meu melhor e eterno amigo, companheiro de  
viagens, exposições e infinitos debates...*

*O desejo-libido entra na questão da pintura não exclusivamente como motivação – impulso que leva a pintar – nem como temática – assunto erótico –, mas como uma energia que atravessa todo o processo da criação à fruição e em determinado momento se cristaliza na obra.*

*MARIA ALICE MILLIET DE OLIVEIRA*

*A obra de arte, nesta perspectiva, poderia ser considerada como um mediador entre desejos. O do artista, por um lado, que inquieto deflagra a constituição daquela forma, e o do público receptor, que anseia pelas formas artísticas para realizar uma espécie de operação plástica da vida simbólica.*

*MAURO MEICHES*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus pela saúde e capacidade de trabalho. Aos meus pais *Oswaldo e Araci*, e na pessoa deles a toda minha família, agradeço o apoio e confiança. Em especial às minhas filhas *Esther e Noemy*, razão e alegria da minha vida, companheiras, incentivadoras e colaboradoras. Meus agradecimentos, também, à minha prima *Maria Alice*, seu esposo, irmã e filhos, que me hospedaram em seu lar com tanto carinho, sempre que precisei pesquisar no Rio de Janeiro.

Ao querido *Delamar*, constantemente ao meu lado, mesmo que à distância, contribuindo à sua maneira, para a minha permanência em Campinas, da melhor forma possível. Pelo carinho, estímulo, confiança e inspiração, serei sempre grata.

Ao amigo que acompanhou o planejamento desta caminhada, dando-me a mão para os primeiros passos, *dr Niuvenius Junqueira Paoli*, e na pessoa dele, a todos os queridos amigos biodanceiros, pelo apoio incondicional e o carinho que me nutriu todo o tempo.

Aos professores do mestrado em História da UFMT, *dra Maria de Fátima Costa e dr Carlos Rosa*, responsáveis pelo amadurecimento necessário à redação do plano de trabalho.

E na jornada acadêmica, propriamente dita, meus agradecimentos em primeiro lugar ao *prof dr Jorge Sidney Coli Jr*, pela sua orientação segura e preciosa, assim como por sua generosidade e pelo incentivo e confiança dispensados a mim.

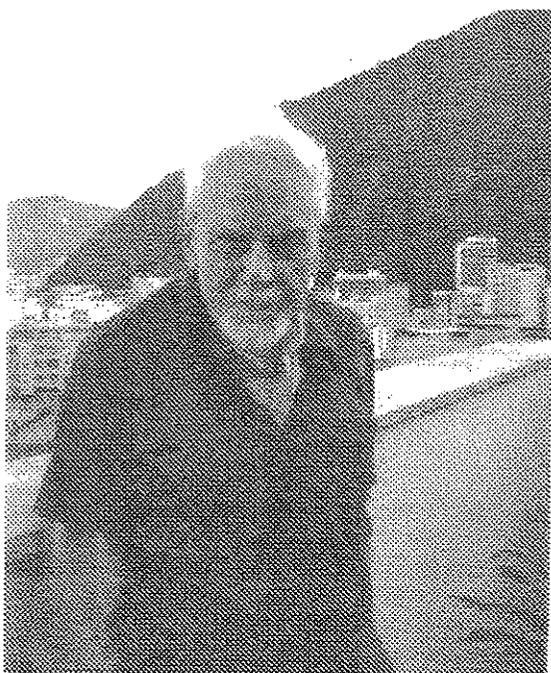
Ao CEFET/MT, na pessoa do seu diretor, *prof Henrique do Carmo Barros*, pelo afastamento das minhas atividades didáticas, e a CAPES, pela bolsa concedida, que me possibilitaram a realização dessa pós-graduação. Aos professores do Mestrado em História da Arte do IFCH, pelos conhecimentos e incentivos transmitidos; e aos componentes das bancas de qualificação e defesa por suas observações e questionamentos.

Sou grata também a todos os colegas do programa de pós-graduação do IFCH, parceiros em todos os caminhos, e em especial a *Elaine Dias, Heitor de Assis Jr, Maraliz Christo, Oséas*

*Singh Jr, Patrícia Bueno Godói, Paula Vermeesch, Sergio de Simoni, Tamara Quírico, e Vivian Paulitsch*, pelas imagens, textos, indicações, apoio técnico, pesquisas, e trocas de idéias.

Meus mais sinceros agradecimentos àqueles que muito colaboraram, disponibilizando para mim suas pesquisas: *Alba Bielinski, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Ana Magalhães, Carlos Reyero, Diana Beatriz Wechsler, Flu Voionmaa Tanner, Inês Cavalcanti, José Luiz Nunes, Laura Malosetti Costa, Macarena Carroza, Rosa Nepomuceno*. Estendo também minha eterna gratidão aos diretores e funcionários dos Museus, Bibliotecas e Arquivos por mim pesquisados, que não serão aqui listados por serem muitos, e por terem tantas vezes me atendido com um sorriso anônimo.

E para encerrar, meus mais profundos agradecimentos à família do pintor Eliseu Visconti – ao seu neto *Leonardo Visconti Cavalleiro*, que me disponibilizou tantas imagens digitalizadas de pinturas e fotos do grande mestre, além de fornecer dados e datas constantemente; ao seu sobrinho-bisneto *Marcelo Scarpa* que esclareceu alguns pontos; e à sua neta *Luiza Visconti*, que me recebeu em sua casa várias vezes, para pesquisar horas seguidas nas pastas de fotos e documentos guardados por seu pai, *Tobias Visconti*.



*Tobias Visconti na sua casa em Copacabana, em uma de minhas visitas (19 jun 2002).*

Novamente agradeço a Deus, pela oportunidade de conhecer, ainda bem disposto, o mais dedicado guardião da memória do mestre Visconti – tanto aquela documental, como a registrada pela emoção vivida ao lado de tão ilustre artista brasileiro, como filho dileto – o sr *Tobias Visconti*. Sempre tão disponível, generoso e amável, recebendo-me na casa de Teresópolis, conservada como no tempo do pintor, e depois também, na Ladeira dos Tabajaras. Ainda tão lúcido aos 92 anos de idade! A ele minha admiração, e pesar pelo seu passamento.

## RESUMO

Esta dissertação, tendo como objeto de estudo, a pintura *NO VERÃO*, de Eliseu d'Angelo Visconti, procura recuperar sua história e fortuna crítica. Criada em Paris durante o período do pintor como bolsista do Governo Brasileiro, a obra, um nu feminino adolescente, apresenta uma trajetória interessante. Sua história se inicia com honras oficiais e quase noventa anos depois, chega a ser exposta entre obras de gabinete. Este estudo procura também demonstrar o pioneirismo dessa pintura quanto ao seu tema específico, e para tanto, faz um estudo iconográfico de temas semelhantes na arte ocidental e especificamente, na brasileira. Para uma maior compreensão do significado que obra e autor alcançam, é feita uma revisão biográfica do artista, e montada uma cronologia detalhada e documentada do mesmo.

## ABSTRACT

The study's subject of this dissertation is Eliseo d'Angelo Visconti's *NO VERÃO*, and it intends to recover its history and critic fortune. Painted in Paris during the period of Visconti as Brazilian's Government exhibitioner, the artistry, a feminine adolescent nude, had an interesting course. Its history had begun with official honors and almost ninety years later was exposed as a cabinet art. This study also wants to demonstrate how pioneer this painting was in its specific theme, and therefore it makes an iconographic study of similar themes in the western art and specifically in Brazilian art. In order to enable a wider comprehension of the significance reached by Visconti and his painting, a revision of his biography and a detailed documental chronology were made in this research.

# SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	01
1.1. Abreviaturas utilizadas	06
2. A OBRA	07
2.1. Apresentação	08
2.2. Exposições das quais a pintura participou	09
2.3. Publicações nas quais a pintura foi reproduzida	23
2.4. Fortuna Crítica	30
2.5. A crítica de arte e o nu viscontiano	41
3. O AUTOR	57
3.1. O Brasileiro	58
3.2. O Homem	66
3.3. O Pai de família	72
3.4. O Artista	80
3.5. O Pintor em São Paulo	101
3.6. O Mestre do Nu	119
3.7. O Retratado	138
4. O TEMA	145
4.1. A época, o lugar, o clima	146
4.2. <i>Le Nu au Salon</i>	160
4.3. Iconografia do tema na pintura e escultura	167
4.3.1. Entre elas, somente	167
4.3.2. Duas mulheres	171
4.3.3. Adolescentes e crianças	195
4.4. Desenhos, gravuras e fotografias	216
4.5. Entre brasileiros	230
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
5.1. Análise comparativa	141
5.2. Uma outra interpretação	256
6. ANEXOS	159
7. BIBLIOGRAFIA	275
8. ICONOGRAFIA	291
9. CRONOLOGIA	307

# 1. INTRODUÇÃO

A beleza e o prazer são, ao lado do amor, alguns dos maiores e mais legítimos anseios da alma humana. Expressar esses desejos essenciais constitui saúde para o corpo. Assim, a Arte se mostra como um dos meios mais eficazes de satisfação pessoal. E uma obra como *NO VERÃO*, de Eliseu d'Angelo Visconti, que nos fala tanto de beleza quanto de prazer, estimula o debate de temas que são, ao mesmo tempo, eternos enquanto essenciais à vida, e atuais por abrangerem pontos polêmicos, que têm sido foco de revisões de conceitos e costumes. Isso tudo é razão mais do que suficiente para transformar *NO VERÃO* no objeto de estudo deste trabalho.

A escolha dessa pintura como tema de dissertação, foi produto de um processo que começa com uma disciplina que fiz, em caráter especial, no Mestrado em História oferecido pela UFMT, no ano 2000. Como trabalho de conclusão da disciplina, a professora dra Maria de Fátima Costa, pede uma análise de uma imagem, em termos do que propôs Panofsky. A imagem escolhida por mim é *Le sommeil* de Gustave Courbet. A pesquisa sobre ela me leva até o livro de Bram Dijkstra, que por sua vez, traz uma reprodução de *NO VERÃO*. Muito me instiga o comentário do autor estrangeiro sobre a obra do brasileiro, e o fato desta ser considerada herdeira da pintura de Courbet, mas com uma novidade: representa duas meninas e não mulheres adultas. E então, uma primeira pesquisa sobre Visconti, confirma a impressão de que essa pintura traria a possibilidade de um trabalho rico, e de interesse para outros pesquisadores.

A presente dissertação procura recuperar a história tanto da obra, como de seu autor e também da iconografia de seu tema, o que a torna um trabalho de História da Arte, apenas. Não tem a pretensão de apresentar também Crítica ou Teoria da Arte. Baseia-se, portanto, em documentos primários, o mais possível, e focaliza a fortuna crítica encontrada sobre obras e autores. O ponto de partida foi a leitura da bibliografia específica sobre a pintura escolhida, o que aos poucos mostrou a necessidade de ampliar o alcance da pesquisa,

abrangendo a obra de Visconti em geral, sua vida, e comentários sobre outras obras de mesmo tema.

Também busquei, desde o início, pesquisar entre os guardados de Eliseu Visconti, conservados pela família, na época, sob os cuidados do filho do mestre, o sr Tobias Visconti. São álbuns com fotos, recortes de jornais e revistas, cartas. Essa pesquisa permitiu-me também algumas conversas com o sr Tobias que, embora com mais de 90 anos, conservava-se lúcido, até o seu falecimento no dia 24 de abril do corrente ano. Se essas conversas não me trouxeram informações muito precisas, como era de se esperar, foram eficazes, no entanto, em um outro nível de comunicação, naquele que produz o conhecimento intuitivo. Falaram-me à sensibilidade, transmitindo de forma inexplicável à razão, os reflexos da convivência que o filho teve com o pintor.

O texto da dissertação é constituído de quatro capítulos, sendo que o primeiro, intitulado A Obra, foca a pintura, especificamente – sua origem, premiação e destino, exposições das quais participou, reproduções encontradas, além de sua fortuna crítica. Nesse simples levantamento já se evidenciaram as características da pintura – singular em seu histórico, e pioneira no seu tema. Uma pintura com tais qualidades, com certeza, revelaria um autor igualmente excepcional, o que me convenceu da necessidade de um aprofundamento sobre a vida de seu criador.

A Visconti foi dedicado o segundo capítulo: O Autor. Nele cada subtítulo tem a função de trazer à tona detalhes da personalidade, vida pessoal e produção do mestre, os quais julguei interessantes para clarear aspectos relacionados à pintura em questão. Um dos subtítulos, por exemplo, O pintor em São Paulo, nasceu da procura de pistas sobre a participação ou não de *NO VERÃO*, na primeira exposição de Visconti na capital paulista. Após uma busca minuciosa nos periódicos da época, cheguei a uma conclusão negativa. Porém, o material encontrado foi tão rico e, constatando que a mostra era citada poucas vezes e quase sem detalhes, julguei pertinente estender a pesquisa até o final da carreira do pintor, e incluir o resultado neste capítulo. Comentários e dúvidas que surgiam em meus interlocutores, relacionando o tema da obra à vida do pintor, levaram-me a investigar certos aspectos com o intuito de dar aos leitores subsídios suficientes para tirar suas próprias conclusões. Teria

nascido um mito em torno da figura de Visconti, ou a imagem que se criou dele corresponde à realidade?

O terceiro capítulo, O Tema, traz uma análise da iconografia levantada, contando quando possível, com o comentário de vários estudiosos. No início do capítulo, procurei reconstituir o ambiente em que a pintura *NO VERÃO* foi gerada, buscando notícias e análises daquela época, daquele lugar, recriando o clima respirado por Visconti, enquanto planejava e executava sua obra. Em seguida, como o tema específico da pintura se revelou bastante original, foi preciso subdividi-lo, para apresentar os vários outros relacionados a ele. Procurei diversificar, o máximo possível, a pesquisa, abrangendo não somente a arte européia, mas também a americana e brasileira.

No quarto capítulo, Considerações finais, retomo a pintura, objeto desta dissertação, e a relaciono ao extrato dos dois capítulos anteriores, demonstrando, até segunda ordem, seu pioneirismo, sua singularidade. Por fim, como tentativa de contribuição, proponho uma outra interpretação para o assunto que ela representa.

A constatação de muitas divergências, entre os vários escritores que contam a vida e a carreira de Visconti, estimulou-me a realizar uma pesquisa apurada, e a organizar uma CRONOLOGIA que fosse bastante detalhada e documentada. Parti em busca de fontes primárias para determinar com exatidão dados e datas, e tive a felicidade de poder contar com pesquisas recentes, feitas em Paris, por Ana Maria Tavares Cavalcanti e José Luiz Nunes. Vários pontos foram esclarecidos, mas muitos tiveram que ficar ainda para um trabalho futuro.

Um dos pontos fundamentais desta pesquisa era demonstrar o pioneirismo de *NO VERÃO*, quanto ao seu tema específico. Para tanto, dediquei-me em colecionar reproduções de obras de todos os tempos, da Arte ocidental, que de alguma forma se relacionasse a ele. O material encontrado foi tão rico e extenso, que constatei, com tristeza, a impossibilidade de imprimi-lo todo. Incluindo-se as obras de Visconti, fotos tiradas dele e documentos relevantes, além de pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e fotografias de tema semelhante ao de *NO VERÃO*, colecionei quase 500 imagens. A única solução foi reunir tudo em um CD-ROM, que constitui a ICONOGRAFIA apresentada nesta dissertação. Nem toda obra apresentada ali foi comentada ou citada, no capítulo referente ao tema, mas

a sua grande maioria o foi. Optei então por reproduzir em papel apenas as imagens relacionadas diretamente a Visconti, e as duas pinturas com as quais faço uma comparação mais detalhada com *NO VERÃO*. As reproduções começaram a ser feitas antes mesmo do texto estar concluído, utilizando a impressora colorida de alta definição do Núcleo de Informática do IFCH. Por esse motivo, a numeração das páginas do Volume de Ilustrações, no qual elas figuram em separado, recomeça do 01. Mas, como todos os imprevistos que podem acontecer efetivamente acontecem, a impressora apresentou um defeito e levaram sete meses para concluir que não tinha conserto. Assim, as imagens impressas não têm a qualidade pretendida, e algumas tiveram que ser feitas em preto e branco, mesmo sendo colorido o arquivo original. Precisamente por isso, quase todas as imagens impressas reaparecem no meio digital. No corpo do texto, são indicadas, preferencialmente, as reproduções impressas, podendo ser localizadas também no CD-ROM, pela listagem da ICONOGRAFIA. Aparece, no texto, a indicação do arquivo e slide correspondente a uma imagem, somente quando ela não está reproduzida em papel. A indicação é feita da seguinte maneira:

F2a= Imagem reproduzida em papel – Figura “A” da página 2, do Volume de Ilustrações;

A1s2 = Imagem reproduzida em meio digital – Arquivo 1 do CD-ROM, slide 2.

Quanto ao caminho percorrido para a concretização deste trabalho, as principais dificuldades encontradas no decorrer da pesquisa, se referem a coleções inteiras de jornais, interditadas para microfilmagem, e que não foram ainda liberadas, mesmo depois de mais de dois anos; reformas intermináveis em arquivos; e a impossibilidade de viagens para buscar algumas fontes primárias.

Mesmo assim, tive a satisfação de encontrar alguns documentos realmente importantes, não referenciados em nenhum texto encontrado sobre Visconti, tais como:

- o certificado de premiação de *NO VERÃO*, que se encontrava perdido nos arquivos do MUSEU DOM JOÃO VI;
- as cartas trocadas entre Visconti e Gonzaga Duque, pertencentes ao acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FCRB, que muito contribuíram para elucidar fatos importantes da vida do pintor;

- artigos sobre as raras exposições individuais de Visconti – a de 1903, em São Paulo, e as de 1910 e 1920, no Rio de Janeiro;
- reproduções coloridas de pinturas pouco conhecidas de Visconti, especialmente nus, nas edições da revista *Ilustração Brasileira*;
- fotos de Visconti na *Académie Julian*, e uma com dedicatória a Louise, sua companheira, que então, ainda residia em Paris.

No entanto, também tenho a registrar algumas frustrações. Como a de não conseguir identificar as datas de edição e títulos de duas revistas, nas quais foi reproduzida a obra *NO VERÃO*, a partir das páginas originais das mesmas, encontradas no álbum do pintor conservado pela família – apesar de exaustiva procura nas páginas de *Ilustração Brasileira*, *Kosmos*, *Renascença*, *Revista da Semana*, *Papel e Tinta*, *O Cruzeiro*, etc. Ou então, a de só conseguir uma pista para desvendar o mistério da pintura de Visconti intitulada *Sonho místico*, que foi adquirida no Chile, quando esta dissertação já se encontrava em fase de prova final, e todos os prazos já haviam se esgotado.

Algumas informações de ordem metodológica ainda se fazem necessárias. Várias pinturas de Visconti são conhecidas apenas como *Nu*. Por constituírem uma parcela importante da minha pesquisa, julguei necessário identificá-las com algumas de suas características, acrescentando ao título *Nu*, expressões tais como: infantil, juvenil, em escorço, sentado no banquinho, masculino com vara, e assim por diante. Como já se fez antes, com alguns de seus auto-retratos, por exemplo, aqueles do acervo do MNBA: *Auto-retrato em três posições* e *Auto-retrato ao ar livre*. Por cautela, essas expressões adicionadas por mim, não foram registradas em itálico.

Quanto aos títulos das obras estrangeiras, optei por traduzi-los todos para o português, pois alguns não foram encontrados em suas línguas originais. Uma exceção foi feita somente às pinturas agrupadas no item *Le nu au Salon*, pois todas foram coletadas em catálogos franceses e, portanto, constituem um todo homogêneo. Os textos, no entanto, foram mantidos em seus idiomas originais, e também na grafia arcaica do português, com o objetivo de ser, o mais possível, fiel à idéia e ao sentido pretendidos pelos autores.

Fiz o maior empenho possível para trazer todas as especificações técnicas das obras de Visconti e outros artistas brasileiros, porém, nem sempre obtive sucesso. Quanto às obras estrangeiras, uma vez que, tornou-se impossível para o tempo de pesquisa disponível conseguir maiores informações, julguei melhor suprimir as poucas que consegui obter. Assim também, pelo grande número de artistas apresentados na iconografia levantada, ficou inviável apresentar uma biografia de cada um, mesmo que sucinta.

Considerarei mais importante reunir subsídios para o estudo sobre Visconti, valorizando nossa cultura tão esquecida e desprestigiada. Assim, incluí na BIBLIOGRAFIA todos os textos encontrados sobre o mestre brasileiro, tanto em livros, catálogos, trabalhos acadêmicos, como periódicos, mesmo os não utilizados diretamente nesta dissertação, com o intuito de formar um repertório de referência e facilitar futuras pesquisas.

### **1.1. Abreviaturas utilizadas**

ACL	Academia Carioca de Letras
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro
BN	Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
EGBA	Exposição Geral de Belas Artes, Rio de Janeiro
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
FCRB	Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro
LAORJ	Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MDJVI	Museu Dom João VI, Rio de Janeiro
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
PESP	Pinacoteca do Estado de São Paulo
SNFA	Sistema Nacional Francês de Arquivos
TMRJ	Teatro Municipal do Rio de Janeiro

## 2. A OBRA

Depois que o terceiro pavimento do MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES do Rio de Janeiro (MNBA) foi novamente aberto ao público, após a reforma de seu piso, no segundo semestre de 2001, a tela *NO VERÃO* [F1] de Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) ficou disponível à apreciação pública, na última sala da GALERIA DOS SÉCULOS XVII, XVIII e XIX. Esta sala está inteiramente dedicada a esse pintor brasileiro, mas de origem italiana. E somente Visconti tem essa exclusividade naquele pavimento.

A obra, que está registrada sob o número 967 no inventário do museu, se encontra acompanhada, na mesma parede, por outros nus de Visconti que, como ela, foram pintados pelo artista, durante seu período de estudante bolsista do governo brasileiro em Paris: à sua direita, *Nu deitado* [F2b]; à sua esquerda, *Oréadas* [F3b] e *Menina com ventarola* [F2a]. Na pequena parede oposta à porta de entrada da sala, está *A Recompensa de São Sebastião* [F4a]. Em frente aos nus: um dos muitos auto-retratos do pintor, [F27a]; os dois retratos mais elogiados pela crítica: o de *Nicolina Vaz de Assis* [F33a] e o de *Gonzaga Duque*<sup>1</sup> [F33b]; e o quadro mais popular de Visconti: *Gioventù* [F3a], que já foi, inclusive, tema para uma série de 63 desenhos de Amador Perez, exposta no MNBA, quando a tela completava cem anos.<sup>2</sup>

Além das telas, encontra-se na mesma sala, um busto de Eliseu Visconti [A9s2], bronze que Zaco Paraná (1884-1961) realizou em 1931. Uma cópia idêntica foi inaugurada em março

---

<sup>1</sup> O MNBA não registra a data de criação desta obra. No Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, encontra-se uma carta de Visconti para Gonzaga Duque [F53], datada de 23 de novembro de 1908 (Anexo 7), na qual o pintor anuncia a entrega do retrato ao amigo, ressaltando, porém, que ainda pretendia dar-lhe o acabamento com uma camada de verniz, e pede para não expô-lo sem antes o consultar. A referência mais antiga encontrada, a uma exposição dessa tela, está na revista *Gazeta Artística* (São Paulo) de abril de 1910, numa nota sobre uma mostra individual do pintor, inaugurada no Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> *Visconti inspira exposição. Jornal do Brasil*, 09 out 1998.

de 1952, no saguão do TEATRO MUNICIPAL do Rio de Janeiro, em homenagem prestada à memória do grande decorador daquela casa de espetáculos.<sup>3</sup>

## 2.1. Apresentação

*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*.

Representa duas meninas, ou pré-adolescentes, deitadas de bruços, nuas, em uma mesma cama, que está coberta com lençóis brancos. Seus rostos aparecem em primeiro plano e seus corpos se estendem em direção ao fundo e à direita da tela. A cama e as meninas ocupam quase totalmente a tela, que tem um fundo neutro. Ambas têm a pele branca com o mesmo tom rosado e os cabelos castanhos. Elas se apóiam em travesseiros e no gradil da cama, que aparecem também em primeiro plano.

Uma delas, aparentemente a mais nova, tem uma fita verde no cabelo, está com os olhos fechados e o corpo totalmente relaxado. Desta só vemos a mão e o antebraço direitos, passados por entre as barras horizontais do gradil; o rosto recostado sobre o travesseiro; e os calcanhares. Tudo mais está encoberto pelo escorço, pelo travesseiro e pelo corpo da outra jovem, à sua esquerda. Apesar disso, não ocorre a ninguém questionar sua nudez. De fato, por estar invisível na tela a maior parte do corpo desta jovem, seria plausível imaginar-se a possibilidade de ela estar parcial ou totalmente vestida. Porém, ao que parece, o clima da obra faz descartar-se de imediato essa hipótese que, talvez, nem mesmo chegue a ser cogitada.

A outra menina tem uma maior extensão do corpo visível, ainda que não totalmente, pois o travesseiro e a grade da cama fazem o jogo de revelar e ocultar, em parceria com o escorço. Essa garota tem o tronco e a cabeça levantados, apoiando-se nos cotovelos sobre a cama e segurando com a ponta dos dedos nas barras horizontais do gradil. Seus olhos castanhos se dirigem para o espectador, embora as pálpebras estejam bem relaxadas, assim como todos

---

<sup>3</sup> O busto de Visconti no Teatro Municipal. *O Jornal*, 25 mar 1952. Uma outra cópia foi erguida em praça pública, na província de Salerno, comuna de Giffoni Valle e Piena, em Santa Caterina, Itália, onde nasceu o pintor, em 30 de julho de 1866.

os músculos da face. Seu olhar é profundo e distante ao mesmo tempo. Tem os cabelos presos, talvez por um laço de fita, e pode-se notar um pequeno brinco em sua orelha esquerda.

Nem mais um enfeite, nem mais um acessório distraem a atenção do observador, a não ser o arremate redondo e brilhante da barra vertical do gradil da cama, à esquerda das meninas. Mesmo os pés da cama não estão visíveis, e é apenas esboçado o gradil na outra extremidade do leito, ao fundo e à direita na tela.

Não foi possível localizar nenhum esboço ou estudo preliminar para a composição de *NO VERÃO* nos arquivos do MNBA, nem nos do MUSEU DOM JOÃO VI, ou nas pastas de documentos do pintor, guardadas em poder de sua família. Porém, é muito provável que Visconti tenha realizado algum tipo de estudo para essa obra. O mercado de artes tem registrado, nos últimos anos, um grande número de desenhos de nus de Visconti, existindo, portanto, a possibilidade de estudos preliminares dessa obra, estarem entre eles.<sup>4</sup>

## 2.2. Exposições das quais a pintura participou

O registro mais antigo que se tem da pintura é sua exibição no *SALON DE LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS*, no *PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES*, inaugurado em 1º de maio de 1894, o segundo ano do estágio de Visconti em Paris, juntamente com a tela *A leitura*. Ana Maria Tavares Cavalcanti<sup>5</sup> acentua, em sua tese, a importância da participação dos jovens artistas brasileiros nos salões parisienses, e o que representava, especificamente, aquele salão que Visconti conquistara tão rapidamente:

---

<sup>4</sup> Maria Hirszman, no artigo *Raridades de Eliseu Visconti à mostra na cidade (O Estado de São Paulo, 15 abr 2000)*, fala de 26 desenhos postos à venda naquele momento: “Pertencentes ao neto do artista e herdeiro de seu nome, Eliseu Visconti Cavallero, essas obras são uma espécie de registro do processo de trabalho, do aperfeiçoamento técnico e de observação desenvolvidos em ateliê daquele que é considerado o precursor do modernismo no Brasil. (...) Esses de movimento e da estrutura do corpo humano não têm a grandiosidade nem o atrativo das telas do pintor. Nem é essa a intenção da exposição. O interesse é mostrar como Visconti trabalhava o modelo vivo, ‘base e estrutura de qualquer artista de sua época’, explica a marchande”. Também, pode-se constatar a presença de muitos desenhos de nus de Visconti, no mercado de arte, entre 1980 e 1998, através dos 10 volumes de *Artes Plásticas: seu mercado, seus leilões*, de Julio Louzada.

<sup>5</sup> Professora da ESCOLA DE BELAS ARTES, na UFRJ, fez seu doutorado em História da Arte e Arqueologia, pela *UNIVERSITÉ PARIS I - PANTHEON SORBONNE*, tendo como objeto de estudo os prêmios de viagem à Europa conquistados pelos artistas brasileiros e, em especial, a experiência de Visconti.

Quando Visconti chegou a Paris em 1893, a vida artística apresentava um caráter extremamente conflituoso. Diversas tendências se confrontavam e existiam três Salões: o *Salon des Champs-Élysées*, o *Salon des Indépendants* e o *Salon du Champ de Mars*. À exceção do Salão dos Independentes, estas exposições constituíam, para os pintores em busca de reconhecimento oficial, o principal meio de submeter suas obras à apreciação e ao controle das instâncias competentes. Além disso, as três exposições anuais eram vastas exibições de obras oferecidas à vista do grande público, e à venda.

O *Salon des Champs-Élysées*, organizado pela *Société des artistes français*, era o herdeiro do primeiro Salão organizado pelo Estado francês no ano de 1673. No final de 1880, o Estado abdicou do papel de organizador da exposição anual e delegou a direção do Salão aos artistas, ou seja, à Sociedade mencionada. No entanto, a exposição anual dos *Champs-Élysées* conservou seu caráter oficial, pois a *Société des artistes français* declarava ser uma “emanação do Estado”, “delegada por ele a fim de assegurar um serviço público de interesse geral”.

(...) Neste quadro efervescente e tumultuado, é necessário imaginar o jovem brasileiro que chegava a Paris, atordoado por todo este movimento, novato na batalha artística francesa. Para ele, o espaço mais democrático ainda era o dos Salões. Campo de prova para os recém-chegados, os Salões permitiam aos iniciantes em busca de aquisições expor suas obras ao público, que comparecia numeroso. Além disso, não se pode esquecer que um quadro exposto no Salão parisiense tinha repercussão muito favorável na imprensa brasileira.<sup>6</sup>

Assim, a pintura em estudo já nasce favorecida pelas circunstâncias de sua história inicial. Logo a seguir, ela aparece no Catálogo da EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES (EGBA) 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*.

Laudelino Freire, em seu livro publicado em 1916, fala da importância dessa exposição:

Fôra medida de grande acerto o instituir as exposições annuaes de Bellas Artes. Constituem, com o premio de viagem, nellas conferido ao expositor mais distinto, um bom incentivo, e são porventura a mais importante manifestação da nossa vida de arte.

Inauguradas em 1894, ainda não soffreram interrupção.

Á primeira dellas, ou ao primeiro Salão annual, aberto ao publico a 1 de outubro, compareceram, na secção de pintura 39 expositores com 213 trabalhos, tocando o premio de viagem a João Baptista da Costa e tendo sido também premiados Souza Pinto, Belmiro de Almeida, Visconti e Oscar da Silva, com a 2ª medalha de ouro;<sup>7</sup>

<sup>6</sup> ANA MARIA T. CAVALCANTI. *Os artistas brasileiros e “os prêmios de viagem à Europa” no final do século XIX: visão de conjunto e estudo aprofundado sobre o pintor Eliseu d’Angelo Visconti (1866 - 1944)*. 1999, pp. 203-204, 206.

<sup>7</sup> LAUDELINO FREIRE. *Um século de Pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil – de 1816 a 1916*, 1916, p. 511.

Nem esse texto, nem qualquer outro que cite essa 2ª medalha de ouro, especifica por qual obra ela foi concedida a Visconti. Também nos arquivos do MNBA não consta que a pintura *NO VERÃO* seja uma obra premiada. Porém, graças à dedicação dos funcionários do MUSEU DOM JOÃO VI, foi possível localizar o certificado de premiação<sup>8</sup>, com medalha de 2ª classe, para a tela *NO VERÃO* [F50] (Anexo 6), que estava perdido numa gaveta diferente da qual constava nos registros de documentos arquivados daquele museu.

O jornal *A Notícia* deu ampla cobertura para essa primeira EGBA, desde a sua inauguração, falando dela de um modo geral, e depois, a cada dia, se ocupando de um ou mais expositores. Na edição de 7 e 8 de outubro, a nota, assinada por J.B. e sempre intitulada A Exposição de Bellas Artes, começa assim:

*Visconti* – entre os artistas que figuram na actual exposição, um dos mais interessantes é o Sr. Visconti.

É tão rara nesta exposição a nota de *chic* (...), que o Sr. Visconti, sendo o unico representante d'esta feição no *Salon* da Escola de Bellas Artes, toma um lugar destacado e saliente e se apresenta como um artista á parte, tendo de ser analysado sob um ponto de vista inteiramente diverso dos demais expositores.<sup>9</sup>

Dáí em diante o autor passa a fazer uma pequena análise de cada obra, apontando várias qualidades, alguns defeitos, mas fazendo um saldo positivo e dando alguns conselhos ao jovem artista.

Muito provavelmente, como conseqüência do prestígio alcançado na exposição de Paris, ou pela medalha que conquistou aqui no Rio, desde então, *NO VERÃO* passa a fazer parte do acervo da Pinacoteca da ENBA; e do MNBA, a partir de sua criação 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. *NO VERÃO* não precisou esperar por anos a fio, empoeirada e amontoada no *atelier* do artista, como tantas outras, até receber o destaque merecido, à disposição da apreciação pública.

É possível acompanhar, pelos jornais e revistas cariocas, a sorte de outras telas de Visconti, que percorreram um caminho mais longo e tortuoso, até chegar a ocupar um lugar de proeminência, na maior e mais importante galeria de arte da época. *Recompensa de São Sebastião*, por exemplo, só recebeu a atenção dos órgãos públicos, depois de muita

---

<sup>8</sup> Registro 2523 do Arquivo Documental do MUSEU DOM JOÃO VI.

<sup>9</sup> J.B. A Exposição de Bellas Artes. *A Notícia*, 7 e 8 out 1894.

campanha em favor de sua aquisição, por parte de Adalberto Mattos, pelas páginas da revista *Ilustração Brasileira*.<sup>10</sup> Outras pinturas tiveram que esperar a benevolência de seus proprietários, que entenderam a importância de socializar a fruição de obras primas, como *Gioventù*, que foi doada ao MNBA, em janeiro de 1941.<sup>11</sup>

Terminado seu estágio na Europa, Visconti realizou uma mostra de sua produção, fruto daquele período (1893-1900), inaugurada no início de maio de 1901, à qual chamou EXPOSIÇÃO E. VISCONTI DE PINTURA E ARTE DECORATIVA, e que se tornou a terceira ocasião em que *NO VERÃO* participou de uma exposição. Frederico Barata, biógrafo e amigo do pintor, assim descreveu essa mostra:

Ao retornar ao Brasil, logo após o êxito conseguido na Exposição Universal de 1900, onde obteve duas cobiçadas medalhas de prata com a “*Gioventù*” e a “*Dansa das Oréadas*”, levou Eliseu Visconti a efeito, na Escola de Belas Artes, uma grande exposição individual em que figuraram 60 trabalhos a óleo, pastéis e desenhos, e mais 28 de arte decorativa “aplicada às indústrias artísticas”, como os denominou no catálogo. (...) E era também essa grande exposição a primeira de conjunto que fazia no Rio, desde que obtivera o prêmio de viagem, e após oito anos de ininterrupto estudo na Europa. Alguns dos seus mais conhecidos quadros, hoje incorporados ao patrimônio nacional no Museu de Belas Artes, foram expostos pela primeira vez entre nós, embora muitos deles já tivessem figurado com sucesso nos “Salons” franceses. (1) Outros, porém, eram inteiramente inéditos, como “*Pedro Alvares Cabral guiado pela Providência*” (hoje pertencente ao Museu Ipiranga), e completava-se o conjunto com algumas das suas obras mais admiradas atualmente na Pinacoteca, como “*As duas irmãs*”, “*Tronco nu de mulher*” e “*Mulher dormindo*”, ...<sup>12</sup>

O número 1 entre parêntesis, logo após “Salons’ franceses”, indica uma nota de rodapé, onde Barata listou as obras de Visconti que, durante os seus anos de bolsista, participaram daqueles salões; entre elas, obviamente, encontra-se *NO VERÃO*. O curioso é que essa obra é novamente citada, pelo autor, logo a seguir, como *As duas irmãs*. É certo que se trata da mesma obra, pois, verificando-se os arquivos do MNBA, constata-se que nunca houve em seu acervo uma outra pintura de Visconti intitulada *As duas irmãs*. Esta denominação, no entanto, se repetirá na biografia de Barata e em outras publicações, sempre como pertencente ao acervo do museu.

<sup>10</sup> ADALBERTO MATTOS. *Ilustração Brasileira*, Ano 8, n° 1, set 1920; n° 3, nov. 1920; n° 8, abr. 1921; Ano X, n° 19, mar 1922.

<sup>11</sup> Uma tela de Visconti para as galerias do Museu. *Correio da Manhã* (Bellas Artes), 14 jan. 1941.

<sup>12</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944, pp. 157 e 158.

Também uma grande nota que saiu sobre a exposição de 1901 no *Jornal do Commercio* de 16 de maio, cita a pintura com esse nome:

Neste genero, devemos tambem destacar o quadro *En attendant*, cabeça admiravelmente pintada e de expressão suggestiva, bem como o quadro *As duas Irmãs*, tão interessante pela felicidade da postura e da expressão.<sup>13</sup>

A nota cita e elogia diversos trabalhos do artista, e no início do texto, entusiásticos elogios ao pintor atestam a receptividade da crítica à mostra:

Uma segunda visita á exposição que actualmente faz na Escola de Bellas Artes o nosso jovem patricio o Sr. Eliseo Visconti confirma e torna mais intensa a boa impressão que os seus trabalhos não podem deixar de causar.

Realmente a quantidade e a diversidade dos trabalhos allí expostos indicão logo que se trata de um trabalhador infatigavel, de um espirito estudioso e discriminador, de um artista apaixonado da arte que abraçou e cujos segredos forcejou por descobrir; e um exame mais demorado e mais attento das obras allí accumuladas traz a convicção de que não forão estereis, antes extremamente producentes, os seus esforços durante os annos que passou no Velho Mundo.<sup>14</sup>

Um outro artigo, que noticiava a inauguração da exposição, publicado pelo jornal *A Notícia*, edição de 1 e 2 de maio de 1901, também tece vários elogios, porém traz o título original da pintura aqui em foco:

O pintor brasileiro E. Visconti inaugurou hoje, á 1 hora da tarde, na escola de bellas artes, a sua exposição artistica.

(...)

Ha ainda quadros de esplendida factura, como *Sonho Mystico* (salão de 1897), *Commungantes* (salão de 1895), *A Convalescente* (salão de 1895), *Dansa das Oreadas* (medalha de prata da exposição universal), *O Beijo* (salão de 1899), *No verão* (salão de 1894).

*Pedro Alvares Cabral guiado pela Providencia*, é um quadro de rica immaginação e de trabalho pujante, exposto pela primeira vez.

Não dispomos de espaço preciso para dizer mais da larga exposição do artista brasileiro, que obteve em 1893 o premio de viagem á Europa, onde trabalhou e esforçou-se por honrar o nome do Brasil, diremos; porém, rematando esta ligeira noticia, que sua exposição é harmonica e cuidada.<sup>15</sup>

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 276 obras, de propriedade da família, de colecionadores

<sup>13</sup> *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte), 16 maio 1901.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> Quadros de Visconti. *A Notícia*, 1 e 2 maio 1901.

particulares e de instituições públicas; e que ocupou nove salas em uma grande área daquelas galerias. Para aquela exposição, o conjunto da obra do pintor foi estudado e classificado em 6 períodos, por Lygia Martins Costa, sendo que, *NO VERÃO* pertence ao primeiro deles, estabelecido entre 1888 e 1897 e denominado – *Formação, naturalismo (Brasil e França)*. No catálogo dessa retrospectiva, a pintura está registrada sob o número 23, e em seguida ao seu nome, consta entre parênteses: *as duas irmãs*. Além de suas medidas, data e local de criação, a tela é identificada como: “Do Patrimônio do Museu Nacional de Belas Artes”.<sup>16</sup>

A mostra gerou vários artigos sobre o mestre, que continuavam a ser publicados mesmo depois de finda a exposição e iniciado o novo ano. Toda a crítica mostrou-se muito bem impressionada, como atesta este parágrafo de Herman Lima:

Em primeiro lugar seria antes de assinalar a sensação de surpresa de tanta gente, mesmo no nosso próprio meio artístico, diante da admirável mostra, que por um mês enriqueceu, de maneira jamais alcançada por outra do mesmo gênero, os salões do nosso Museu, num dos seus mais justos e notados triunfos.<sup>17</sup>

Depois dessa mostra, que jamais foi superada em importância e número de obras expostas, várias outras retrospectivas de Visconti foram organizadas: em 1954, na II BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (37 pinturas); em 1967, comemorando o centenário de nascimento do pintor, no MNBA (48 pinturas); em dezembro de 1977, na GALERIA ARTE GLOBAL de São Paulo (32 pinturas), exposição que se tornou itinerante e percorreu, em 1978, várias capitais do Brasil; e em 1994, por ocasião do transcurso dos 50 anos da morte do artista, no MNBA. Em todas essas retrospectivas, não consta a participação da tela *NO VERÃO*, pois elas reuniram obras de colecionadores particulares e da família, e não de instituições públicas. (Com a exceção da mostra de 1994, para a qual não foi feito catálogo, apenas um folder que não traz a listagem das obras expostas.)

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

<sup>16</sup> CATÁLOGO: *Exposição Retrospectiva De Elyseu D'Angelo Visconti*, nov 1949, p. 39.

<sup>17</sup> HERMAN LIMA. A retrospectiva de Elyseu Visconti, *Diário de Notícias*, 1º jan 1950.

inventário 3430 e, em seguida ao nome da tela, entre parêntesis, não mais, *as duas irmãs*, mas sim, *duas meninas na cama*.

Nos arquivos do MNBA, a Ficha de Movimento da obra *NO VERÃO*, datada a partir de 27 de setembro de 1988, não esclarece muita coisa sobre as exposições das quais ela participou. Tudo o que se tem são algumas anotações abreviadas e incompletas. (Anexo 1)

Porém, é possível encontrar algumas informações mais, buscando-se nas pastas das exposições externas, guardadas na sala da Pintura Brasileira, no quarto andar do MNBA, exclusivo ao setor administrativo. Cartas e documentos diversos noticiam sobre as exposições; quanto mais antigas, menos dados são encontrados. Em 1962, *NO VERÃO* participou de duas exposições fora do Rio de Janeiro, que seriam suas primeiras aventuras em outros estados brasileiros, salvo novas descobertas.

A primeira delas foi em Belo Horizonte, uma exposição organizada para comemorar a inauguração do novo prédio da Reitoria da Universidade de Minas Gerais, que contaria inclusive com a presença do presidente da República. A mostra recebeu o nome de PINTURA BRASILEIRA: DE FRANS POST A ELISEU VISCONTI, por sugestão do então diretor do MNBA, José Roberto Teixeira Leite. Após alguns adiamentos por conta de atrasos na construção do novo prédio, a inauguração ficou marcada para 23 de setembro, mas não existe registro de quando a mostra terminou.

No entanto, consta que em 19 de dezembro do mesmo ano, *NO VERÃO* já se encontrava no 17º SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES, em sala especial dedicada a Visconti, juntamente com mais quatro obras do mestre, emprestadas pelo MNBA. Esse salão fazia parte das homenagens comemorativas do cinquentenário da Universidade do Paraná, e aquela data foi escolhida para a sua inauguração, por ser o dia do Paraná e da fundação da Universidade. Terminado o salão, as obras de Visconti ficaram expostas juntamente com o acervo do MUSEU DE ARTE DO PARANÁ, por todo o primeiro semestre de 1963. Respondendo a um pedido de justificativa pela demora na devolução das peças, em carta datada de 31 de maio de 63, a Universidade responde que, estando o diretor do MNBA, Teixeira Leite, afastado do cargo em licença saúde, por “razões óbvias”, aguardaria seu retorno para a devolução das obras que, enquanto isso, estavam encantando os visitantes do MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. Estas “razões óbvias” deixam uma interrogação sobre o

caráter do empréstimo das obras, que mais parece pessoal do que institucional. Voltando ao cargo Teixeira Leite, a Universidade lhe pede que envie a nova avaliação das obras para fins de seguro durante a viagem de retorno, ao que ele responde em carta datada de 14 de junho, sendo esse o último documento arquivado referente a esta mostra. Vale acrescentar que, das cinco obras emprestadas pelo museu, *NO VERÃO* era a mais valiosa: Cr\$ 400.000,00 no final de 1962 e Cr\$ 500.000,00 no ato da devolução, em junho de 1963.

Em novembro de 1984, foi inaugurada a exposição TRADIÇÃO E RUPTURA – SÍNTESE DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS, um evento promovido pela FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. A proposta era movimentar a fundação no intervalo entre as exposições internacionais e alcançar o “visitante anônimo”, aquele que não tem grande conhecimento no campo das artes, mas está sempre presente nas Bienais. Assim, aquela exposição se propunha a dar uma síntese da trajetória da arte brasileira, desde a pré-colombiana até a contemporânea, ressaltando seu processo de ruptura com a tradição. Numa exposição com esse tema, a pintura *NO VERÃO* não poderia deixar de estar presente. Não só por se encontrar cronologicamente situada no início dessa ruptura, mas principalmente, porque se oferece a uma pluralidade de interpretações, que abarcam várias fases do processo. A única obra de Visconti reproduzida no catálogo da exposição foi *Cura de sol* [F39a], mas pode-se comprovar a presença da pintura aqui em estudo, na relação das obras não reproduzidas, à página 300 do catálogo. Por conta das várias desvalorizações da nossa moeda, no termo de recebimento das obras, datado do dia 31 de outubro de 1984, da FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, o valor do seguro de *NO VERÃO* estava em Cr\$ 50.000,00.

Sobre a primeira anotação na Ficha de Movimento (Anexo 1) da obra, da qual não consta nenhuma data, consultando-se os arquivos da Biblioteca do Museu, é possível verificar que, duas exposições organizadas pelo MNBA abordaram quase o mesmo tema. A primeira delas aconteceu de 13 de outubro a 6 de novembro de 1988, na Sala Bernardelli, e se chamou IMAGEM DA CRIANÇA BRASILEIRA. Em seu catálogo, que traz uma lista das obras expostas, verifica-se que a tela *NO VERÃO* não esteve incluída. Da outra exposição, datada de 1º de setembro a 10 de outubro de 1993, que ocupou as salas Clarival do Prado Valladares e Joaquim Lebreton e recebeu o nome de IMAGENS DE CRIANÇA, não se encontra nenhum catálogo arquivado. Donde pode-se apenas concluir, por exclusão, que deve ser esta a exposição à qual se refere, a Ficha de Movimento da obra.

Pode-se identificar a segunda anotação dessa ficha, que indica a data de saída 6/12/91, como sendo referente à exposição O DESEJO NA ACADEMIA: 1847 – 1916, realizada na PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (PESP), de 14 de dezembro de 1991 a 15 de março de 1992. No seu catálogo, a introdução escrita por Ivo Mesquita, traz as linhas gerais que nortearam a organização da exposição:

*O Desejo na Academia – 1847-1916* apresenta uma seleção de obras de artistas brasileiros formados nos padrões das academias do século XIX, embora não se possa dizer que as obras de todos, após o período de formação, tenham se mantido propriamente acadêmicas. (...) Desta forma a exposição desenvolve-se em torno de quatro núcleos:

1. *Academias*: reúne uma seleção de estudos de academia que informam sobre a prática do desenho de nus nas escolas do século XIX. Se por um lado esses desenhos disciplinados na observação dos corpos davam, com absoluta certeza, um passo adiante na objetividade e na exatidão científica do olhar, por outro eles nasciam de um desejo bem definido de obter a participação do observador, seduzindo-o e estabelecendo cumplicidade. Aqui origina-se a trama dos jogos dos olhares que explicitam o corpo como desejante e desejado. O que vê e é visto.

2. *O Erotismo Institucionalizado*: apresenta aquela produção onde o erotismo era permitido porque ocultava-se sob a categoria de “estético” ou “artístico”. Reinava nos salões acadêmicos e assegurava o estatuto de “mestre” a seus autores. Tal produção afirmava a busca de um ideal de beleza através de alegorias, temas mitológicos, bíblicos, históricos e literários, ou descrevia cenas distantes, num Oriente estranho aos padrões ocidentais. Cenas de beleza e assepsia para a moral da época.

3. *O Gabinete*: refere-se àquela produção de imagens eróticas mais perversas, ou determinadas por um impulso que as desvia do objetivo proposto. Foram colecionadas por aficionados 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.

4. *Alvim Corrêa e Anita Malfatti*: este núcleo é uma espécie de apêndice da exposição ...<sup>18</sup>

Apesar de bastante completo, ilustrado e de conteúdo significativo, trazendo bons artigos sobre o tema da exposição, o catálogo não indica em qual dos núcleos cada obra se apresentou. Porém, segundo um artigo sobre a exposição, que saiu na revista *Istoé Senhor*, intitulado Pela lente do amor, *NO VERÃO* teria figurado no terceiro núcleo:

No entanto, se nas pinturas feitas de acordo com o gosto da época dominava a sensualidade sublimada, nas obras produzidas para colecionadores tudo se torna

<sup>18</sup> Catálogo *O Desejo na Academia 1847-1916*. 1991, pp. 19 e 20.

mais explícito. É o que se vê no segmento da exposição denominado Gabinete, onde se destacam os óleos de Eliseu Visconti (1866-1944) e de Batista da Costa (1865-1926). Existe uma graça quase renoiriana nas ninfetas pintadas por Visconti em *No verão*, suas sobrinhas na realidade,... Mas, conforme os costumes, estas obras ficavam encerradas em cômodos, onde muitas vezes só os homens tinham acesso.<sup>19</sup>

Aqui já é possível notar a grande singularidade dessa tela, pois, ela reúne em si, características que a legitimariam tanto no segundo como no terceiro núcleo da exposição. Sob seus aspectos formais e históricos, ela deveria ter pertencido ao segundo, O Erotismo Institucionalizado, pois muito provavelmente, foi executada já com o objetivo de participar dos Salões, como efetivamente aconteceu por duas vezes no mesmo ano de sua criação. A ela pode ser atribuída, a categoria de nu “estético” ou “artístico”, embora não seja idealizada ou apresente os álibis culturais característicos (alegoria, orientalismo, tema mitológico, bíblico, etc.). Nunca ficou encerrada em alcovas ou gabinetes apenas freqüentados por homens, ou foi produzida para colecionadores. No entanto, no que se refere ao seu tema, ela poderia, de fato, pertencer a qualquer um dos dois núcleos. Como será discutido em capítulo posterior, essa obra pode ter tido uma inspiração literária, embora isso não seja tão evidente, ou possa ser comprovado.

A proposta da mostra era colocar as obras sob “o olhar contemporâneo que revela, interpreta e re-significa, ao mesmo tempo que se entrega à sedução das narrativas tão caras ao gosto da época e ainda fortemente presentes no nosso imaginário.”<sup>20</sup> Num dos ensaios do catálogo, o filósofo Motta Pessanha esmiúça esse olhar contemporâneo:

Uma cultura – a atual –, que, aparentemente, já não se assusta tanto ao assumir o corpo enquanto *sujeito* e não apenas enquanto *objeto* (de conhecimento e de ação); que se afasta do dualismo cartesiano-cristão (corpo/alma) e resgata a importância do erotismo em todos os níveis – mesmo no fazer e no usufruir a arte –, compreende porém rejeita a inocência desumana pretendida pelo academismo no tratamento artístico do nu.<sup>21</sup>

Sob essa perspectiva mais atual, a tela *NO VERÃO*, foi considerada obra *onde a pulsão do desejo aponta para uma transgressão, imagem erótica determinada por um impulso que a desvia do objetivo proposto*. Essa característica pareceu, aos organizadores da exposição,

<sup>19</sup> IVAN CLÁUDIO. *Pela lente do amor*. *Isto é Senhor*, 15 jan. 1992, p. 63.

<sup>20</sup> M. ALICE MILLIET DE OLIVEIRA. *Apresentação*. In: *O Desejo na Academia*, 1991, p. 10.

<sup>21</sup> JOSÉ AMÉRICO MOTTA PESSANHA. *Despir os nus*. In: *O Desejo na Academia*, 1991, p. 50.

mais forte que a aceitação que ela teve nos salões da época de sua criação, sendo assim determinante da sua colocação na divisão dos núcleos.

A terceira anotação da Ficha de Movimento, que registra a saída da obra em 03 de novembro de 1995 e o retorno em 28 de fevereiro de 1996, refere-se à EXPOSIÇÃO TESOUROS DO PATRIMÔNIO, que fez parte do Primeiro Encontro de Cultura Brasileira, em Brasília, de 07 a 26 de novembro, com o objetivo de “criar a possibilidade e a atmosfera necessárias para que diferentes linguagens e expressões da cultura brasileira possam expressar-se e desenvolver-se”. A única obra de Visconti, do acervo do MNBA, que participou desta exposição foi *NO VERÃO*, avaliada para fins de seguro, naquela ocasião em R\$ 100.000,00. No ofício, datado de 06 de dezembro, do Chefe de Gabinete da Presidência do IPHAN aos diretores dos museus participantes da exposição, lê-se:

... com o sucesso obtido durante o Primeiro Encontro da Cultura Brasileira da exposição Tesouros do Patrimônio, no Museu de Arte de Brasília, o Excelentíssimo Sr. Ministro de Estado da Cultura, Dr. Francisco Correa Weffort, determinou a itinerância da mostra pelas cidades de Fortaleza e São Paulo, ...

Assim, a obra esteve ainda exposta à apreciação do público, no CENTRO CULTURAL DA ABOLIÇÃO, em Fortaleza, de 05 a 20 de dezembro de 1995; e na PESP, de 30 de dezembro do mesmo ano a 31 de janeiro de 1996.

As anotações seguintes da Ficha de Movimento, referentes ao ano de 1998, indicam movimentações internas do MNBA, e somente há uma nova saída em 20 de abril de 2000. Essa se refere a um outro episódio interessante na história da tela *NO VERÃO*: a sua participação na MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO - BRASIL 500 ANOS, que aconteceu no Parque Ibirapuera, em São Paulo, de 23 de abril a 9 de setembro de 2000.

A produção artística de Eliseu D'Angelo Visconti se estende dos anos de formação, ainda na IMPERIAL ACADEMIA DE BELAS ARTES (AIBA), em 1885, até 1944, ano de sua morte. Embora, apenas um quarto desse período esteja situado no século XIX, as obras realizadas nesses anos representam um momento estético de indiscutível relevância, tanto na evolução do trabalho do artista, como na história da própria pintura brasileira. Dessa forma, Visconti estava presente em dois dos módulos da gigantesca exposição comemorativa. E mais, a tela em questão mostrou-se novamente versátil, tendo sido selecionada por dois de seus curadores: o da ARTE DO SÉCULO XIX, Luciano Migliaccio, e o da ARTE MODERNA –

SÉCULO XX, Nelson Aguilar, também curador-geral da mostra. Cronologicamente situada na passagem dos dois séculos, *NO VERÃO* reúne em si características daquele momento de transição e o germe da arte que estava por vir. Requisitada primeiramente por Aguilar, a tela seria exposta ao lado de obras como *Moça no trigal* [F33c], e outras representativas da experimentação constante de novas técnicas, realizada por Visconti. Assim se expressou o curador-geral sobre a variedade da obra do mestre:

A arte moderna no Brasil está submetida, nos primeiros 16 anos do século, a um regime de exceção. Uma vocação como Visconti consegue realizações parciais, divididas entre a fidelidade acadêmica e o prenúncio dos novos tempos. Apaixona-se pelas luminosidades que iriam caracterizá-lo como um impressionista tardio e pela depuração das formas.<sup>22</sup>

No catálogo do módulo ARTE DO SÉCULO XIX, seu curador Luciano Migliaccio caracterizou o pintor, naquele momento crucial da virada do século:

Visconti dominava toda a riqueza de suas experiências internacionais, graças a uma grande habilidade técnica, herdada de seus mestres, e a uma personalidade brilhante e refinada.<sup>23</sup>

Ocorre que, uma das obras requisitadas por Migliaccio para o seu módulo, *Os patinhos* [F31a], lhe foi negada de última hora, ficando, dessa forma, desfalcada a participação de Visconti na ARTE DO SÉCULO XIX. O imprevisto levou Aguilar a ceder *NO VERÃO*, para o colega, que também havia pensado originalmente nessa tela, uma vez que, para o módulo ARTE MODERNA - SÉCULO XX, o número de obras de Visconti já era expressivo. Assim, a tela cumpriu seu duplo papel, sendo exposta ao lado de *Gioventù* [F3a], cronologicamente mais próxima a ela, e figurando também entre as obras da ARTE MODERNA, no seu catálogo, que já estava pronto no momento da concessão.

A quinta anotação na Ficha de Movimento se refere à MOSTRA DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, no período de 25 de outubro de 2000 a 20 de janeiro de 2001. Essa mostra se tratava da itinerância do módulo ARTE MODERNA na capital portuguesa, e o curador Nelson Aguilar fez questão de integrar a tela *NO VERÃO* à exposição, como fora sua intenção inicial. Enfrentou, para tanto, todo um longo percurso através de ofícios e documentos exigidos pelo IPHAN para a liberação da obra para fora do país, em nome da ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS DE ARTES VISUAIS.

<sup>22</sup> NELSON AGUILAR. *Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna*. 2000, p. 30.

<sup>23</sup> LUCIANO MIGLIACCIO. *Mostra do Redescobrimento: Arte do Século XIX*. 2000, p. 187.

Mesmo encontrando-se a obra, ainda no Pavilhão da Bienal de São Paulo, vários officios foram trocados entre o MNBA, o IPHAN e a Associação, desde 14 de agosto, para a negociação de seu empréstimo. Alguns desses documentos são ricos em informações bastante atualizadas e precisas, sobre o valor da obra o seu estado de conservação.

No formulário de empréstimo consta o valor do seguro em dólares: US\$ 18.000,00. Verifica-se, ainda nesse documento, que foram autorizadas a reprodução da obra em catálogo e a sua fotografiação/filmagem para os seguintes casos: publicidade; imprensa; fins educativos; produção de cartões postais; slides; CD-ROMs; filmes e fitas de vídeo, e uso no site de divulgação da exposição na internet. Nota-se que a direção do MNBA preencheu positivamente todos os campos sugeridos no formulário de empréstimo fornecido pela ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS, o que aponta para a facilidade de divulgação das obras do Museu.

Outros dois documentos, que fazem parte do processo da viagem de retorno da obra, atestam as suas condições físicas no momento da devolução. O primeiro deles, um Laudo de Vistoria, datado de 15 de março de 2001, assinado pelo técnico responsável do MNBA, e o outro, um *Condition Report*, de responsabilidade da ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS, datado de 03 de abril de 2001 (Anexo 2).

Após sua volta do exterior, *NO VERÃO* esteve ainda no MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP), por ocasião da exposição 30 MESTRES DA PINTURA NO BRASIL – 30 ANOS CREDICARD, inaugurada no dia 21 de maio de 2001. Desta vez, Visconti é incluído na terceira seção da exposição, que foi chamada: O ÚLTIMO NATURALISMO, A ATMOSFERA, CERTOS ECOS DO IMPRESSIONISMO (1880 – 1930), ao lado de Giovanni Battista Castagneto (1862-1900), Antonio Diogo da Silva Parreiras (1869-1937), Gustavo Dall’Ara (1865-1923), Eugênio Latour (1874-1942), Mário Navarro da Costa (1883-1931) e Carlos Chambelland (1884-1950). Segundo o curador da mostra, Luiz Marques, a inclusão das obras foi devida unicamente a critérios de disponibilidade das instituições, dos colecionadores e *marchands*; dado o caráter de urgência da organização do evento. Constam do catálogo da exposição, algumas idéias do seu curador sobre o conjunto da obra de Visconti:

Valendo-se possivelmente de suas múltiplas relações estéticas e biográficas com a música, Visconti assenhora-se efetivamente de outras dimensões do

impressionismo e do simbolismo. (...) As formas, como se conjugam em diferentes momentos de sua carreira, reflexos do art nouveau ou do *Liberty*, do simbolismo, do pré-rafaelismo, do impressionismo e mesmo do divisionismo parecem reproduzir com o retardo de uma ou duas gerações o percurso “musical” de James Whistler (1834-1903), talvez seu maior e mais interessante precedente.<sup>24</sup>

Nessa mostra, a colocação de *NO VERÃO*, pintura pertencente ao acervo do MNBA, lado a lado com o *Nu* [F5a] de Visconti, datado do ano seguinte (1895) e de propriedade do MASP, fez ressaltar um detalhe que aparece em ambas, se bem que, na primeira, com muito mais destaque: o arremate arredondado e cromado da guarda de ferro da cama; que aparece ainda, bem mais escondido, na tela *Menina com ventarola* [F2a]. O que faz pensar que essa cama, muito provavelmente, tenha sido a do pintor, em seu quarto de estudante pensionista em Paris.

A mais recente exibição de *NO VERÃO*, fora do MNBA, foi também em São Paulo, no CENTRO CULTURAL BANCO SANTOS, de 10 de dezembro de 2002 a 09 de março de 2003, durante a exposição IMAGEM E IDENTIDADE: UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA, sob a curadoria de Marcus de Lontra Costa. Nessa mostra, a tela foi exposta no segmento A CONSTRUÇÃO MODERNISTA: A VERDADE DO OLHAR E O BRASIL COMO TEMA. Não se pode afirmar que o tema de *NO VERÃO* seja especificamente brasileiro, portanto, conclui-se que, novamente, ela foi escolhida por possibilitar um olhar franco e desnudado. Segundo o curador da mostra, Visconti tem um papel preponderante nessa construção:

O ufanismo cede lugar à sutileza da vida cotidiana, aos mistérios, às agruras e à felicidade da crônica. Os personagens não são mais nobres e imponentes, enfatizados em roupas de gala. São homens, mulheres, pintores e modelos, comprometidos com o ideal burguês de beleza e influenciados já pelo impressionismo francês. (...)

Mas se esses são artistas que prenunciam de maneira indiscutível a questão modernista no Brasil, dois nomes devem merecer sempre destaque especial. O primeiro, Almeida Júnior. (...)

Entretanto, a passagem mais evidente entre os aspectos comprometidos com a arte convencional e os anseios modernistas encontra resposta na vultosa obra de Eliseu Visconti. Possuidor de uma extrema e sofisticada técnica pictórica, o artista desenvolve trabalhos que se relacionam diretamente com a questão impressionista adequada à sociedade moderna que se prenunciava no Rio de Janeiro e no Brasil.

---

<sup>24</sup> LUIZ MARQUES. *30 Mestres da Pintura no Brasil*. 2001, p. 40.

As suas obras introduzem-se no cenário brasileiro como um elemento questionador da tese que vê no modernismo apenas um ato de ruptura.<sup>25</sup>

As obras desse segmento foram expostas numa sala de paredes totalmente brancas e nuas. As esculturas agrupadas logo na entrada, em frente à escada de acesso, e as pinturas embutidas em painéis brancos, que escondiam suas molduras e cujas aberturas deixavam ver apenas as telas. Num forte contraste com a sala que abrigava o período precedente, A ALEGORIA ACADÊMICA: O MITO EUROPEU E A LUXÚRIA TROPICAL, de paredes escuras, com a iluminação caindo apenas sobre as obras, a luminosidade e o despojamento daquele ambiente, proporcionavam um clima que provavelmente pretendia representar a verdade do olhar. Porém, o efeito era estranho, fazendo as obras se assemelharem a reproduções. Foi possível notar, ainda, um certo descuido em relação às obras, pois, na tela *NO VERÃO*, estavam evidentes manchas de sujidade que não se observavam em exposições precedentes.

No Anexo 3, um quadro comparativo dá uma visão panorâmica da trajetória da tela em suas diversas exposições, demonstrando que após a exposição TRADIÇÃO E RUPTURA, ela começou a ser requisitada a intervalos menores, voltando sucessivas vezes para São Paulo. Certamente o fato de *NO VERÃO* ilustrar a capa da mostra O DESEJO NA ACADEMIA, lhe deu uma maior visibilidade, também pela polêmica que gerou.

### 2.3. Publicações nas quais a pintura foi reproduzida

A tela *NO VERÃO* não é, dentre as obras de Visconti, uma das que mais têm estado presentes em publicações, as mais variadas; a campeã, com certeza, seria *Gioventù*, que aparece inclusive em livros didáticos sobre literatura. No entanto, é possível observar que, por fazer parte do acervo do MNBA, ela gozou de certa facilidade para ser reproduzida. Nota-se essa política favorável à reprodução, no formulário de empréstimo fornecido pela ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS, documento já comentado.

No catálogo do *Salon* de 1894, no *PALAIS DE CHAMPS-ÉLYSÉES*, as reproduções publicadas eram gravuras, desenhadas a partir das pinturas.<sup>26</sup> Nenhuma das duas obras de Visconti foi ali reproduzida, sendo, apenas, indicadas na lista das obras numeradas por autor:

---

<sup>25</sup> MARCUS DE LONTRA COSTA. *Imagem e Identidade: um olhar sobre a história*, 2002, pp. 64 e 70.

1821 – Visconti (E). *En été.*

1822 “ *La lecture.*

Como os catálogos das Exposições Gerais do Rio não eram ilustrados, provavelmente a primeira reprodução de *NO VERÃO* seja a de uma revista não identificada, citada mais adiante. A seguir, em ordem cronológica, uma listagem dos livros e catálogos nos quais se encontram reproduções dessa pintura, com suas respectivas características e legendas (em itálico):

**1. JOSÉ MARIA DOS REIS JÚNIOR**

**História da Pintura no Brasil.** São Paulo: Leia, 1944, p. 294. (p&b, 13 x 17,5 cm):

203. *Eliseu Visconti* No Verão (M.N.B.A.)

**2. FREDERICO BARATA**

**Eliseu Visconti e seu Tempo.** Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944, p. 39 (p&b, 16,7 x 24,2 cm):

“*As duas irmãs*” – Óleo – Paris, 1894. – Propriedade do Museu Nacional de Belas – Artes.

**3. FRANCISCO ACQUARONE**

**Mestres da Pintura no Brasil.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, [1949], p. 179 (p&b, 9,7 x 14 cm):

“*As duas irmãs*” (M.N.B.A.)

**4. Catálogo do MNBA (Coleção Museus Nacionais – 1),** Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/INAP, 1979, p. 103 (cores, 5,7 x 7,4 cm):

*Elyseu D’Angelo VISCONTI, 1867 – 1944*

*No Verão ou Duas Irmãs – 1894*

*Óleo/tela 58,9 x 80,4 cm*

**5. VERA PACHECO JORDÃO**

**A imagem da criança na Pintura Brasileira.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1979, p. 23 (cores, 12 x 16 cm):

*VERÃO – 1894*

*Museu Nacional de Belas Artes (RJ)*

*Eliseu Visconti*

*1866 (Itália) – 1944 (Rio de Janeiro)*

**6. O Museu Nacional de Belas Artes (Catálogo),** São Paulo: Banco Safra, 1985, p. 370 (p&b, 1,4 x 2 cm):

*ELISEU D’ANGELO VISCONTI*

*(1866-1944)*

*NO VERÃO*

---

<sup>26</sup> Esse catálogo não foi encontrado no Brasil, e portanto, não pôde ser reproduzido aqui. Porém, gravuras também foram usadas, para reproduzir as obras, no catálogo de 1891, e o efeito pode ser observado no exemplo *Les carresses de la vague*, de Laurens [A4s30].

1894  
óleo s/ tela  
assinado  
58 x 80 cm  
tombo: 967

#### **7. BRAM DIJKSTRA**

**Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture.** New York: Oxford University, 1986, p. 155 (p&b, 7,4 x 10 cm):

V. 29. *Eliseu Visconti (1866-1944), "In Summertime" (1891)*

#### **8. JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE**

**Dicionário Crítico da Pintura no Brasil.** Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 529 (9,9 x 13,5 cm):

*No verão (1894, 59 x 80,4) MNBA, de  
Eliseu Visconti  
V. pág. 520*

#### **9. PINACOTECA**

**O desejo na Academia (1847 – 1916).** São Paulo: PW, 1991, capa e p. 36 (cores, 9,7 x 13,3 cm):

*Eliseu Visconti, No Verão, 1894. Óleo sobre tela, 58,9 x 80,4 cm  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (cat. nº 81)*

**10. VISCONTI; BONADEI.** São Paulo: Art, 1993, p. 25 (cores, 11,2 x 16 cm):

*NO VERÃO ou AS DUAS IRMÃS  
Óleo sobre tela 58 x 80 1894 a.c.i.d.  
Museu Nacional de Belas Artes Rio de Janeiro*

#### **11. NELSON AGUILAR**

**Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna. O Século XX.** Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos – Artes Visuais, 2000, p. 66/67 (cores, 26,7 x 36,5 cm):

*No Verão During Summer*

*1894*

*Óleo sobre tela Oil on canvas*

*58 x 80 cm*

*Museu Nacional de Belas Artes*

*Rio de Janeiro*

#### **12. LUIZ MARQUES**

**30 Mestres da Pintura no Brasil.** São Paulo: MASP/Credicard, 2001, p. 107 (cores, 11 x 15 cm):

*No Verão*

*Ost, 58,9 x 80,4 cm.,*

*Data: 1894, MNBA, inv. 967*

#### **13. MARCUS DE LONTRA COSTA**

**Imagem e Identidade: um olhar sobre a história.** São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002, p. 73 (cores, 11 x 15,3 cm):

*ELISEU VISCONTI*

*Santa Caterina, Giffoni Valle e Piana, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, RJ, 1944*

*No verão, 1894*

*Óleo sobre tela – 58,4 cm.*

Ainda, existe uma reprodução de *NO VERÃO* em um pequeno catálogo do MNBA, (Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE/ INAP), sem data e sem paginação, (cores, 4,2 x 5,5 cm), com a seguinte legenda:

*VISCONTI, Elyseu D'Angelo,*

*1867-1944*

*No verão ou Duas irmãs*

*Óleo/tela – 0,689 x 0,804 m*

*A inquietude intelectual levaria Visconti a experiências constantes. Nesta obra os mesmos princípios de sua formação aparecem com muito mais amadurecimento.*

Foram encontradas também algumas reproduções de *NO VERÃO*, em jornais e revistas:

- Página sem identificação, data ou numeração: a reprodução é em cores, e de página inteira (22,2 x 31,6 cm), sem legenda, apenas com o título acima da obra: PINTURA BRASILEIRA \* NO VERÃO \* ELISEU VISCONTI <sup>27</sup>;
- Página sem identificação, data ou numeração: a reprodução em preto e branco (17 x 27 cm), traz a legenda: “AS DUAS IRMÃS”, UM DOS MAIS BELOS TRABALHOS DE ELISEU VISCONTI, QUANDO PENSIONISTA, PARIS, 1894. HOJE NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, e ainda, uma reprodução do quadro *Maternidade* (1906) de Visconti, e um texto extraído do livro de Barata, páginas 77 a 79, o que localiza o artigo, muito provavelmente, no ano de 1945, quando foram publicados vários ensaios sobre a biografia de Visconti <sup>28</sup>;
- A edição de 3 de junho de 1946, do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, na sua página 3, traz um artigo intitulado Os grandes artistas do Brasil – Eliseu D'Angelo Visconti, acompanhado de oito reproduções de obras do mestre. Entre elas, a de

<sup>27</sup> Página original de revista, porém avulsa, encontrada no álbum do artista conservado pela família, sendo esta, por suas características, talvez a mais antiga reprodução da obra em questão.

<sup>28</sup> Página original de revista, também avulsa, encontrada no álbum do artista conservado pela família.

número dois, vem com o título um pouco alterado: *O Verão*. É uma reprodução de pequenas dimensões comparada às outras do mesmo artigo que, aliás, ocupa página inteira do jornal;

- Na seção “Arte”, da revista *IstoÉ Senhor*, nº 1163, de 15 de janeiro de 1992, p. 63, o artigo Pela lente do amor, de autoria de Ivan Cláudio, traz uma reprodução em cores, (12 x 15,7 cm, com moldura), e a legenda: *No verão, de Eliseu Visconti: nesta tela o pintor retratou duas sobrinhas pré-adolescentes;*
- A edição nº 03, ano 1, de *Bandeiras*, São Paulo, de 15 a 31 de janeiro de 1992, o artigo O Desejo está na Pinacoteca, como o precedente, sobre a exposição O DESEJO NA ACADEMIA, reproduz a obra com a seguinte legenda: *Em sua tela “O Verão”, Visconti retratou as sobrinhas;*
- Na seção “Visuais”, do jornal *O Estado de São Paulo*, de 21 de maio de 2001, a crônica A pintura do Brasil em 30 capítulos no Masp, de Maria Hirszman, referente à exposição 30 MESTRES DA PINTURA NO BRASIL, traz também sua reprodução da obra, com a legenda: *“No Verão”, tela em que Visconti retrata suas filhas, é um destaque da mostra.*

Analisando as legendas, é possível observar que nos dois livros publicados no ano da morte do artista, a obra aparece com títulos diferentes, o seu verdadeiro e *As duas irmãs*, como também foi citado no texto de Barata. Essa denominação ainda aparece no livro de Francisco Acquarone, uma edição sem data, mas provavelmente de 1949; e em dois catálogos do MNBA aparecem os dois títulos. Era comum no século XIX, como forma de mascarar o assunto das obras de arte, identificá-las com nomes diferentes daqueles que seus criadores tinham lhes dado; nomes inocentes ou que evocavam os temas que tornaram o nu mais aceitável (alegorias, personagens mitológicos ou de culturas distantes, etc.).

Em *A imagem da criança na Pintura Brasileira*, é registrado como título apenas VERÃO, igualando-o ao de tantas outras obras de sua época, como será visto mais adiante. A partir dessa publicação, todas as demais legendas trazem o título NO VERÃO, com exceção de *Visconti; Bonadei*, que o coloca ao lado de *As duas irmãs*, pois, apesar de ser bastante

recente, esse livro se baseou muito claramente na biografia de Barata, para a identificação das reproduções.<sup>29</sup>

Destaca-se na listagem de livros e catálogos, a reprodução da tela, em pequenas dimensões, em uma publicação estrangeira, muito interessante e densa, que trata da imagem “decadentista” da mulher, na passagem entre os dois últimos séculos: *Idols of Perversity*. A reprodução aparece no capítulo The lesbian glass. Embora trate o assunto de forma muito aprofundada, a partir de uma pesquisa bastante completa e séria, o livro de Bram Dijkstra comete um erro em relação à data da obra de Visconti. Isto se deveu, muito provavelmente, à reprodução na qual se baseou seu autor, pois, um muito estreito corte vertical na lateral direita da obra, pode transformar o 4 da data, em 1. Esse efeito pode ser observado na reprodução publicada em *História da Pintura no Brasil*.

Na legenda do pequeno catálogo não datado, do MNBA, é destacado o caráter moderno da obra, em relação às outras do mesmo período, relacionando-a com inquietude, amadurecimento e experiências constantes, apesar de identificar nela os princípios da formação do artista.

Interessante notar, também, as legendas que saíram nos artigos referentes à exposição O DESEJO NA ACADEMIA, que identificam os modelos de *NO VERÃO* como sobrinhas de Visconti. Essa afirmação já aparece num artigo datado do dia da inauguração da mostra, intitulado: Safadezas com chancela acadêmica. O texto traz vários comentários do curador da mostra Ivo Mesquita, mas o título já indica que a autora, Angélica de Moraes, pretendia chamar a atenção sobre seu artigo, a todo custo. Também na chamada, logo abaixo do título, ela faz afirmações maliciosas e mordazes sobre três grandes nomes da pintura brasileira, sem a menor preocupação com a sua fundamentação: “Eliseu Visconti era chegado numa ninfeta. Pedro Américo se auto-retratou travestido de mulher. Victor Meirelles era um voyeur”.<sup>30</sup>

No corpo do texto a autora acrescenta que as meninas seriam sobrinhas de Visconti, numa frase picante que será comentada adiante. A informação sobre o parentesco das modelos é repetida nos outros dois artigos posteriores, que trazem também a reprodução da tela, sem

---

<sup>29</sup> Repete, inclusive, um erro de datação da pintura *Retrato de Yvonne* [F37a], onde consta 1900, sendo que a filha do pintor, retratada na tela, nasceu somente em 1901.

<sup>30</sup> ANGÉLICA DE MORAES. Safadezas com chancela acadêmica. *Jornal de Tarde*, 14 dez 1991.

que neles se reforce, no entanto, a mesma conotação maldosa. Segundo o engenheiro Tobias Visconti, filho do artista, não existe possibilidade deste haver retratado suas sobrinhas, pois o pintor costumava utilizar como modelo suas vizinhas em Paris, e seus sobrinhos estavam todos, naquele momento, no Brasil. Porém, verifica-se que o comentário partiu dos descendentes de Anunciata d'Angelo Scarpa, os quais teriam notado, nas meninas de *NO VERÃO*, alguma semelhança com as filhas daquela irmã do pintor. Na verdade trata-se de uma lenda familiar, pois, esses descendentes se mostraram surpresos ao saber que a obra foi pintada em Paris. E através do confronto das datas, fica comprovado o equívoco do comentário, posto que Anunciata se casou em 1889, e sua primeira filha foi a terceira na ordem de nascimento.<sup>31</sup>

Já em seu artigo, Maria Hirszman, afirma que as meninas seriam filhas do pintor. Talvez essa colocação tenha sido influenciada pelo epíteto de Visconti, *O Pintor da Família* e pelo contexto muito diferente, criado pelo enfoque da mostra 30 MESTRES DA PINTURA NO BRASIL, totalmente diverso daquele dado à outra exposição. Esse comentário, apesar de ter uma intenção oposta à daquele, é também completamente infundado, sendo totalmente improvável que Visconti tivesse, aos 27 anos de idade, duas filhas adolescentes.

Todos os catálogos da MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO trazem, nas páginas iniciais, algumas montagens feitas com recortes de várias das obras apresentadas por cada um deles. O da ARTE MODERNA, além de dar destaque à obra *NO VERÃO*, com uma reprodução de grandes dimensões, ocupando página dupla (a maior dentre todas aqui apresentadas), ainda mostra as duas meninas da pintura na sua primeira montagem de abertura, nas páginas 14 e 15 [F6]. A garota que se encontra de olhos abertos, parece surfar sobre *A onda* de Anita Malfatti (1896-1964); a outra, recosta sua cabeça sobre a colina d'*O farol* (1915), da mesma pintora brasileira. A montagem é arrematada na parte inferior esquerda com detalhes da praia de uma pintura de Alfredo Emílio Andersen (1890-1935): *Paisagem de Guaratuba II* (1925).

Para finalizar, na reprodução mais recente da obra, o catálogo *Imagem e Identidade*, publicado em dezembro de 2002, a pintura aparece bem mais escurecida que o original, como, aliás, aconteceu com várias reproduções naquele catálogo.

---

<sup>31</sup> A data de casamento foi fornecida por Marcelo Scarpa, bisneto de Anunciata, a partir de documento conseguido pelo mesmo, para obtenção da nacionalidade italiana.

É possível, ainda, encontrar a imagem de *NO VERÃO*, em dois sites da internet:

[www.itaucultural.org.br/aplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais/...](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais/...) que traz sobre Visconti, pequenas biografia e cronologia, entre outras informações e textos críticos, além de 29 imagens em cores de suas pinturas; e

[www.sappho.com/art/visconti.html](http://www.sappho.com/art/visconti.html) que traz o portal *Isle of Lesbos*, com várias imagens de pinturas sobre o tema do homoerotismo feminino. Esse portal se iniciou com as imagens constantes no capítulo citado do livro de Dijkstra, – e por isso *NO VERÃO* aparece em preto e branco, e com a data de 1891 – mas aos poucos vem acrescentando imagens de todos os tempos sobre o tema.

## 2.4. Fortuna Crítica

Poucos são os críticos ou autores que analisaram, comentaram ou descreveram a pintura *NO VERÃO* de Eliseu Visconti.

O primeiro comentário é ainda do ano da sua criação, assinado por J.B., no artigo, já citado aqui, escrito sobre as obras de Visconti expostas no salão de 1894. Nele, o autor se mostra bem impressionado, mas um pouco confuso, em relação às telas do pintor ali expostas, ora elogiando, ora criticando, e em seguida se justificando. Ele aponta *Distração* como “a melhor tela do Sr. Visconti”, e justamente *NO VERÃO*, como aquela na qual encontrou maiores defeitos. Depois de vários elogios ao pintor, o articulista passa a expressar sua previsão de que ele ficará eternamente naquele estágio, se não se preocupar com alguns pontos, que aponta como essenciais:

Espirito inteligente, organização de artista, sabendo tirar todo o partido da palheta, vendo justo, toda a sua arte tem que pairar no estreito âmbito das observações do *chic*, mais ou menos notáveis, conforme a perfeição factual, mas convencional na sua essência íntima.

[original danificado]..., permanecerá fazendo bonitas telas sem sonho e sem vida observada.

Tomará os modelos para *poser* em convencionaes scenas de gabinete, de *toilette* e de vida elegante, saberá usar as tintas e poderá ser um extraordinario dilettante da palheta; mas em tanto quedará, se, pelo estudo e pela educação da imaginativa até agora prejudicada pela visão exclusivamente exterior, não procurar despertar faculdades dormentes e crear motivos de evocação e fontes de emoção.

*No verão*, por exemplo, é uma tela que confirma o que acima vai exposto: não havendo uma observação profunda do assunto a tratar, a preocupação da cor quase baça e a procura de efeitos tirados do ondeado das roupas da cama, falha completamente e vai até ao ponto de revelar um descuido grande no tocante á anatomia, de que só aponto a coxa, cujo desenho mal parece do Sr. Visconti.<sup>32</sup>

Não se pode saber se Visconti, em Paris, teve conhecimento desse artigo, pois ele não se encontra na pasta de recortes de jornais e revistas, hoje em poder da família. Mas, a julgar por suas composições realizadas nos seus últimos anos como bolsista da Escola – *Gioventù* [F3a], *Oréadas* [f3b], *A Recompensa de São Sebastião* [F4a], e *A Providência guia Cabral* [F4b], telas ditas de inspiração simbolista, Visconti parece ter dado ouvidos a um conselho similar.<sup>33</sup>

No comentário feito a *NO VERÃO*, nota-se que, realmente não houve *uma observação profunda do assunto*, por parte, sim do crítico, e não do pintor. Ele aponta defeitos exatamente onde os futuros comentaristas apontarão excelentes qualidades: no desenho, na cor, nos efeitos... Chega-se por um instante a duvidar que ele esteja falando da mesma tela, e a imaginar que algo nela o tenha incomodado bastante, mas que não esteja explícito o suficiente para que possa ser mencionado, sem que o autor se comprometa.

A comparação com o comentário seguinte, deixa esse contraste de opiniões mais claro:

**No Verão** ou **Duas Irmãs** é uma produção de 1894 na qual se apresentam com mais desenvoltura os mesmos princípios da formação de Visconti, se comparados com os últimos estudos existentes na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Academicamente desenhado, o mestre aborda o difícil problema do escorço com sabedoria e de modo a não causar os efeitos de deformação, mas simplesmente, tomadas de posição das figuras por ângulos singulares. Por outro lado, o claro-escuro empregado ao longo das formas colabora em termos de valores justos voltados ao tridimensional proposto pelo artista.

(...) A linguagem pictórica empregada em **Duas Irmãs** é simples. As tintas são mais ou menos densas, as formas mais ou menos recortadas segundo a necessidade de expressar os materiais ali representados, numa espécie de gradação bem dosada entre a dureza e o brilho do metal, a brandura da carnação jovem das meninas e a maciez dos tecidos em que os modelos repousam. As tonalidades, praticamente mais valor do que tom, merecem a mesma atenção.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> J.B. *A Exposição de Bellas Artes*, *A Notícia*, 7 e 8 out 1894.

<sup>33</sup> No entanto, percebe-se por sua produção posterior, que essa não viria a ser sua linguagem característica e pessoal, especializando-se em retratos, paisagens e cenas de gênero, além das grandes decorações.

<sup>34</sup> MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Coleção Museus brasileiros – 1), 1979, p. 102.

Esse texto encontra-se no catálogo do MNBA, editado em 1979, e acompanha uma reprodução da tela, de página inteira. Descreve com riqueza de detalhes as qualidades técnicas da obra, ressaltando inclusive a habilidade do pintor em expressar os diferentes materiais, trazendo à luz as diferentes sensações que eles provocam. Deixa claro ainda, que o escorço foi resolvido com sucesso e, portanto, sem apresentar deformações. Embora nesse aspecto esta análise seja diametralmente oposta à anterior, em outro elas se igualam. Ambas ignoram o tema da pintura, e pode-se apenas inferir, expressa pela repetição do título *Duas Irmãs*, a interpretação assumida pelo autor.

Vera Pacheco Jordão procurou selecionar, para seu livro *A imagem da criança na Pintura Brasileira*, aquelas pinturas que não sejam simplesmente retratos, antes, deu preferência a imagens de crianças em atividades diversas. Entre tantas pinturas em que Visconti retratou tanto seus filhos, como as crianças da redondeza brincando [F48a/b], indo à escola [F47a/b], ou até ensaiando o ofício de pintor [F46b], Jordão escolheu exatamente *NO VERÃO*. Após um breve parágrafo sobre Visconti, ela comenta a pintura:

Executado em 1894, apenas um ano depois que o artista iniciara em Paris seu aperfeiçoamento, este quadro é excelente demonstração do nível que o pintor já alcançara. Desenho e colorido equilibram-se admiravelmente, modelando as formas num realismo sem brutalidade, baseado mais na sutileza que na força. Notável é o contraste entre a expressão das meninas: uma delas mergulhada no sono – os olhos e lábios ligeiramente entreabertos, o peso do braço caído revelando o abandono – a outra bem acordada – numa tensão que atinge até a ponta dos dedos, a força concentrada no olhar inquiridor que parece exigir resposta aos problemas que a afligem. A nudez é discretamente velada pela habilidade da composição.

O pintor-decorador consegue mais um efeito magnífico: coloca em primeiro plano a grade da cama, o brilho do metal e o traçado geométrico da grade realçando, por contraste, a brancura baça dos travesseiros e lençóis, muito nítido no primeiro plano, gradualmente fundindo-se no espaço, em volumes mais sugeridos que modelados.<sup>35</sup>

A autora compara a postura totalmente relaxada de uma das meninas em contraste com a tensão expressa pela outra, ressaltando nesta, uma característica não observada pelos outros autores: um “olhar inquiridor que parece exigir resposta aos problemas que a afligem”. Porém, à semelhança do texto do catálogo do mesmo ano, comenta as habilidades de Visconti para o desenho e colorido; coloca em evidência o contraste, entre a grade e os lençóis da cama, e também não comenta o tema da pintura. Cita apenas rapidamente a

---

<sup>35</sup> VERA PACHECO JORDÃO. *A imagem da criança na Pintura Brasileira*. 1979, p. 22.

nudez discreta e faz breve menção à inquietação da adolescência, através do olhar inquiridor.

O primeiro comentário que aborda direta e francamente o assunto da pintura em estudo, é de Bram Dijkstra, e faz parte do capítulo The Lesbian Glass, do seu livro, já citado entre as publicações que trazem uma reprodução da tela *NO VERÃO*. Esse capítulo trata da iconografia das tendências femininas auto-eróticas e lésbicas, que aparecem nas últimas décadas do século XIX. Juntamente com a literatura, as pinturas e desenhos sobre esse tema chamaram a atenção dos sexologistas sobre o fato, até então ignorado pela maioria da sociedade européia.

O texto de Dijkstra explora o caminho percorrido pelos artistas, ao construir, paulatinamente, essa iconografia, e coloca *O sono* (1866) [F67a], de Gustave Courbet (1819-1877) como a primeira pintura a óleo sobre tela a abordar mais diretamente o assunto do homo-erotismo feminino. Evidentemente, esta obra inspirou as subseqüentes, e, ao listar trabalhos posteriores, de pintores de várias nacionalidades, sobre o mesmo tema, o escritor cita então a obra de Visconti:

*The Brazilian painter Eliseu Visconti, in his "In Summertime", painted in Paris in 1891, showed a pair of young women who, it would seem, had already had quite a night of it. He made it appear as if, even though they had separate bodies, they were in fact little more than a single organism. Surely it not just the debilitating summer heat that gave these youngsters their air of contented exhaustion.*<sup>36</sup>

Esse autor não associa a languidez, com que as meninas estão deitadas na cama, com o sono ou o recente despertar. Alerta para uma possibilidade que faria o título que lhe foi imposto, *As duas irmãs*, produzir o efeito contrário ao objetivo que o originou. Ressalta a unidade sugerida pelos dois corpos e a expressão de saciedade e prazer nos rostos e atitudes.

Em seu *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, José Roberto Teixeira Leite, reserva um verbete especial para fazer sua análise da obra:

**NO VERÃO.** Pintura de Eliseu Visconti, do Museu Nacional de Belas Artes (óleo sobre tela, 59x80,4 cm), executada em Paris, em 1894. Duas adolescentes, nuas, estão preguiçosamente repousando no leito. A da direita, desperta, olha fixamente o espectador, por sobre o gradil da cabeceira da cama; a da esquerda, porém, da qual

<sup>36</sup> BRAM DIJKSTRA. *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. 1986, p. 156.

só é possível ver o rosto, antebraço e calcanhares, adormeceu profundamente, refletindo-se em sua linda face uma ingenuidade e uma pureza que a irmã acordada aparentemente já não possui... O quadro, também denominado, por vezes, *Duas Irmãs*, é especialmente notável pela evocação das diferentes texturas, pelo escorço admirável dos corpos e pelo cromatismo, de extrema leveza.<sup>37</sup>

Inicialmente, uma descrição crua do assunto da tela, mas que deixa clara a interpretação do autor, quando cita a preguiça como causa da languidez dos corpos, e se refere à companheira como irmã. Aqui foram também destacadas as qualidades técnicas da obra e, pela primeira vez, foi levantado, um elemento muito comum nas representações ocidentais da adolescência: a perda da inocência e da pureza, justamente aquelas, tão decantadas pelos poucos críticos que comentaram o nu adolescente viscontiano.

Por ocasião da exposição *O DESEJO NA ACADEMIA*, porém, foi que se falou da questão do erotismo em *NO VERÃO* abertamente, pela primeira vez no Brasil. Chegando-se até a fazê-lo de forma irresponsável, extrapolando o objetivo da mostra, citado inclusive, no artigo Safadezas com chancela acadêmica:

Esse conjunto foi reunido com um olhar pós-freudiano e bem humorado, que despe as intenções ocultas na representação dos corpos dos modelos. E o resultado é delicioso. Por trás das cenas mitológicas ou literárias, vazam inconfidências de alcova e imagens ambíguas, traçadas muitas vezes com total inconsciência da carga erótica que detonam.<sup>38</sup>

O fato de ilustrar a capa do catálogo colocou a tela em evidência, e a autora chega ao extremo de insinuações do tipo: “Eliseu Visconti era chegado numa ninfeta”. Começando seu texto com o clássico “Freud explica”, Angélica de Moraes comenta que os defensores da moral iriam destilar veneno diante da exposição, e a seguir, começa, ela mesma, a destilar seu próprio veneno contra os pintores da mostra, demonstrando total ignorância sobre a matéria tratada:

Eliseu Visconti? Um pedófilo, apaixonado pelas sobrinhas pré-adolescentes. Pedro Américo? Um devasso que se retratou travestido de mulher. Victor Meirelles? Um voyeur.<sup>39</sup>

Mais adiante, a autora cita especificamente o quadro de Visconti, que nesse artigo não foi reproduzido:

---

<sup>37</sup> JOSÉ ROBERTO T. LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 520.

<sup>38</sup> ANGÉLICA DE MORAES. Safadezas com chancela acadêmica. *Jornal da Tarde*, 14 dez 1991.

<sup>39</sup> Idem.

As normas acadêmicas não impediram que Eliseu Visconti fizesse uma celebração velada da pedofilia, ao retratar na tela *No Verão* a nudez pré-adolescente de suas sobrinhas.<sup>40</sup>

Embora não fizessem a acusação de pedófilo ao pintor, outros dois artigos encontrados repetem o equívoco, afirmando que as meninas seriam sobrinhas de Visconti. Um deles, o já citado, de Ivan Cláudio, publicado pela revista *Istoé Senhor*, e o outro, sem autoria, publicado por *Bandeiras*. Para a construção deste último texto, o entrevistado não foi Ivo Mesquita, o curador da mostra, mas sim, Ubirajara Ribeiro, titular da cadeira de Desenho e Pintura no curso de Artes Plásticas da FAAP, que acompanhou o jornalista numa visita à exposição:

Para Ubirajara, o desejo não se faz presente apenas no corpo, mas também na representação – “às vezes, uma pincelada a mais ou o brilho de um tecido” – como ocorre em “No Verão” de Eliseu Visconti. Na tela a sensualidade não está nas duas adolescentes nuas (ambas sobrinhas do autor), mas no lençol que parece “um ninho muito fofo”.<sup>41</sup>

Dentre os autores que evidenciam o erotismo na tela *NO VERÃO*, pode-se perceber até aqui três enfoques diferentes: Bram Dijkstra o vê no relacionamento entre as duas garotas, Angélica de Moraes o coloca na relação entre pintor e modelos e, Ubirajara Ribeiro desloca-o para a representação dos materiais.

Porém, muito mais que os precedentes, se ocupou da pintura aqui em questão, Ana Maria Tavares Cavalcanti, na segunda parte de sua tese de doutorado, já mencionada anteriormente. No capítulo intitulado As obras do primeiro período parisiense (de 1893 a 1900), depois de analisar quatro das academias, envios do pensionista Visconti, e de abordar aspectos comuns entre a obra *NO VERÃO* e outras duas composições do mesmo período, Cavalcanti passa a uma análise detalhada de cada uma delas. O trecho sobre a pintura em estudo, que foi o maior texto encontrado sobre a obra, merece ser transcrito na íntegra:

A tela *No verão* data do ano seguinte. Vemos aí duas jovens nuas deitadas no mesmo leito (aliás, o mesmo que aparece no *Menina com ventarola*). Uma das duas moças dorme, a outra acaba de acordar e nos fita, ainda aturdida pelo sono.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> O Desejo está na Pinacoteca. *Bandeiras*, ano 1, n° 03, 15 a 31 jan 1992.

<sup>42</sup> ANA MARIA T. CAVALCANTI. Op. cit., p. 215.

A autora, em concordância com Teixeira Leite, atribui ao sono, o aturdimento observado na expressão da menina, que segundo ela, acabara de acordar.

Uma vez mais, a pose das figuras não obedece aos cânones habituais neste gênero de pintura. As jovens, deitadas de bruços, são vistas sob uma perspectiva acentuada. No primeiro plano, vemos suas cabeças; ao fundo, seus pés. Da jovem adormecida, só enxergamos o rosto e um dos braços relaxado, que pende por cima do encosto da cama. A segunda figura é representada em escorço imposto pela vista em perspectiva. A nudez das duas está quase inteiramente escondida, protegida por trás do travesseiro e das barras metálicas do primeiro plano. Da expressão de suas faces emana uma fragilidade e uma inocência desconcertantes.<sup>43</sup>

Ela descreve a posição em que as figuras foram colocadas na tela, observando também o escorço e a perspectiva. Concorda com a impressão de fragilidade e inocência, destacadas por quantos comentem os nus adolescentes viscontianos, porém, não pode deixar de notar que o quadro não se resume a isso.

A cena, de uma candura e de uma pureza infantis, exala ao mesmo tempo uma sensualidade inesperada criada pelo encontro do olhar da jovem que acorda com o olhar do espectador. 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.<sup>44</sup>

Mesmo insistindo em que a menina acaba de acordar, observa o *cheiro* de algo proibido no ar. Fala em *sensualidade inesperada*, deixando escapar a idéia latente no senso comum, de que a sexualidade seja exclusividade da fase adulta do ser humano, ou quem sabe, da mulher. Cavalcanti dá um quarto enfoque para o erotismo na pintura. Ela o localiza na relação entre figura e espectador, gerado pelo encontro dos olhares.

Após estas primeiras impressões que concernem o tema do quadro, observamos que o tratamento dado à sua execução é de uma sensibilidade refinada. As cores, um pouco mais sombrias que as do quadro precedente, são sempre tratadas com muita sutileza e Visconti desenvolve aí uma infinidade de nuances. Os mínimos detalhes são realizados com doçura. As barras metálicas do encosto que poderiam tornar a composição rígida devido à geometria estrita e ao contraste muito forte do preto do ferro sobre o branco dos lençóis, foram suavizadas. O branco se mistura por vezes ao preto, e o resultado é que as linhas das barras são interrompidas aqui e ali, o que lhes dá a leveza desejada.<sup>45</sup>

Nesse parágrafo, Cavalcanti descreve, com fina percepção, os truques que Visconti emprega para conseguir um efeito de suavidade e envolvimento, coincidindo com a análise

---

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

<sup>44</sup> Idem, pp. 215 e 216.

<sup>45</sup> Idem, p. 216.

encontrada no catálogo do MNBA. Ela havia observado, anteriormente, que os nus da primeira fase, incluindo *NO VERÃO*, têm como traço característico, a naturalidade da pose:

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 que o pintor captou os modelos em suas atitudes naturais e pintou-os de improviso. É claro que foi este o efeito procurado pelo artista.<sup>46</sup>

Ela destaca, aqui, o doce torpor que envolve as figuras, mais uma vez, deixando escapar a sensação desconcertante, a qual não coincide com o que sempre se convencionou ver nos nus adolescentes viscontianos. Constata a seguir que, apesar da impressão de naturalidade e improviso passada por estas obras, se estudadas as suas estruturas formais, elas revelam “uma construção refletida, feita de simetrias e correspondências de formas.”<sup>47</sup>

Este tratamento delicado das cores é a qualidade mais evidente e imediatamente percebida da pintura de Visconti. No entanto, assim como observamos na análise da *Menina com ventarola* – e as mesmas observações se impõem aqui – ele é acompanhado por uma composição estudada, cuja organização não se manifesta de imediato. Se dividirmos a superfície do quadro *No verão* em quatro retângulos de mesmo tamanho, isto é, se traçarmos uma linha horizontal e uma linha vertical que se cruzam exatamente no centro do quadro, descobrimos a construção geométrica das figuras no espaço. A cabeça da jovem que nos olha se encontra no centro do quadro ou mais exatamente, seu queixo apóia-se sobre a linha horizontal mediana, e os contornos de seu nariz, se bem que ligeiramente oblíquos, coincidem com a linha vertical mediana. Dispor este elemento no centro da composição poderia tornar o conjunto pesado, mas a cabeça da segunda jovem, ao lado, serve de contraponto. Com efeito, visualmente as duas cabeças funcionam junto, pois vemos duas vezes a mesma forma repetida. Observamos em seguida que as duas figuras se inserem num losango quase perfeito cujos ângulos são o cotovelo da jovem adormecida, a mão esquerda da jovem que nos olha, a extremidade de seu pé esquerdo e o ponto mais alto de sua cabeça. Para concluir esta análise da estrutura formal do quadro, é necessário observar que as linhas retas e oblíquas se harmonizam por contraste com as linhas curvas, num entrelaçamento muito expressivo. Visconti constrói um equilíbrio feito de movimentos.<sup>48</sup>

Ela usa as mediatrizes da tela e um losango para inserir a composição numa construção geométrica do espaço que, no entanto, não é tão evidente, e por isso não perturba o clima de naturalidade da cena. Levando até as últimas conseqüências essa análise da estrutura formal da obra, pode-se dizer ainda que, o enfeite arredondado e cromado, o qual arremata o gradil da cama, serve de outro contraponto à cabeça da menina que se situa apoiada no centro do quadro. Quando Cavalcanti diz que, *visualmente as duas cabeças funcionam junto*, ela

<sup>46</sup> Idem, p. 214.

<sup>47</sup> Idem, ibidem.

<sup>48</sup> Idem, p. 215.

observa o mesmo efeito de unidade das figuras ressaltado por Dijkstra: *como se, mesmo considerados seus corpos separados, elas fossem de fato, um pouco mais que um organismo só.*

A análise mais recente de *NO VERÃO* é dada por José Luiz Nunes, em sua dissertação sobre o período de formação artística de Visconti. Assim como Tavares Cavalcanti, Nunes também apresenta o que ele chama de “Comentário crítico sobre a obra de Visconti enquanto bolsista”. A segunda pintura que merece sua atenção é justamente *NO VERÃO*:

Percebe-se que o tratamento dado à cor de fundo é difuso, manchado, esponjado, em tons marrons/violeta, que configuram zonas de maior obscuridade, em oposição às demais áreas da tela, mais iluminadas.

Parece-nos que a paleta do pintor, nesse momento, está influenciada pela descoberta da pintura de Velásquez, de quem fez cópia, como envio de pensionista.

O tratamento da cor da pele, ainda que realista, já não acentua os aspectos tridimensionais e arredondados, em que a plasticidade do volume dos corpos é efeito procurado. A técnica do claro-escuro é empregada para solucionar os problemas de regiões de sombra e luz e no trato da pele/carne apenas.

Há uma decomposição cromática que efetua um processo de diluição, ou seja, de passagem, entre zonas de cor: do fundo para as figuras femininas, das figuras femininas para a roupa de cama. Com esse recurso se condensa uma atmosfera de calor e sensualidade.

O maior rigor do pintor se destaca nos rostos das modelos, onde o detalhamento está em evidência. Os rostos têm volume, em contraste com os corpos, quase chapados, bidimensionais.

A postura dos corpos é incomum, e se aproxima do “contra-plongée” da fotografia e do cinema, descobertas recentes e por quem, provavelmente, Visconti foi influenciado.

O jogo de linhas verticais, horizontais e diagonais da cama cria um dinamismo assimétrico, sem, entretanto, deixar de estar balanceado com as linhas curvas das cabeças das meninas.

O uso das linhas no primeiro plano, na cama, intercepta nossa visão da nudez plena das meninas em seu momento de intimidade. Temos que retornar ao olhar atento da moça que nos olha. A figura feminina, que encara o espectador, nos desconcerta, pois ela denuncia nosso voyeurismo, como em algumas obras de Manet (Olímpia, por exemplo). Ela nos obriga a perceber nosso desejo de contemplação da nudez feminina.<sup>49</sup>

Nunes se concentra mais na análise formal da obra, observando técnicas empregadas no fundo e nas figuras: o cromatismo, o uso das linhas, efeitos de volume, iluminação, ângulo. Aqui introduz uma observação que não se encontra em nenhum outro texto sobre essa obra:

---

<sup>49</sup> JOSÉ LUIZ NUNES. *Eliseu d'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França*, 2003, p. 92.

uma possível influência da fotografia, na perspectiva em *contra-plongée*, mas que foi, no entanto, colocada verbalmente em determinada ocasião. Como será visto no capítulo dedicado ao tema, esse ângulo, embora não muito comum na época, já podia ser visto em pinturas nos salões de Paris, no ano da chegada de Visconti. Desta forma, não precisaria, necessariamente, ter sido influenciado diretamente pela fotografia ou cinema. A semelhança da paleta de Visconti nessa obra com a de Velazquez, observada por Nunes, não deve ser atribuída a uma influência direta com o mestre espanhol, pois o brasileiro só iniciou sua cópia, no Museu do Prado, em agosto de 1895, segundo Tavares Cavalcanti.

Sem entrar na questão do tema da obra, Nunes não deixa de expressar, assim como outros comentadores, as sensações que ela provoca no observador: *uma atmosfera de calor e sensualidade*, assim como o desconcerto diante do olhar da menina que encara o espectador. O efeito do encontro dos olhares é também relatado por Tavares Cavalcanti, ambos se referindo ao *voyeurismo*. A autora fala na sensação inesperada do proibido e Nunes no desnudar do próprio desejo do espectador. Nas palavras de Gilles Néret, exatamente sobre o nu adolescente: “Ela está nua, mas somos nós que nos sentimos nus na sua presença”.<sup>50</sup>

Realmente, o único comentário, que assume um posicionamento radical sobre o tema de *NO VERÃO* é, significativamente, o de um estrangeiro, professor de Literatura Comparada, na *University of California, San Diego*. Dijkstra direciona o tema da pintura para um relacionamento sensual entre as duas garotas, e sugere que a languidez dos corpos seria devida, não ao sono ou ao calor do verão, mas à saciedade do prazer físico. Traz uma interpretação tão diferente da grande maioria, senão da totalidade, dos críticos que comentaram essa tela, justamente porque o enfoque do seu trabalho também é completamente diverso.

Ele não estuda a obra no contexto dos outros trabalhos de Visconti, nem mesmo daquele período, ou até, dentro do campo mais amplo da arte brasileira. Mesmo porque, o conhecimento que o escritor tem dela, deva ser muito restrito. O universo no qual o autor inseriu a obra de Visconti é absolutamente outro. Essa distância do mundo provinciano ao

---

<sup>50</sup> GILLES NÉRET. *Arte erótica*, 2000, p. 42.

qual a obra passou a pertencer, depois de ter sido criada no centro cultural e artístico da época, possibilitou a esse autor vê-la com outros olhos.

Mesmo na ocasião em que se falou abertamente sobre o erotismo expresso por essa pintura no meio brasileiro, quando da colocação da tela no núcleo *O Gabinete*, da exposição *O DESEJO NA ACADEMIA*, não se mencionou a hipótese de Dijkstra. É bom lembrar, que nesses artigos, os comentários mais picantes não foram feitos por críticos ou estudiosos da obra de Visconti, e tiveram, evidentemente, um caráter sensacionalista. Ainda assim, a visibilidade que a mostra e o catálogo proporcionaram à tela rendeu frutos prolongados. Passados dez anos, a polêmica em torno da obra era lembrada:

Uma das pinturas mais belas da mostra é *No verão*, também do MNBA, na qual o pintor retrata com uma delicadeza impressionante suas filhas nuas, deitadas numa cama – o que chegou a custar-lhe acusações de pedófilo.<sup>51</sup>

Embora a intenção nesse comentário, seja a de confrontar opiniões, novamente tenta-se uma justificativa, ainda equivocada, para o tema da pintura, na identificação dos modelos.

No Anexo 4, o quadro comparativo das críticas encontradas, pode dar uma idéia da variação das leituras feitas sobre a tela *NO VERÃO*. Inicialmente o destaque é para os aspectos formais. A primeira análise é a única negativa, e é completamente contraditada pelos dois comentários seguintes. A partir do texto de Dijkstra, inicia-se o debate temático e a indicação do sensualismo na tela. O verbete do *Dicionário Crítico* retoma leituras comuns aos outros nus adolescentes viscontianos e concorda com o título adotado, *As duas irmãs*. Na ocasião da mostra *O DESEJO NA ACADEMIA*, o erotismo é ressaltado e identificam-se os modelos como sobrinhas do pintor. A tese de doutorado traz o texto mais completo sobre a obra, embora não se demore na questão do tema. Durante mais uma exposição da obra em São Paulo, a acusação de pedofilia é lembrada e tenta-se rechaçá-la com outra identificação precipitada dos modelos. Por fim, o comentário na dissertação de mestrado concentra-se em aspectos técnicos e sensações passadas pela obra.

---

<sup>51</sup> MARIA HIRSZMAN. *A pintura do Brasil em 30 capítulos no Masp. O Estado de São Paulo*, 21 maio 2001.

## 2.5. A crítica de arte e o nu viscontiano

Para maior compreensão da inovação que representou a obra *NO VERÃO*, em termos da crítica, é mister um levantamento do que se disse (ou se calou) sobre os nus de Visconti nos últimos cem anos. Apesar do tema “nu adolescente” ser tão freqüente no início da carreira do pintor, poucos foram os comentários encontrados. E sobre o porquê desse tema ter sido totalmente abandonado por ele, depois da primeira década do século XX, existe quase total silêncio. Encontra-se um pouco mais de informação sobre as idéias dos críticos em relação ao nu adolescente viscontiano, nas várias análises de obras mais comentadas, como *Oréadas* [F3b] e, especialmente, *Gioventù* [F3a].

Entre os poucos que citaram a preferência temática de Visconti no início de sua carreira, destaca-se o crítico brasileiro mais conceituado em sua época, Gonzaga Duque, que escreveu em 1901, num artigo sobre a primeira exposição individual do pintor ao voltar de Paris:

Em Visconti, o assumpto que mais se repete é o da representação d’adolescencia, que parece o encantar, desde a sua primitiva maneira de pensionista na Europa. (...) A casta belleza que observamos na *Dansa*, frisantemente na citada figurinha loura, a que a orthodoxia moralista não deformou com a insexualização de irrisorio decôro, aquella casta belleza impressionante que nos deixa as pupillas humedecidas de ternura, transunda mais commovedora n’esse adoravel préraphaelismo que nos fixa, abstracta e timida, como aturdida do esplendo da vida ardendo no seu franzino busto de menina a se fazer moça...<sup>52</sup>

Nesse parágrafo, Gonzaga Duque comenta os quadros *Oréadas* e *Gioventù*, que muito o impressionaram, sempre destacando a pureza dos seus nus, usa ainda, em outros trechos, expressões tais como: “seus rostos innocentes, compõem um todo adoravel de ingenuidade e jubilo, de bucolismo e venturas”; “essa dulcissima pastoral de volupias immaculadas”; “aquella loura figurinha de pubere, alegre e ingenua”.<sup>53</sup> Um pouco mais adiante, falando novamente do tema em geral, ele coloca:

(...) esses motivos, de difficilima reproducção, constituem a accentuada caracteristica do seu individualismo que se destaca, em conjunto, pela pureza d’uma arte desviada das perturbações eroticas da contemporaneidade, arte serena e humana ...<sup>54</sup>

<sup>52</sup> GONZAGA DUQUE. *Elyseu Visconti*. In: *Contemporâneos*, 1929, p. 25.

<sup>53</sup> Idem, pp. 23 e 24.

<sup>54</sup> Idem, p. 26.

Não se pode esquecer de que, a essa exposição, estava presente a pintura *NO VERÃO*. Mesmo assim, Gonzaga Duque só encontra nas adolescentes, características tais como: casta, imaculada, ingênua, doce, inocente, terna, e ainda *longe de perturbações eróticas*, apesar de observar, satisfeito, que elas não são assexuadas.

Uma nota sobre a exposição, editada pelo *Jornal do Commercio*, ressalta o talento de Visconti em representar a textura da pele humana:

Dos trabalhos expostos pelo Sr. Visconti, muitos já são nossos conhecidos e fizeram parte de muitas exposições geraes; (...) todos esses admirados estudos de nú, que revelão a sua habilidade em pintar modulações macias e sutilezas de colorido, que proporciona a representação da carnação humana, de tão difficil execução.<sup>55</sup>

A referência a uma qualidade tátil, revela que o escritor não ficou apenas na contemplação da pureza transmitida. Porém, quando faz uma apreciação das obras premiadas na EXPOSIÇÃO UNIVERSAL, pouco se refere à nudez das figuras:

Na *Dansa das Oréadas*, a execução já é mais franca, o colorido mais quente. Suas figuras, se bem que um tanto franzinas, têm animação; reconhece-se que ha alegria e prazer [?] nos seus folguedos. O modo como tratou esse bando de nymphas seminuas a uma luz quente de outomno tem certa audacia, e é bella a combinação de linhas e de cores. (...)

Mas a joia da sua exposição é, sem duvida, o quadro *Gioventù*, que alcançou na Exposição Universal uma medalha de prata. A juventude está admiravelmente simbolizada nessa ingenua e fina cabeça de menina, pintada com extraordinario relevo, quasi um retrato [?] sua vida quieta e serena, cheia de um encanto seductor, feito com grande simplicidade e finura. É uma composição extremamente poetica e de bello effeito decorativo.<sup>56</sup>

O autor ressalta mais as qualidades compositivas das obras, pouco se referindo ao assunto das mesmas, e quanto às sensações que elas passam, limita-se à *animação, alegria e prazer*, no caso de *Oréadas*, além de *quentura, beleza e audácia*. No caso de *Gioventù*, repetem-se: *ingênua, quieta, serena, poética*, e a única nota levemente diferente é o *encanto sedutor*. Neste caso, o autor sequer nota o torso nu da menina, e menciona-lhe apenas a cabeça.

Quando a revista *Ilustração Brasileira* retoma suas edições, em setembro de 1920, conta com a colaboração de Adalberto Mattos, para os assuntos relacionados à arte. Além de artigos sobre os Salões Anuais promovidos pela ENBA, e outras mostras de arte, Mattos assina também o primeiro comentário sobre as reproduções de pinturas que a revista passa a

---

<sup>55</sup> Notas sobre Arte. *Jornal do Commercio*, 16 maio 1901.

<sup>56</sup> *Idem*.

publicar, a partir do seu primeiro aniversário da segunda fase. Esses comentários levam o título de As nossas trichromias, e pode-se ver a assinatura do crítico apenas na edição de outubro de 1921, porém, é fácil constatar que ele continua escrevendo os comentários às obras reproduzidas, pelo menos por um bom tempo, justamente através dos textos sobre as pinturas de Visconti. Mattos mostra sempre muito entusiasmo pelo pintor, e repete em vários artigos, inclusive em As nossas trichromias de abril de 1923, um texto de sua autoria, sobre a personalidade e a obra viscontianas, que já havia sido incluído no artigo O Salão de 1921, assinado por ele. Na edição de outubro de 1922, foram publicados a reprodução de *Nu deitado* [F2b], hoje pertencente ao acervo do MNBA, e o seguinte comentário:

De Eliseu Visconti é o “Estudo de Nú”, um formoso corpo adolescente, cheio de poesia e de encanto.

Eliseu Visconti é talvez o mais completo temperamento de artista entre os pintores vivos, a sua obra é emotiva, clara, representativa de uma envergadura rara. Em toda a sua obra elle vibra, traduz o seu modo de pensar e de agir; “Estudo de Nú” revela perfeitamente tudo isso e mais um conhecimento justo do desenho e do empastamento das cores; uma psychologia profunda anima a expressão da cabeça, ella é calma; serena, deixa entrever a tranquillidade da adolescencia e o abandono de um sonno despreocupado.

A côr que o pintor emprestou ao nú é de uma verdade flagrante em todas as suas nuances e detalhes; o desenho é encantador e a planimetria perfeita, como em toda a sua obra.<sup>57</sup>

Aqui, Mattos ressalta as mesmas qualidades expressivas do quadro, fala de *poesia, encanto, emoção, calma, tranqüillidade*. Apesar de lembrar a *verdade flagrante* da cor, em nenhum momento comenta o clima sensual da obra. Mesmo citando a languidez do abandono do corpo, que será muitas vezes usada por Visconti (como por exemplo em *Fatigada* [F7c], e no próprio *NO VERÃO*), associa aquele abandono somente ao sono despreocupado e tranqüilo da adolescência.

Uma citação à pintura aqui em estudo, foi encontrada n’A *Inquietação das abelhas*, de 1927. Nessa publicação, que reuniu entrevistas feitas com os maiores pintores, escultores, gravadores e arquitetos do Brasil daquele tempo, Angyone Costa cita a obra como exemplo da perfeição que Visconti atinge no início da sua carreira, detectando, desde tão cedo, a mudança de fase do pintor:

---

<sup>57</sup> ADALBERTO MATTOS. As nossas trichromias. *Ilustração Brasileira*. Ano III, nº 26, out 1922.

Há em Visconti um traço continuado de artista seguro da arte que está fazendo. Os seus sucessos se iniciam com os quadros da primeira phase, atingem á perfeição No Verão, São Sebastião, Oréades, culminam nesses nus de carnação viva e fascinadora, que o fazem o maior, no genero, no Brasil.<sup>58</sup>

Costa não destaca a preferência do pintor pela representação de adolescentes, embora, a esta altura, Visconti já tenha praticamente encerrado sua dedicação ao nu, e portanto, contasse com um número considerável deles em relação ao todo de sua obra. O comentário do autor é bastante breve, mas ele observa justamente a *carnação viva e fascinadora*, bem diferente do aspecto espiritualizado, que costumam ressaltar, os poucos que falam dos nus adolescentes de Visconti. Como faz Francisco Acquarone, em 1939, quando aborda o assunto de forma mais ampla, incluindo não apenas nus:

Outra característica de Visconti é a sua tendencia para interpretar a adolescencia. (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 interprete.

“Gioventú”, a “Dansa”, o “Beijo” e muitas e muitas outras constituem uma serie esplendida de graça e de espiritualidade.<sup>59</sup>

Essa tônica estará presente mesmo em observações bastante posteriores, assim como a de José Roberto Teixeira Leite, em 1979, na legenda de uma obra reproduzida no livro *Arte no Brasil*, que retrata uma criança [F12b]: “A inocência e a graça de um corpo infantil fascinaram Visconti, que dedicou ao tema um bom número de trabalhos, como o delicado *Nu à esquerda*”.<sup>60</sup>

No entanto, é possível encontrar comentários bem diversos em relação a outros nus de Visconti, que não representem, explicitamente, uma adolescente ou mesmo criança. Francisco Acquarone e Queiroz Vieira, foram responsáveis por uma publicação, em 20 fascículos, intitulada *Primores da Pintura no Brasil*, apresentando as reproduções em cores, acompanhadas de comentários, de 160 pinturas de vários artistas, que foi concluída em fevereiro de 1942. Sete dessas reproduções são de obras de Visconti, dentre elas um “Nú (0,80 X 0,65 m. – Galeria Particular)” [F9a], no 7º fascículo, onde se pode ler:

<sup>58</sup> ANGYONE COSTA. *A inquietação das abelhas*. 1927, p. 77.

<sup>59</sup> FRANCISCO ACQUARONE. *História da Arte no Brasil*. 1939, p. 216.

<sup>60</sup> JOSÉ ROBERTO T. LEITE. A “Belle Époque”, in: *Arte no Brasil*, 1979, p. 579.

O “Nú” de Visconti, aqui apresentado, é um exemplo magnífico de escorço bem conseguido e habilmente interpretado. – Tudo nêlo revela o arrôjo da perspectiva: o corpo do modelo, as pernas, a cabeça e sobretudo o braço direito. Êste braço, único que aparece na t ela,   uma afirmativa do desenho seguro e firme de Visconti.

Mas não são os contornos são admiráveis n esse quadro: o colorido também   notavel.

Há, na ambiência da t ela, uma exaltadora sensa o de calor, mercê do colorido forte e quente em que ela está envolvida. – O vermelho predomina em tudo: No tapete, na parede, na própria carne, sob a qual “vê-se” o sangue circular.

Como resultante d esse abrasamento de tons, fica a impressão de forte sensualismo.

Aqu le 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.- Porque o sensualismo, se às vezes rebaixa, quando   libidinoso, outras vezes enaltece o espírito, levando-o, na exalta o dos sentidos,   culminância da verdadeira arte.

Os helênicos, por exemplo, devem   febre amorosa, a excelência de suas obras eternas. – O politeísmo antropomórfico que os inspirava nada mais era do que a própria exalta o do sensualismo.

Êste “N ” de Visconti leva o observador a estas considera es, porque  le eleva o espírito, atravez da lascívia, flama sagrada dos deuses do velho Olimpo. <sup>61</sup>

O autor, nesse comentário,   bastante explícito em apontar o erotismo na obra. Ele observa sem sombra de dúvida, que o *corpo, jogado negligentemente sobre o leito desperta a flama lasciva*. Detecta uma sensa o de calor provocada pela cor,   capaz de ver o sangue circulando sob a carne, e ainda associar o abrasamento dos tons ao sensualismo. O mais interessante   que ele não faz essa leitura apenas numa obra recente, como a de Visconti, mas v  a exalta o da sensualidade nas obras helênicas e no seu politeísmo antropomorfo, talvez justamente, com o intuito de salvaguardar a sua interpreta o. E se torna ainda mais brilhante, ao perceber nessas obras, a *flama sagrada que eleva o espírito, atravs da lascívia*; libertando, assim, sua análise de qualquer ranço moralista.   um exemplo admirável de sinceridade diante da sensa o provocada por um nu, desfazendo-se da máscara que, ainda no início do século XX, justificava o nu dentro da est tica acadêmica, desde que ele se circunscrevesse  s suas normas.

Essa mesma obra, havia sido reproduzida, anteriormente, também na *Ilustra o Brasileira*, edi o de setembro de 1924, sendo que, na época, pertencia   cole o de José Marianno

---

<sup>61</sup> F. ACQUARONE & A. QUEIROZ VIEIRA. *Primores da Pintura no Brasil*, [1941] fasc. 7 .

Filho. Naquela publicação, o comentarista deixa de observar qualquer sensação provocada pela obra, elogiando apenas a habilidade de Visconti como desenhista:

De Visconti é o soberbo nú de mulher em arrojado escorço; o maior elogio que podemos fazer ao illustre mestre é dizer que bem poucos artistas entre os vivos, em nossa terra, são capazes de empreender tão arriscada empreza.<sup>62</sup>

Essa habilidade de Visconti para o escorço, observada nessa obra, também por Acquarone & Queiroz Vieira, é mais uma das qualidades que encanta os apreciadores de *NO VERÃO*. É interessante observar que, quase vinte décadas antes, Mattos como que vaticinou a publicação futura daquele nu: “Não vacillamos em considerar a tēla como um dos primores da pintura contemporanea.”<sup>63</sup>

Mas também, é muito eloqüente o absoluto silêncio que se observa, diante de uma reprodução colorida e de grandes dimensões desse mesmo *Nu*, na revista *Dom Casmurro*. Na edição do Natal de 1943, a revista publica as palavras de Oswaldo Teixeira, na época diretor do MNBA, ao lado de duas reproduções, sendo a outra, de Pedro Bruno: *Maternidade* [A9s14]. Essa tela é interessante, pois a mãe se encontra nua, sentada sobre a cama, numa pose mais sensual que confortável, imprópria mesmo para o ato de amamentar o bebê, que aliás, este sim, está vestido. O autor ignora solenemente o tema das telas reproduzidas, apesar de elogiar muito, seus autores:

(...) De fato, mestre Visconti e Pedro Bruno são dois pintores cujas telas são poemas vivos de nossa natureza e nacionalidade. (...) Amam, sinceramente, o Brasil e por isso bem merecem o justo prêmio de “Dom Casmurro” divulgando seus quadros que são peças do maior interesse artístico.<sup>64</sup>

Passando em seguida a falar de cada um dos pintores separadamente, Oswaldo Teixeira, julgando ser mais adequado à época, comenta um quadro de Visconti, não reproduzido:

Quando executou os “Frades” deveria, por certo, tê-la pintado de joelhos como um Fra-Angélico pagão. Há nesse trabalho, (nessa jóia diria melhor), um lavor de beneditino que orasse em cores e linhas, ...<sup>65</sup>

É impressionante que a mesma tela, o magnífico *Nu* em escorço [F9a] de Visconti, provoque duas reações tão opostas nos autores: a expressão franca das sensações

<sup>62</sup> ADALBERTO MATTOS. *As nossas trichromias*. *Ilustração Brasileira*. Ano V, n° 49, set 1924.

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> OSWALDO TEIXEIRA. *Dois artistas brasileiros*. *Dom Casmurro*, 25 dez 1943.

<sup>65</sup> Idem.

provocadas pela tela em Acquarone & Queiroz Vieira, e o silêncio e desvio das atenções em Teixeira. Este ainda cita o mais famoso nu de Visconti, num comentário que mal confirma sua identificação:

Não sei porque quando vejo o plástico da “Juventude” penso nas videiras ao sol, na vida, porque de facto ela possui fisicamente e, ainda, pelo espírito, a graça do porte e o entusiasmo do moço.<sup>66</sup>

Outra rápida referência à tela que é a razão deste estudo, se encontra em *História da Pintura no Brasil*. Esse livro foi publicado em 1944, pouco antes da morte de Visconti, e seu autor, José Maria dos Reis Júnior, como se pressentisse a proximidade do fato, dedica um capítulo especial para analisar a obra do artista. Embora o inclua na parte dos Pintores Vivos, não se ocupa da análise das obras dos outros, por considerá-las “uma arte ainda em pleno período evolutivo e que portanto não constitui ainda objeto de história”. Justifica o tratamento especial dado ao mestre, da seguinte forma: “Abrimos exceção para Eliseu Visconti por julgarmos que esse artista, pela sua avançada idade, já completou definitivamente seu ciclo artístico.”<sup>67</sup>

O título *NO VERÃO* nem é mencionado no corpo do texto, mas sabe-se que o autor se refere a ela, pela ligeira citação das meninas, o que coincide com a obra, reproduzida á página 294.

Aliás, essa sensibilidade refinada está presente em toda a obra de Visconti: é ela que o faz surpreender a vida palpitante da carne, construir os nus com matéria onde se pressente a circulação do sangue, como nessas garotas deitadas; também é ela a criadora dessa atmosfera feita de imponderáveis e na qual o artista banha suas composições, ...<sup>68</sup>

Aqui Reis Júnior ressalta, à semelhança de Acquarone, a qualidade, quase nunca abordada, da materialidade nos nus viscontianos. É exatamente esse aspecto que chama a atenção do autor no quadro *NO VERÃO*, ele fala em carne e sangue, em vida palpitante. A diferença, aqui, é que se refere ao nu de duas adolescentes, e não ao de uma jovem já desenvolvida, como no caso do *Nu* em escorço. Isso torna Reis Júnior, provavelmente, o primeiro a ver nos nus adolescentes viscontianos, algo além de pureza, inocência, e espiritualidade; com a exceção de Angyone Costa, que já falava em “nus de carnação viva e fascinadora”, embora

---

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> JOSÉ MARIA DOS REIS JÚNIOR. *História da Pintura no Brasil*. 1944, p. 293.

<sup>68</sup> Idem, p. 304.

de forma muito sutil, mas também, significativamente, se reportando a *NO VERÃO*, entre outros. Apesar de se referir bem claramente ao aspecto carnal da obra, no seu duplo sentido, Reis Júnior observa, logo a seguir, que a partir de *Maternidade* [F35], esse sensualismo estará relacionado mais à sedução da imagem, ao sentimento familiar, ao amor, ao prazer de pintar:

Nos quadros inspirados pelos aspectos cotidianos o artista se afirma com mais segurança: é o homem que pinta o que o emocionou e pinta-o com amor; a imagem visual o seduz e êle a transporta, impregnando-a da poesia que lhe despertou. Escuta o seu coração, o coração enternecido e encantado com a doçura dos sentimentos familiares. Desde “Maternidade”, êsse traço do seu temperamento tende a positivar-se. O sensualismo meridional se concentra no desenho e na côr que vibram tangidos pelo sentimento. Percebe-se o prazer com que sua mão trabalha um rosto de criança para confessar todo o amor que lhe dedica e o prazer com que se esforça para fixar as nuances sutís da Natureza.<sup>69</sup>

Surpreendente é o fato de, na única biografia de Visconti, publicada até os dias de hoje,<sup>70</sup> *Eliseu Visconti e seu Tempo*, de Frederico Barata, seu autor não tecer nenhum comentário sobre os nus das primeiras fases. Apesar de trazer em suas páginas muitas reproduções de estudos e composições de nus, tão somente sugeriu que o período poderia receber a denominação de “fase botticelliana”, citando como exemplo, as obras *Oréadas*, *Gioventù*, *São Sebastião*, e *A Providência guia Cabral*, no capítulo intitulado A Europa, Primeiras Influências, e nada mais. Barata trata dos temas mais abordados por Visconti, dedicando a cada um, capítulo especial: O Pintor da Família; Seus Retratos; Suas Paisagens; O Pano de Boca do Municipal; A obra prima: “O Foyer”; e Arte Decorativa. Tendo o livro, sido publicado no ano da morte do artista, contando inclusive com um capítulo adicional “In Memoriam”, seu autor não dá destaque para o nu, nunca fazendo menção da preferência pelas adolescentes, como se isso pudesse macular a reputação do “pintor da família”. No capítulo dedicado à decoração do *foyer* do TEATRO MUNICIPAL do Rio de Janeiro, Barata se demora em tecer os mais altos elogios à obra, considerando-a em muito superior às decorações, no mesmo teatro, de dois dos professores de Visconti – Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Mesmo nesse capítulo, o autor apenas menciona que no painel central

---

<sup>69</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>70</sup> Existe uma, escrita por Nagib Francisco desde 1994, intitulada “Vida e Obra de Eliseu D’Angelo Visconti” que ainda não encontrou patrocinador ou editora que se interessasse em publicá-la.

“se entrelaçam algumas dezenas de nus primorosos”<sup>71</sup> e, absolutamente, nenhuma referência mais.

Numa publicação que a ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS fez das três orações proferidas numa seção pública e solene, em homenagem à memória do mestre, em 18 de novembro de 1944, somente Carlos da Silva Araujo refere-se ligeiramente às “figuras deliciosas do *plafond* ou do frontal do Teatro”,<sup>72</sup> e ao efeito marcante que elas tiveram sobre sua própria orientação estética:

Foram as emoções da adolescência no Municipal, que prepararam a minha estesia para se comover com as bailarinas de Degas, com as musas aquáticas de Chabas ou com o *Bal musette* de Renoir.<sup>73</sup>

Indiretamente, citando as musas aquáticas de Paul Chabas (1869-1937), ele faz uma referência bastante velada à preferência de Visconti pelo tema dos nus adolescente e infantil sem, no entanto, causar qualquer constrangimento.

Já foi mencionada neste capítulo, a distribuição em seis períodos, da produção de Visconti, feita por Lygia Martins Costa, no catálogo da Exposição Retrospectiva de 1949. Várias vezes essa classificação é reeditada, como nos catálogos do MNBA, em 1967 e 68; e no livro *Visconti, Bonadei*, já citado, que traz como texto sobre Visconti, apenas a Apreciação da Obra, de Lygia M. Costa, onde se insere a classificação em períodos; e sucintas cronologia e bibliografia sobre o pintor. Também o texto de Teixeira Leite, sobre Visconti, para *Arte no Brasil*, traz de forma bastante resumida a mesma divisão em períodos, acrescentando no entanto, *As duas irmãs* (1894), como uma das obras principais do primeiro período.<sup>74</sup> No texto de Lygia M. Costa também quase não há referência aos nus, dando-lhes pouca importância nos pequenos trechos em que são citados, nas apreciações do primeiro e segundo períodos, respectivamente transcritos nos parágrafos que se seguem:

(...) Seu pincel se solta gradativamente. Mas as cabeças lhe interessam mais do que propriamente o nú – êsse fato, aliás, se repetirá em tôda sua carreira.

(...) Composições cheias de imaginação, pureza, graça, poesia e tipos idealizados, atingindo o primeiro apogeu de sua carreira artística. O nú se eleva a qualquer coisa de etéreo. A delicadeza de inspiração se alia a de execução. Há extrema

<sup>71</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944, p. 138.

<sup>72</sup> CARLOS DA SILVA ARAUJO. Dois retratos da minha galeria. in: *Eliseu d'Angelo Visconti* (Biblioteca da ACL) 1945, p. 46.

<sup>73</sup> Idem, ibidem.

<sup>74</sup> J. R. T. LEITE. A “Belle Époque”. in: *Arte no Brasil*, 1979, p. 583.

sensibilidade nas expressões fisionômicas, subtileza do modelado e caráter linear das figuras que faz lembrar Botticelli.<sup>75</sup>

Para a autora, Visconti dá mais importância à cabeça e expressões fisionômicas que ao corpo. Nota-se também aqui, a mesma análise espiritualizante dos nus, acrescentando-se aos termos já comuns (pureza, graça, poesia, delicadeza) ainda um caráter *etéreo*, como que vindos do céu e não da terra.

Também comunga da mesma visão, Regina Monteiro Real, conservadora do MNBA na ocasião da Retrospectiva, que escreveu um artigo sobre a experiência da montagem da mostra, no *Anuário do Museu*, referente aos anos de 1949/50. No fragmento a seguir, ela expõe claramente sua concepção, que se evidencia na comparação com outros artistas, e ainda associa esta espiritualidade ao temperamento do pintor:

Êsse realismo foi sempre “espiritual”, resultante de temperamento sadio, puro e cético. Os nus nunca caíram num verismo grosseiro ou superficialmente melífluo como tantos outros artistas.<sup>76</sup>

Ela observa, muito acertadamente, o aspecto sempre natural das poses captadas por Visconti. E, logo a seguir, fazendo a sua própria análise das obras do primeiro período, parece querer justificar o interesse do mestre pelos nus, como simples estudos obrigatórios:

Com vigor, mesmo no tempo da Escola sabia tratar as “academias” (estudos de nú). Interessava-se pelo modelo vivo como elemento essencial para as futuras composições que certamente teria que abordar. Numa série de desenhos estudou a figura humana em várias posições.<sup>77</sup>

No ano de 1954, mais duas publicações citam a representação da adolescência por Visconti, ambas se referindo à tela *Gioventù*. Uma delas, o livro de Fernando Jorge, *Vidas de Grandes Pintores do Brasil*, volta a valorizar o corpo da figura, ressaltando os seios, que dão a exata idéia do período de transformação, pelo qual passa aquele corpo, mas ainda destaca a pureza que ele expressa:

---

<sup>75</sup> LYGIA MARTINS COSTA. *Apreciação da Obra*. in: *Catálogo da Exposição Retrospectiva de Elyseu D'Angelo Visconti*, 1949, p. 21

<sup>76</sup> REGINA MONTEIRO REAL. *Exposição Retrospectiva de Eliseu D'Angelo Visconti*, in: *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, nº 10, 1949-1950, p. 25.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 26.

A tela “Gioventù” representa uma adolescente em plena floração carnal, as formas são de mulher e de menina, os seios querem despontar com vigor mas ainda são duas excrescências castas. Ela inteira transpira frescor, inocência...<sup>78</sup>

A outra referência se encontra no Catálogo da EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE VISCONTI, na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no texto de Herman Lima, que havia sido publicado anteriormente, num artigo mais amplo sobre a Retrospectiva de 49:

E como esquecer a transcendente pureza daquela pintura de “Gioventu”, (...), a estupenda delicadeza da figurinha frágil como uma chama de círio, a pungente doçura daquele gesto que é de puro sofrimento estético para quem o contempla, ...<sup>79</sup>

O autor, embora mantendo a mesma tônica, e usando todas aquelas mesmas expressões, com que tantos outros caracterizaram os nus adolescentes viscontianos, e acrescentando a qualidade da *transcendência* à pureza habitual, deixa entrever uma sensação estranha, que se tem ao contemplar toda aquela inocência num gesto de frágil abandono, se referindo ao *sofrimento estético para quem o contempla*.

Em 1967, estimulados pela retrospectiva que comemorava, com um ano de atraso, o centenário de nascimento do mestre pintor, vários críticos escreveram artigos sobre a obra de Visconti. Dois deles comentaram brevemente os seus nus adolescentes, mais uma vez, tomando como ponto de partida, as duas pinturas mais conhecidas daquele período, ganhadoras de medalha de prata na EXPOSIÇÃO UNIVERSAL de Paris, em 1900: *Oréadas* e *Gioventù*. O primeiro deles, Carlos Cavalcanti:

(...) Criou corpos virginais em movimentos gráteis que se desenvolvem em envolventes arabescos, certamente dançantes, mas, sobretudo, musicais. (...) Visconti deu-nos as “madoninhas” nuas dos bosques mitológicos, ninfas quase meninas sem maldade, que dançam à sombra aveludada de árvores sagradas.<sup>80</sup>

O artigo de Cavalcanti, intitulado O Pintor da Alegria, ressalta um aspecto realmente marcante em toda a obra de Visconti: “Não se acha um vinco de tristeza ou de preocupação no seu mais de meio século de olhar a vida. A humanidade e a natureza que nos deixou são alegres e felizes.”<sup>81</sup> É também este, o aspecto para o qual o escritor chama a atenção na tela *Oréadas*, a alegria expressa pela dança, pela música que quase se pode ouvir. E fazendo

<sup>78</sup> FERNANDO JORGE. *Vidas de Grandes Pintores do Brasil*, 1954, p. 94.

<sup>79</sup> HERMAN LIMA. *A Retrospectiva de Elyseu Visconti*, *Diário de Notícias*, 1º jan 1950.

<sup>80</sup> CARLOS CAVALCANTI. *Visconti, o pintor da alegria*. *O Cruzeiro*, 23 set 1967, p. 30.

<sup>81</sup> Idem, p. 31.

coro com tantos outros, também observa a pureza que emana das figuras, utilizando-se, porém, de novas expressões: *corpos virginais e sem maldade*.

O outro artigo foi escrito por Hugo Auler,<sup>82</sup> e publicado pelo *Correio Braziliense*, em duas edições. É artigo dos mais entusiásticos pelas ilimitadas qualidades que vê no pintor; comparando-o, sempre em pé de igualdade ou até superioridade, com muitos dos maiores mestres da pintura internacional de todos os tempos, como se pode ter uma idéia por este excerto:

(...) A tela “Gioventù” de Elyseu Visconti equipara-se à “Gioconda” de Da Vinci, pelo que tem de sensibilidade e de composição. (...), a figura da menina-moça, despida de sensualismo, a lembrar uma figura do prerafaelismo, onde são mais eloquentes do que as palavras a linguagem da tensão do corpo e a penetração do olhar, misto de timidez, de aturdimento e de abstração, tornam esta obra de arte uma peça autêntica de museu.<sup>83</sup>

Novamente, o destaque é para a expressão do rosto, mais do que para o corpo da *menina-moça*, que o autor julga *despida de sensualismo*. A tensão do corpo e a penetração do olhar falam ao autor que, no entanto, só percebe nelas *timidez, aturdimento e ... abstração* – talvez por não saber, ou querer, expressar o que mais o perturba.

Em 1976, Frederico Moraes, no artigo *Visconti: ternura e otimismo*, endossa a opinião de Cavalcanti em seu título, e a de Lygia M. Costa, quanto ao destaque para o rosto:

A figura humana aparece na obra de Visconti, sobretudo nesta fase inicial, como um corpo frágil e casto, tornando-se por vezes etéreo. Mesmo nos nus, Visconti tende a privilegiar o rosto, que é visto de frente, a malícia tocando-o de leve.<sup>84</sup>

Apesar de citar a malícia com muita sutileza, um pouco mais adiante, vai concordar também com Reis Júnior que relaciona o sensualismo em Visconti à sedução da imagem, ao ato de pintar: “Visconti sugere um sensualismo discreto, que evita o drama, mesmo quando o tema o sugere. Sensualismo que, na verdade, tem origem na própria matéria pictórica”.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Dele se guarda uma cópia, com dedicatória do autor a Henrique Cavalleiro, discípulo e genro de Visconti, datada de 17 de agosto de 1967, na pasta do mestre que a Biblioteca do MNBA tem em seus arquivos.

<sup>83</sup> HUGO AULER. *Eliseu Visconti, precursor do modernismo no Brasil (I)*, *Correio Brasiliense*, 14 out 1967.

<sup>84</sup> FREDERICO MORAIS. *Visconti: ternura e otimismo*, *O Globo*, 03 mar 1976.

<sup>85</sup> Idem.

Um longo comentário, de uma obra que nunca chama a atenção dos críticos, apesar de constantemente exposta na PESP [F11a], se mostra muito interessante por abordar de forma bem diferente o tema do nu adolescente viscontiano:

Estranhamente intitulada “Dorso de mulher”, esta obra mereceria título mais correto de “Retrato de moça de dorso nu”. De fato, trata-se de uma menina, como mostram o rosto amuado numa expressão entediada, os ombros estreitos e modesto volume dos seios. Encostada a uma parede tão clara que só é percebida pelas sombras que o corpo projeta, essa mulatinha parece suportar de mal grado o suplício da pose.

Tratado numa escala cromática extremamente restrita, este estudo de nu é, ao mesmo tempo, tradicional pelo estilo e pela composição, e ousado pelo realismo cru, quase provocante. A face expressiva e quase que prematuramente envelhecida mal parece pertencer a este corpo que não lhe corresponde. As mãos, marca da personalidade, estão escondidas talvez propositadamente.

O sentimento de mal estar que emana desta obra comprova a força de penetração psicológica de Visconti e de seu precursor desprezo pelo Belo, um dos cânones mais constantes na pintura acadêmica. Pela exploração profunda do real, ele revela o que está aquém e além de um rosto.<sup>86</sup>

Sem nunca se referir à pureza, inocência ou ingenuidade, também não evocando o sensualismo, este autor ressalta o realismo psicológico de Visconti, e sua falta de compromisso com o belo ideal. Nota ainda aquilo que se mostra uma constante na obra do mestre – a conciliação do tradicional, “pelo estilo”, com o ousado, “pelo realismo”. Ele também observa, muito acertadamente, o equívoco do nome dado à pintura, porém sugere um outro título ainda inadequado. Mais apropriado e simples seria, então, *Torso nu de menina*, o que evitaria, inclusive, a confusão com outras duas telas de Visconti intituladas *Dorso de mulher*: uma do acervo do MARGS [F12a], e outra do MNBA, ambas perfeitamente adequadas ao seu título.

No ano seguinte, Quirino Campofiorito ressalta em seu livro, *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, o carinho com que Visconti tratou o tema, discordando assim de Monteiro Real e, assinalando, ele também, o prazer em pintá-las, que o artista deixou transparecer em suas telas:

O nu feminino teve em Visconti um de seus pintores mais seguros e delicados. Das primeiras poses dos ateliês livres de Paris (estudos) a toda uma série de composições que denotam seu carinho no tratamento da figura nua, sua pintura

---

<sup>86</sup> DOMINIQUE-EDOUARD BAECHLER. *Pintura Acadêmica: obras primas de uma coleção paulista*. Vol. 3: *Retrato*, 1982.

negou sempre a *secura imitativa*, as rijas acentuações anatômicas; animou a delicadeza dos gestos e empregou iluminação envolvente e suavizante.<sup>87</sup>

E, embora não assinale qualquer sensualismo ou materialidade nos nus viscontianos, também não repete, enfadonhamente, a mesma visão etérea e ingênua.

Um ano mais, e só então, será encontrada uma posição radicalmente diferente sobre o assunto, assumida por Alexandre Eulálio. Foi publicada num artigo intitulado O Século XIX no catálogo da exposição TRADIÇÃO E RUPTURA – SÍNTESE DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA, pela Fundação Bienal de São Paulo, em 1984, e reeditado em seus *Escritos* em 1992. O trecho que fala de Visconti é bastante denso, e oferece uma leitura totalmente nova das obras tantas vezes analisadas dentro de uma mesma tônica:

(...) Também nessa época o mesmo Visconti transita da impostação lírico-realista de *No Verão*, para certo leonardismo talvez provocado por leituras de Péladan: uma escolha arcaizante, com certo toque esotérico, orficamente androginista, lisível nas *Oréadas*, no *São Sebastião*, na mesma gracilidade aliciana de *Gioventù*, e ainda n' *O Beijo*, obra de uma impostação à Redon.<sup>88</sup>

Além de introduzir um *certo toque esotérico*, influência do romancista Joséphin Péladan (1859-1918), um dos fundadores do *Salon de la Rose+Croix*, ele observa o caráter andrógino das figuras masculinas de *Oréadas* e *São Sebastião*. E, apesar de apontar na tela *NO VERÃO*, apenas uma *impostação lírico-realista*, associa a graça das ninfetas viscontianas a Alice, de Lewis Carroll (1832-1898). Mas não à do País das Maravilhas, e sim, a Alice Liddell, e outras meninas fotografadas por ele, inúmeras vezes, em poses pouco ingênuas, fazendo assim uma primeira menção velada à pedofilia.

José Roberto Teixeira Leite, em seu *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, traz a análise de nove pinturas de Visconti em verbetes especiais, dentre as quais, seis são composições que contém nus, todas elas realizadas em Paris. Mais uma vez, são destacadas as duas obras premiadas na EXPOSIÇÃO UNIVERSAL:

A predileção de Visconti pelas carnações jovens, cheias de viço reflete-se nos numerosos nus que deixou, datando sobretudo de começos de sua carreira, e sem falar nos muitos estudos de academia realizados no Rio de Janeiro ou em Paris (Duas Irmãs, 1894; Sonhando, 1895; Fatigada, 1898; Mulher dormindo, 1900; Primavera, 1912; etc.) Possivelmente a obra-prima do artista no gênero, e também

<sup>87</sup> QUIRINO CAMPOFIORITO. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, 1983, p. 224.

<sup>88</sup> ALEXANDRE EULÁLIO. O Século XIX. in: *Tradição e Ruptura – Síntese de Arte e Cultura Brasileira*. 1984, p. 120.

uma das obras-primas da pintura brasileira de todos os tempos seja justamente **Gioventù**, por muitos considerada a nossa Mona Lisa. O quadro representa uma menina-moça cujos seios apenas começam a despontar, em graciosa pose e contra um fundo paisagístico altamente reminescente de Puvis de Chavannes. O dedo indicador da mão direita apóia, graciosamente, o queixo, enquanto a mão esquerda descansa, meigamente, sobre o colo. Um grupo de alvas pombas faz contraponto a essa visão juvenil. Uma delas roça mesmo com o bico o delicado braço da jovem, cujos cabelos tombam muito negros, sobre as espáduas franzinas.<sup>89</sup>

Nesse verbete sobre *Gioventù*, o autor primeiramente comenta a predileção do pintor e, citando vários exemplos, menciona *Duas irmãs*, de 1894, embora, algumas páginas adiante, se encontre o verbete sobre *NO VERÃO*. Em seguida, fala da notoriedade que *Gioventù* alcançou e ressaltando a graciosidade e meiguice da pose, lembra ainda o simbolismo das pombas brancas, que é reforçado em outro verbete:

Em sua linearidade, **Oréades** evoca Botticelli e outros precursores da Renascença. A leveza e a graciosidade dos corpos de ninfas e zagais, que dançam ante uma paisagem clássica, têm seu contraponto no par de pombinhos de primeiro plano, um motivo surgido pouco antes, em *Gioventù*, com toda a sua sugestão de pureza e frescor.<sup>90</sup>

Embora dê ênfase ao nu viscontiano, fazendo dele a maioria das obras do mestre comentadas em seu livro, Teixeira Leite, repete, já no final do século XX, a mesma interpretação que se tornou voz corrente, de graça e pureza, sem notar nenhuma sensualidade ou sequer a materialidade dos corpos.

## **Balanço**

Retomando-se os principais pontos, é possível observar que imediatamente após a morte de Visconti, existe um silêncio respeitoso sobre os seus nus, como no caso da biografia de Barata e do texto de Carlos da Silva Araújo, da ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS. Nos textos em torno da retrospectiva de 1949, as autoras diminuem a importância dos nus, ou associam-nos ao máximo de espiritualidade.

Conforme se distancia a morte do mestre, e se aproximam as últimas décadas do século XX, vai mudando paulatinamente o tom das análises sobre os nus adolescentes de Visconti. Em 1954 já se fala novamente em *floração carnal*, embora ainda se ressalte a *transcendente pureza*. Nos textos de 1967, nada de novo. Somente na década de 80,

---

<sup>89</sup> J. R. T. LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 220.

<sup>90</sup> Idem, p. 367.

aparecem interpretações que assumem opiniões radicais. Primeiro, destaca-se mais uma vez o prazer de pintar que Visconti expressa no carinho com que trata a figura nua. Em seguida, é destacado um certo realismo psicológico. Depois, finalmente, as posições polêmicas sobre os temas dos nus viscontianos, adotadas por Alexandre Eulálio e Bram Dijkstra: pedofilia e homossexualismo. Levanta-se também a questão da perda da inocência, mas ainda se encontram interpretações puramente ingênuas, como a de Teixeira Leite.

No início da década de 90, como capa do catálogo da mostra O DESEJO NA ACADEMIA, a tela *NO VERÃO* fica definitivamente associada ao erotismo, se torna motivo de acusações infundadas sobre o comportamento do pintor, e passa a ser freqüentemente requisitada para exposições temáticas.

Mesmo no início do século XX, sempre que se fez um breve comentário sobre essa pintura, o autor não se limitou apenas à pureza e à inocência expressas por ela, como muitos fizeram em relação a outros nus adolescentes viscontianos. Observou, ao menos, a carnação das figuras ou a sensação desconcertante que a obra passa. Confirma-se assim a opção dos organizadores da exposição O DESEJO NA ACADEMIA, que colocaram a pintura no núcleo O Gabinete, que segundo seu catálogo, reúne obras que *transpiram desejo, e suscitando uma alteração no observador, ainda instauram uma nova ordem e radicalizam o olhar.*

### 3. O AUTOR

**B**atizado Eliseo, foi, nos diversos documentos e artigos, ao longo de sua história: Elisêo; Elysêo; Elyséo; Elyseu; Elizeu, Eliseu ... porém, sempre VISCONTI. D'Angelo por parte de pai, aqui no Brasil ficou conhecido pelo nome de família da mãe, pela colocação do mesmo, por último<sup>1</sup>.

O autor de *NO VERÃO*, obra extraordinária, não poderia ser diferente, ele próprio.

Durante toda a sua vida, ao contrário do estereótipo do artista – pintor, escritor ou músico – não se tem notícia, sequer indício, de que tenha conhecido a boemia, o escândalo, os excessos, a miséria, a dissolução de bens, a arruaça, a impetuosidade, a inconseqüência, a perversidade...

O mais perto que Visconti chegou de uma confusão foi quando, ainda na ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES (AIBA), aos 22 anos de idade, se envolveu na querela entre modernos e positivistas, contada em detalhes por Frederico Barata. Houve até a presença da polícia que, no entanto, não precisou agir.<sup>2</sup>

Visconti foi admirado e querido por todos. Na juventude, recebeu o incentivo de D. Pedro II, que o queria ver na AIBA<sup>3</sup>; e na maturidade, o apreço de Getúlio Vargas que, notando sua falta na EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES (EGBA) de 1944, disse ao pintor Osvaldo Teixeira:

Sinto aqui a falta de Eliseu Visconti. Lembro-me da palestra que com ele mantive neste mesmo recinto no ano passado. Que mocidade possuía este mestre de cabelos brancos! Tenho para mim, que foi ele o mais jovem dos artistas com que falei.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Carta postada pelo sr Tobias Visconti, em 12 de março de 2002 (Anexo 5).

<sup>2</sup> FREDERICO BARATA, *Eliseu Visconti e seu tempo*. 1944, p. 29.

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 14 e 17.

<sup>4</sup> GETÚLIO VARGAS. *in: Desaparece um dos mestres da pintura brasileira. Diário da Noite*, 16 out 1944.

Em todas as facetas da sua vida – como brasileiro, homem, pai de família ou artista – o pintor se revelou uma figura bastante interessante e adotou uma postura moderna, porém admirada até pelos mais conservadores.

### 3.1. O Brasileiro

*(...) Antes de fazer o meu concurso em 1892 provei que era nacionalizado brasileiro e assim fiz jus ao prêmio de estudos à Europa.*

*Há quase 70 anos que habito o Rio, tenho direito de ser Carioca, local, onde o meu espírito se formou e abriu-se à sensação estética que até hoje me prende à vida. O que é preciso mais para ser brasileiro?*

*ELISEU D'ANGELO VISCONTI*<sup>5</sup>

Nascido na Itália, a 30 de julho de 1866, na Vila Santa Caterina, em Salerno, filho de Gabriele d'Angelo e Cristina Visconti... Temos hoje essas informações precisas, através da certidão de batismo de Eliseo, apresentada à AIBA, por ocasião do seu ingresso. Porém, até a Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Visconti, quando se divulgou a certidão, acreditava-se que ele tivesse nascido em 1867, segundo declaração do próprio artista, em carta dirigida a Oswaldo Teixeira, e anexada à dissertação de mestrado de Maria José Sanches. Somente Alfredo Galvão havia tomado conhecimento dessa certidão anteriormente, mencionando a data correta, já em 1954, em seu livro *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*.

Porém, muita dúvida persiste até hoje, sobre várias outras datas. Frederico Barata, amigo pessoal do artista, escreveu sua biografia enquanto este ainda era vivo. O livro estava no prelo quando ocorreu a morte do pintor, em 15 de outubro de 1944, e Barata teve tempo ainda de incluir um capítulo "In Memoriam". Essa característica da biografia de Barata deu ao livro muita credibilidade, e outros autores que escreveram sobre a vida do pintor repetiram, e repetem até hoje, os dados ali contidos, sem uma verificação documental.

---

<sup>5</sup> Carta ao amigo Braga, 31 mar 1942, Teresópolis, publicada no Catálogo *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*, p. 9.

Assim foi com a data do seu nascimento, e assim é quanto às datas de sua mudança para o Brasil e de seu casamento.

“Eliseu D’Angelo Visconti, nascido em 30 de Julho de 1867, veio para o Brasil ainda lactante.” Assim começa o livro de Barata, o que foi traduzido em outros trabalhos por expressões tais como: *antes de completar um ano de idade*. E Barata continua: “Seus pais, ...emigraram abandonando a pátria de origem, sob a pressão dos acontecimentos políticos que se desenrolavam na península...”<sup>6</sup> O filho do pintor, sr. Tobias Visconti, que residia no Edifício Eliseu Visconti, erguido no mesmo endereço da Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, onde o pai morou muitos anos, até falecer, conta uma outra história:

... Eliseu Visconti chegou ao Rio aos 10 anos de idade, trazido por sua irmã Marianelli Visconti. Seu irmão Afonso e sua irmã Maria Anunciata já viviam no Brasil. Outro irmão chamado Tobias, que também viera ao Brasil antes de Eliseu Visconti, falecera devido à febre amarela, doença contraída aqui. Os pais de Eliseu, por outro lado, jamais deixaram a Itália. Tobias Visconti conta ainda que seu pai e os outros membros da família que emigraram ao Brasil, foram encorajados pela baronesa de Guararema, amiga brasileira.<sup>7</sup>

Segundo o sr. Tobias, o retrato mais antigo que se tem do pintor [F57a], é justamente da época em que ele veio para o Brasil. Da mãe de Eliseu Visconti só se sabe que ele a visitou, em 1917, na Itália<sup>8</sup>. A visita foi registrada em foto [F63c], e também pelos pincéis de Visconti, nos quadros *Mãe e Saudade*, citados no artigo Visconti regressou ao Rio – A sua exposição na Galeria Jorge<sup>9</sup>, onde são listadas as 36 obras expostas. Em um outro artigo, sobre a mesma exposição, encontra-se o comentário:

Tambem quizeramos, a nosso ver, que no bello quadro – “A saudade” – bello no assumpto, soberbo na factura e admiravel na pureza limpida do ambiente, houvesse mais relevo para a figura da velhinha, cujo semblante nos fala do passado. É aquella velhinha, de cabelos alvos como a neve, o assumpto dominante; é ella o motivo dessa magnifica tela.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> FREDERICO BARATA. Op. cit., p. 01.

<sup>7</sup> ANA MARIA T. CAVALCANTI. *Os artistas brasileiros e “os prêmios de viagem à Europa” no final do século XIX: visão de conjunto e estudo aprofundado sobre o pintor Eliseu d’Angelo Visconti (1866 - 1944)*. 1999, p. 163. Parte deste relato foi repetido pelo sr. Tobias Visconti, numa entrevista gravada, em sua residência, em 20 de junho de 2002. E também, numa carta postada no Rio de Janeiro, em 12 de março do mesmo ano, ele coloca, de forma pontual, informações que julgava importantes e que desejava que ficassem claras neste trabalho (Anexo 5).

<sup>8</sup> LYGIA MARTINS COSTA. *Biografia*, in: *Catálogo da Exposição Retrospectiva*. 1949, p. 17.

<sup>9</sup> *A Noite*, 06 ago 1920.

<sup>10</sup> Exposição Elyseu Visconti na “Galeria Jorge”: Os quadros adquiridos. *O Jornal* (Bellas-Artes), 06 ago 1920.

Tobias conta que seu pai se instalou inicialmente em São José d'Além Paraíba, depois em Sapucaia, fronteira com Minas Gerais, e finalmente radicou-se no Rio de Janeiro (Anexo 5). Em seu depoimento publicado no catálogo *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*, o filho do pintor coloca: “Visconti se alfabetizou e fez todos estes estudos de humanidades e artísticas no Brasil até os 27 anos, quando foi para França aperfeiçoar-se.” De qualquer forma, na carta escrita pelo próprio Visconti ao amigo Braga, em 1942, ele declara habitar o Rio há quase 70 anos, o que coincidiria com a versão de seu filho.

No texto escrito por Tobias Visconti, encontram-se outros esclarecimentos sobre as questões da nacionalidade do pintor:

Eliseu Visconti era, por lei, considerado brasileiro em virtude da “grande naturalização” decretada pela República uma vez que não se manifestou em contrário no prazo dado. (...)

Deixando de lado o aspecto legal e pragmático e entrando na parte afetiva e sentimental, devo mencionar a alegria quase infantil de meu pai quando, nas ruas de Paris enfeitadas por alguma comemoração, dava com uma bandeira brasileira numa janela qualquer, ... Em St. Hubert onde moramos durante a guerra, na casa de minha avó, e onde fez muitas paisagens, um dos seus passatempos era ensinar-nos o Hino Nacional e o Hino à Bandeira; gostava principalmente deste último.<sup>11</sup>

E Visconti deixou seu amor pelo Brasil registrado na forma pela qual melhor sabia se expressar: a pintura intitulada *Hino à Bandeira* [F34c], recentemente doada à PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (PESP). Na carta escrita por Tobias de próprio punho, pouco antes de falecer, apesar de sua dificuldade pelas articulações já enrijecidas, ele ressalta: “No seu passaporte, constava como cidadão brasileiro. Falava português sem qualquer sotaque, mesmo de italiano, tal como um brasileiro nato” (Anexo 5). Nota-se nas declarações dos dois, que essa questão da nacionalidade do pintor, embora tão pacífica hoje, deve ter causado muito constrangimento e pesar para Eliseu Visconti, que chegou mesmo a declarar ter nascido no Rio de Janeiro, como se pode ler, por exemplo, neste registro:

Estávamos resolvidos, entretanto, a ouvir-lhe a biografia, contada por ele próprio, e ouvimo-la efetivamente.

Eliseu D'Angelo Visconti, ..., nasceu nesta capital a 30 de julho de 1867 ...<sup>12</sup>

<sup>11</sup> TOBIAS D'ANGELO VISCONTI. In: Catálogo *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*. 1982, p. 11. O documento que comprova sua naturalização pode ser encontrado no MUSEU DOM JOÃO VI [F51] (Anexo 6).

<sup>12</sup> *Sessenta anos de arte e idealismo*. *O Globo*, 14 out 1943.

Perguntado sobre o porquê destas declarações de seu pai, o sr. Tobias respondeu, na entrevista citada, que provavelmente tenha sido pela situação política ocasionada pela II Guerra Mundial, em transcurso tanto no momento da reportagem acima, como na edição da biografia escrita pelo amigo Barata. Essa idéia fica mesmo implícita na carta que o artista escreveu a Braga: “Passamos neste momento por atritos dolorosos.”

Muito antes, por ocasião da primeira viagem de Visconti para Paris, como pensionista do Estado, na carta de apresentação ao diretor da *Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, M. Paul Dubois, assinada pelo Ministro do Brasil, Gabriel de Piza, constavam informações que compuseram a capa do dossiê do artista nos arquivos da *Ecole*<sup>13</sup>:

Nom: *Visconti*

Prenom: *Angelo*

Date : *le 1<sup>er</sup> Août 1866*

Naissance:

Lieu : *Rio de Janeiro*

Nesse caso, somente o ano de nascimento e o último sobrenome foram registrados corretamente, todos os outros dados aparecem equivocados. Talvez um documento oficial como essa carta, tenha autorizado Visconti a declarar ter nascido no Rio, quando sentiu que o nascimento na Itália poderia lhe causar constrangimento. Em um artigo de jornal, publicado em 1936, encontramos notas biográficas sobre o pintor, bastante detalhadas, nas quais constam ter ele nascido no Rio de Janeiro. Essas notas se tornaram a base para várias outras publicações em jornais, principalmente por ocasião do falecimento do artista. Parece que o pintor sofreu bastante com acusações de estrangeiro, conforme se pode sentir no tom das cartas, tanto do pintor quanto do filho. No entanto, em 1944, numa entrevista concedida ao jornal *O Globo*, algumas semanas após o incidente que acabou ocasionando sua morte, Visconti tratou de corrigir esse dado:

*Nasci em Salerno. Não foi lá que os americanos desembarcaram? Foi, já me lembro! Nasci em Salerno, mas poderia ter nascido em qualquer outra cidade de qualquer outro país. Pertença ao mundo da arte, não me considero*

---

<sup>13</sup> Na dissertação de NUNES, o documento 26 traz uma cópia da carta de apresentação, datada de 15 de maio de 1893, a qual faz parte do dossiê e está traduzida na p. 54, além de apresentar uma cópia da capa do dossiê.

*estrangeiro no Brasil. Aqui me criei e vivi. Moro nesta casa há trinta e cinco anos.*<sup>14</sup>

A menção da presença dos americanos em Salerno demonstra a preocupação com o assunto, e parece confirmar os motivos que o levaram a declarar que nascera no Rio, ou então, que viera para o Brasil ainda bebê.

De qualquer forma, pode-se depreender desse e de outros fatos similares, que para Eliseu Visconti, alma sensível de artista, a verdade factual ficava em segundo plano, diante da realidade experimentada pela emoção dos sentimentos.

*A questão de nascimento é um incidente na vida. Poderá ser um incidente a permanência de 70 anos numa terra onde um homem plasmou a sua alma, estimado e consagrado por todos, não!!!*<sup>15</sup>

Elucidada a questão sob o ponto de vista legal e afetivo, resta o da produção artística. Durante toda a sua carreira, Visconti pintou diversos aspectos da paisagem do Rio de Janeiro [F45] e de Teresópolis [F46c;A2s22], onde comprou uma propriedade que a família conserva até hoje quase intacta. Também pintou em palavras apaixonadas, os dois lugares em que viveu simultaneamente, com sua família, a partir de sua definitiva volta da Europa, em 1920:

*Antigamente eu afirmava que Copacabana era o começo do Paraíso de Dante. Hoje alargo a comparação e estendo-a a Therezopolis, que é um encanto, uma grande fascinação. Não ha nada que se lhe compare. (...) Therezopolis tem alguma coisa que é seu, côr local, pittoresco, luminosidade propria. É uma terra que ainda tem viçor, conserva a virgindade...*<sup>16</sup>

Na mesma entrevista concedida ao *O Globo*, semanas antes de sua morte, Visconti lamenta, com particular emoção, as mudanças trazidas pelo progresso em Copacabana:

*Quando para aqui vim com minha família, isto aqui era uma beleza. Eu via o mar e os navios que partiam para o resto do*

---

<sup>14</sup> ELISEU VISCONTI. In: *Quer a punição do autor ou autores do atentado*. *O Globo*, (entre jul e set) 1944.

<sup>15</sup> ELISEU VISCONTI, carta ao amigo Braga, 31 mar 1942, publicada no Catálogo *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*. 1982, p. 9.

<sup>16</sup> ELISEU VISCONTI. In: ANGYONE COSTA. *A inquietação das abelhas*. 1927, p. 79.

*mundo. Hoje só arranha céus! Duvido que o senhor veja o mar, daqui. Tiraram-me o mar!*<sup>17</sup>

Além das paisagens, que têm sempre um ar doméstico, pois quase invariavelmente se circunscrevem aos lugares onde habitou e às vistas de seu ateliê [F43-48;A2s18-25], pode-se ver a marca do nacionalismo de Visconti também nas suas obras de decoração e artes aplicadas à indústria, como ele chamava.

Já no Brasil estudara as plantas típicas oferecendo-nos criações como o emblema para a Biblioteca Nacional, onde o maracujá sobe ondulante, entre livros e símbolos, e a estupenda cerâmica criada para Ludolf.<sup>18</sup>

Nas decorações Visconti insistia com os alunos em motivos da flora brasileira como o café, fumo, maracujá, begônia, etc...<sup>19</sup>

Na celeuma em torno do pano de boca do TEATRO MUNICIPAL do Rio de Janeiro, logo que ele foi instalado, em julho de 1908, um ano antes da inauguração oficial do teatro, a crítica ressaltava justamente a presença de elementos de características bem brasileiras.

Censuraram-no uns por ter colocado três figuras de negros entre a massa de populares que exaltam o grande cortejo histórico. (...) Um houve, até, que descobriu – que horror! – bananas no tabuleiro sustentado por uma dessas figuras ...<sup>20</sup>

Também, entre seus nus, encontram-se ao menos duas figuras tipicamente brasileiras: *A caboclinha* [F10a], evidenciada pelo seu título; e *Dorso de mulher* [F11a] da PESP, no qual é representada uma mulatinha. Se não impressionam pela quantidade ou caracterização mais acentuada, são significativos pelo pioneirismo, como em vários outros aspectos na carreira de Visconti. Apesar disso tudo, sempre houve os que colocaram em dúvida sua brasilidade, como lembra Mário Barata:

Artista em grande parte europeu – e disso acusado algumas vezes – passou cerca de 20 anos na França. Mas os longos períodos brasileiros também contribuíram para forjar a sua visualidade.<sup>21</sup>

É certo que não foi um regionalista, como Almeida Júnior (1850-1899), e isto foi expresso por Carlos da Silva Araújo, em seu discurso na ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS (ACL):

<sup>17</sup> ELISEU VISCONTI. In: *Quer a punição do autor ou autores do atentado. O Globo*, (entre jul e set) 1944.

<sup>18</sup> IRMA ARESTIZABAL. *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*, in: *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa* 1982, p. 38.

<sup>19</sup> FLÁVIO MOTTA. *Eliseu Visconti e o “Art Nouveau”*, in: *Contribuições ao estudo do “Art Nouveau” no Brasil*, 1957, p. 38.

<sup>20</sup> FREDERICO BARATA. Op. cit., p. 127.

<sup>21</sup> MÁRIO BARATA. *Visconti é uma lição*. In: *Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Eliseu Visconti*, 1967, p. 25.

“Visconti, grande pintor de sentido universal, não foi nacionalista”.<sup>22</sup> Quem melhor formulou a questão, no entanto, foi José Paulo M. da Fonseca:

A segunda pergunta a ser formulada, é se Visconti viu realmente o Brasil como um europeu ou se, pelo contrário, sua vivência no Brasil concedeu-lhe um *ponto-de-vista* brasileiro. Quero responder no mesmo regime concreto: quem observa uma paisagem de Teresópolis ou um recanto do Rio inundado pelo sol, quem os observa num quadro de Visconti, percebe, irrecusavelmente, uma intimidade com o tema, ... como algo que é olhado e recordado ao mesmo tempo, aquela visão na qual a intimidade percebe tanto quanto o olhar, na qual o tema já se encontra humanizado pelo observador. Ora, essa duplicidade de visão assegura o brasileiro de Visconti.<sup>23</sup>

Vários outros autores concordam com essa posição, entre eles, Flávio de Aquino, Frederico Moraes, e Mário Pedrosa, todos comentando sobre o impressionismo viscontiano:

Trouxe-o da França ainda quente das discussões, vivo; transformou-o, ante o motivo brasileiro, perante a côr e a atmosfera luminosa do nosso país.<sup>24</sup>

... mas Visconti é o coroamento do Impressionismo no Brasil, aquele que o enraizou na terra brasileira e o impregnou de uma sensibilidade especificamente nossa.<sup>25</sup>

Mais tarde, no Brasil, sob a luz tropical ainda indomada na nossa pintura, Visconti é um conquistador de atmosfera. E aquela ciência da luz e do colorido que aprendeu em França vai servir-lhe agora para dominar o vapor atmosférico. Será esta a sua grande contribuição.<sup>26</sup>

Pintor até a raiz dos cabelos, êle compreende que o destino de sua arte está na vitória sobre aquêles elementos. Os matos cariocas, a serra de Teresópolis, travam com êle um diálogo misterioso.<sup>27</sup>

Um artigo escrito por Tapajós Gomes, no ano de 1935, motivado pelo trabalho que Visconti fazia para substituir o friso sobre a boca de cena do TEATRO MUNICIPAL do Rio, que havia sido alargada, traz uma longa entrevista onde o mestre fala acerca de vários assuntos.

---

<sup>22</sup> CARLOS DA SILVA ARAÚJO. *Dois retratos da minha galeria*. In: *Eliseu d'Angelo Visconti* (Biblioteca da ACL), 1945, p. 51.

<sup>23</sup> JOSÉ PAULO M. DA FONSECA. *Eliseu D'Angelo Visconti*. Artigo de um recorte existente na pasta do artista, organizada pela Biblioteca do MNBA, infelizmente sem nenhuma identificação; do qual só é possível inferir-se o ano de 1967, pela menção da comemoração do centenário de nascimento do artista, ocorrida com um ano de atraso.

<sup>24</sup> FLÁVIO DE AQUINO. *Eliseu Visconti*, *Diário de Notícias* (Movimento Artístico), 27 nov 1949.

<sup>25</sup> FREDERICO MORAIS. *Eliseu Visconti e a crítica de arte no Brasil*, in: *Aspectos da Arte Brasileira*, 1980, p. 91.

<sup>26</sup> MÁRIO PEDROSA, In: *Exposição Retrospectiva de Visconti*. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

<sup>27</sup> MÁRIO PEDROSA. *Visconti diante das modernas gerações*. *Correio da Manhã* (Suplemento de Literatura e Artes), 1º jan 1950, p. 6.

Comentando sobre o grande futuro que via para a arte decorativa brasileira, o pintor se coloca sobre a questão de uma arte com características nacionais:

*(...) Ha de chegar o dia em que poderemos exportar muita coisa que tenha o cunho de uma arte nacional, cheia de pujança e de vitalidade, pela fôrma e pelo esplendor do motivo colhido na nossa propria natureza.*<sup>28</sup>

E falando da pintura em geral, expressa a sua indignação, deixando a impressão de que gostaria de usar mais temas regionais, mas sentia que não haveria receptividade favorável. Como nunca foi um revolucionário radical, provavelmente procurava não entrar em confronto aberto com a crítica e o público:

*(...) Preferimos assimilar o que nos vem de fóra, despresando o que é nosso – a começar pela nossa propria natureza, que é um manancial inesgotavel de pesquisas e de surpresas. Mas o que é nosso não nos interessa... preferimos bater palmas para tudo quanto nos vem de fóra!*<sup>29</sup>

Se na arte de Visconti não houve um cunho acentuadamente regionalista, há que se lembrar, também, o fato dele ter vivido no Rio de Janeiro, quando não estava na Europa. A capital do Brasil, na época, recebia muita influência da cultura estrangeira e ele não poderia revelar em sua obra a marca de outras regiões brasileiras onde não viveu. Pois, sua pintura sempre representou o que ele amava e estava diante dos seus olhos. Mesmo assim, mostrou interesse pelas coisas genuinamente brasileiras, retratando principalmente nossas paisagens, com o calor e a cor local.

Finalmente, é Oswaldo Teixeira, o autor que lembra o reconhecimento devido ao mestre, no seu discurso proferido na sessão solene da ACL, em homenagem póstuma:

O Brasil, que ele tanto venerou, respeitou e serviu, deve tê-lo como um de seus autênticos filhos, porque Visconti não desejava ser outra coisa senão brasileiro. Que importa que tivesse nascido na Itália si o seu coração e seu espírito nos pertence legitimamente, porque êle assim o quis e devotadamente se entregou ao nosso país, num gigantesco labor de mais de meio século!<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> ELISEU VISCONTI, in: TAPAJÓS GOMES. Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*, 15 dez 1935, p. 02.

<sup>29</sup> Idem, p. 01.

<sup>30</sup> OSWALDO TEIXEIRA. Mestre Visconti. In: *Eliseu d'Angelo Visconti* (Biblioteca da ACL). 1945, p. 17.

### 3.2. O Homem

*O que falta às gerações de hoje (...) é a angústia da humildade, da impotência diante dos problemas da pintura que parecem simples e são incrivelmente grandes e complexos! Satisfazem-se rapidamente com o que fazem e julgam-se mestres, na juventude, quando deviam convencer-se de que até a velhice, até a morte, serão humildes aprendizes.*

ELISEU D'ANGELO VISCONTI<sup>31</sup>

Humildade de aprendiz é a lição que deixa para os artistas mais jovens, o grande mestre consagrado por todos, ainda em vida. A postura e personalidade de Eliseu Visconti sempre impressionaram aqueles que o conheciam pessoalmente, provocando admiração, perplexidade e também opiniões controversas:

Não é das coisas mais fáceis fazer Visconti falar. Homem de ação muito mais do que de palavras, ele vive exclusivamente para a realização dos seus sonhos de arte, ...<sup>32</sup>

Animado e fluente, abrindo para a minha a sua grande alma de sentimental, Mestre Visconti vae falando. Suas impressões sobre a arte e seus mais variados interesses vão sendo expostos, francamente, sem subterfugios, sem meias palavras. (...) <sup>33</sup>

O aspecto físico de Visconti, sua postura e elegância são sempre elogiados. A impressão que fica é a mesma, vívida, tanto naquele que acabou de encontrá-lo, com seus 60 anos, como naqueles que se recordam de sua figura, passadas já duas décadas de sua morte:

Excusado dizer que a impressão foi magnífica. O Sr. Visconti é um artista amável. Estatura regular, corpo forte e bem aprumado, rosto emoldurado por uma barba espessa, quase toda branca, que lhe dá á physionomia traços bem accentuados da face socratica, de velhas moedas gregas e romanas.

Calças e collete pretos, bem postos, camisa irrepreensível, peito duro e gravata de seda negra, laço feito,... concorrem para dar ao artista uma presença, simultaneamente, grave e sympathica. <sup>34</sup>

Conheci pessoalmente Eliseu Visconti, com o seu ar de príncipe, elevada estatura e bela cabeleira branca, tudo a impor respeito aos que então o viam. <sup>35</sup>

<sup>31</sup> FREDERICO BARATA. Um pintor que não morreu. In: *Eliseu d'Angelo Visconti* (Biblioteca da ACL). 1945, pp. 26 e 27.

<sup>32</sup> Sessenta anos de arte e idealismo. *O Globo*, 14 out 1943.

<sup>33</sup> TAPAJÓS GOMES. Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*, 15 dez 1935, p. 01.

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*.

Lembro-me de Visconti por volta do ano quarenta como se fôsse hoje. Estava entrando no Museu de Belas-Artes – era um velho vistoso, de cabelo fino, barba branca e basta, duas maçãs no rosto, olhar sorridente, todo de branco, gravatinha borboleta.<sup>36</sup>

Num único ponto a impressão difere. Passados vários anos, a lembrança é de uma *elevada estatura*. O passaporte de Visconti, de 1920, registra um metro e 60 cm de altura.<sup>37</sup> Realmente, para quem só o viu em auto-retratos [F25-30], e em algumas fotos nas quais não aparece de corpo inteiro, é quase impossível acreditar. Sua postura altiva, corpo ereto, cabeça sempre um pouco mais elevada que o normal, e mesmo a grandiosidade da sua obra e do seu caráter, deixam a impressão de um homem grande.

Marcante e impenetrável para a maioria dos observadores, a personalidade do pintor gerou comentários equivocados e surpresa para quem chegou a conhecê-lo mais de perto. É o que se percebe no início da entrevista feita por Angyone Costa:

Diziam-nos tanta coisa sobre Visconti!

Temperamento reconcentrado, homem sisudo e intratável, carácter soturno e retrahido, uma espécie de Miguel Angelo, na exquísitice, que sonhava viver dentro do ideal da sua arte, abstrahido do mundo.

Não foi sem uma grande surpresa que nos achamos deante do artista.<sup>38</sup>

E nas recordações familiares, em confronto com os comentários que circulavam:

Embora se dissesse, do pintor, que tinha um gênio difícil, e criticasse às vezes com aspereza, Tobias lembra o pai com carinho: “era homem de explosões, mas que passavam logo, e geralmente quando estava muito cansado, pressionado pelo trabalho. Mas na família, era carinhoso e brincalhão, não era muito severo. Sua máxima era que se devia ‘deixar a natureza agir’.”<sup>39</sup>

Visconti, porém, permanece uma incógnita para aqueles que o observavam a uma certa distância. São sempre admirados, sua racionalidade, seu equilíbrio e sua sobriedade; algumas vezes, confundidos com uma certa frieza de sentimentos, o que não podia estar mais longe da verdade.

---

<sup>35</sup> MÁRIO BARATA. *Visconti é uma lição*. In: *Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Eliseu Visconti*. 1967, p. 25.

<sup>36</sup> CARLOS CAVALCANTI. *Visconti, o Pintor da Alegria*. *O Cruzeiro*, 23 set 1967, p. 29.

<sup>37</sup> *Eliseu Visconti e a arte decorativa*. 1982, p. 139.

<sup>38</sup> ANGYONE COSTA. *A inquietação das abelhas*, 1927, p. 78. (Publicado inicialmente em *O Jornal*, a 11 de julho de 1926.)

<sup>39</sup> ROSA NEPOMUCENO. Texto escrito em 2001, ainda inédito, e que fará parte da “Série Memória”, editada pela FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO e FUNARTE.

Um dos raros amigos íntimos de Eliseu Visconti, o senhor Benjamim de Mendonça, de emocionada ternura e fidelidade pela obra do Mestre, deu-me o testemunho de que, em vida, Visconti era também assim como na pintura: discreto, de difícil comunicação.<sup>40</sup>

Percebe-se que Visconti não é homem que ame as intimidades e é uma inteligência onde de preferencia devem predominar as qualidades de raciocínio sobre as de coração.

Não será nunca um impulsivo esse autor estimável de tantas obras primas. Tudo nelle revela gravidade luminosa produzida por uma grande força interior, que é a inteligência equilibrada.

Não tem os calores exagerados dos temperamentos latinos caldeados. Não se julgue, porém, que é um frio observador da natureza e da arte. É antes um iluminado pela propria concentração do seu idealismo, transmittido atravez de uma poderosa faculdade creadora, que faz dos seus quadros obras de merecimento, em qualquer meio artístico.

E falando com calor, o mestre empregava uma grande vibração, que emprestava ás suas afirmativas um traço vivo de entusiasmo sadio.<sup>41</sup>

Para alguns, seu comportamento é explicado pela dedicação incansável ao trabalho.

Só era intransigente consigo mesmo. Certa irritabilidade, ou antes ceticismo, vinha de um temperamento exigente em questões de honestidade profissional e artística.<sup>42</sup>

O rompante, que muitos julgam ver em certos actos de Visconti, não existe, por ser o artista um indivíduo que vive para a sua obra, absorvido pelos motivos, pela mestra natureza; vive alheio ás preocupações que aos outros causam desanimo e aborrecimentos...<sup>43</sup>

A própria postura altiva de Visconti, que se tornou uma característica nos auto-retratos [F27c/d;F29a/c] e nas fotos [F59c;F62b;F63;F64;F66] – a cabeça sempre erguida um pouco acima do habitual – provavelmente foi, por vezes, identificada como um indício de arrogância. Ao contrário, porém, para aqueles que tiveram o privilégio de o conhecer mais de perto, era o sinal de sua dignidade. Visconti foi, sem dúvida, sabedor de suas potencialidades, e somando-se isto ao bom aproveitamento das oportunidades que a vida lhe deu, foi dono de uma elevada auto-estima e da expressão de quem tem prazer em viver. A satisfação que sua vida interior lhe trazia o desobrigava de uma busca incessante no que é externo e visível. Com isso, muitas vezes, era tido quase como um recluso:

---

<sup>40</sup> FRANKLIN DE OLIVEIRA. *O silencioso e belo Eliseu Visconti*. *O Cruzeiro*, 10 dez. 1949, p. 28.

<sup>41</sup> ANGYONE COSTA. *Op. cit.*, p. 78.

<sup>42</sup> REGINA MONTEIRO LEAL. *Anuário do MNBA* n° 10, 1949-1950, p. 24.

<sup>43</sup> ADALBERTO MATTOS. *O Salão de 1921*. *Ilustração Brasileira*, Ano 8, n° 12, ago 1921.

Mestre Visconti, deu-me sempre a feliz impressão de um beneditino, enclausurado em si mesmo, coberto com o burel de seu sonho interior. Mestre Visconti era um homem devotado à sua grande arte, vivendo apaixonadamente para a sua gloriosa vida.<sup>44</sup>

Eliseu Visconti ama a solidão, despreza o badalar em torno da sua typica figura, vive entre os seus e a sua arte.<sup>45</sup>

De qualquer forma, inspirava sempre muita admiração, respeito, e uma quase veneração. Visconti é tido como um privilegiado, dono de um conjunto de qualidades, as quais são raramente vistas em uma só pessoa.

... um temperamento excepcional de artista e uma intelligencia lucida e impetuosa. Uma sensibilidade requintada, uma visão muito segura, uma individualidade equilibrada que a arte illuminaria crescentemente.<sup>46</sup>

... o traço mais vivo da personalidade de Eliseu Visconti é precisamente uma extraordinária tolerância e uma respeitosa atitude de expectativa por tôda e qualquer pesquisa criadora.<sup>47</sup>

Também em suas próprias palavras, pode-se aquilatar o seu espírito inovador. Na entrevista concedida a Tapajós Gomes, Visconti expõe idéias arrojadas para o seu tempo, em assuntos como o currículo das escolas ou as mudanças sociais relacionadas à mulher:

*Nas escolas primarias e secundarias, ensinam-se tres ou quatro linguas estrangeiras, algumas inuteis, como o latim e o grego, cançando-se o cerebro dos alumnos, e esquece-se de se lhes ensinar desenho, que é a linguagem expressa pela fórma, a linguagem que suppre todos os idiomas, a linguagem universal, enfim! (...) Quando estive na Inglaterra, quase que só me exprimia por meio do desenho. Na Hollanda, a mesma coisa. (...)*

*Hoje? A tendencia da mulher é assemelhar-se ao homem. A pratica desportiva, a sua concorrência com elle na luta pela vida, roubaram-lhe a sua belleza primordial: o espirito feminino. Maior desgraça não lhe poderia succeder, porque, se a mulher perdeu um pouco do seu sexo, nada adquiriu do sexo opposto.<sup>48</sup>*

<sup>44</sup> OSWALDO TEIXEIRA. Op. cit., p. 11.

<sup>45</sup> ADALBERTO MATTOS. *As nossas trichromias. Illustração Brasileira*. Ano X, n° 19, mar 1922.

<sup>46</sup> CARLOS RUBENS. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. 1941, p. 161.

<sup>47</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti*. BAC: *Brasil – Arquitetura Contemporânea*, n° 2-3, nov, dez 1953 e jan 1954, p. 16.

<sup>48</sup> ELISEU VISCONTI, in: TAPAJÓS GOMES. *Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti*. *Correio da Manhã* (Suplemento de Literatura e Artes), 15 dez 1935, p. 1.

Nesse último trecho, nota-se o pesar – muito natural para um homem de quase 70 anos – pelas transformações radicais que ocorriam com a mulher, e os temores que essas mudanças provocavam. É mais adiante, porém, que ele mostra um posicionamento afinado com os pensamentos mais progressistas da Europa, em sua época:

*Enxergo na arte decorativa aplicada, a solução para o caso da mulher brasileira que precisa trabalhar. (...) Ao envê de atrophiar a intelligencia nos bazars de dois mil reis; ao envê de perverter o espirito e os sentimentos trocando o dia pela noite, no interior dos bars e cabarets, como “garçonnetes”; ao envê de empregar tão mal o seu tempo pixando de vermelho ou lustrando as unhas alheias; (...) encaminhando-a para as officinas, para as fabricas, para as usinas, para os ateliers, para as grandes casas de moda, enfim, para toda parte onde se explora a arte decorativa, (...) Bem sei que a culpa dessa situação não cabe exclusivamente ás que precisam trabalhar, mas em grande parte, aos que as exploram ...<sup>49</sup>*

Visconti vê na atividade intelectual, criativa, a solução para o problema social, que preservaria, ao mesmo tempo, a dignidade da mulher. Demonstra, com isso, que ele acreditava na capacidade dela e reconhecia o seu direito de produzir.

As poucas críticas negativas que o pintor recebeu, foram em relação a certos aspectos de algumas de suas obras. Um homem sempre elogiado em vida, quanto mais não o seria após a sua morte. Os discursos proferidos na sessão pública e solene da ACL, em homenagem à memória do mestre, no dia 18 de novembro de 1944, estão repletos de louvores:

Homem simples, simples em tudo, sem rebuscamentos e sem ser cabotino, era sem dúvida um imaginativo, um sonhador, talvez o mais sutil colorista de nossa pintura. (...)

Simples no falar, modesto no vestir, não se preocupando com o superficial,...

Em vida foi um autêntico triunfador. (...) Nunca envelheceu, nunca conheceu o inverno do pensamento, viveu sempre em pleno verão e aureolado de primaveras;...

(...) Era, sem dúvida, privilegiado, dotado de grande requinte espiritual, muito pessoal e cheio de recato. Era assim em família, com seus colegas e com sua notável arte de pintar e ver a vida. Não era em absoluto um triste, sabia sorrir,...

O seu otimismo, não se poderia dizer que era completo, sempre havia um pouco de ceticismo, porém com a finalidade de atingir a perfeição. (...)

---

<sup>49</sup> Idem, p. 02.

Mestre Visconti foi em toda sua existência um lutador, um infatigável trabalhador, um homem honesto, sincero consigo e com os demais. Sabia criticar, por vezes com aspereza, mas nele havia o sentido humano de construir e melhorar. Era um inimigo declarado do triunfo fácil e do cabotinismo, por isso, legou-nos uma obra admirável, uma ativa e nobre lição de beleza e de caráter.<sup>50</sup>

Foi amado e reconhecido por todos mas, sem dúvida, especialmente por seu biógrafo, que, no discurso de homenagem póstuma, demonstrou tanto orgulho pela amizade que haviam compartilhado:

Nestes últimos 25 anos acompanhei com admiração crescente, que se desenvolvia à medida que lhe ia conhecendo os detalhes, a obra de Eliseu Visconti. Através dela fiz-me seu amigo, dos mais íntimos, e o convívio com o homem só fez valorizar ainda mais o artista, vendo-o trabalhar e conhecendo-lhe as idéias e o caráter.

Sua personalidade, porém, era argamassada na insatisfação, no movimento, na evolução. Não pararia nunca.<sup>51</sup>

E contando sobre os derradeiros dias do mestre, Frederico Barata narra momentos de grande emoção. Visconti foi encontrado ferido em seu atelier, provavelmente vítima de assalto, quando estava prestes a completar 78 anos de idade. Permaneceu inconsciente e ligado a aparelhos por um bom tempo. Quando, de súbito, experimentou alguma melhora, só pensava em voltar ao atelier, o que efetivamente fez, escolhendo e preparando os quadros que enviaria à EGBA daquele ano. Barata registrou assim, as impressões que o mestre lhe passara, durante aquele período:

E nesses vinte e poucos dias, nas longas palestras que com êle manteve, sua euforia, seus planos para o futuro, as idéias que expendia sobre a sua arte venerada, deram-me a ilusão que êle de fato havia morrido e ressuscitado, mais jovem, mais lúcido, mais capaz, capaz não sei de que prodígios extraordinários.<sup>52</sup>

E fazendo uma avaliação do que representara essa melhora para o pintor, registrou ainda as palavras inesquecíveis que teria ouvido do amigo:

A vida que lhe fôra devolvida só valia por isso, pela oportunidade que lhe daria de recomeçar ainda uma vez.

– *“Agora é que vou começar a pintar. Vocês vão ver!”*<sup>53</sup>

<sup>50</sup> OSWALDO TEIXEIRA. Op. cit., pp. 12, 16 e 17.

<sup>51</sup> FREDERICO BARATA. Um pintor que não morreu. in: *Eliseu d'Angelo Visconti* (Biblioteca da ACL), 1945, pp. 21 e 24.

<sup>52</sup> Idem, p. 25.

<sup>53</sup> Idem, p. 26.

Como resumir a imagem que Visconti deixou de si? Difícil é tentar separar o homem do artista. Descrevendo o período após a sua volta definitiva de Paris, Mário Pedrosa, fala desta simbiose.

A pintura para êle não mais se distingue de sua vida externa; é a suprema expressão do seu próprio eu. Êle concentra-se, no seu atelier, no seu recanto, no seu quintal. Não perde mais o contato com a natureza, cujos segredos – naquilo que lhe diz à sensibilidade de pintor – devassa. Rodeia-se apenas dos seus, e alguns amigos íntimos, prolongamento da própria família. Recusa retratos de encomendas. É retratista agora por afetividade familiar. E em meio ao turbilhão, à revolução dita moderna, tão injusta para com êle, não se perturba, nem perde a serenidade. É que já está seguro não só de seus meios artísticos, mas sobretudo do seu destino, de sua missão como artista.<sup>54</sup>

### 3.3. O Pai de Família

*A família, primeiro; a arte, depois. Uma não é incompatível com a outra, como muitos pensam. Ao contrario, as duas se completam.*

*ELISEU D'ANGELO VISCONTI*<sup>55</sup>

Como explicar tamanha unanimidade? Além de suas qualidades de temperamento e de caráter, além da dedicação incansável ao trabalho, sem dúvida o ambiente favorável desfrutado no seio de uma família harmoniosa contribuiu, e muito, para o sucesso de Visconti como homem e como artista. A francesa Louise Palombe (1882-1954) foi sua companheira e inspiração até o final da vida, assim como os três filhos que ela lhe deu. E Visconti reconhecia o papel fundamental que tiveram na sua existência, como é possível constatar em sua declaração categórica, citada acima.

Também o reconheciam todos que de sua carreira se ocuparam. Carlos Cavalcanti, em artigo intitulado: Visconti, o pintor da alegria, justifica a tabuleta que queria ver à porta da exposição comemorativa do centenário de nascimento do mestre:

Pintou as alegrias puras e saudáveis da vida. (...) Começa pintando a alegria hoje tão problemática de ter família. Sorrindo de ternura, contando-nos a história de sua

<sup>54</sup> MÁRIO PEDROSA. Visconti diante das modernas gerações. *Correio da Manhã* (Suplemento de Literatura e Artes), 1º jan 1950, p. 6.

<sup>55</sup> In: TAPAJÓS GOMES. Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*, 15 dez 1935, p. 02.

felicidade doméstica de patriarca, pintou anos a fio, sem parar, a espôsa, os filhos, depois os netos ... Sem parar também pintou a alegria de um fundo de quintal, florido e iluminado, roupas brancas secando ao Sol, quase nos fazendo ouvir passarinhos, outra raridade brasileira; ...<sup>56</sup>

Até mesmo a sua casa [F45a] trazia a marca inconfundível de um lar feliz:

Colocada em meio á ladeira, a morada de Visconti é como um grande ninho oculto entre folhagens. Árvores copadas rodeiam a casa, e entre ellas algumas enormes mangueiras plantadas pelas próprias mãos do artista.<sup>57</sup>

O título de um dos capítulos da biografia de Frederico Barata – O Pintor da Família – foi repetido, por vários outros autores, atrelado ao nome de Visconti, e acabou se tornando o epíteto do mestre. Nesse capítulo, o amigo testemunha: “Casamento por amor, permitiu a construção de um lar que favorecia ao artista, daí por diante, um ambiente propício à realização tranqüila do trabalho.”<sup>58</sup> E assim se sucediam comentários por outros autores:

Este apego extraordinário ao mundo familiar não tem, porém, aquele sentido “doentio” que encontramos na obra de alguns expressionistas do leste europeu ou mesmo dos pré-rafaelistas ingleses. Pelo contrário, revelam uma ternura que vai marcar toda a sua obra. O mesmo “lirismo comovedor” que encontramos em “Gioventu” está presente nos inúmeros quadros em que a esposa e filhos aparecem, às vezes envolvidos pela brisa acariciante da natureza, em ambientes luminosos e atmosfera rarefeita. (...) Equilíbrio, ternura e uma “vida maravilhosamente harmoniosa” serão as marcas de Visconti, pintor e obra.<sup>59</sup>

... no atelier da av. Mem de Sá o melhor impulso à obra de Visconti emanava de uma corrente de ternura a circular sempre entre o pintor, sua mulher e seus filhos, ternura que sustentou êsse meridional cheio de seiva, entusiasmo, capacidade de irritação e admiração, que ainda há dez anos era visto nas ruas do Rio com a sua alva e luminosa cabeça...<sup>60</sup>

... sua vida foi muito clara, muito serena, no seio de uma família sadia, unida, artista.<sup>61</sup>

Só não ficaram inteiramente esclarecidas, ainda, as circunstâncias que envolveram a concretização do casamento, a partir do qual, Visconti construiu essa família. Fato que não

<sup>56</sup> CARLOS CAVALCANTI. Visconti, o Pintor da Alegria. *O Cruzeiro*, 23 set. 1967, pp. 30 e 31.

<sup>57</sup> TAPAJÓS GOMES. Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*, 15 dez 1935, p. 01.

<sup>58</sup> FREDERICO BARATA. Eliseu Visconti e seu tempo. 1944, pp. 81 e 82.

<sup>59</sup> FREDERICO MORAIS. Eliseu Visconti e a crítica de arte no Brasil. in: *Aspectos da Arte Brasileira*, 1980, p. 89.

<sup>60</sup> CARLOS DRUMMOND DE ANDRADA. A Musa de Visconti, *Correio da Manhã* (Imagens de Arte), 20 fev 1954.

<sup>61</sup> REGINA MONTEIRO REAL. A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti. In: *Anuário do MNBA*, n° 10, 1949-1950, p. 24.

é, em absoluto, de somenos importância, não só pelas razões expostas acima pelos seus estudiosos, mas, principalmente, porque a data do casamento marca uma mudança na preferência dos temas usados pelo pintor.

Segundo 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,...”.<sup>62</sup> O autor que deu o epíteto a Visconti, justifica sua escolha:

Tudo o que Eliseu Visconti produziu, desde que se casou até os anos da velhice, está assim inseparavelmente ligado à família. Raro é o quadro seu em que não são figurantes a mulher e os filhos e, quando parece fugir a essa regra, em verdade não se afasta do âmbito do lar. Suas paisagens são sempre dos arredores domésticos, da casa de D. Louise em Saint Hubert, do atelier da Avenida Mem de Sá, onde morou algum tempo, ou de Copacabana e Terezópolis, onde edificou as residências efetiva e de veraneio. Os retratos dos parentes, como os auto-retratos, são numerosos e, os que se excetuam, são de pessoas íntimas, que pela amizade se ligam também ao lar e à vida da família.<sup>63</sup>

Embora a maioria dos autores aponte os anos de 1900 ou 1902, como data desse enlace, o Sr. Tobias Visconti, afirmou que, oficialmente, o casamento só aconteceu em 1908, embora não dispusesse de documento comprobatório. Carlos Drummond de Andrade nos dá uma pequena mostra da magnífica série de pinturas [F44b;F39b;F37b;F43a;F39a;F42c] que se constituiu desde então:

A casa de St. Hubert, nos arredores de Paris, onde Visconti, em 1902, conheceu sua companheira; o retrato de Louise em azul, verde e rosa, de 20 anos depois; o óleo renouresco de 1909, em que aparece também de rosa nos cabelos, a loura filha do casal; o estupendo “Grupo de Retratos”, do Salão de 1921, em que o sentimento de família não traz nenhuma doçura choca à atmosfera, antes dá uma poesia intensa e cada figura, mais realçada no rosto espiritual de Louise, imerso em lonjuras de cisma; e “As Maçãs”, “Cura de Sol”, “Afetos”, tantos e tantos quadros de mestre Visconti revelaram-no de fato o “pintor de família” que já se viu nele, mas sem corujismo ingênuo, porque a força plástica dominava qualquer outra consideração, e daí, os exemplares humanos eram belos.<sup>64</sup>

É interessante notar que, somente depois de 1908, aparecem os primeiros retratos de D. Louise, e de Yvonne, filha do casal, nascida em 1901. Os outros dois filhos de Visconti, ao contrário da irmã, foram retratados desde a mais tenra idade, como em *O primeiro retrato de Tobias* e *O carrinho de Bebê* [F40a/b], que retrata Afonso. No entanto, nada leva a crer

<sup>62</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*. 1944, pp. 82 e 83.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>64</sup> CARLOS DRUMMOND DE ANDRADA. *A Musa de Visconti*, *Correio da Manhã* (Imagens de Arte), 20 fev 1954.

que o pintor tenha agido assim, diferentemente, movido pelo orgulho italiano de ter um filho *maschio*. Mesmo que somente a partir dos sete ou oito anos de idade, tudo indica que Yvonne tenha sido ainda mais retratada que seus irmãos [F37;F38;F39a/c]. Inclusive, um retrato de Louise com os dois meninos, sem a presença de Yvonne, ficou para sempre inacabado [F42a]. As primeiras telas que retratam as duas, oficialmente, são da época do casamento [F37]: O quadro que também se intitula *A rosa*, participou da EGBA de 1909, com o título *Minha família*; e o que foi exposto em São Paulo, em dezembro de 1911, como *Retrato de minha filha*, muito provavelmente seja o que hoje se conhece por *Retrato de Yvonne*.<sup>65</sup>

Excetuando-se uma aquarela exposta na grande Retrospectiva de 1949, que consta do catálogo com o título *Minha esposa* e a data de 1907; nenhuma outra pintura de Visconti, anterior a *Minha família*, retrata Louise, oficialmente. Nem mesmo seu filho Tobias apontou uma anterior, e quando perguntado especificamente sobre *Maternidade* [F35], de 1906, negou que sua mãe tivesse posado para ela. No entanto, isso é afirmado por Garcia Júnior em artigo publicado em novembro de 1949<sup>66</sup>, e é grande a semelhança entre aquela mãe e Louise, principalmente quando se compara [A2s8] um detalhe deste quadro à tela *Louise – minha esposa*, de 1911 [F36a], onde ela aparece de perfil.

A datação das primeiras pinturas, de uma imensa série de retratos e paisagens contendo a família, reforça a data do casamento fornecida por Tobias Visconti. Porém a confirmação vem através de três cartas encontradas na pasta de correspondências de Gonzaga Duque (1863-1911), do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, na FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (FCRB).

A primeira delas [F53] (Anexo 7), escrita por Visconti e datada de 23 de novembro de 1908<sup>67</sup>, tem o objetivo de informar, a Gonzaga Duque, o envio do retrato que fizera do amigo

---

<sup>65</sup> Essa tela recebeu uma data errônea na legenda de sua reprodução, à página 40 do livro de Frederico Barata: *1900*; o que seria impossível, desde que a menina nasceu em 1901. Esse erro, no entanto, foi constantemente repetido, encontrando-se uma outra data, apenas na legenda de sua reprodução, à página 578, de *Arte no Brasil*, onde se pode ler: "...executado em Paris, em 1908,...".

<sup>66</sup> GARCIA JÚNIOR. *A exposição retrospectiva do mestre Visconti*. *Gazeta de Notícias* (Belas Artes), 27 nov 1949, p. 11.

<sup>67</sup> No resumo da pasta onde a carta é conservada, é indicado o mês de setembro, confusão ocorrida a partir da abreviação: 9<sup>bro</sup>. Sabe-se, no entanto, com certeza, que Visconti estava presente à reunião do Conselho Escolar da ENBA, no dia 15 nov 1908; fato registrado em ata, que está arquivada no MUSEU DOM JOÃO VI. Como a carta fala em uma viagem à Europa que ocorreria em dois ou três dias, e terminaria em começo de

(hoje no acervo do MNBA [F33b]), e comunicar a resolução de viajar para a Europa nos próximos dias, indicando como motivo, a colocação de um sobrinho seu, e anunciando o regresso para março do ano seguinte. Essa viagem não é citada em nenhuma biografia de Visconti, mas pode-se ter por certo que se realizou, pois comparada às cartas seguintes, esclarece em grande medida a questão da data do casamento.

A próxima carta, assinada por Gonzaga Duque [F54] (Anexo 7), lamenta não ter, ainda, recebido a visita de Visconti e Louise (que não falava o português). Revela o desejo, da mulher do escritor, de conhecer a família do pintor: "...sua Exma. Senhora e sua interessante Yvonne, ..." Mesmo que ela não tenha sido enviada, pois se conserva na pasta de seu próprio emitente, a carta demonstra um acolhimento afetuoso e entusiástico às duas recém chegadas. Embora se indique nas biografias de Louise e Yvonne que elas vieram para o Brasil em 1908, certamente isto só ocorreu no início do ano seguinte. O fato do nome delas não ter sido sequer citado na carta anterior, e nesta serem elas o assunto central, não deixa dúvida de que foram trazidas, pela primeira vez, ao Brasil, nesta volta de Visconti. Viagem que, aliás, deve ter ocorrido um pouco antes do previsto, devido à data da carta – 05 de março de 1909 – e à declaração de que Gonzaga Duque os havia esperado durante a semana. Provavelmente Visconti antecipou sua volta para poder instalá-las antes do início das aulas da ENBA. E aqui cabe um parêntesis para esclarecer um outro dado confuso na biografia do mestre:

A data da posse de Visconti, no cargo de professor da Cadeira de Pintura da Escola, tem sido indicada como sendo 1907. Isto, provavelmente, se deve ao fato de se conservar, nos arquivos do MUSEU DOM JOÃO VI, uma carta de Visconti marcando a posse para setembro daquele ano; acrescido do fato de constar a assinatura dele na Ata da Seção do Conselho Escolar, de 16 de novembro de 1907, sem que, no entanto, fosse acusada sua presença no início da seção. Embora nesta última data, ele já se encontrasse no Rio,<sup>68</sup> é mais provável que não tenha assumido sua cadeira a quinze dias do término do ano letivo. Neste momento, o pintor estava empenhado em instalar e dar os últimos retoques nas decorações feitas em Paris, para o TEATRO MUNICIPAL. Aquela ata pode ter sido assinada na seção

---

março do ano seguinte, percebe-se que Visconti a planejou no período de férias da ENBA, da qual era professor nesta época.

<sup>68</sup> Segundo CAVALCANTI, p. 232, Eliseu Visconti chegou ao Rio de Janeiro, trazendo as primeiras pinturas para instalar no TEATRO MUNICIPAL, em 28 de outubro de 1907.

seguinte – de 15 de novembro de 1908 – depois de lida e aprovada. Na ata de 1908, além da assinatura de Visconti, aparece o seu nome na lista dos presentes à seção, e mais adiante, sua apresentação à congregação, e a leitura de seu programa de curso, datado de 16 de março do mesmo ano. Esta última é a data indicada por Alfredo Galvão, em *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*, como sendo a da posse de Visconti. Galvão acrescenta ainda que, no período entre a nomeação de Visconti – que se deu em junho de 1906 – e sua posse, a cadeira foi regida por João Batista da Costa.

Voltando às correspondências que se encontram na FCRB, a carta seguinte, de 24 de maio de 1909, novamente de Visconti para Gonzaga Duque [F55] (Anexo 7), confirma a amizade entre as duas famílias, tratando agora da retribuição da visita. O pintor assinala que o anúncio desta visita os consolou, demonstrando, talvez, alguma dificuldade, já de certa forma esperada, na adaptação das duas a um país estrangeiro, de língua diferente, e numa sociedade bastante moralista. Na carta anterior, de Gonzaga Duque, percebe-se uma grande insistência na honra que consistia conhecer e receber a família de Visconti, tendo o autor acrescentado ao final: “... e creia que me sinto feliz em subscrever estas linhas...”. Ao que parece, o acolhimento da família de Gonzaga Duque foi fundamental para a aceitação da família de Visconti, por toda a sociedade carioca, que muito deve ter especulado sobre o aparecimento dessa filha, já com seus 7 anos de idade.

A última carta ainda fala da busca de Visconti por uma residência condigna para sua família. O pintor se instalou, inicialmente, com Louise e Yvonne no imóvel projetado para ser seu atelier<sup>69</sup> [F60], porém em maio, já procurava conciliar o conforto que desejava para a sua família com as possibilidades do seu orçamento (*budget*, na carta – em suas anotações, Visconti costumava misturar o francês e o português). No ano seguinte, mudaram-se para Copacabana [F45a]. Rosa Nepomuceno faz um interessante relato sobre esse assunto, trazendo ainda um depoimento do filho do artista:

No Rio de Janeiro, a família viveu no próprio ateliê da Mem de Sá, num sobradinho de três andares projetado pelo pintor: no térreo funcionava uma alfaiataria; no primeiro andar, em dois apartamentos, se instalava a família; e no último, com mais de 100 metros quadrados, o reino do artista. “Papai colocou uma clarabóia, para entrar mais luz, mas mamãe adoeceu devido ao calor da casa, que parecia uma

---

<sup>69</sup> Catálogo *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*. 1982, p. 137.

estufa, e, no ano em que nasci, nos mudamos para a Ladeira dos Tabajaras. O ateliê ficou no sobradinho.”, conta Tobias.<sup>70</sup>

O casamento, se realmente ocorreu ainda em 1908, certamente aconteceu nos seus últimos dias, considerando-se o tempo de travessia do Atlântico, e a data estimada da partida do pintor do Rio de Janeiro, entre 25 e 26 de novembro. Visconti tinha, então, 42 anos de idade, e Louise, 26. Se essas cartas, de caráter tão pessoal e afetivo, colocam, quase como certo, o casamento entre os últimos dias de 1908 e os primeiros de 1909, resta ainda muita dúvida sobre a data em que o casal se conheceu.

O documento mais antigo encontrado, que registra a presença de Louise na vida de Eliseu, é uma fotografia [F61] em um álbum conservado pela família. A foto mostra o pintor em seu atelier, em pé, tendo ao fundo vários de seus trabalhos. Em baixo, à direita, pode-se ler a dedicatória:

*A Louise  
Elyséo  
Rio, 25 – 8 – 908.*

Mesmo antes da comprovação de que, nessa data, Louise ainda se encontrava na Europa, a partir das cartas citadas, essa foto já expressava um clima de romance à distância. Não se pode deixar de imaginar, juntando-se as cartas à foto, que o período em que Visconti ficou longe de sua amada – de outubro de 1907 a novembro de 1908 – levou-o a decidir-se pela oficialização da união.

Carlos Drummond de Andrade, em sua homenagem póstuma à Musa de Visconti<sup>71</sup>, afirma que o pintor a conhecera em 1902, em Saint Hubert. São muito raras as referências a uma viagem de Visconti, para a Europa, nessa data; que é também apontada por Barata e outros, como a do casamento. Apenas Teixeira Leite coloca essa viagem entre suas notas biográficas sobre Visconti, e duas cronologias, de autoria desconhecida<sup>72</sup>, citam também essa referência. Os demais autores, a partir da chegada de Visconti em 1900, apontam seu próximo regresso a Paris, somente em 1904.

---

<sup>70</sup> Trecho de um trabalho escrito em 2001, por Rosa Nepomuceno, ainda inédito, e que deverá fazer parte da “Série Memória”, editada pela FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO e FUNARTE.

<sup>71</sup> *Correio da Manhã* (Imagens de arte), 20 fev 1954.

<sup>72</sup> TEIXEIRA LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, e A “Belle Époque”. In: *Arte no Brasil*, 1979; e as cronologias anônimas encontradas nos Catálogos *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*, 1982, p. 134, e *Visconti; Bonadei*, de 1993.

Porém, existem, ainda, os indícios de uma exposição de Visconti na Inglaterra, com a presença do pintor, em junho de 1902, o que será comentado mais adiante. Estes indícios levam a crer que Visconti, realmente, teria feito uma rápida viagem à Europa naquele ano, sendo que em 1903 já estava de volta com certeza, começando suas atividades no Brasil, com uma exposição individual, em São Paulo, durante o mês de março.

Sendo assim, Visconti pode ter conhecido Louise durante essa viagem. E, pensando bem nas palavras do amigo e biógrafo 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, ...” – elas podem bem indicar que o amigo considerou o enlace realizado, desde que o casal se conheceu. Ou senão, como explicar uma incorreção num dado de tanta importância, segundo o próprio autor, que era amigo íntimo da família, e escreveu a biografia enquanto o pintor ainda estava vivo? Nem mesmo pode-se imaginar que essa antecipação da data do casamento, por Barata, fosse em virtude do nascimento de Yvonne, pois este é ainda anterior: julho de 1901.<sup>73</sup>

Tobias Visconti relatou que o romance do casal só foi oficializado após a morte do pai dela, fato que teria trazido sérios cuidados, da parte do pintor, pelo sustento de Louise e Yvonne. Se, realmente, Visconti conheceu Louise durante a curta viagem que fez à Europa, em 1902, ela deve ter sido a verdadeira razão do seu regresso para lá, em 1904, e não aquela apontada por Gonzaga Duque, na sua crítica sobre a 11ª EGBA: “Eliseu Visconti, que é um dos mestres da nossa pintura, por falta de tempo ou pela molestia que o levou à Europa, concorre com poucos trabalhos e de restricta importancia.”<sup>74</sup>

Através da carta recebida por Visconti, em Paris, para convidá-lo a realizar as decorações do TEATRO MUNICIPAL, sabemos que, em meados de 1905, ele já gozava de excelente saúde.<sup>75</sup> E pôde, assim, viver o romance com Louise até 1907, quando vem entregar a encomenda. Da mesma forma, Louise, de certo, foi a verdadeira razão para a viagem de Visconti, a Paris, no final de 1908.

---

<sup>73</sup> Uma última hipótese, talvez a mais remota, seria a do casal ter se conhecido antes do pintor voltar de sua primeira estada em Paris, como pensionista do Estado, em 1900. E neste caso, ele teria vindo para o Brasil, provavelmente, sem o conhecimento da recente gravidez de Louise.

<sup>74</sup> GONZAGA DUQUE. O Salão de 1904, *Kosmos*, ano 1, n° 9, set 1904.

<sup>75</sup> Carta de Francisco Guimarães a Eliseu Visconti, datada de 16 jun 1905, transcrita em CAVALCANTI, pp. 235 e 236.

A única unanimidade em relação ao casamento de Visconti é quanto ao local: a *Mairie des Essart Le Roi*, perto de Saint Hubert, nos arredores de Paris.<sup>76</sup> Uma consulta direta aos arquivos da prefeitura confirmaria a data do casamento, porém, não esclareceria a ocasião em que Visconti conheceu a companheira de toda a vida, desde então.

À parte de quaisquer inquietações que possam povoar a cabeça dos mais curiosos, fica o fato incontestado de que, a partir do momento que Visconti decidiu assumir sua família aqui no Brasil, ele o fez da forma mais completa e profunda: de alma, coração e vísceras. E isso redundou só em benefícios, tanto para sua vida, como para sua arte, e foi largamente expresso em toda a sua produção, daí por diante. Os títulos originais dados aos primeiros retratos de Louise e Yvonne, expostos em Salões oficiais: *Minha família* e *Retrato de minha filha*, certamente serviram como uma apresentação à sociedade. Mais uma vez, a verdade factual antiga é sobreposta pela de direito. E quanto a isso, não subsistem especulações, nem divagações.

### 3.4. O Artista

*Se o fim da arte é despertar a emoção alheia, que importam os meios de que o artista lançou mão para conseguir essa finalidade, desde que a conseguiu?*

ELISEU D'ANGELO VISCONTI<sup>77</sup>

Depois de analisada a imagem que Visconti deixou como brasileiro, homem e pai de família, há que se perguntar, infalivelmente, qual a visão que seus contemporâneos e os críticos de hoje, tiveram e têm do Visconti artista, e como ele próprio se colocava como tal.

Como já foi dito, na visão de Mário Pedrosa sobre o mestre, “a pintura é a suprema expressão do seu próprio eu”. Uma vida harmoniosa, vivida em plenitude de realização, não deixou lugar para dicotomias. Ainda assim, é interessante fazer um levantamento de como esta reputação nasceu, se desenvolveu e se firmou.

---

<sup>76</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944, p. 81.

<sup>77</sup> In: TAPAJÓS GOMES. Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*, 15 dez 1935, p. 01.

Desde o início, Visconti foi sempre um vencedor. Ainda no LICEU DE ARTES E OFÍCIOS, recebeu dos colegas a alcunha de “papa-medalhas”,<sup>78</sup> e antes mesmo de concorrer ao prêmio de viagem, já teve dois de seus trabalhos adquiridos, no SALÃO OFICIAL de 1890.<sup>79</sup>

No primeiro concurso da República para o prêmio de estudos na Europa, foi o primeiro classificado em todas as provas. Sua autoconfiança e otimismo já podem ser observados nesse episódio. Cada candidato, que durante as provas ocuparia uma cela individual, assinava seus trabalhos com um anagrama. Na primeira prova, Eliseu adotou o “Δ”, enquanto um de seus concorrentes usou “?”. Nas segunda e terceira provas, todos adotaram um pseudônimo, sendo um deles “Talvez”, outro, “Tempo ao tempo”, indicando dúvida e disposição para a espera de uma nova chance. O jovem Eliseu, ao contrário, expressou a segurança em seu trabalho e a certeza da vitória, com um significativo “Adeus”.<sup>80</sup>

E apenas três meses após sua chegada a Paris, classifica-se em sétimo lugar entre os 220 concorrentes iniciais, e os 84 admitidos na seção de pintura da *Ecole de Beaux-Arts* de Paris [F52] (Anexo 6). “Penetrava, assim, já à primeira tentativa, no templo do academismo, quando em geral os outros costumavam passar por duas ou três provas malogradas, antes de obter o abre-te-sésamo tão almejado”.<sup>81</sup> Apesar dessa vitória, logo se retirava da *Ecole de Beaux-Arts*, no início de 1894, provavelmente “... enojado com o ambiente conservador que ali se respirava, pouco diferente do que deixara aqui”.<sup>82</sup> Continuou freqüentando apenas a *Académie Julian* [F58], e ingressou na *Ecole Guérin*, no curso de composição decorativa de Eugène Grasset (1841-1917). Mário Pedrosa faz sua avaliação do Visconti estudante em Paris:

Em geral, os outros laureados brasileiros saíam daqui para a metrópole artística do mundo, sem o menor espírito crítico, sem quaisquer veleidades de independência, jungidos de um respeito fetichista à tradição e ao consagrado. Visconti, porém, ainda em embrião, já daqui partia minado por um ideal menos estereotipado, mais pessoal, isto é, uma ambição mais intrinsecamente criadora. Ele ia aprender, sim, mas sobretudo assimilar e crescer; ao passo que os outros iam apenas aprender, passivamente, e diplomar-se. Para êle, Paris era sobretudo o estímulo, o acicate, o

<sup>78</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*. 1944, p. 14, e Anexo 5.

<sup>79</sup> LAUDELINO FREIRO. *Um século de Pintura*, 1916, p. 510.

<sup>80</sup> Notação 6045, do Arquivo Documental do MUSEU DOM JOÃO VI.

<sup>81</sup> MARIO PEDROSA. *Visconti diante das modernas gerações*. *Correio da Manhã*. 1º jan 1950, p. 6.

<sup>82</sup> Idem, *ibidem*.

viveiro espiritual e cultural necessário ao desenvolvimento da personalidade. E era precisamente isto, êsse calor gerador que o Rio de então não lhe poderia dar.<sup>83</sup>

Também já no ano seguinte à sua chegada em Paris, tem dois de seus quadros aprovados no *Salon des Champs-Élysées*, e segue expondo nesse e no *Salon de Champ de Mars*, quase que anualmente, sempre que se encontra em Paris. O maior prêmio conseguido nesse período de estudos foi, sem dúvida, a medalha de prata conquistada na EXPOSIÇÃO UNIVERSAL de Paris, em 1900.

Para se conhecer a opinião formada pelos críticos brasileiros sobre o Visconti artista, nada melhor do que começar pelas palavras de Gonzaga Duque, escritas sob o impacto da exposição organizada pelo pintor, em maio de 1901, na ENBA, para mostrar o resultado dos seus oito anos de estudos subvencionados na Europa:

Elyseu Visconti é um artista sincero e honesto, enobrecido por um ideal a que a vulgaridade não atinge.

Visão de idealista e espírito reflectido de analysador, sensibilidade requintada e ponderação desenvolvida, lhe deram um equilíbrio que, raras vezes, se observa, tornando-o um profissional de incosntestavel valor. (...)

A sua pintura é nítida sem pedantismo e é forte sem violencias. (...)

Elyseu Visconti, porém, não está nesta numerosa classe de copistas mais ou menos habeis. A sua composição, em que ha clarões de originalidade, phosphorescencias de inspiração, obedece a um sábio conjuntamento de qualidades desenvolvidas a poder de perseverança e á força de um talento que nunca se deslumbrou com os faceis louvores da multidão.

Calmo e modestíssimo, laborioso e absorvido por seu sonho – o luar fascinante do almejo realizado em que os superiores cravam o olhar febril – toda a sua obra, desde a primacial, até a de agora, respeita a uma orientação que, se aparentemente falha na unidade por ser variada, sobresa e n'um relevo indelevel pelo que contém de sincero na emoção reverberada, de sério no trabalho harmonizador da composição e de firme no esforço para uma factura simples, exacta e perfeita. O que, ao principio, foi uma prova do excesso voluntivo, de dedicação ao estudo, terminou por ser um culto, o fanatismo d'um possuido que ha de, naturalmente, levantar despeitos aos incapazes da vontade e excitar sarcasmos á maleabilidade dos fracos.<sup>84</sup>

Talvez, justamente, porque o grande crítico já, antecipadamente, anulara o efeito de qualquer despeito que o sucesso imediato de Visconti, ao voltar para o Brasil, pudesse despertar, não se tem notícia de quem tivesse ousado usar de sarcasmos, naquela época.

---

<sup>83</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>84</sup> GONZAGA DUQUE. *Elyseu Visconti*. in: *Contemporâneos*. 1928, pp. 19, 20 e 21.

A crítica foi sempre praticamente unânime em elogiá-lo, e as poucas vezes que Visconti recebeu alguma palavra negativa, foi relacionada a determinadas obras, ainda assim, sempre com a ressalva do reconhecimento de suas qualidades de artista.

Foi o que ocorreu durante a polêmica que a exposição do pano de boca em Paris causou na comunidade brasileira, desencadeando uma série de artigos pelas colunas dos jornais, uns atacando-o e outros em sua defesa.<sup>85</sup> Nas palavras iniciais de um artigo publicado em julho de 1908, pode-se notar o cuidado com o qual o assunto foi introduzido: “Em que pese á sympathia que tenho pelo talento de Elyseu Visconti, sou forçado a reconhecer que são razoáveis as críticas feitas ao panno de boca do Teatro Municipal”.<sup>86</sup> E mais no final, novamente: “... o nosso artista não passaria pelos dissabores que está soffrendo, e não devia soffrer, porque é um honesto e laborioso obreiro da nossa civilização intellectual”.

Talvez motivado pela polêmica, ou simplesmente seguindo o exemplo de Henri Martin (1860-1943), que expôs suas decorações para o Capitólio de Toulouse, no *Salon des Artistes Français*,<sup>87</sup> Visconti expõe na EGBA daquele ano, ao lado de seis outras pinturas, os projetos usados na decoração do friso, teto da platéia e pano de boca. Mais uma vez, o assunto volta aos jornais e revistas, desta vez, sendo colocado com ainda mais cuidado, de forma a evitar quaisquer precipitações:

E o nome de artista nacional que ficará ligado a essa exposição, é o de Elyseu Visconti, não só pelo seu belo quadro “Maternidade”, em que se destacam as suas singulares qualidades de pintor e de colorista, como também pelos desenhos que fez para o panno de bocca do Theatro Municipal. Achamos que só depois que esse panno for exhibido ao publico, no local para onde foi pintado e com a luz artificial em que tem de ser ordinariamente visto, é que se poderá aquilatar com justeza dos meritos e demeritos da composição do artista. Pelo que temos visto das reproduções photographicas desse novo trabalho do Sr. Visconti, somos levados a crer que elle seguiu um criterio erroneo na comprehensão da tarefa que lhe foi comettida. (...)

Não queremos todavia, avançar já nenhum prejuizo definitivo sobre esse trabalho do eminente pintor. Não devemos porem, obscurecer a sua nobre conducta expondo os desenhos e estudos que fez, e mostrando assim a seriedade e os esforços louváveis empregados na execução desse panno.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Sobre as decorações de Visconti no TEATRO MUNICIPAL, e inclusive toda a polêmica do pano de boca, Ana Maria T. Cavalcanti escreveu um magnífico capítulo em sua tese de doutorado (pp. 231-259).

<sup>86</sup> A. A. *O Paiz* (Palestra), 29 jul 1908.

<sup>87</sup> Visconti observou e fez anotações em seu caderno, sobre as decorações de Henri Martin, expostas em 1906. ANA MARIA T. CAVALCANTI. Op. cit., pp. 247 e 248.

<sup>88</sup> C. A. S. *O Salão de 1908*. *Renascença*. Ano V, n° 55, set 1908, p. 109.

Naquele mesmo ano, antes de começar toda essa agitação, José Mariano Filho dedicara um longo artigo a Visconti, publicado na revista *Renascença*, no qual explicitava a reformulação de cânones e valores na prática artística do mestre:

Fóra dos moldes academicos, insurgido contra as receitas empiricas dos que professam a mediocridade e della se fazem pontificos a sua arte não vem do academismo estreito de Bouguereau ou de Gelli, porque deriva do seu temperamento, do seu estylo, da sua propria alma, com todo esse sabor classico delicioso e extranho que a inflexão nervosa de uma linha fixa, espiritualizando um gesto, ou sorprehendendo um movimento original e inedito.<sup>89</sup>

E mais adiante, ressaltando o gosto pela pesquisa constante e a dedicação incansável do pintor, o autor exaltava sua capacidade de transgredir:

Visconti é um incontentado. Torturado pela idéa de perfeição, estuda a chimica de suas tintas, combina e dissocia, accentua e simplifica, invertendo os processos de sua technica pela satisfação unica de triumphar em todos. (...)

Deixemos a parte material da obra. Buscando na sua arte a sua essencia, o seu espirito, a sua inteligencia, o que os nossos olhos vêm maravilhados é a delicadeza extrema de um desenho fino, subtil, precioso muita vez, mas espiritualizado sempre na linha impeccavel de seu contorno. Visconti é o artista das attitudes originaes, dos gestos expressivos, de graciosidade felina. (...)

O que a linguagem dos seus gestos diz com intraduzivel ironia, é o desprezo humilhante pelas poses numeradas dos *ateliers photographicos*.<sup>90</sup>

Por fim, após citar a decoração do TEATRO MUNICIPAL e algumas paisagens, que Visconti acabara de trazer da Europa, conclui:

Elyseu Visconti, dispondo, na plenitude de seu desenvolvimento artistico, de excepcionaes conhecimentos technicos, ao serviço de uma larga e bem orientada cultura esthetica, constitue no momento actual a mais robusta affirmação da arte brasileira moderna.<sup>91</sup>

Em 1916, Laudelino Freire dedica, em *Um século de pintura no Brasil*, apenas um pequenino parágrafo a Visconti, no qual consegue resumir, toda a reputação já alcançada pelo pintor, então com 50 anos de idade:

É dos nossos actuais pintores o de mais vasta, esmerada e solida educação artistica. Dotado de peregrino talento, a sua arte, que honraria qualquer meio, é

---

<sup>89</sup> JOSÉ MARIANO FILHO. *A nobre arte de Elyseu Visconti*. *Renascença*, Ano V, nº 49, mar 1908, p. 81.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 82.

<sup>91</sup> *Idem*, *ibidem*.

superiormente vigorosa, resplandescente e luminosa. Pertence ao grupo dos nossos maiores mestres. Ex-pensionista e ex-professor da Escola.<sup>92</sup>

Na introdução do seu livro, de 1927, Angyone Costa testemunha um período de transição na carreira de Visconti, que julga, no entanto, ser o início do seu declínio. Fala de seus sucessos no passado e, embora reconheça e aplauda suas experiências daquele momento, as vê como um debater-se desesperado antes do fim. Não podia imaginar, o autor, o que ainda estava por vir na produção do pintor...

Elysêo d'Angelo Visconti teve durante alguns anos atrelado ao seu carro de triunfo a admiração do Brasil. Merecia-o. Era um renovador, um creador, um insatisfeito, dentro dos largos horizontes da sua arte, clara e harmoniosa. (...) entretanto, Elysêo Visconti regrediu, senão regrediu, parou. É um heroísmo e um exemplo de alta força moral, vel-o resistir á ameaça do tempo, tentando fórmas, pesquisando tons, realizando conquistas, insatisfeito sempre com o que faz, na hora presente. Mas sem desatenção pela formosa capacidade do mestre, convém reconhecer que não está longe o começo do declínio,...<sup>93</sup>

Apesar dessa leitura pessimista, na comparação com outros grandes mestres de sua época, o escritor usa, para com Visconti, de maior benevolência do que para com aqueles:

Desse grupo notavel de pintores vivos da mais velha geração brasileira, é possível tentar, numa synthese, o quadro comparativo seguinte: Rodolpho Amoedo é a decadencia; Pedro Alexandrino, banalizou-se; Bernardelli e Parreiras, pararam; Visconti, o mais avançado de todos, e sensivelmente mais moço que os outros, se atira a uma lucha formidavel, para não desmerecer das conquistas de poucos annos atraz.<sup>94</sup>

E mais ainda, o autor mostra-se muito bem impressionado, na apresentação que antecede a entrevista, na qual não poupa elogios:

Elysêo d'Angelo Visconti é um dos nossos pintores de maior merecimento, figura das mais representativas do Brasil. Verdadeiro expoente, o seu nome enaltece as artes americanas. Forte no desenho, maravilhoso nos tons pictóricos de que usa, possui uma obra vastíssima e trabalha com uma inexcedível pertinacia,...<sup>95</sup>

E graças a essa entrevista, é possível conhecer alguns dos posicionamentos de Visconti em relação à arte. É nela que ele expressa a sua indignação, sua crítica mais severa:

---

<sup>92</sup> LAUDELINO FREIRE. *Um século de Pintura no Brasil*, 1916, p. 515.

<sup>93</sup> ANGYONE COSTA. *A inquietação das abelhas*. 1927, p. 14.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 77.

*É um engano falar em arte no Brasil. Nós não temos arte. Nunca tivemos. Difficilmente teremos, se não alterarem, profundamente, os methodos de ensino no paiz.*

*(...) Precisamos reformar para dar outra orientação ao ensino. (...) O desenho deve preceder ao proprio alfabeto. Elle é a porta por onde a creanço tem a revelação do mundo.<sup>96</sup>*

E ainda, é nela que se encontram as palavras do mestre mais repetidas, posteriormente, por outros autores – Sou “presentista” –, quando, então, Visconti define a si mesmo, em relação aos movimentos contemporâneos:

*A arte não póde parar. Modifica-se permanentemente. Agrada agora o que hontem era detestado. Isto é evolução, e não é possivel fugir aos seus effeitos. O homem não pára. Vae sempre adeante. Os futuristas, os cubistas, são todos expressões respeitaveis, artistas que tacteam, procurando alguma coisa que ainda não alcançaram. Elles agitam, sacodem, renovam. São dignos, por consequinte de toda admiração. A pintura, por exemplo, não póde nem deve condemnar innovações.*

*(...) Vê que ha uma differença bem marcada e é isto que me faz dizer-me “presentista”, isto é, pintor que pinta o presente, a moda da sua época. Dahi ás innovações das chamadas escolas novas, vae um grande passo, que outros datão por mim. (...) É necessario procurar estabelecer alguma coisa de novo, crear, não reproduzir sómente os mesmos modelos. O espirito quer renovação e é a natureza que nos impelle a esse movimento esthetico universal.<sup>97</sup>*

Em 1935, o trabalho que Visconti finalizava para o novo friso sobre o proscênio do TEATRO MUNICIPAL, além do artigo já citado de Tapajós Gomes, também gerou um outro, escrito por Flexa Ribeiro, que se impressionara profundamente com a obra:

Não seria excessivo dizer-se que o maior acontecimento artistico, vae para muitos annos, no Brasil, se resume no friso decorativo que Elyseu Visconti está concluindo para o theatro Municipal. Ha nelle uma frescura de inspiração, eloquencia de rythmos que dir-se-ia composição da juventude. De primeira impressão, logo se sente que é obra de alto sentido musical.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> ELISEU VISCONTI, in: ANGYONE COSTA. Op. cit., p. 79.

<sup>97</sup> Idem, p. 81.

<sup>98</sup> FLEXA RIBEIRO. *Os Mestres da Arte Brasileira: Elyseu Visconti e sua technica. Ilustração Brasileira.* Ano XII, n° 7, nov 1935, p. 19.

Mais adiante, referindo-se à obra de pintura em geral, que Visconti desenvolvia naquele momento, Ribeiro ressalta, em um mestre consagrado, no passado, pelo desenho, também as qualidades de colorista:

Se quizessemos ir mais longe, na analyse da pintura do artista, verificaríamos que sua pasta é em geral saborosa, que pousa com encorpada unidade, modelando a forma no acto mesmo de estendel-a na superficie da tela, como ampliando, nesse processo, o vigor de transcrição do desenho. Com ella Visconti dilata, para o relevo, a capacidade do desenho. As diferentes especies da materia se identificam nas epidermes sensiveis, captando o sentido da visão com marcada sensualidade.

Elyseu Visconti é um pintor optico, quero dizer que para elle primeiro se manifesta a côr e só depois a linha. As formas são manchas coloridas, antes de serem estruturas desenhadas. De tal sorte, só ha volumes na natureza, e que as cores delimitam e dão animada palpitação de vida. Suas pastas claras e luminosas untuosas, ás vezes densas, nessa claridade mesma, traduzem uma elasticidade humida, como se fossem terminadas na vespera. Tal frescura palpitante é um revide, um instantaneo, como se o artista tudo fizesse num grande esforço facil.<sup>99</sup>

Quando, em 1938, Visconti restaura o seu pano de boca, e lhe acrescenta dois adendos laterais, por conta do alargamento do proscênio, Flexa Ribeiro, novamente se encanta com a obra, desta vez destacando, também, as qualidades técnicas e a harmonia estilística entre todos os trabalhos de decoração do Municipal, feitos com tantos anos de distância entre um e outro, tendo sido finalizados: o pano de boca e o teto da platéia, em 1908; o foyer, em 1916; e o novo friso, em 1936.

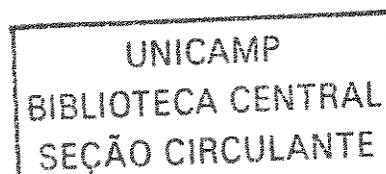
... a pintura monumental de Visconti, no Theatro Municipal, ... conserva-se perfeita, como se fosse ultimada hontem, apenas, naturalmente, mais afinada, mais subtil na sua harmonia colorida, pela acção patinante do tempo.

Tive oportunidade de examinar, de perto, no ponto mais elevado do proscenio, e panno de bocca, e de verificar, como a velha arte da tempera encontrou um verdadeiro mestre no pintor brasileiro. (...)

(...) Em todos esses pannos ornamentaes, Elyseu Visconti se assignala um pintor inconfundivel e um poeta no mais lato sentido do termo. Sua imaginação plastica se irmana com sua visão abstrata: e elle vê para lá das realidades limitadas com um ardor, uma eloquencia musical que o tornam fecundo creador de poemas, a mais alta expressão do artista. (...)

No "foyer", pintura realisada dez annos depois, Visconti chega á symphonia: e sua arte como que se purifica e sua inspiração se afina e se aprofunda. No friso novo do proscenio, feito o anno passado, vamos encontrar, trinta e dois annos depois, e, estando o mestre em sua plena maturidade, como que uma visão ainda mais larga, uma poesia ainda mais translucida e uma leveza, simplicidade ainda maior, nos arabescos das figuras, como se uma segunda primavera inundasse de seiva virgem

<sup>99</sup> Idem, p. 20.



aquella rica imaginação. Quando se lhe falou em copiar a primitiva composição, o mestre se recusou: sua inspiração era tão viva, seu ser tinha ainda tanta vitalidade de confissão, que só aceitou o encargo, compondo, de novo, thema, desenvolvimento e conclusão, com estados inéditos de sua alma, como a revelar-se pela primeira vez, naquelles 19 metros de tela.

Elyseu Visconti figura, hoje, entre as poderosas naturezas da pintura mundial; nome que enobrece a nacionalidade e é culminante na arte brasileira.<sup>100</sup>

Essa mesma harmonia já havia maravilhado Tapajós Gomes, anteriormente, o que lhe fez ressaltar, também, a juventude eterna que tantos viram em Visconti:

O motivo do friso resume-se em poucas palavras: as nove musas recebem as ondas sonoras. Sua feitura obedece ao mesmo estylo das demais decorações de Visconti, que se acham no vestibulo e na cupula da platéa. E quem quer que as veja, amanhã, todas juntas no mesmo theatro, não será capaz de suppor que, entre as primeiras e a ultima, medeia um intervallo de tres decadas! Seremos então, forçados a chegar a esta conclusão: ou a trinta annos atrás Visconti se adiantára de si mesmo, trinta annos, ou agora o mestre consagrado recuou trinta annos, para surgir em pleno esplendor de sua mocidade gloriosa. (...) E só assim, dentro de um intervallo de trinta annos, a pujança de um genio artistico eternamente moço, conseguiu realizar o milagre de manter a harmonia decorativa que sempre existiu dentro do Theatro Municipal.<sup>101</sup>

Na entrevista inserida nesse artigo, Eliseu Visconti revela outro de seus pontos de vista, em relação à arte, na resposta que deu a Gomes, quando perguntado se o seu friso estava terminado:

*Só depois de collocado no theatro, apreciado á distancia e dentro do seu proprio ambiente, poderei saber quaes os retoques que faltam. Feitos esses retoques, o meu trabalho estará começado.*

*(...) Sim. É preciso pensar como Raphael: Um quadro só começa quando está acabado ...*<sup>102</sup>

Em outra ocasião, demonstrou a Francisco Acquarone uma certa decepção. “Confessou, contristado, que o grande público não conhecia o lado grandioso, verdadeiramente artístico de sua extensa produção.”<sup>103</sup> E mostrando croquis, esboços e fotos de suas grandes decorações, Visconti acrescentou:

<sup>100</sup> FLEXA RIBEIRO. *A Pintura Monumental no Brasil. Ilustração Brasileira*. Ano XVI, n° 35, mar 1938.

<sup>101</sup> TAPAJÓS GOMES. *Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. Correio da Manhã*, 15 dez. 1935, p. 01.

<sup>102</sup> ELISEU VISCONTI. in: TAPAJÓS GOMES. *Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. Correio da Manhã*, 15 dez 1935, p. 01.

<sup>103</sup> FRANCISCO ACQUARONE. *Mestres da Pintura no Brasil*. s.d., p. 184.

*A obra de um artista (...) deve ser sempre apresentada com a reprodução do que êle tenha de melhor: suas composições ou suas decorações. Um nú, uma paisagem ou um retrato não são o bastante para dar uma idéia do potencial criador de um artista.*<sup>104</sup>

Em 1941, Carlos Rubens dedica duas páginas da sua *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil* a Visconti, porém, em dois pequenos parágrafos, resume a reputação do artista, nesta altura já solidificada:

... um temperamento excepcional de artista e uma intelligencia lucida e impetuosa. Uma sensibilidade requintada, uma visão muito segura, uma individualidade equilibrada que a arte illuminaria crescentemente.

Trabalhando pertinazmente, libertando-se de quaesquer influências de artistas e escolas, Visconti apresenta uma pintura forte e brilhante dentro de uma technica admiravel. Paisagista, retratista, pintor de genero, de nú e decorador, Visconti é um mestre.<sup>105</sup>

Já no último ano da existência terrena de Visconti, além da biografia de Frederico Barata, José Maria dos Reis Júnior escreve um capítulo especial sobre o pintor, com o qual abre uma exceção ao formato do seu livro, como já foi aqui, anteriormente mencionado. Reis Júnior se concentra em demonstrar a busca de Visconti por sua individualidade, através da pesquisa incessante, mas ressalta que desde a mostra de 1901, o pintor já revelava todas as suas qualidades. E depois de transcrever alguns trechos da crítica de Gonzaga Duque a essa exposição, acrescenta:

Tinha sobeja razão de assim se externar o mais autorizado crítico de arte de então. Nessa mostra, Visconti já se apresentava artista completo: afirmava uma personalidade e sensibilidade, para as quais o formulário acadêmico se tornava insuficiente. Havia alí essa busca, essa procura, êsse esforço inteligente em traduzir um estado poético por meio de elementos plásticos ordenados de acôrdo com um critério pessoal.

Tôda trajetória artística de Visconti é marcada por essa ânsia de encontrar uma expressão plástica correspondente à sua sensibilidade.<sup>106</sup>

No seu discurso proferido na ACL, Frederico Barata, com a autoridade de amigo íntimo, arrisca os porquês de Visconti para exercer, durante toda a sua vida, o ofício de pintor:

<sup>104</sup> ELISEU VISCONTI. in: FRANCISCO ACQUARONE. *Mestres da Pintura no Brasil*. s.d., p. 185.

<sup>105</sup> CARLOS RUBENS. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. 1941, p. 161.

<sup>106</sup> JOSÉ MARIA DOS REIS JÚNIOR. *História da Pintura no Brasil*. 1944, p. 296.

Pintava porque sentia, espiritual e orgânicamente, a necessidade de pintar, atento à expressão puramente plástica, na ânsia de aprimorar os meios de manifestação, de exceder-se a si próprio, mais para satisfação sua do que nossa.

(...) Não se contentou em pintar por moldes ou imitar o já feito. Criou. Plasmou um estilo. Firmou uma personalidade. E por isso, porque ultrapassou os limites do ofício, é ele o grande pintor que é.<sup>107</sup>

Traçando um Perfil de Visconti, o *Jornal de São Paulo* faz um magnífico resumo dos temas mais caros ao pintor, e ainda coloca, nas palavras do mestre, a sua maneira pessoal de se renovar, de quem soube se libertar dos ensinamentos acadêmicos, com a doçura de expressão que lhe é tão característica:

Sua obra reflete, em todas as épocas, uma preferência marcada pela figura humana e pelos cenários naturais circundantes, únicos que lhe forneceram em alta escala os elementos psicológicos e de vida para saciar os seus anseios interpretativos. (...)

“A Natureza – dissera ele duma feita – é um dicionário para ser consultado, um índice apenas. Tudo quanto o artista põe na sua obra deve estar mais dentro dele do que simplesmente naquilo que a visão descortina.” E, com efeito, obedecia a esse princípio – dir-se-ia cezanneano – quando pintava, simplificando, sem renunciar jamais ao direito de interpretar a natureza, mas sem copiá-la e também sem fugir à expressão plástica. “Copiar fielmente a natureza – repetia Visconti frequentemente aos discípulos – é admissível até um limite, sobretudo aos principiantes, até que penetrem bem na estrutura dos elementos naturais. O fim da arte é, porém, interpretar”.<sup>108</sup>

A edição da biografia de Visconti, escrita por Barata, originou uma série de artigos publicados em jornais e revistas comentando o trabalho do escritor, assim como os do pintor. Em sua quase totalidade, os artigos elogiam entusiasticamente ambas as obras.<sup>109</sup> O único crítico que fez uma avaliação realmente negativa de Visconti, como artista, foi Sergio Milliet, motivado pela leitura dessa biografia. O tom é tão severo e antagônico a tudo que se viu até aqui, que se é levado a suspeitar de uma questão pessoal. Realmente, o ponto principal, que gerou todo o ataque a Visconti foi, na verdade, uma defesa de ponto de vista por parte de Milliet, do qual Barata discordara em seu livro. O biógrafo dedicou todo um capítulo a esta questão – Marco Divisório – e assim introduz o assunto:

Sérgio Milliet, num magnífico ensaio em “Pintores e Pinturas”, admite que juntamente com Vitor Meireles, de quem foi discípulo, e muito mais que Pedro

<sup>107</sup> FREDERICO BARATA. Um pintor que não morreu. In: *Eliseu d'Angelo Visconti* (Biblioteca da ACL). 1945, p. 23.

<sup>108</sup> L. W. Perfil de Visconti. *Jornal de São Paulo* (Artes Plásticas), 15 dez 1946.

<sup>109</sup> GERALDO DE FREITAS. Visconti e seu tempo, *O Cruzeiro*, 22 set 1945; GARCIA JUNIOR. A Consagração ao Mestre Visconti, *O Jornal*, 23 dez 1945; entre outros.

Américo, Almeida Júnior tem para a pintura nacional a importância de um marco divisório. (...) Não consigo encontrar, em nenhum dos três, com que justificar essa asserção. O “marco divisório”, para mim, está mais além, na geração seguinte, liderada por Eliseu Visconti.<sup>110</sup>

O caminho que Milliet escolheu, então, para defender seu ponto de vista, foi o da depreciação da obra de Visconti:

A arte de Eliseu Visconti não lhe daria em qualquer país do mundo, mais adiantado pictoricamente, uma posição de destaque. Não traz esta arte uma contribuição original, não assinala nenhuma mensagem. Tecnicamente não se desvia dos ensinamentos recebidos e carece quanto à inspiração de todo e qualquer sentimento novo. Artesão consciencioso, inteligência aberta às soluções de seu tempo, não tinha entretanto Eliseu Visconti o espírito inventivo. (...) Se teve, ao contrário de Almeida Júnior, a clarividência de tomar conhecimento das manifestações impressionistas, ficou aquém do mestre paulista na curiosidade pelo Brasil e na tentativa de emprestar à sua pintura uma inquietação regional. (...) Visconti se mediocrizou na obediência satisfeita às fórmulas de Monet.<sup>111</sup>

Chega a ser dispensável um comentário sobre essas palavras, diante das críticas colocadas aqui anteriormente: a oposição é radical. Barata insiste, e chega a apontar uma certa contradição que vê entre as palavras de Milliet, daquele e de outro texto, usando-as em defesa do seu próprio posicionamento:

Não vejo, repito, por onde considerar a obra de Almeida Junior como um marco divisório. Muito pelo contrário, sinto-a como um cume, um cume altíssimo das fórmulas pictóricas que nas vizinhanças do seu tempo o antecederam ou sucederam.

Aliás, em livro mais recente de Sérgio Milliet deparo com esta observação justa e até certo ponto em conflito com a sua afirmação inicial: “... A verdadeira paisagem brasileira de Almeida Junior, ou, melhor, paulista, se encontra nas obras anteriores à sua viagem de estudos, ...”<sup>112</sup>

Para sustentar sua argumentação, Milliet chega ao absurdo de afirmar que Visconti ensinara o desprezo ao desenho:

A influência de Visconti foi perniciosa nesse sentido porque dificultou a liberação definitiva, mantendo tãda uma coorte de discípulos prêsa ao receituário impressionista. Sua lição não foi a da revolta contra as prisões acadêmicas mas a da substituição de uma cadeia austera por outra aparentemente amável.

O caso de Almeida Júnior que o sr. Frederico Barata não aceita como marco divisório de nossa pintura é bem diverso. (...) Almeida Júnior inova sem perturbar o meio nacional porque o que é seu (o espírito) não é transmissível, e o que não é seu (a técnica) é de todos desde sempre. Já Visconti transmite aos outros os truques

<sup>110</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944, p. 65.

<sup>111</sup> SERGIO MILLIET. *Diário Crítico*, vol. 3, (1945 - Maio 11), p. 102.

<sup>112</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944, pp. 71 e 72.

aprendidos, tôda uma técnica sem espírito que se consubstancia na entrosagem escolar de quentes e frios e de pinceladas divisionistas. Por outro lado ao passo que Almeida Júnior, juntamente com Pedro Américo e outros, pelo menos mantém a tradição do desenho, Visconti ensina a desprezá-lo e com isso enfraquece ainda mais a medíocre produção nacional.<sup>113</sup>

Milliet afirma, mais uma vez, sobre a obra de Visconti, exatamente o inverso do que escreveram tantos outros autores. E tenta prevenir-se de que estes venham a lhe apontar novas contradições, numa argumentação que acaba por se perder andando em círculos:

Pode parecer que eu me contradiga apontando êsse atraso ao mesmo tempo que censuro o velho Visconti por ter seguido a moda de sua época. Mas não há contradição. A mim se me afigura imprescindível ao artista, escritor ou pintor, uma exata compreensão de sua época. Porém não menos indispensável será a fidelidade a si próprio e aos valores do seu meio. Aceitar a época sem nada lhe dar de si ou de seu é copiar a moda tão somente. (...) Em Visconti, porém, eu vejo apenas o artesão que soube adaptar-se a uma nova técnica, que aprendeu a usar um instrumento, sem ter o que dizer, sem saber o que inventar.<sup>114</sup>

Nessas palavras, Milliet, declarando o que lhe é *imprescindível e indispensável*, oferece aos futuros defensores da obra de Visconti, a base para suas argumentações. E termina por criticar também, como não poderia deixar de ser, a obra de Barata:

O livro do sr. Frederico Barata tem, a meu gôsto, o defeito de borbulhar de admiração pelo seu biografado. Gostaria de ver o autor mais preocupado com a análise imparcial do artista e menos efetivamente saudoso do amigo. Contudo a obra precisa ser lida,...<sup>115</sup>

O mais surpreendente, porém, é que um crítico do quilate de Sérgio Milliet faça todas essas afirmações sem analisar nenhuma obra de Visconti, de forma a justificar seu posicionamento. O máximo que fez, nesse artigo, foi citar como exemplo o pano de boca, sem acrescentar nenhum comentário, deixando inclusive a impressão de que não o conhecia pessoalmente, e apenas se reportava aos debates que circularam pelos jornais. Porém, decorridos apenas oito anos, também Milliet se rende às evidências. Ele participa da comissão que selecionou os quadros que fariam parte da “Sala Visconti” na II Bienal de São Paulo.<sup>116</sup> Porque o crítico se ocuparia de uma obra que desprezava e julgava perniciosa? Essa sala especial foi organizada por Simeão Leal, mas na época, Milliet era diretor artístico da Bienal, e mesmo que a idéia não tenha partido deste, provavelmente viu

<sup>113</sup> SERGIO MILLIET. Op. cit., pp. 103 e 104.

<sup>114</sup> Idem, p. 105.

<sup>115</sup> Idem, p. 106.

<sup>116</sup> Organizada a “Sala Visconti” da II Bienal. *Correio da Manhã* (Artes Plásticas), 6 nov 1953.

nela a oportunidade de reparar seu erro. Teria mudado de idéia ao apreciar, quem sabe, o maior número de trabalhos de Visconti, já reunidos em uma exposição?

Para muitos, a obra de Visconti só começou a ser verdadeiramente conhecida e valorizada a partir da grande Retrospectiva de 1949. Vários são os depoimentos de críticos que se surpreenderam, muito favoravelmente, com o efeito de conjunto que essa exposição proporcionou. O primeiro e o último parágrafos, de um artigo de Antonio Bento para o *Diário Carioca*, resumem a opinião geral sobre o que a exposição representou:

Visconti não fez exposições individuais nos últimos anos de vida, de modo que as gerações novas conheciam apenas fragmentaria e superficialmente a sua obra. É certo que mandava com regularidade trabalhos ao salão Nacional, dando assim (diga-se de passagem) um exemplo de modéstia e humildade aos mestres que hoje seguem orientação oposta à sua. Mas a presença de dois ou três quadros seus, nos Salões anuais não dava obviamente margem a que o observador comum tivesse uma idéia justa da importância da obra do pintor e da variedade de seus recursos artísticos. (...)

Essa Retrospectiva constitui por vários motivos, uma lição admirável para as novas gerações, que tão mal conheciam a arte de Visconti, incontestavelmente a mais refinada sensibilidade da pintura brasileira.<sup>117</sup>

Também Herman Lima, em trecho já citado no capítulo anterior (p. 14), escrevendo ao *Diário de Notícias*, externou sua surpresa, na apreciação feita à grande retrospectiva. Em um balanço que Flávio de Aquino fez do ano de 1949, assim se referiu a ela:

A retrospectiva de Visconti foi uma revelação, o atestado seguro que o nosso mais importante artista já falecido resistiu ao tempo. Uma vida de trabalho, uma arte honesta, um colorido surpreendente e magnífico, um eterno rejuvenescimento dão ao mestre Visconti um passaporte para a imortalidade. Telas como *Crisálida* e as paisagens de Teresópolis ainda hoje, passada a mostra, continuam a encantar nossos olhos e a excitar nossa imaginação.<sup>118</sup>

Da mesma forma, no Anuário do MNBA, Regina Monteiro Real, contando da experiência de montar uma exposição retrospectiva tão extensa e importante, dá o seu depoimento sobre o artista Visconti:

Incontestavelmente foi um artista de valor, estudioso, consciencioso, sincero, nobre nos seus temas, de paleta rica e variada.

Num período de transição da arte mundial, quando ainda se ignoravam as diretrizes definitivas da pintura, escolheu sozinho, sem receio, firma em suas tentativas, aquela que melhor condizia com seu temperamento.

<sup>117</sup> ANTONIO BENTO, *A Retrospectiva Visconti*, *Diário Carioca*, 20 nov 1949.

<sup>118</sup> FLÁVIO DE AQUINO, *O ano de 49*, *Diário de Notícias*, 01 jan 1950.

Abordou vários processos com técnicas diferentes, indo do colorido sombrio ao vibrante do divisionismo, mesmo em nosso meio onde pouco se fazia fora do academismo.

Foi portanto um pioneiro e a êle, de justiça, rendemos nosso preito. (...)

É preciso considerar o imprevisto, a emotividade a importância “temperamental”. O verdadeiro artista é um insatisfeito, apraz-se em ser contraditório, busca sempre algo de novo e nisso está no caminho certo.<sup>119</sup>

Um dos mais belos textos que se produziu a partir dessa exposição, foi o de Franklin de Oliveira, cujo primeiro parágrafo é pura poesia:

A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti é um ato de justiça. Num país que vota frenético desamor às coisas e aos homens de espírito, Eliseu Visconti cometeu a heróica imprudência de viver toda sua vida em estado de dedicação à pintura: viveu, respirou, sonhou, sentiu, amou, meditou e sofreu a pintura. Desde a mocidade, sendo belo, fez da beleza seu silencioso idioma de comunhão humana.<sup>120</sup>

A despeito da reputação de Milliet, seu texto de 1945 não alterou em nada a celebridade de Visconti. Antes, provocou uma enxurrada de artigos cujos autores saíram em defesa do pintor e, a partir da análise de sua obra, em grande parte reunida na Retrospectiva de 1949, afirmavam ver em Visconti exatamente aquilo que o crítico paulista não queria enxergar nele, em suas próprias palavras, utilizadas no *Diário Crítico*: “...uma exata compreensão de sua época” e “a fidelidade a si próprio e aos valores do seu meio.” Lygia Martins Costa, em 1950, escreve sobre Visconti:

É o pintor cuja obra apresenta um desenvolvimento mais coerente em toda arte brasileira. O pintor que venceu em seu *metier* sem transgredir com o público ou com os colegas, numa evolução natural, contínua, se renovando sempre, mas seguindo uma linha constante que era a sua personalidade artística. Espírito jovem, disposto a se familiarizar com as tendências audaciosas de sua própria geração e das gerações mais novas, absorveu aquilo que sentiu que lhe era aproveitável. (...) Se bem que Visconti cuidasse do desenho, é inegável sua sensibilidade sobretudo colorista. Quer ofereça efeitos delicadíssimos de tons, quer exalte a luminosidade das tintas, por aproximações variáveis, é indiscutível que era no colorido que experimentava suas emoções mais sutis.<sup>121</sup>

Absorvendo *aquilo que sentiu que lhe era aproveitável*, Visconti foi fiel a si próprio ao mesmo tempo em que não se isolava da sua época. Pedro Manuel, em um texto pouco

<sup>119</sup> REGINA MONTEIRO LEAL. *A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti*. in: *Anuário do MNBA*, nº 10, 1949-1950, pp. 22 e 23.

<sup>120</sup> FRANKLIN DE OLIVEIRA. *O silencioso e belo Eliseu Visconti*. *O Cruzeiro*, 10 dez 1949, p. 26.

<sup>121</sup> LYGIA MARTINS COSTA. *Catálogo Um século da Pintura Brasileira – 1850-1950*, p. 42.

conhecido, por ocasião do centenário do nascimento de Visconti, também toca nesse aspecto, logo em suas primeiras linhas:

... um dos maiores artistas, cujo período inicial de criação começou antes da Semana de Arte Moderna e que, apesar de sensível às manifestações que a partir da sétima década do século passado reformularam o conceito de arte em geral e de pintura em particular, não participou do modernismo, sendo esta talvez a razão que o torna esquecido, ou pelo menos não lembrado como sua obra o exige. Refiro-me a Eliseu Visconti, um homem cuja sensibilidade não foi favorecida pelo meio, mas que, apesar das contrariedades da época de sua formação, conseguiu realizar uma obra digna de admiração e de estudo.<sup>122</sup>

Aqui o autor coloca a questão em termos diferentes, com uma sutil inversão de valores. A época de formação do pintor traz contrariedades que são superadas pela sensibilidade do artista.

Um dos poucos autores que não se une ao coro dos que só vêem qualidades em Visconti, Pedro Manuel, apesar de concordar com a maioria dos elogios feitos ao mestre, faz também pequenas críticas negativas, embasadas, porém, na análise que fez de quadros expostos em 1967, citando vários deles e, inclusive, também considerando as diversas influências recebidas pelo pintor. O ponto central de suas reservas diz respeito a resquícios de academismo que vê em certas pinturas:

Visconti, por formação, era um acadêmico, mas por vocação era um homem livre, como todo bom brasileiro. Artista sensível, criava reconhecendo que a pintura, antes de mais nada, é uma linguagem, e por isso não deve obedecer à realidade; sua origem acadêmica, entretanto, e o relativo cacoete de apresentar a ficção de maneira convincente, levava-o a detalhes naturais que não se justificam como forma no quadro.<sup>123</sup>

E após comentários de várias obras, fundamentando seus posicionamentos, conclui: “Se a época na qual se formou não lhe facilitou a expressão artística, seu temperamento o salvou.”<sup>124</sup>

Sergio Milliet, além de não abalar nem de leve, com seus ataques infundados, o conceito que Visconti já havia adquirido antes de sua morte, provocou, ainda, um debate em torno da questão do “marco divisório”, que sempre volta à tona quando se fala do pintor. Houve, inclusive, quem preferisse dividir o título, e assim estar de acordo com os dois escritores:

---

<sup>122</sup> PEDRO MANOEL. *Visconti*, GAM (Galeria de Arte Moderna), 1968, p. 36.

<sup>123</sup> Idem, p. 38.

<sup>124</sup> Idem, p. 39.

Visconti está para a história da técnica pictórica brasileira assim como Almeida Junior para a nossa temática. (...) Nestes dois artistas, pois, temos um marco divisório entre o passado e o futuro da pintura brasileira. No momento atual, porém, o vulto de Visconti se projeta sobre todos,...<sup>125</sup>

Mário Barata, sobrinho do biógrafo de Visconti, em texto escrito para o catálogo da Exposição de 1977, propõe um outro termo para dizer a mesma coisa:

Pela qualidade pictórica e pelos significados estilísticos de sua obra – e até pelos valores humanos que Eliseu Visconti representou, inclusive ao apreciar com interesse e “tolerância” a primeira grande retrospectiva de Portinari, no Rio de Janeiro, em 1943 – o autor da Gioventù é um elo entre a arte proveniente do século XIX, na Europa e no Brasil, e a afirmação consciente da nova centúria, após a Semana de 1922 e a expansão modernista até 1943, ano da consolidação da nova arte. (...)

Marco divisório ou de ligação, aparentemente definições opostas, não são expressões lingüísticas contraditórias no caso, mas na verdade resultados de dois enfoques ou ângulos de acostamento laterais da obra, de sua problemática e das respectivas inserções no processo contínuo do evoluir da cultura, em sua situação brasileira.<sup>126</sup>

Na verdade, a idéia não é nova. Antes mesmo de começar esse debate em torno do título “marco divisório”, José Maria dos Reis Júnior já se posicionava em relação ao assunto, na sua justificativa para dar a Visconti, entre os Pintores Vivos, o mesmo tratamento dado aos outros:

Também fomos levados a estudar a obra de Visconti por considerarmos que a sua grande trajetória artística - pois vem do academismo ao modernismo, passando pelo impressionismo - é o traço de união da pintura brasileira: liga a pintura da Academia à pintura atual. Acompanhando-lhe as atribulações da sensibilidade, os esforços para alcançar uma expressão, os ensaios, as indecisões que se foram refletindo pela sua vida afora, melhor compreenderemos a inquietação da geração moça, - são as mesmas do grande pintor, apenas transpostas.<sup>127</sup>

No catálogo da EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE VISCONTI, montada em sala especial, na II Bienal de São Paulo, para a qual Milliet participou da seleção de obras, mais uma vez volta-se à questão. Aliás, esta foi a tônica de todos os artigos que compuseram o catálogo: o aspecto moderno da obra do mestre.

..., Elyseu Visconti não passaria pelo estágio europeu sem experimentar vivas reações, interessado por tôdas as manifestações estéticas do seu tempo, mesmo as mais revolucionárias, tolerante e duma esclarecida receptividade para com as

<sup>125</sup> L. W. Perfil de Visconti. *Jornal de São Paulo*, (Artes Plásticas), 15 dez 1946.

<sup>126</sup> MÁRIO BARATA. *Significação de Visconti*. *Exposição Eliseu Visconti*. 1977.

<sup>127</sup> JOSÉ MARIA DOSREIS JÚNIOR. *Op. cit.*, p. 294.

inovações, do que decorre o conceito muito justo de ser um verdadeiro marco divisório no cenário artístico brasileiro, pelo frêmito de renovação que a sua arte haveria de trazer à nossa pintura,...<sup>128</sup>

Houve também quem defendesse a inutilidade do debate, como se pode notar já no título de um artigo de Geraldo Ferraz: A grandeza das paisagens é o que importa. “Marco divisório”? A glória de Visconti não tem nada a ver com essa discussão.<sup>129</sup> Apesar do fundamento dessa argumentação, o objetivo deste levantamento é esclarecer a discrepância entre a crítica de Milliet e a da esmagadora maioria dos estudiosos da arte de Visconti.

Nos estudos mais recentes, sempre se destaca a inadequação da tese do “marco divisório” para caracterizar a importância da obra de Visconti. José Luiz Nunes, em sua dissertação sobre o período de formação do pintor, conclui:

Parece-nos que o tempo inteiro fez associações na direção do novo que se apresentava diante de si. A opção consciente por novos temas ou novas linguagens não se estruturou, em contrapartida, a partir de um rompimento com seus predecessores. Parece-nos que ele tentou conciliar, incessantemente, uma certa tradição aos novos procedimentos. Essa foi sua conquista e sua especificidade, durante sua trajetória – essa capacidade de conciliação entre o passado e o novo, imbricados. Uma trajetória permeada de avanços e recuos, mas que refletem uma personalidade com uma preocupação pela pesquisa, recurso instaurado pelos impressionistas, e do qual soube aproveitar-se. Não é um reformador ou militante, nem pode ser visto, tampouco, como um herdeiro da tradição. Sua pintura não nega os novos conhecimentos, mas não nega a tradição. Visconti foi original, único, ao ser múltiplo nas escolhas, durante sua formação.

(...)

O importante não nos parece discutir se Visconti estava do lado da tradição ou do lado da modernidade. Mas, sim, entender que sua obra se coloca, então, numa das posições avançadas, que se apresentam ao artista naquele momento: procura o novo, conciliando com a tradição, num processo de pesquisa bastante dinâmico.<sup>130</sup>

Ana Maria T. Cavalcanti, em sua tese de doutorado, também aborda essa questão, em capítulo especial, ligando-a diretamente a outra, igualmente muito debatida: a dos modernistas de 22. Para ela, a crítica severa de Milliet a Visconti tem como motivação, a defesa daqueles: “Milliet expressou-se a favor dos modernistas de 1922, reservando a eles o papel revolucionário que Barata atribuiu a Visconti.”<sup>131</sup>

<sup>128</sup> HERMAN LIMA. In: *Exposição Retrospectiva de Visconti. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1954.

<sup>129</sup> *Istoé*, n° 53, 28 dez 1977, p. 55.

<sup>130</sup> JOSÉ LUIZ NUNES. Op. cit., pp. 110, 111, e 112.

<sup>131</sup> ANA MARIA T. CAVALCANTI. Op. cit., p. 181.

Essa comparação da contribuição de Visconti para a modernidade da arte brasileira, com a ruptura provocada pelos modernistas de 22, também é ressaltada num texto muito recente, do curador da mostra *IMAGEM E IDENTIDADE: UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA*:

Visconti é, claramente, uma passagem definitiva entre algumas experiências sensíveis à modernidade mas ainda comprometidas com o espaço de representação acadêmica e os artistas que acabaram por se reunir no episódio da Semana de 22. Essa passagem desloca o foco da historiografia oficial que procura afirmar a Semana de 22 como um elemento de rompimento radical, como se fôssemos absolutamente acadêmicos, estaticamente acadêmicos, e um belo dia nos transformássemos, graças à ação de dois ou três artistas e aristocratas, em modernistas empedernidos responsáveis pela tardia entrada do Brasil no século XX. (...)

Artistas como Belmiro de Almeida e Almeida Júnior e, principalmente, Visconti, na pintura e Rodolfo Bernardelli na escultura, se encarregam desta passagem e permitem que possamos compreender a Semana de 22 como um momento fundamental, como um episódio essencial para o modernismo, mas não lhe dão a primazia da descoberta do novo, sem dívidas ou compromissos com o passado.<sup>132</sup>

Muito antes Mário Pedrosa já lamenta que os modernistas não tivessem notado e valorizado o trabalho de Visconti, e afirma ver nele o elo de ligação, concordando com seu xará:

Foi pena que o movimento moderno brasileiro, no seu início, não tivesse tido contacto com Visconti. (...) O modernismo brasileiro não se teria nutrido apenas de idéias importadas da Europa, com raro intercâmbio mais direto com mestres modernos. A lição de Visconti te-lo-ia levado mais depressa a comunicar-se com a natureza, já pictoricamente filtrada através da experiência e a sensibilidade de um mestre familiarizado com os seus problemas e aberto às inovações. (...)

Elyseu Visconti veio ligar o passado ao futuro da história de nossa pintura. Com êle, termina o hiato entre artistas de ontem, que chegam até Batista da Costa, e os modernos que atearam o fogo da revolução. Nêle o movimento moderno encontra o elo que faltava para prendê-lo à cadeia da tradição. Visconti tinha no fundo, consciência dessa missão. Sabia situar-se no plano da curva da história. Foi lúcido até o fim.<sup>133</sup>

Apesar dessa questão não ser de fato relevante, o interessante é notar: tanto se falou sobre ela, que o nome de Visconti ficou natural e intrinsecamente associado à idéia. Em 1968, o MNBA editava o seu *GUIA DAS GALERIAS DE ARTISTAS BRASILEIROS*, que explicitava a organização do seu acervo, naquela época, e que apresentava, após quatro Galerias de Brasileiros, a Sala Visconti, com 19 pinturas expostas. O texto do catálogo referente a ela inicia-se da seguinte forma:

<sup>132</sup> MARCUS DE LONTRA COSTA. *Imagem e Identidade: um olhar sobre a história*, 2002, pp. 75 e 76.

<sup>133</sup> MÁRIO PEDROSA. *Visconti diante das modernas gerações*. *Correio da Manhã*, 1º jan 1950.

Esta sala em que são apresentados os admiráveis originais de Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) é como um marco a delimitar a pintura do século XX com a do século anterior. (...) Como Visconti é o pintor brasileiro cuja obra teve uma evolução contínua e que sentiu e adotou as tendências mais avançadas não só da sua como da nova geração, sem prejuízo da própria personalidade artística e por possuir o nosso Museu uma preciosa coleção de telas de sua autoria, resolvemos reuni-la, a fim de que o visitante tenha a oportunidade de apreciar em conjunto as diferentes fases da pintura desse notável artista.<sup>134</sup>

Vê-se nestas palavras, mais uma vez, uma resposta aos argumentos de Milliet. Na seqüência, o Guia apresentava, então, a Galeria dos Contemporâneos; e o destaque dado a Visconti não se repetia com nenhum outro artista.

A idéia do marco de transição fica, ainda, expressa no próprio título de algumas exposições, como por exemplo, DE FRANS POST A ELISEU VISCONTI, nome adotado em três ocasiões.<sup>135</sup>

O curador de uma dessas mostras resume a questão, em poucas palavras, em seu catálogo: "Visconti ficou sendo, para todos os efeitos, o intermediário entre o academismo e a modernidade".<sup>136</sup> Um artigo especial de autoria de Pedro Corrêa do Lago, traz um subtítulo também significativo: Entre Visconti e os contemporâneos, as artes plásticas ilustram o século, e as seguintes considerações:

O grande artista da transição entre os séculos 19 e 20 é hoje visto como Eliseu Visconti, seguidor tardio de impressionismo, que incorporou influências do art-nouveau francês e do pré-rafaelismo inglês, numa pintura que se manteve sempre fiel ao figurativo.

Seus contemporâneos mais conhecidos (Belmiro de Almeida, Rodolfo Amoedo, Antônio Parreiras e Timóteo da Costa, entre outros) não produziram obras de dimensão comparável a de Visconti, que aparece sem rivais como o artista mais significativo anterior ao modernismo.<sup>137</sup>

Ainda se pode citar o fato de Visconti ser um dos dois únicos artistas que esteve presente tanto no módulo do SÉCULO XIX como no da ARTE MODERNA – SÉCULO XX, da MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO - BRASIL 500 ANOS, em 2000; e a atual disposição da GALERIA DOS

---

<sup>134</sup> *Guia das Galerias de Artistas Brasileiros*, MEC/MNBA, 1968.

<sup>135</sup> A primeira delas foi em Belo Horizonte, na exposição comemorativa do novo prédio da Reitoria da Universidade de Minas Gerais, em setembro de 1962; a segunda, em São Paulo, para a 2ª exposição e vendas, promovidas pela MAURÍCIO PONTUAL GALERIA DE ARTE, no Salão de Exposições do Banco Nacional, de 03 a 11 de novembro de 1977; e, finalmente, no MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI (MARGS), de 5 de julho a 20 de agosto de 2000.

<sup>136</sup> PEDRO XEXÉO. *De Frans Post a Eliseu Visconti: Acervo MNBA – RJ*. 2000, p. 42.

<sup>137</sup> PEDRO CORRÊA DO LAGO. Século 20 – retrospectiva: do impressionismo tardio à radical experimentação. *O Estado de São Paulo* (Caderno Especial), 31 dez 1999, p. H20.

SÉCULOS XVII, XVIII e XIX, no terceiro pavimento do MNBA, que termina com uma pequena sala inteiramente dedicada a Visconti.

No mais recente catálogo desse museu, editado em 2002, *Acervo MNBA – Collection Museum of Fine Arts*, reproduções de obras de Visconti fecham o capítulo Século XIX – Pinturas, e o seu *Auto-retrato em três posições* [F28c] abre o capítulo Século XX – Pinturas, ao lado do qual pode-se ler:

Antes do advento do modernismo, houve episódios na história da nossa pintura que abriram brechas no academismo e proporcionaram, por sua ação renovadora, um avanço em termos conceituais. Este foi o caso da obra de Eliseu Visconti, artista simbólico da transição formal ocorrida na virada do século XIX para o XX.<sup>138</sup>

Para finalizar este panorama sobre a imagem do Visconti artista<sup>139</sup>, nada melhor do que suas próprias palavras. Novamente em resposta a Tapajós Gomes, quando este lhe perguntou: “Qual teria sido a maior emoção de Visconti em toda a sua longa carreira de profissional?” Após uma pequena introdução, na qual falou de algumas emoções vividas no Velho Mundo como possibilidades, o pintor respondeu categórico:

*Conhece o panno de bocca do Theatro Municipal. É uma enorme tēla de doze metros por doze. A allegoria que nelle está pintada contém cerca de 300 figuras retratos historicos. Imagine essa enorme tēla, que eu deveria esboçar, pintar, encher, enfim, esticada no meu atelier de Paris, em minha frente, esperando por mim, completamente branca! Foi essa, sem duvida, a maior emoção da minha vida de artista!*<sup>140</sup>

<sup>138</sup> HELOISA LUSTROSA (coord.) *Acervo do MNBA – Collection Museum of Fine Arts*. 2002, pp. 130; de 86 a 89 e 130 para as reproduções.

<sup>139</sup> Em épocas diferentes, os estudiosos de Visconti descobriram e exaltaram algumas das várias facetas de sua arte. Em trabalhos acadêmicos, Ana Maria T. Cavalcanti enfocou o figurista e o decorador, assim como anteriormente fizera Maria José Sanches com o paisagista. Silvia Maria de Sousa, analisando o auto-retratista, utilizou-se da teoria semiótica para uma comparação com textos críticos. O período de formação foi tema da mais recente dissertação, de José Luiz Nunes, e o Visconti designer tem sido focado em várias exposições, como na organizada pela ASSOCIAÇÃO DOS DESIGNERS GRÁFICOS, de novembro de 2000 a janeiro do ano seguinte; nos artigos de revistas especializadas, como na ADG, em fevereiro de 2001, e na ABRIGRAF, de janeiro/fevereiro de 2002; além de sites na internet. Estes têm se multiplicado ultimamente, trazendo cronologias, notas biográficas, artigos diversos e reproduções de obras de Visconti, e, embora falhem constantemente na exatidão dos dados, não deixam de dar sua contribuição. O *Nu* [F5a], de 1895, pertencente ao acervo do MASP, pode ser acessado através de vários sites internacionais.

<sup>140</sup> ELISEU VISCONTI. in: TAPAJÓS GOMES. Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*, 15 dez 1935, p. 02.

### 3.5. O pintor em São Paulo

*O difícil, para o pintor, é sentir o ponto em que deve parar.*

*ELISEU D'ANGELO VISCONTI*<sup>141</sup>

Cem anos atrás, a capital paulista tinha sua primeira oportunidade de admirar a obra viscontiana. Em 08 de março de 1903, Eliseu Visconti inaugurava em São Paulo, no salão nobre do Banco Construtor e Agrícola, com a presença do presidente do Estado, Bernardino de Campos, e várias outras autoridades, uma exposição individual que compreendia três seções: de pintura e desenho; de arte decorativa; e de cerâmica artística nacional.

No final de sua carreira, Visconti tinha a fama de pintor avesso a exposições individuais. Num artigo publicado, tanto por um jornal carioca quanto por um paulista, pode-se ler:

Em 1900, de regresso ao Brasil, o jovem ex-pensionista fez em São Paulo a sua primeira e única exposição individual de trabalhos. (...)

(...) Inimigo de exposições particulares, este grande artista sempre compareceu, entretanto, a numerosos certames oficiais no Brasil ou no estrangeiro. (...)

Convidado especialmente, pelo ministro da Educação, Visconti vai realizar uma exposição das suas mais belas e famosas telas, o que está sendo aguardado com natural ansiedade pelos meios artísticos do Rio.<sup>142</sup>

Esse último parágrafo, que só aparece no texto do jornal carioca, encerra o artigo e anuncia uma exposição, da qual não se tem notícia de que tenha sido realizada. Talvez Visconti não se empolgasse mesmo por exposições individuais, mas a de São Paulo, só pode ter sido a primeira e única, relativamente a esse estado, e não de toda a sua carreira. No Rio, além da grande mostra realizada, esta sim, quando do seu regresso de Paris, em maio de 1901, tem-se notícia de mais outras duas, menores em número de obras, mas também muito festejadas pela imprensa.

A primeira delas, teve inauguração anunciada para 10 de janeiro de 1910,<sup>143</sup> e foi noticiada em abril, na *Gazeta Artística* de São Paulo, que traz a transcrição do artigo de um jornal carioca, infelizmente sem a referência da data em que lá foi publicado:

<sup>141</sup> ELISEU VISCONTI. in: L.W. *Perfil de Visconti*. *Jornal de São Paulo* (Artes Plásticas), 15 dez 1946.

<sup>142</sup> *Sessenta anos de arte e idealismo*. *O Globo*, 14 out 1943; e JEFFERSON ÁVILA. *Eliseu Visconti*, *O Estado de São Paulo*, recorte encontrado na pasta do artista, sem data.

<sup>143</sup> *Jornal do Commercio* (Notas de Arte), Rio de Janeiro, 16 dez 1909. p. 07.

A propósito da exposição do pintor Visconti, inaugurada no Rio, escreve o *Jornal do Commercio*:

Inaugurou-se na casa Vieitas uma pequena exposição de trabalhos do sr. Elyseo Visconti. Exposição pequena pelo numero limitado de quadros, mas muito grande e muito importante pelo valor individual desses quadros.

São na sua maioria retratos, e retratos que já foram vistos quasi todos, e todos muito apreciados. Alguns novos, bons como tudo que sae do fino pincel deste artista, mas que não põem na sombra trabalhos que, quando originariamente expostos, fizeram profunda impressão no mundo artístico e diplomaram o seu auctor mestre consummado neste especial ramo de arte, quiçá o mais difficil. (...)

Ha na exposição ainda muitas cousas interessantes, em figura e em paysagem reveladoras de um espirito fino e finamente sensitivo.<sup>144</sup>

O texto trazia, ainda, a citação de várias obras, com comentários sobre algumas, e um especial destaque para o retrato de Gonzaga Duque [F33b], inédito, na ocasião.

A outra exposição individual realizada por Visconti, esta amplamente noticiada, aconteceu em agosto de 1920, quando do seu regresso definitivo de Paris, depois de quattros anos ausente, após ter instalado os trabalhos do *foyer* e voltado para encontrar sua família. Mesmo depois de terminada a Grande Guerra, em 1918, Visconti custou a conseguir passagem de volta, o que gerou, aqui no Brasil, um receio de que ele jamais retornasse. Esse foi o tema da introdução de uma das reportagens:

Poucos sabiam que Elyseu Visconti se achava de novo no Rio. Estando na Europa, quando estalou a guerra conflagrando o mundo, lá se deixou ficar elle até fins de maio ultimo. O pintor tão apreciado, que é Visconti, encontrava-se então em Paris, e diziam, aqui, não regressaria mais ao Brasil. Foi, pois, com surpresas que todos receberam a noticia de que o artista que decorou o *plafond* do Municipal se achava agora nesta capital, onde exporia muitos dos seus trabalhos feitos na França.<sup>145</sup>

Esse artigo nomeou, ainda, uma a uma, as 36 obras expostas. E se, na exposição individual anterior, Visconti foi “diplomado” como mestre do retrato, agora recebe mais um título:

A maioria dos trabalhos, porém, é de paizagens, paizagens magnificas, irreprehensiveis.

Como paizagista, este pintor é decididamente um mestre.

---

<sup>144</sup> *Gazeta Artistica* (Atravez das artes), ano 1, n° 9, abr 1910, p. 16. Não foi possível localizar o texto original, mesmo pesquisando-se nas edições dos quattros meses anteriores a essa data, do jornal citado. No microfilme da BIBLIOTECA NACIONAL, do *Jornal do Commercio*, existe uma lacuna, na qual se nota a ausência da edição de 19 jan 1910.

<sup>145</sup> Visconti regressou ao Rio. A sua exposição na Galeria Jorge. A Noite, 06 ago 1920.

A sua natureza tem movimento, tem alma, tem uma suprema beleza. Visconti sabe imprimir uma victoriosa e inedita expressão do colorido forte da sua paizagem.<sup>146</sup>

Um outro jornal traz destaque para as obras adquiridas já no dia da inauguração, em número de oito, e após expressar a surpresa pela quantidade de paisagens que fazem parte da mostra, acrescenta:

O pintor Visconti é um espiritualista da pintura. A sua maneira é leve, sobria de tintas, agradável de colorido. Na sua obra ha unidade e ha personalidade, qualidades essas só conquistadas pelos artistas de real valor. As suas telas não arrebatam, mas encantam o espirito. Banhados por uma luz verdadeira e traçados dentro dos ambientes normaes, os quadros de Visconti falam á alma, e quanto mais os contemplamos, mais bellezas lhes descobrimos.<sup>147</sup>

Se esta mostra esteve coroada de êxito comercial, logo no primeiro dia em que foi aberta à visitação, tal não ocorreu na exposição de São Paulo, nem mesmo decorridos todos os seus dias. Escrevendo em 1986 para o catálogo da exposição DEZENOVEVINTE: UMA VIRADA NO SÉCULO, Ruth Tarasantchi faz um panorama cultural da cidade no início do século XX:

Nos primeiros anos deste século, São Paulo tinha 240 mil habitantes: fazendeiros, caipiras, ex-escravos e imigrantes, na maioria operários, artesãos e profissionais liberais.

Quanto aos emigrantes, muitos eram de origem italiana, tendo deixado grande influência com seus costumes e sua civilização; foi porém a França que por muito tempo ditou não somente a moda como os costumes, sendo a língua francesa usada nos salões da sociedade paulista. Quase tudo era importado, e a indústria estava nos seus primeiros passos, produzindo mais para as camadas mais pobres, pois quem podia sempre comprava produtos vindos de fora. Este preconceito atingia também as obras de arte que nossos artistas produziam, pois o quadro europeu era mais valorizado que um brasileiro, e o francês mais que o italiano. (...)

O panorama artístico da cidade era pobre, pois, como não havia galerias ou salões de arte, os únicos eventos eram as exposições individuais, sempre em locais improvisados. Não sendo a cidade muito amante das coisas da arte, eram poucos os colecionadores paulistanos.<sup>148</sup>

A autora, em seu artigo, apenas cita, entre as exposições de outros pintores cariocas, que a de Visconti ocorreu em 1903, não fazendo nenhum outro comentário. Segundo Ana Luiza Martins, as revistas paulistanas só tomaram conhecimento das poucas exposições de arte,

<sup>146</sup> Exposição Visconti, na Galeria Jorge. Gazeta de Notícias (Vida artistica), 06 ago 1920.

<sup>147</sup> Exposição Elyseu Visconti na "Galeria Jorge". Os quadros adquiridos. O Jornal (Bellas-Artes), 06 ago 1920.

<sup>148</sup> RUTH TARASANTCHI. Artistas em São Paulo na virada do século XIX. In: Dezenovevinte: uma virada no século, 1986, p. 16.

que ocorriam na cidade desde 1872, a partir da mostra de Antonio Parreiras, em 1904.<sup>149</sup> No entanto, a exposição de Visconti ocupou bastante os jornais locais e inclusive suscitou reflexões sobre o progresso cultural da capital paulista, já por essa época conhecida por sua pujança em outras áreas.

O jornal *O Commercio de São Paulo*, em sua coluna Notas Artísticas, noticiou em seis edições a mostra de Visconti, desde o dia 02 de março até 05 de abril de 1903, anunciando e comentando algumas obras. *O Estado de São Paulo* demora um pouco mais para notar a exposição, e apenas a partir de 11 de março começa a noticiá-la em pequenas notas na coluna Artes e Artistas, até o dia 03 de abril, quando informa sobre o seu encerramento. Porém, o jornal que mais se ocupou dessa exposição foi o *Correio Paulistano*. Desde o dia 04 de março, quase que diariamente, saía ao menos uma pequena nota sobre ela, primeiramente na coluna Echos, e a partir do dia 16, na Factos Diversos. Essas pequenas notas diárias, muitas vezes, se restringiam a dar a lista dos presentes, se constituindo assim em um embrião das colunas sociais modernas. Tarasantchi ressalta esse aspecto em seus comentários:

Visitar exposições tornou-se entretenimento em São Paulo, pois era tempo em que as pessoas da sociedade, intelectuais e colecionadores, podiam falar de arte, e as senhoras aproveitavam para mostrar seus novos trajés parisienses.<sup>150</sup>

Muito provavelmente, Visconti levou para São Paulo a maioria das obras expostas em 1901, na ENBA, como se pode deduzir das reportagens:

A seção de pintura e desenho compreende trabalhos a óleo, a pastel e a *fusain*, muitos dos quaes mereceram figurar nos salões dos Campos Elyseos e Campo de Marte, em Paris.<sup>151</sup>

Na exposição que elle faz, vê-se o ecletismo das suas maneiras, através de um periodo de nove annos, que tanto é o espaço de tempo em que foram pintadas todas as télas expostas.<sup>152</sup>

A exposição Visconti – estamos habilitados a adeantá-lo – contém 51 trabalhos a óleo, pastel e *fusain*: quadros de generos diversos, estudos, esbocetos; 28 composições capituladas nas artes decorativas: projectos de sellos, vitraes, ex-libris,

<sup>149</sup> ANA LUIZA MARTINS. *Revistas em revista*, 2001, p. 514.

<sup>150</sup> RUTH TARASANTCHI. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>151</sup> Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo*, 08 mar 1903.

<sup>152</sup> A Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo*. (Notas Artísticas), 16 mar 1903.

vasos, obras de entalhes, lithographia, tapeçaria; 10 trabalhos de cerâmica: peças decorativas e vasos.<sup>153</sup>

Dos 60 trabalhos da seção de pintura, expostos em 1901, provavelmente, não vieram para São Paulo aqueles que já haviam sido adquiridos por particulares ou instituições, entre eles *NO VERÃO*. Os 28 projetos da seção de arte decorativa podem ser os mesmos expostos na ENBA, ou deles já constar o ex-libres da BIBLIOTECA NACIONAL, desenhado em 1903. Aparecem, ainda, como acréscimo à exposição em São Paulo, os 10 trabalhos de cerâmica, que constituíram aqui, uma nova seção, em relação à mostra da ENBA:

A terceira seção – cerâmica artística nacional, desperta muito interesse, por ser a primeira tentativa nesse gênero no Brasil.

O talentoso artista iniciou-se nesse ramo das artes com o intuito de fundar uma cerâmica puramente nacional, inspirada na nossa natureza.<sup>154</sup>

Assim, tornava-se conhecido em São Paulo, o trabalho que Visconti criou nos anos em que viveu em Paris, como pensionista da Escola, de 1893 a 1900, tendo o artista, desde então, causado uma muito boa impressão na crítica local:

... todos os trabalhos expostos mostram, para quem saiba dignamente examinal-os, a historia de uma alma de artista rica de sentimento, em busca do seu ideal, o progressivo desenvolvimento de um requintado temperamento artistico.

(...) Visconti se firmou no nosso restricto meio artistico como uma das individualidades mais caracteristicas.<sup>155</sup>

O jornal *O Commercio de São Paulo* empenhava-se por ligar a obra de Visconti ao estilo que se desenvolvia então, nas grandes cidades industrializadas da Europa, e que recebia, em cada um desses centros, uma denominação específica. No artigo de 16 de março, o autor passa mais da metade do texto discorrendo sobre esse movimento, denominado aqui *Arte Nova* e então, introduz o assunto da exposição:

(...) A simples reprodução do modelo, feita singellamente, com sinceridade, não satisfaz mais aos nossos paladares gastos, avidos de emoções novas. Precisamos, na ancia de agitar a sensibilidade embotada, de forçar o natural, deturpando-o, phantasiando-o sob uma fórmula mystica, ou tirando delle o segredo de novas emoções. (...)

<sup>153</sup> Eliseu Visconti. *Correio Paulistano* (Echos), 07 mar 1903.

<sup>154</sup> Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo*, 08 mar 1903.

<sup>155</sup> A Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo* (Notas Artísticas), 16 mar 1903.

Essa escola moderna, se é que merece esse nome, a qual conta em seu seio artistas da estatura de Henri Martin, (...), de Rodin, etc., ainda não encontrara na actual geração artistica brasileira, um cultor de merito.

Surge-nos agora, porém, Visconti, que, depois de um periodo de incertezas, como attestam as suas obras expostas no salão do Banco Constructor, de hesitações, de tentativas desencontradas parece querer firmar a sua individualidade, alistando-se na nova escola. (...)

Dizer qual é a maneira mais perfeita do pintor seria falsear a verdadeira regra da critica, que não deve entrar em indagações sobre o modo de sentir do artista, mas sómente estudar os effeitos e resultados obtidos.<sup>156</sup>

Em uma outra edição, o autor cita um trecho de um comentador do influente teórico John Ruskin (1819-1900), para associá-lo ao quadro que, para ele, seria o melhor da exposição:

Que importa que ellas estejam imoveis, que as suas mãos não trabalhem se tem tantos destinos presos entre os dedos desocupados? Eis ahi o signal caracteristico da mais nobre Arte.

Citamos essa passagem do escriptor, como a melhor apreciação que poderíamos fazer sobre aquella deliciosa tēla, que o pintor denominou *Gioventu*.

Foi uma verdadeira inspiração a maneira como o artista collocou aquella mão cahida descuidosamente sobre o regaço, enquanto a outra se levanta num gesto candido e harmonioso, até tocar os lábios.<sup>157</sup>

O mesmo artigo aponta, ainda, duas qualidades do artista, que puderam ser identificadas naquela exposição:

Para o observador experimentado ressalta da obra de Visconti uma grande qualidade: a sua sinceridade artistica.

Vê-se que os seus quadros são o resultado de uma necessidade de expressão da sua alma de artista, alheia da preocupação technica e – cousa que não é muito commum hoje – dessa ancia de ostentar novos processos de pintura, que tanto perturba a mente dos artistas novos.

A segunda qualidade notavel de Visconti é que elle é perfeitamente senhor da sua technica, de modo que póde jogar com o pincel e com as tintas como o pianista joga com o teclado, tirando os effeitos que deseja, sem empastamentos, e com uma segurança de desenho absoluta, dando os accordes de tons á primeira mão, com sobriedade de detalhes, destacando aquelles que concorrem para fazer ressaltar a idéa dominante do assumpto e modulando as variações do claro-escuro. E isso o artista obtem com a consciencia da sua technica e sem o auxilio do artificio.<sup>158</sup>

Com uma percepção muito aguda, o autor destaca, logo cedo, duas qualidades que serão muitas outras vezes apontadas durante toda a carreira do pintor: a arte exercida por

---

<sup>156</sup> A exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo* (Notas Artisticas), 16 mar 1903

<sup>157</sup> Exposição Visconti II. *O Commercio de São Paulo* (Notas artisticas), 26 mar 1903.

<sup>158</sup> *Idem*.

necessidade de expressão, e os efeitos conseguidos à primeira mão, sem empastamentos. Apesar da crítica reconhecer o grande valor da obra exposta, o público não respondia à altura. Parecia não compreender perfeitamente a novidade que representava aquela exposição:

Os visitantes manifestam agradável impressão, si bem que um tanto desnorteados com as concepções audazes e muito pessoas do laureado autor da *Dansa das Oreadas*.<sup>159</sup>

Foi portanto uma exposição complexa a que Elyseu Visconti fez nesta capital, pois comprehendia pintura, objectos de ceramica e trabalhos de arte decorativa.<sup>160</sup>

Inconformados com o fracasso financeiro da exposição, os articulistas instavam constantemente com o público, para que visitasse a mostra e adquirisse alguns de seus belos quadros. Principalmente o *Correio Paulistano* esteve empenhado nessa missão, tentando entender o motivo desse aparente desinteresse e procurando de todas as formas impedir que se perdesse tão preciosa oportunidade. Esse assunto chega a gerar um artigo assinado, por Nuno Gutterrez, que se dedica a demonstrar a notoriedade o pintor, citando inclusive a medalha de prata conquistada na EXPOSIÇÃO UNIVERSAL de 1900, em Paris:

Acha-se em São Paulo, ha uns quinze dias, o notavel artista E. Visconti; e o público, ao que parece, ainda não deu por isso... (...)

Como incentivo inicial á indiferença corrente, bastaria essa 1ª medalha de prata, que um brasileiro (e só um!) conseguiu arrancar ao julgamento de um jury constituído de notaveis para julgar a notaveis.

Cresce-lhe, porém, o numero das distincções honorificas, consagrações de mestres e de academias; Armand Silvestre o celebra nos seus versos, e (para mim mais que tudo) o genial Puvis de Chavannes o eleva com a sua admiração! (...)

Dentro de poucos dias, encerrar-se-á a exposição; e o publico de São Paulo, que se prodigaliza por toda a parte, assiduo ás corridas como aos theatretes, como aos cafés-concerto, como ás sessões sportivas, terá criminosamente negado a sua presença e a sua admiração a essa festa de arte, que outra cousa se não pode dizer dessa exhibição das mais variadas demonstrações de um artista elevado e forte, na emoção, na concepção, na externação...<sup>161</sup>

Parece que o pintor munia os escritores de material publicado que comprovava seus êxitos na Europa. E quase diariamente sucediam-se vários argumentos:

Não falando das originaes creações que em arte nova mostra Visconti, têm sido alvo de particular apreço dos entendidos as grandes télas *Pedr'Alvares Cabral e A*

<sup>159</sup> *Correio Paulistano* (Echos), 10 mar 1903.

<sup>160</sup> L. F. Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo*, 05 abr 1903.

<sup>161</sup> NUNO GUTTERRES. Exposição Visconti. *Correio Paulistano*, 26 mar 1903.

*Recompensa de S. Sebastião*, de uma concepção elevadíssima e de uma perfeita realização.

*Gioventú e O Beijo*, dois primores, *Á fresca*, *Nez retroussé*, *Cabeça de Judeu*, *Sonho mystico*, eis quanto bastaria para fazer do salão do Constructor o rendez-vous obrigado do S. Paulo de bom gosto: e assim começa a ser ...<sup>162</sup>

Sucediam-se as felicitações e os applausos ao illustre expositor, que teve ocasião de se ver compreendido e admirado pelo escol do bom gosto de S. Paulo.

Já não é sem tempo que o nosso publico faz justiça aos elevados meritos desse brasileiro, a que o Brasil deve honrar ao menos tanto quanto no estrangeiro elle honra ao Brasil.<sup>163</sup>

No proximo sabbado, dar-se-á o encerramento da Exposição de Arte de Elyseu Visconti, o grande pintor que, infelizmente, encontrou S. Paulo em uma indiferença inexplicavel, mesmo considerada a crise que atravessamos.

Poucos quadros foram adquiridos até agora, e entre os adquirentes nenhum nome se vê dos que alliam ao bom gosto folgados recursos de fortuna.

Será possivel que as paredes de tantos palacetes elegantes se conservem núas ou pobremente ornadas,...<sup>164</sup>

Quem ainda não teve ensejo de admirar, no salão do Banco Constructor, a obra encantadora de Visconti, não perca este ultimo dia que lhe é dado para gosar das brilhantes creações do artista, que entre nós (triste é confessal-o) passa quasi despercebido, apesar de se nos apresentar laureado pelas mais valiosas distincções.

Entre estas, queremos fazer especial referencia á reprodução dos seus quadros *S. Sebastião* e *Gioventú* na revista ingleza *The Studio* (Junho 1902), acompanhando-a as seguintes palavras:

“A personalidade que mostrou Visconti desde a sua chegada surprehendeu a todos, até áquelles que tinham acompanhado a sua carreira desde que se revelou discipulo de futuro e que estavam mais ou menos a par do que fazia em Paris.

Elyseu Visconti se mostra nos trabalhos que trouxe um artista de talento e fecundo, um pintor que está á vontade em todos os ramos da sua arte, tomado, porém, de viva sympathia pela moderna escola de imaginação e decoração.

A sua technica é fina e firme, como se poderia esperar de artista que trabalhou assiduo e activo nos *atéliers* de alguns dos melhores mestres de Paris”.<sup>165</sup>

Essa reprodução de obras de Visconti na revista THE STUDIO (que já havia sido citada em uma outra nota, no mesmo jornal, do dia 1º de abril), traz, com a transcrição do texto, um indício de uma viagem à Europa, que é muito pouco noticiada entre as notas biográficas de Visconti conhecidas. A partir desse registro, tem-se um ponto de partida para investigar

<sup>162</sup> Exposição Visconti. Ultimos dias. *Correio Paulistano* (Factos Diversos), 28 mar 1903.

<sup>163</sup> Exposição Visconti. Ultimos dias. *Correio Paulistano* (Factos Diversos), 30 mar 1903.

<sup>164</sup> Exposição Visconti. Encerramento. *Correio Paulistano* (Factos Diversos), 02 abr 1903.

<sup>165</sup> Exposição Visconti. Encerramento. *Correio Paulistano* (Factos Diversos), 04 abr 1903.

mais esses dados, na vida do pintor, tão pouco estudado em relação à sua grandeza: uma viagem à Europa, em 1902 e uma exposição na Inglaterra.

*O Commercio de São Paulo* ainda transcreveu, no dia 02 de abril, um texto do carioca *Jornal do Commercio*, que também se mostra surpreso com o resultado da exposição de Visconti:

“Pelos jornaes de S. Paulo se vê que a exposição que alli realisa actualmente o sr. Elysêo Visconti tem recebido do publico paulista a apreciação a que tem direito este distincto artista.

Não vemos porém, que nenhum dos seus trabalhos, e alguns ha de subido valor artistico, já tenha encontrado a sua guarida na galeria de algum amator intelligente, nem que o Estado, que possui um nascente museu de belas artes, queira seguir o exemplo do Governo Federal adquirindo também uma tela do illustre artista.

(...) E o Estado de S. Paulo, sempre na vanguarda de tudo quanto significa progresso e cultura intellectual, não deixará por certo de dar ao illustre pintor o testemunho tangente de que soube avaliar-lhe o merecimento artistico, enriquecendo a sua galeria de pintura com um quadro de Visconti.”<sup>166</sup>

Após o encerramento da exposição no Banco Construtor, no dia 04 de abril, quase um mês depois da sua inauguração, eis o balanço feito pelos dois principais jornais locais sobre o sucesso da mostra:

Não valeram ao laureado artista os louros que lhe conquistaram os seus meritos em tantos annos de vida na arte e pela arte: pouco numerosos foram os visitantes e ainda em menor numero os adquirentes. Um só quadrinho foi vendido: comprou-o uma elegante senhora italiana, que, certo sem pretendel-o, deu assim lição de bom gosto a esta tão celebre capital artistica.

Sabemos, entretanto, que Visconti, apesar de tudo, guarda magnifica impressão desta capital onde desejaria, si possivel, permanecer.

Além disso, espera confiante a decisão do governo a uma petição em que offerece á sua aquisição um dos quadros S. Sebastião e Pedr’Alvares Cabral para a galeria do nosso museu do Ypiranga.<sup>167</sup>

É para deplorar-se que uma exposição original e bella como esta tivesse encontrado tão pouca animação do nosso público que costuma bem apreciar os esforços de todos os que se consagram á arte com talento e aptidão.

(...) Ainda que tivesse acolhimento intellectual por parte da imprensa, não é isto por si sufficiente, principalmente para um artista como elle é, que na civilizada Paris recebeu honrosa consagração no *Salon*. Depois *The Studio*, importante revista ingleza, distinguiu-o, estampando dous dos seus quadros acompanhados de uma descripção.

<sup>166</sup> Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo*, 02 abr 1903.

<sup>167</sup> Exposição Visconti. Encerramento. *Correio Paulistano* (Factos Diversos), 05 abr 1903.

Sem que sua exposição tivesse sido recebida com indiferença, deixou de ser devidamente compreendido em nosso meio, aliás muito culto. (...)

Regressando agora á capital fluminense o distinto artista nacional, apesar de não ter o coração satisfeito com exito material a qual a sua exposição tinha direito, em todo caso é de esperar que a sua persistencia ainda se manifeste outra vez e numa occasião melhor para a vida paulista.<sup>168</sup>

O desinteresse do público foi justificado com a crise financeira pela qual passava a capital paulista. Mas, mesmo assim, aquela atitude não parecia condizer com a *célebre capital artística* que São Paulo pretendia ser. Maria Luiza Martins conta a origem desse epíteto, que a cidade levaria anos perseguindo merecer:

Sarah Bernardt esteve no Brasil três vezes. Em 1886, 1893 e 1905. As capitais Rio de Janeiro e Buenos Aires justificavam a sacrificada *tournée* da diva dos palcos franceses, em direção à América do Sul. São Paulo, em meio caminho, embora sem teatro a sua altura, tinha um público interessado e, mais que isso, muito abonado. (...)

Em 1893, ao deixar a cidade, definiu-a como a “Capital Artística do Brasil”, expressão imediatamente incorporada e assumida pela sociedade local, ávida de qualificar valorativamente o acanhado meio. A imprensa capitalizou-a e, nas episódicas matérias sobre arte, lá vinha o jargão, adotado como estatuto. (...)

A expressão “Capital Artística” reverberou por muitos anos, veiculando a imagem de uma cidade afinada com a cultura, embora o segmento letrado se ressentisse do atraso local. Com o tempo, o cognome foi questionado.<sup>169</sup>

Em todas as ocasiões em que Visconti participou, em vida, de exposições em São Paulo, é possível perceber essa reverberação, como será visto a seguir. O empenho dos articulistas demonstra o temor de que o desinteresse do público pudesse abalar o conceito nascente – de São Paulo como *vanguarda de tudo quanto significa progresso e cultura intelectual*.

Quanto à esperança de que Visconti pudesse ser persistente, não se tem notícia de nenhuma outra exposição individual sua, em São Paulo, durante toda a sua carreira. Porém, ele volta à capital paulista para participar de mostras coletivas. E aí sim se evidencia a sua persistência, pois, percebendo o interesse pelo quadro *A Providência guia Cabral* [F4b] – como consta hoje de sua legenda na PESP – Visconti o traz novamente entre as obras que participam da PRIMEIRA EXPOSIÇÃO BRASILEIRA DE BELLAS ARTES, realizada no LICEU DE ARTES E OFÍCIOS de São Paulo, e inaugurada em 24 de dezembro de 1911.

---

<sup>168</sup> L.F. *Exposição Visconti*. *O Commercio de São Paulo*, 05 abr 1903.

<sup>169</sup> MARIA LUIZA MARTINS. *Op. cit.*, pp. 507 e 508.

Um artigo publicado no dia seguinte à inauguração demonstra que, decorridos oito anos, nada havia sido feito, no sentido de se alcançar a meta de *célebre capital artística*. Depois de várias linhas enaltecendo a arte e a cultura, e apontando a falta delas no estado, o autor acrescenta:

A exposição que se inaugura é ainda um ensaio geral, mas ella autorisa as mais auspiciosas esperanças sobre o que podem, o que devem, o que hão de vir a ser as futuras exposições de bellas artes em São Paulo, (...)

Na grande constelação dos Estados Unidos do Brasil, São Paulo brilha como estrella de primeira grandeza, pelos fatos de sua tradição, pela energia e operosidade de seu genio, pela pujança de sua riqueza e prosperidade, por seu extraordinario progresso material.

Pois bem, senhores, seja agora nosso empenho de honra, seja o novo ideal da nobre alma paulista fazer que esta querida terra, realisando um dia a plenitude de seu glorioso destino, brilhe também como o mais alto expoente da cultura nacional, como o cerebro mais luminoso da civilização brasileira.<sup>170</sup>

A esse renovar de velhas esperanças, segue-se longa lista dos presentes à inauguração, obras adquiridas, e a relação completa dos expositores e seus trabalhos. Visconti apresentou quatro pinturas: *Maternidade* (nº 344) [F35]; *Pedro Álvares Cabral* (nº 345) [F4b]; *A carta* (nº 346) [F34a]; e *Retrato de minha filha* (nº 347). É interessante notar que, apesar de não terem sido adquiridos durante a exposição, os três primeiros quadros fazem parte hoje do acervo da PESP.

Semanas depois, pode-se verificar, ainda uma vez mais, o empenho por manter uma imagem de São Paulo, brilhando *como estrela de primeira grandeza*, também em assuntos culturais:

O interesse com que o publico paulista acompanha este primeiro certamen de arte nacional em São Paulo, ao invés de decrescer, parece que aumenta. (...) Verifica-se pois que o “Estado” tinha toda a razão quando ha días, defendia o publico paulista da pécha de indifferente em coisas de arte.<sup>171</sup>

Quando a exposição já alcançava duas semanas de duração, foi publicada uma grande reprodução de *Maternidade*, na terceira página do *Estado de São Paulo*, acompanhada da seguinte legenda:

---

<sup>170</sup> Primeira Exposição Brasileira de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo*, 25 dez 1911.

<sup>171</sup> Exposição Brasileira de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo* (Artes e Artistas), 14 jan 1912.

Esplendida tela, de grandes dimensões, do illustre pintor brasileiro Elyseu Visconti, que figurou num dos “salons” de Pariz, e que actualmente faz parte da Exposição Brasileira de Bellas Artes, instalada no Lyceu de Artes e Officios.<sup>172</sup>

Inicia-se, a partir daí, uma campanha pela aquisição dessa obra pelo governo do Estado, para a Pinacoteca, que estava sendo organizada. Através de um artigo publicado, dias antes, em *O Commercio de São Paulo*, tomava-se conhecimento da verba existente para se iniciar um acervo para esse museu.

É, porém, preciso que também o governo escolha para a nossa Pinacoteca um ou dois dos melhores quadros do novel “salon”, mas a escolha precisa atender ao justo valor das telas, e não aos empenhos que porventura intervenham em favor deste ou daquele expositor. (...)

... ha effectivamente, uma verba de 30:000\$000 para a aquisição de quadros; mas, de accôrdo com a propria lei que organisou a Pinacoteca, essa verba deve ser applicada, sem distincção de nacionaes e estrangeiros, “tendo-se em vista exclusivamente o valor artistico das télas”.

E, sendo assim, não deve o governo perder a feliz occasião que se lhe offerece de adquirir, na Exposição Hespanhola, dois ou três dos maravilhosos quadros...<sup>173</sup>

Nota-se que o governo, que recebia pressão para reabilitar a imagem cultural do Estado, tinha duas oportunidades simultâneas de adquirir os primeiros quadros para o acervo da Pinacoteca, recentemente instalada: uma dentre a arte nacional e outra, da espanhola. Esta outra exposição, segundo Tarasantchi, interferiu no sucesso da mostra brasileira:

A exposição teve um sucesso relativo, tendo sido muitas vezes preterida, pois o público se interessava mais pela exposição Espanhola, que estava aberta na mesma época e coincidentemente no mesmo edificio, o Liceu de Artes e Officios.<sup>174</sup>

No dia 12 de janeiro, começa efetivamente a campanha em favor de *Maternidade*. Após anunciar a compra, pelo governo, de dois quadros da exposição brasileira, um deles de Batista da Costa (1865-1926), tendo o comprador conseguido um desconto de 500\$000 (quinhentos mil réis), o autor escreve:

Sabemos que havia também a intenção de comprar a grande e esplendida tela de Eliseu Visconti – “Maternidade”, que é um dos mais fortes de todos os quadros expostos. O preço marcado no catalogo, porém, era de 6:000\$000. O governo estava disposto a dar apenas 5:000\$000. Mas o artista não cedeu e a compra não se fez.

<sup>172</sup> *Exposição Brasileira de Bellas Artes. O Estado de São Paulo*, 09 jan 1912, p. 03.

<sup>173</sup> *A Exposição de Pintura. O Commercio de São Paulo*, 06 jan 1912, p.0 3.

<sup>174</sup> RUTH TARASANTCHI. Op. cit., p. 17.

Francamente, achamos que o artista andou muito bem. O que nos parece estranhavel é um espirito de economia rigorosa, que surge precisamente quando o governo se offerece a melhor opportunidade de realizar boas compras e de proteger ao mesmo tempo a arte nacional, ...

Para dizer tudo, devemos acrescentar um pensamento que está com certeza no espirito de muitos: - seria preferivel que o Estado não comprasse nada.<sup>175</sup>

Como uma cópia desse artigo foi encontrada no álbum de recortes e fotos que pertenceu a Visconti, imagina-se que essa manifestação tenha incentivado o pintor a não abaixar o preço. No mesmo dia, o *Commercio de São Paulo* também noticiava o fato, deixando, no entanto, em aberto, a negociação:

S. exc. adquiriu, em nome do governo, o bello quadro de J. Batista – “Quaresma”, e “Velha Figueira” de d. M. Luiza Pompeo, aguardando uma resposta do artista ausente Elyseo Visconti, para resolver sobre a aquisição do seu bello quadro “Maternidade”.<sup>176</sup>

A preferência do articulista do *Estado de São Paulo* por *Maternidade* era evidente pois, ainda no dia 19, ele insistia:

Segundo ouvimos, algumas senhoras da nossa alta sociedade pensam em adquirir, por subscrição, a esplendida tēla “Maternidade” do sr. Eliseu Visconti para offerecel-a a um dos nossos estabelecimentos de caridade, em cujo imponente edificio ficará admiravelmente aquella obra de arte.

Não temos elementos para julgar da veracidade dessa noticia, mas achamos tão sympathica e tão feliz a lembrança, que não nos queremos furtar ao prazer de a registrar e applaudir.

(...) Em compensação temos uma Pinacotheca do Estado, solenne instituição cujo maior merito consiste em possuir um nome sonoro e sugestivo, ...<sup>177</sup>

Após essa crítica severa à administração cultural do governo paulista, o cronista encerra sua campanha. Acompanhando-se as próximas edições do jornal, encontram-se apenas, no início do mês de fevereiro, notas sobre o encerramento da exposição; nenhuma menção mais sobre a tela de Visconti. Mais tarde, em janeiro de 1913, um artigo sobre a Pinacoteca, que traz várias reproduções e a lista completa do seu acervo, já registra a presença de *Maternidade*.<sup>178</sup> Hoje, não se encontram nos arquivos da PESP, a data e a forma de sua aquisição; embora seja corrente entre os funcionários, que ela tenha entrado na Pinacoteca em 1911, por ocasião da instituição jurídica, que passa a dotar o Estado, como responsável

<sup>175</sup> Exposição Brasileira de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo* (Artes e Artistas), 12 jan 1912.

<sup>176</sup> Exposição Brasileira. *O Commercio de São Paulo* (Notas de Arte), 12 jan 1912.

<sup>177</sup> Exposição Brasileira de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo* (Artes e Artistas), 19 jan 1912.

<sup>178</sup> A Pinacotheca. *O Commercio de São Paulo*, 17 jan 1913, p. 13.

por um acervo, que vinha sendo montado desde 1905<sup>179</sup>. No entanto, como já foi visto, até 19 de janeiro de 1912, ela ainda não havia sido adquirida. Na legenda atual da exposição de *Maternidade* consta apenas: Transferida do MUSEU PAULISTA. Também esta informação foi checada e não procede.<sup>180</sup>

Provavelmente incentivado pela venda de *Maternidade*, Visconti participa também da SEGUNDA EXPOSIÇÃO BRASILEIRA DE BELAS ARTES, inaugurada em 12 de janeiro de 1913, com vernissage no dia anterior, e instalada mais uma vez no LICEU DE ARTES E OFÍCIOS de São Paulo, onde já funcionava a Pinacoteca.<sup>181</sup>

O jornal *A Gazeta* de São Paulo publicou uma série de 9 artigos sobre as principais obras expostas, de 20 a 29 de janeiro, assinadas por Julio César da Silva. Logo no primeiro artigo, ele fala longamente sobre as obras de Visconti:

Entre os artistas que concorreram, destaca-se, não pelo valor dos quadros apresentados, mas, pelo grande relevo que tem no momento artístico o sr. Elyseu Visconti. O sr. Visconti é a glória official por excellencia.

O seu renome vem do passado, vem mesmo desde o tempo em que, ainda imberbe, mal conhecia o desenho e a perspectiva. Mas a sua consagração definitiva se fez desde o instante em que o incumbiram de pintar, em França, e pela bagatela de uma centena de contos de reis, o panno de bocca do Theatro Municipal do Rio.

O sr. Visconti honrou pois, com o seu nome fulgurante, as salas do Lyceu de Artes e Officios. São três apenas os seus quadros. São três mas que valem por toda uma colleção, porque nelles, com uma rara habilidade de synthese, soube reunir tudo o que a sua arte tem, ás vezes, de amaneirado, de audacioso e de absurdo.

Na sua "Annuniação" vê-se uma rapariga, de idade, raça e côr incaracteristicas, cercada de uma paysagem que faria honra á 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 tambem por toda a carnação uns laivos de roxo. As feições não se lhes percebem bem. Os olhos apenas fulguram, voltados para o céu, e illuminados pelos raios de uma estrella que brilha em cima. Essa estrella nem de longe se assemelha ás 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. E como a tela é symbolica, não seria demais que o artista, como

<sup>179</sup> Folder da Associação Amigos da Pinacoteca, na pasta de Visconti, da biblioteca da PESP.

<sup>180</sup> Acompanhando-se as anotações detalhadas do Livro da Porta do MUSEU PAULISTA, com os registros de todas as entradas e saídas – desde material de limpeza e escritório, plantas e animais vivos ou mortos, publicações do próprio museu, enfim, toda sorte de objeto que passou pela portaria – durante o ano de 1912, verifica-se inclusive a entrada de uma grande tela de Almeida Júnior, *Conversão de São Pedro*, mas nenhuma outra.

<sup>181</sup> Exposição Brasileira. O Vernissage. O Commercio de São Paulo, 12 jan 1913, p. 3; e Inaugurou-se nesta capital a Segunda Exposição Brasileira. A Gazeta, 13 jan 1913.

profissão de fé esotérica, desenhasse sobre cada bico do astro os cinco caracteres hebraicos da sua iniciação. Caracterisaria desta fôrma, a symbolia da tela e ganharia as sympathias e applausos do sr. Mucio Teixeira, si é que não foi o sr. Mucio quem lhe forneceu a idéia...

Uma téla absurda.

No “Dedo de Deus” (Copacabana), do mesmo artista – um acclive de morro encimado por uma pedra, ou coisa parecida – mesmo gosto absurdo. Perspectiva incompreensível. A pedra tem um aspecto de enorme bloco de papelão, como os que se poem ao fundo, para fingir de rochedo, nos scenarios de teatro.

O seu nu, com o titulo de “Primavera”, passavel. Si o sr. Visconti não dêsse tanta luz ao peito da figura e lhe illuminasse um pouco mais o rosto, seria mesmo bom. A despeito disso, tem qualidades o quadro. Ha rigor de desenho e a nudez da menina tem muito relevo.<sup>182</sup>

Nestas suas “impressões” – como o autor chamou sua crítica – fica evidente o seu tom de sarcasmo, embora ele admita o renome do artista. Mas nisso se vê, também, a sua ironia. Visconti é, para ele, *a glória oficial por excelência*, e a isso acrescenta a associação do termo *bagatela* ao valor recebido por Visconti pela encomenda oficial. Deprecia a seguir as três telas expostas, inclusive classificando de “passável” o quadro *Primavera* [F11b] que, para outros, chamava logo a atenção:

A primeira vista, logo se destacam as bellissimas paisagens de J. Baptista, que, positivamente, é o senhor da natureza brasileira; o “Tropeiro” de De Servi, de uma technica forte de expressão; o “Nu”, de Visconti, e certo, mais exato de colorido que de linha; ...<sup>183</sup>

Julio César da Silva ridiculariza o *Dedo de Deus*, comparando seu rochedo a um cenário de papelão. Infelizmente, não foi possível encontrar uma reprodução dessa obra, mas pela descrição do cronista, ela parece aproximar-se das experiências que fazia Paul Cézanne (1839-1906), assim como as palavras deste artigo se assemelham à crítica ácida que recebia o mestre francês, no final do século XIX.

Na tela *Anunciação* de Visconti, porém, é que o escritor concentra seu ataque. Na *Anunciação* exposta em 1913<sup>184</sup>, o cronista vê indícios que o levaram a fazer insinuações,

---

<sup>182</sup> JULIO CESAR DA SILVA. *Segunda Exposição Brasileira de Bellas Artes. Algumas impressões*. A *Gazeta*, 20 jan 1913, p. 01.

<sup>183</sup> *Exposição Brasileira – O Vernissage. O Commercio de São Paulo*, 12 jan 1913, p. 03.

<sup>184</sup> A única reprodução conseguida de uma *Anunciação* de Visconti [F32a], aquela que foi exposta em 1977, na GALERIA ARTE GLOBAL de São Paulo, e em 1978, em várias capitais brasileiras, de certo não é a mesma aqui em questão. Isso porque, na da exposição de 1977, além dos olhos de Maria estarem voltados para baixo, e não para o céu, como descreve o autor, ainda tem-se a presença marcante do anjo, a qual não é citado na crítica.

provavelmente tentando associar o pintor à maçonaria. Perguntado sobre esse assunto, Leonardo Visconti, neto do mestre, responde negativamente.

O que desconcertava, freqüentemente, os críticos da obra de Visconti, era a liberdade com a qual ele procurava, entre as diversas tendências do seu tempo, a sua maneira mais pessoal. Muitos louvaram suas obras, hoje classificadas como pré-rafaelitas, acreditando que esta seria sua adesão definitiva – ledô engano! E sempre se ressaltava como qualidade, o fato dele não se enveredar pelas correntes mais radicais, como se nota neste trecho de 1903:

Sem lançar mão das extravagancias que caracterizam a preocupação morbida do fazer novo, das contorções angustiadas do desenho, o exaggero e a furia, tração violenta do colorido, imprimindo, em vez disso, em quasi todos os seus trabalhos, aquella serenidade, aquella calma que, no dizer de Ruskin, é o attributo da mais alta especie de arte, elle soube tirar effeitos maravilhosos, ...<sup>185</sup>

Mas agora, na SEGUNDA EXPOSIÇÃO BRASILEIRA, o escritor fica indignado com as experimentações do pintor, e o compara a Picasso e a Flaming, ou a *outro qualquer futurista igualmente delirante*. Aliás, Visconti, em toda a sua carreira, foi sempre comparado a inúmeros artistas de renome internacional, na sua esmagadora maioria, como parte de elogios aos seus trabalhos. Nas suas segundas “impressões”, Julio César da Silva insiste na mesma tônica, e ainda adota um termo pejorativo, para nomear a arte brasileira:

A arte indigena, a julgar pelos ultimos trabalhos dos sr. Visconti e Helios Seelinger, quer dar as mãos ás reformas “futuristas”, que estão actualmente escandalizando o bom senso em França. O sr. Visconti, ao menos, ao lado de duas télas delirantes que, parece, constituem a sua ultima “maneira”, apresentou-nos um nú perfeitamente razoavel e até com traços de uma graça flagrante. O sr. Seelinger não. Este estravaza...<sup>186</sup>

Apesar dessa crítica negativa, Visconti esteve ainda presente em mais um momento significativo e inaugural da história da arte no estado de São Paulo: o PRIMEIRO SALÃO PAULISTA DE BELLAS ARTES, que abriu suas portas ao público exatamente no dia 25 de janeiro de 1934:

Dentre as numerosas festividades comemorativas da data de hoje, uma se destaca, como indice dos mais expressivos de nosso desenvolvimento cultural: a inauguração do nosso 1º Salão Paulista de Bellas Artes, criado recentemente por iniciativa official.

---

<sup>185</sup> A Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo* (Notas Artisticas), 16 mar 1903.

<sup>186</sup> JULIO CESAR DA SILVA. *Segunda Exposição Brasileira de Bellas Artes. Algumas impressões II. A Gazeta*, 21jan 1913, p. 01.

O acto inaugural realiza-se ás 16 horas, na Escola de Bellas Artes, á rua 11 de Agosto, 41, ...

(...) Graças porém, á actividade dos artistas a quem foi confiada esta organização, terá o nosso publico occasião de apreciar, a partir de hoje, e durante cerca de um mez, uma exposição como ainda não se realisou outra igual em São Paulo. Basta dizer que a ella concorrem cerca de 200 artistas, com perto de 900 obras, representando escolas as mais diversas, tendencias as mais antagonicas.

Agora de facto, São Paulo tem o direito de se considerar “capital artistica”.<sup>187</sup>

Trinta anos após a exposição individual de Visconti em São Paulo, e passados quarenta anos da declaração de Sarah Bernardt, a cidade ainda buscava ratificar o epíteto, mesmo depois da SEMANA DE ARTE MODERNA de 1922. Muitos autores já denunciaram a exclusão de Visconti desse movimento, mas o mais inconformado é, sem dúvida, Pietro Maria Bardi. Ao comentar sobre os participantes da Semana ele coloca: “... registramos algumas omissões perpetradas pelos organizadores, começando por Eliseu Visconti. Por que ele não foi convidado e devidamente homenageado?”<sup>188</sup>. Em outro livro seu, Bardi é ainda mais contundente. Em capítulo intitulado A Semana de Arte Moderna, comenta:

A construção da capelinha teve como resultado a inclusão, no movimento, de simples comparsas, excluindo, por exemplo, da companhia o único artista merecedor da honorificência de pré-modernista, Eliseu Visconti, ...<sup>189</sup>

Esse reconhecimento, no entanto, ficou estampado no cartaz da EXPOSIÇÃO DO CINQUENTENÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 22, desenhado por Willys de Castro, e composto por uma série de retratos pintados pelos precursores, protagonistas e sucessores do evento, entre os quais figura Eliseu Visconti.<sup>190</sup>

Em 1934, Visconti, mais uma vez, dá uma demonstração de maturidade e humildade artísticas, participando do PRIMEIRO SALÃO PAULISTA, com as obras: *A prece* (nº 553); *A merenda* (nº 554); e *Primeira emoção* (nº 555).<sup>191</sup>

Porém, esse salão não esteve somente envolvido em sucessos e elogios, como faz crer a notícia de sua inauguração. No final do ano, um artigo de Antonio de Pádua Dutra critica severamente a sua premiação:

<sup>187</sup> Primeiro Salão Paulista de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo* (Artes e Artistas), 25 jan 1934.

<sup>188</sup> PIETRO MARIA BARDI. *O Modernismo no Brasil*, 1982, p. 30.

<sup>189</sup> PIETRO MARIA BARDI. *História da Arte Brasileira*, 1988, p. 195.

<sup>190</sup> PIETRO MARIA BARDI. *O Modernismo no Brasil*, 1982, p. 39.

<sup>191</sup> Catálogo do 1º Salão Paulista de Bellas Artes, 1934, pp. 43 e 44.

Depois de lutas intensas dentro da aridez artística de nossa gente, surgiu-nos finalmente, o I Salão Paulista de Bellas Artes. Uma conquista devéras merecedora de applausos. (...)

Resultado de 1934, as comissões organizadora e julgadora obtiveram os melhores premios do Salão, por meio do voto secreto. Elyseu d'Angelo Visconti, o grande mestre brasileiro – menção honrosa! Pedro Alexandrino, Antonio Rocco, Oscar Pereira e Amadeu Zani – premios de honra, creados á ultima hora, para não atrapalhar os premios em dinheiro. Verdadeiro fracasso...<sup>192</sup>

Mais uma vez, o nome de Visconti acaba envolvido nas questões relativas à reputação cultural do estado de São Paulo. Essa menção honrosa concedida a ele, sequer consta da relação dos premiados, que passa a ser editada em cada catálogo dos Salões Paulistas subseqüentes. E a seguir, no mesmo artigo, Pádua Dutra critica também o regulamento do Salão, cujo artigo 17 estabelecia que aos 1º, 2º, 3º e 4º prêmios só poderiam concorrer os artistas residentes no Estado de São Paulo:

Este mal elaborado artigo 17 precisa desaparecer, antes de se iniciarem as inscrições, para que possamos assistir a um Salão Paulista de 1935, onde só o valor da obra possa concorrer aos premios, sem se saber em que parte do Brasil nasceu ou reside o artista premiado. Fóra disto, veremos daqui a pouco, fracassar o segundo salão.<sup>193</sup>

Como também um recorte desse artigo foi encontrado na pasta pessoal do pintor, pode-se aquilatar o motivo pelo qual Visconti encerrou aqui sua participação nos Salões Paulistas.

Hoje, Visconti está presente em várias coleções particulares de São Paulo e nos acervos de seus dois maiores museus: Na PESP ficam em exposição permanente cinco pinturas do mestre<sup>194</sup>, e recentemente, em homenagem à gestão Emanuel Araújo, a Pinacoteca recebeu a doação anônima de uma grande tela de Visconti: *Hino a Bandeira* [F34c], de 1940. No MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP), encontram-se quatro obras de Visconti<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> ANTONIO DE PADUA DUTRA. *O 2º Salão Paulista de Bellas Artes. Diário de São Paulo*. Recorte do jornal, encontrado no álbum conservado pela família Visconti, sem a data da edição. O artigo, porém, traz no final: Piracicaba, 5 de novembro de 1934.

<sup>193</sup> Idem, ibidem.

<sup>194</sup> *Maternidade* [F35], de 1906 (tombo n° 0053); *A carta* [F34a], também de 1906 (tombo 1230), adquirida pelo Estado em 06 nov 1946; *A Providência guia Cabral* [F4b], de 1899 (tombo n° 1286), transferida do MUSEU PAULISTA, em 19 fev 1948; *Auto-retrato* [F26c], sem data (tombo n° 1728), doação de Benjamim de Mendonça, em 15 abr 1956; e *Dorso de mulher* [F11a], também sem data (tombo n° 1930), doação de Julieta de Andrade Noronha, em 12 de maio de 1965.

<sup>195</sup> O nu de 1895, que por ocasião de sua doação foi chamado o *Grande Nu* [F5a], (inventário: 434), com entrada no acervo em 1966; *Flores* [F49c], de cerca de 1917 (inv. 605) e com entrada no acervo em 1967;

Mesmo não tendo sua participação devidamente recompensada, Visconti esteve presente em várias ocasiões de importância fundamental para o desenvolvimento da vida artística no Estado de São Paulo, dando a ele sua contribuição. Até mesmo sua ausência na SEMANA DE ARTE MODERNA foi tão comentada, que passou a significar uma presença invisível. E toda essa importância foi reconhecida, somente, no SALÃO PAULISTA de 1945, quando Visconti recebeu, como homenagem póstuma, a grande medalha de ouro. A partir de então, passou a figurar na lista dos premiados, e teve assim, finalmente, seu nome gravado, em caracteres dourados, na história da arte de São Paulo.

### 3.6. O Mestre do Nu

*Entendo que o artista deve ser universal, isto é, não deve ter especialidades. Bem sei que ha exceções, mas não quiz ser uma dellas. Acho que deve ser simplesmente horrivel um artista especializar-se, por exemplo, em naturezas mortas!*

ELISEU D'ANGELO VISCONTI <sup>196</sup>

Visconti foi, em toda a sua carreira, um pintor excepcional e múltiplo. Apesar de declarar não ter um gênero de sua predileção, em épocas sucessivas, foi considerado um mestre do nu, do retrato e da paisagem.

Angyone Costa, em 1926, já considerava Visconti um mestre, comentando, seus “nus de carnção viva e fascinadora, que o fazem o maior, no genero, no Brasil.” <sup>197</sup> A tela *Gioventù* [F3a] e a decoração para o teto do *foyer* do TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO [F22], são apontadas como as duas obras-primas de Visconti, ambas representando nus. O crítico Flávio de Aquino, comentando a Exposição Retrospectiva de 1949, afirma sua preferência pelo período da carreira de Visconti, no qual os nus eram privilegiados:

Suas mais belas obras situam-se no período 1888-1912. São nestes anos que todo o seu vigor se desenvolve, sua imaginação cresce e a fuga dos velhos cânones se processa com o conhecimento da nova atmosfera plástica da Europa. (...) O gosto

---

*Retrato de José Vieitas* [F49a], também de 1895 (inv. 306), doado pela família do retratado em 1953; e *Retrato do filho* [F49b], sem dada (inv. 307), com entrada no acervo em 1954.

<sup>196</sup> ELISEU VISCONTI. in: TAPAJÓS GOMES. Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. Correio da Manhã, 15 dez 1935, p. 02.

<sup>197</sup> ANGYONE COSTA. Na intimidade dos nossos artistas. O Jornal, 11 jul 1926, p. 15.

pela poesia sutil das pequenas coisas, a sensibilidade em procura de novas harmonias coloridas, o amor pela pintura em si, os substituem.<sup>198</sup>

Bem mais tarde, essa preferência ainda se evidencia no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Das nove obras de Visconti, que são destacadas ali, com reproduções e verbetes especiais, seis delas são composições que contêm nus [F1;F3;F4;F22]. Teixeira Leite ressaltou ainda, sobre algumas destas obras, uma análise pessoal, na qual diverge de outros autores:

Também pouco se tratou da vinculação de Visconti com o simbolismo de Puvis de Chavannes, por exemplo. No entanto, *Oréades*, *Gioventù*, *Sonho Místico*, *A Providência Guiando Cabral*, *Morte de Cleópatra* ou *São Sebastião* são obras simbolistas, e não (como equivocadamente sustentam alguns críticos e historiadores) de atmosfera pré-rafaelista, ...<sup>199</sup>

Até a época de seu casamento, o nu havia sido a preferência temática de Visconti e, mais especificamente, o nu adolescente. Embora muitos de seus nus, não estejam datados, a grande maioria dos de cavalete são anteriores a 1908, especialmente dos anos que o pintor passou em Paris, como pensionista da Escola. As poucas exceções conhecidas seriam *Primavera* [F11b], um de seus nus adolescentes, que é indicado como sendo de 1912, ano de sua inclusão na EGBA; um nu infantil, datado de 1913 [F12b]; e *Eva*, exposto em 1920, na GALERIA JORGE, provavelmente representando uma mulher adulta. Obviamente, um dos motivos da drástica diminuição na produção de nus, foi que o pintor tinha dificuldades de encontrar modelos que posassem para ele, aqui no Brasil. Também por isso, Visconti voltou a Paris em 1913, após receber a encomenda da decoração do *foyer* do TEATRO MUNICIPAL. Porém, como a preferência temática pelo nu foi substituída por uma ênfase maior ainda na família, conforme exposto anteriormente e, tendo esta, perdurado até o final de seus dias, não é possível deixar de imaginar que o casamento tenha influenciado em certa medida essa mudança. Mesmo que, nas telas de cavalete, os nus viscontianos tenham rareado drasticamente após 1908, eles nunca caíram no esquecimento.

Visconti sempre foi aluno dedicado e cumpridor de seus deveres. Seguiu todo o programa estipulado para os pensionistas: No primeiro ano, oito estudos pintados ou desenhados de modelo vivo; no seguinte, oito estudos pintados de modelo vivo. No terceiro ano, o aluno

<sup>198</sup> FLÁVIO DE AQUINO. *Eliseu Visconti*. *Diário de Notícias* (Movimento Artístico), 27 nov 1949.

<sup>199</sup> JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 529.

deveria enviar uma cópia de um quadro célebre, e para Visconti foi escolhida a obra *A Rendição de Breda* de Diego Velazquez (1599-1660), o que ele realizou brilhantemente, mesmo que a contra gosto. Durante o quarto e o quinto anos de estudos na Europa, o aluno deveria executar uma grande composição que seria adquirida pela ENBA, caso o Conselho Escolar a aprovasse. Embora a verba pedida por Visconti, para executar sua composição *Saída da vida pecaminosa*, inspirada na *Divina Comédia* de Dante, tenha sido aprovada, ela nunca foi enviada, e assim a obra não saiu do esboço.<sup>200</sup>

Esses estudos obrigatórios eram mandados à ENBA, no Rio, onde seus antigos professores deveriam avaliar seus progressos na Europa. Cumpridas as exigências do regulamento dos bolsistas, Visconti estava livre para executar seus nus com características mais pessoais.

Contrariando a maioria dos críticos da obra de Visconti, que admiravam suas qualidades de desenhista, Mário Pedrosa, expôs uma opinião diversa e usou a pintura *NO VERÃO* para exemplificar o início de um processo:

Visconti não é um plástico, é um sensualista da côr. Seu desenho é insignificante.

Pelo linearismo botticellesco e pré-rafaelita êle libertou a mão, alijeirou seus desenhos e tomou coragem para fazer incursões pela tela tôda. Nas suas primeiras obras, antes de travar conhecimento com os florentinos do *quattrocento*, os fundos de sua composição eram nulos (As Duas Irmãs, 1894, A Governanta, 1897, Recanto de Madri, 1897, etc.).<sup>201</sup>

Desenvolvendo seu raciocínio, Pedrosa apontou as pinturas *São Sebastião*, *Gioventù* e *Oréadas* como exemplos de uma fase em que os fundos têm mais interesse que as figuras, e continuou: “Depois, o progresso consistiu em cuidar do quadro todo com o mesmo amor, e fazê-lo vibrar, por inteiro, como uma caixa de ressonância, de luz e côr”.<sup>202</sup>

Valorizando principalmente as qualidades de colorista do pintor, o crítico chamou a atenção para um aspecto intrigante na obra em estudo, *NO VERÃO*: a questão do fundo nulo. Isto porque, é exatamente o contrário do que se pode observar nas academias, envios de pensionista, da mesma época que a composição. Dentre estas telas, várias apresentam um fundo bastante detalhado, mostrando quadros pelas paredes e sobre os cavaletes, janelas,

<sup>200</sup> ANA MARIA T. CAVALCANTI. Op. cit., pp. 168, 169 e 171.

<sup>201</sup> MÁRIO PEDROSA. *Visconti diante das modernas gerações*. *Correio da Manhã*, 1º jan 1950, p. 06.

<sup>202</sup> Idem, *ibidem*.

banquinhos, e mesmo outros pintores e modelos vivos, embora menos nítidos que a figura [F14;F15a/b]. Tavares Cavalcanti comenta em sua tese, esse aspecto nas academias:

... se os contornos do modelo são mais definidos que os dos objetos que os rodeiam, e se o contraste entre a luz e a sombra contribui para destacá-la do fundo, a figura permanece bem ligada ao conjunto, os contornos por vezes se diluem. Além disso, as cores do fundo reaparecem na figura. Através deste procedimento, Visconti consegue ligar todos os elementos do quadro.<sup>203</sup>

Num dos nus masculinos, Visconti chega a pintar a figura à contra luz [F14a], deixando-a nas sombras e iluminando o fundo, cheio de detalhes. Isso tudo nos leva a crer que a falta de elementos acessórios em composições como *NO VERÃO* tenha sido proposital.

É interessante, também, verificar-se o conceito que o mestre do nu tinha, no auge de sua produção desse gênero, e o impacto que essas telas provocavam quando expostas aqui no Brasil. Um artigo assinado por Silvano, sobre a EGBA de 1898, serve perfeitamente a esse propósito:

O nome de Elizeu Visconti, que ha poucos annos se tornou conhecido como o de um estudante de talento, que trabalhava e promettia muito, é hoje o de um pintor notavel, que desenha perfeitamente, pinta com independencia e sympathia e trabalha a sério.

Desde que partiu para a Europa, como pensionista do Estado, Visconti tem estudado conscienciosamente, mandando todos os annos com regularidade trabalhos em que se sente sempre um progresso indiscutivel.

Ha quatro annos consecutivos expõe no Salão de Pariz e nos trabalhos que apresenta na actual exposição da Escola de Bellas Artes manifesta-se artista finissimo, que já adquiriu o seu pleno desenvolvimento, pintando com muito gosto e valor em generos diversos e fazendo o seu modelo perfeitamente.<sup>204</sup>

Enquanto estudava em Paris, Visconti continuou construindo seu renome, fazendo-se sempre presente nas EGBA no Rio de Janeiro, além dos envios de bolsista para a Escola. Assim, confirmava a expectativa criada em torno de sua premiação. Também suas constantes participações nos *Salons* parisienses corroboravam seu talento e seu sucesso. E o autor continua, fazendo sua apreciação de algumas obras:

São 12 as telas que expõe, entre as quaes estão quatro estudos de nú: (...) O 1º - *Esperança* – é feito com um modo de pintar brilhante, vigoroso, que lembra as telas de Rubens.

<sup>203</sup> ANA M. T. CAVALCANTI. Op. cit, p. 214.

<sup>204</sup> SILVANO. Exposição Geral de Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*, 23 set 1898, p. 02.

Representa uma adolescente sadia e forte, com as formas ainda levemente pronunciadas, pescoço, ombros e braços magros e mãos de criança.

Tem na mão esquerda um ramo de lyrios.

Já não é uma criança, não é, porém, ainda mulher. É o embrião, a promessa, a esperança de um specimen adorável da mais sublime manifestação da natureza.

A figura está em um canto de sala pouco iluminado; o delicado perfil mal se percebe; no ombro direito e nos joelhos a luz bate mais forte, deixando ver a carnção moça e sadia, a pelle fina de uma morena quente com tons dourados.

É uma tela de primeira ordem. Junto está outro estudo de um genero inteiramente diverso. É o nº 247, *Fatigada*. Um modelo, mulher de formas delicadas e graciosas, cansada de posar, deitou-se de costas no divan e ahi, com os joelhos dobrados e os braços cruzados sobre a cabeça, deixa-se estar socegada, com o corpo entorpecido pelo *far niente*.

A pintura n'esta tela é bem simples, muito moderna e de escrupulosa verdade. A luz, cahindo quasi perpendicularmente, sobre a figura, dá effeitos lindissimos sobre a pelle clara, brilhando no peito e espalhando-se levemente sobre todo o corpo, que se sente cansado, perfeitamente em repouso. N'esse trabalho apenas desagrada a cabeça, que destôa do mais pela côr pouco cuidada e desenho antipathico e talvez incorrecto.

Os cabelos estão pesados, sem finura e impressão de delicadeza. É a unica nota desagradavel da tela. Dir-se-hia até que o artista fez aquella cabeça de convenção, para não denunciar as feições do lindo modelo.

A tela que não está mencionada no catalogo tem muito valor. Representa uma mulher dormindo, recostada. Mulher magra, sem perfeição de formas, um corpo como ha muitos, com pernas finas e nervosas, peito magro e joelhos grossos.

Mas este typo commum está interpretado com extraordinária verdade e habilidade de pintor.

A cabeça vista de escorço illuminada, com os musculos da face relaxados pelo somno, é admiravel de desenho, côr e expressão.

A figura está no primeiro plano, ao fundo vê-se o atelier enorme, sombrio, illuminado ligeiramente ao fundo.

O ambiente é fino, delicado, muito bem conseguido.

O nº 249 é também um bom discurso de torso, de costas.<sup>205</sup>

A descrição detalhada destas telas permite o reconhecimento de algumas delas e também, a constatação de uma intrincada troca de nomes. Visconti costumava dar títulos originaes e sugestivos para suas obras, mas que acabavam sendo substituídos, no uso comum, por outros mais óbvios, como já se viu em relação à tela *NO VERÃO*.<sup>206</sup>

<sup>205</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>206</sup> Também é possível citar, por exemplo, aquela que se conhece hoje por *Moça no trigal* [F33c] que foi exposta em 1920 com o título *Pão e flores*, conforme se pode observar numa reprodução publicada na *Revista da Semana* (ano XXI, nº 28, 14 ago 1920).

A última tela citada na crônica de Silvano, que foi descrita apenas como “um bom discurso de torso, de costas”, pelo nome indicado no Catálogo da EGBA de 1898 – *Modelo em pose*, pode ser uma que foi exposta em 1977, na GALERIA ARTE GLOBAL, com o título: *Modelo no atelier* [F7a], embora não se possa ter certeza pela falta de detalhes.<sup>207</sup>

Aquela que não foi mencionada no catálogo, e que representa uma mulher dormindo recostada, pela descrição é, muito provavelmente, o *Nu deitado* [F2b] do acervo do MNBA, principalmente pela menção da cabeça em escorço.

*Esperança*, na qual Visconti usou um símbolo de pureza – o lírio – como mais tarde usaria pombas brancas em *Oréadas* e *Gioventù*, é mais um exemplo do tema predileto de Visconti nesta fase, o nu adolescente, aqui comparado a uma “adorável e sublime manifestação da natureza”. Interessante notar, que é justamente na representação desse tema, que o cronista se demora mais em descrever fisicamente. Dando, inclusive, a este trecho, o nuance mais sensual de toda a narração: “deixando ver a carnação moça e sadia, a pele fina de uma morena quente com tons dourados”.

*Fatigada*, pela detalhada descrição que traz esse artigo, não deixa dúvidas de ser a mesma tela reproduzida no volume 24º da coleção de Armand Silvestre: *Le nu au Salon*, relativo ao CHAMP DE MARS, de 1897, com o título *Réve mystique*. [F7c]<sup>208</sup> Ao que parece, houve uma troca na legenda da obra, provavelmente nessa edição de Silvestre, o que poderia ter levado Visconti a adotar este segundo nome, na Exposição que organizou na sua chegada ao Brasil, em 1901, na ENBA:

Dos trabalhos expostos pelo Sr. Visconti, muitos já são nossos conhecidos e fizerão parte de muitas exposições geraes; (...) ninguém que visitar a sua actual exposição deixará de reconhecer o forte pintor de figura, de bom desenho, technica segura, grande conhecimento do modelado, que nos mandou os quadros: as *Commungantes*, de delicado sentimento e execução; a *Convalescente*, de variado effeito de luz, expressivo de assumpto e bello effeito de cor; o *Sonho mystico*, que conheciamos com outro nome, impregnado de encantadora expressão poetica; a *Mulher dormindo*, de bom modelado e desenho do rosto admiravelmente pintado; e todos esses admirados estudos de nú, que revelão a sua habilidade em pintar modulações macias e sutilezas de colorido, que proporciona a representação da carnação humana, de tão difficil execução.

<sup>207</sup> Se não fosse pelo título apontado no catálogo, mas apenas pela sucinta descrição deste artigo, poderia ser mais facilmente identificada com o *Dorso de Mulher* [F12a] que pertence ao acervo do MARGS.

<sup>208</sup> No Anexo 8, estão transcritos os poemas de Armand Silvestre, inspiradas nesta obra de Visconti.

Neste genero, devemos tambem destacar o quadro *En attendant*, cabeça admiravelmente pintada e de expressão suggestiva, bem como o quadro *As duas Irmãs*, tão interessante pela felicidade da postura e da expressão.<sup>209</sup>

“*Sonho mystico*, que conhecíamos com outro nome” é a prova que houve uma mudança de título, que pode se referir à *Fatigada* da EGBA de 1898, que é a mesma pintura que encontramos reproduzida também na biografia de Barata<sup>210</sup>, cuja legenda indica este segundo título, o qual lhe foi dado originalmente. Silvano observou nessa obra, que a cabeça desagradava, destoando do todo. Essa nota pessoal do escritor é particularmente interessante, pelo fato de ter sido, possivelmente a cabeça, o que mais ocupou o tempo de Visconti, a julgar pelo estudo [F8a] que se encontra no acervo da PINACOTECA MUNICIPAL “PIMENTEL JÚNIOR”, de Rio Claro, estado de São Paulo. O próprio cronista reconhece que naquela cabeça havia algo de intencional, o que pode significar que, em Visconti, o que mais agrada é justamente aquilo que lhe sai com maior naturalidade.

O que resta agora é saber se é esta ou uma outra, a tela *Sonho místico*, que foi adquirida pelo governo do Chile, para o então nascente MUSEO DE BELLAS ARTES DE SANTIAGO, ... ou seria de Valparaíso, como informa Barata na legenda de um nu sentado, que traz o título *Sonho místico* [F7b], olhando para uma flor na sua mão esquerda?<sup>211</sup> E agora, a confusão se torna maior ainda, ao se observar que a descrição que Silvano faz da tela *Esperança* coincide com esta reprodução. Principalmente quando o escritor cita as mãos de criança, o ramo de lírios na mão esquerda, e o trecho:

A figura está em um canto de sala pouco iluminado; o delicado perfil mal se percebe; no hombro direito e nos joelhos a luz bate mais forte, deixando ver a carnção moça e sadia, a pelle fina de uma morena quente com tons dourados.

Infelizmente, a reprodução que se tem é em preto e branco, o que não permite que se possam constatar os tons quentes e dourados, ressaltados pelo cronista. Entretanto, o comentário do artigo de 1901: “impregnado de encantadora expressão poética”, referente aqui, ao *Sonho Místico*, descreve melhor o clima de *Esperança*, do que o de *Fatigada*. Para

<sup>209</sup> Exposição Eliseu Visconti. *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte), 16 maio 1901.

<sup>210</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*. 1944, p. 10.

<sup>211</sup> Idem, p. 26. No momento em que esta dissertação se encontrava em fase de prova final, surge a primeira informação concreta sobre essa questão. Macarena Carroza, gerente geral do CREA (um instituto que se dedica à conservação, restauração e estudos históricos de obras de arte) afirma que no MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALPARAÍSO PALACIO BABURIZA não se encontra nenhuma obra de Visconti. Porém, que obras dele são citadas no *Catálogo General del Museo de Bellas Artes de Santiago*, de Luis Cousiño Talavera, de 1922.

complicar um pouco mais, o número 247 que Silvano cita, como sendo *Fatigada*, é no catálogo da EGBA daquele ano, a tela *Esperança*, que traz ainda, entre parêntesis: “exposto no Salon de 97”. Ora, sabe-se, por uma publicação recente, *Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-arts (1896-1900)*<sup>212</sup>, que Visconti expôs naquele salão, em 1897, *Rêve Mystique* e *Noceuse*, ambas identificadas como nu. E no catálogo da EGBA, de 1898, além de *Esperança*, a outra tela indicada como “exposta no Salon de 97” é *Um raio de consolação*, sendo que *Fatigada*, é seguida apenas por: “(Nu de tamanho natural)”. Eis aí um intrincado enigma a ser decifrado.

Voltando à crônica de 1901, *En attendant* – à espera – é um título bastante sugestivo para um nu, mas esse fato não foi ali ressaltado. Pode-se perceber, em seguida, que *NO VERÃO*, que já pertencia à Pinacoteca da ENBA, apresenta-se, provavelmente pela primeira vez, pelo nome de *As duas irmãs*, e também, pelo seu original (ambos devem ter constado na legenda), como se pode deduzir deste outro artigo sobre a mesma exposição:

Ha ainda quadros de esplendida factura, como *Sonho Mystico* (salão de 1897), *Commungantes* (salão de 1895), *A Convalescente* (salão de 1895), *Dansa das Oreadas* (medalha de prata da exposição universal), *O Beijo* (salão de 1899), *No verão* (salão de 1894).<sup>213</sup>

*Comungantes* e *O beijo* [F32b/c], são dois exemplos de que a adolescência interessava a Visconti, também em outros aspectos, e não só como nu. De qualquer forma, *Comungantes* expressa, não tanto um sentimento religioso, mas principalmente a pureza e docilidade das juvenzinhas; assim como *O beijo* evidencia a doçura e afetividade do casal infantil. Esta tela também encantou o crítico Gonzaga Duque:

Olhe-se, pois, para esse incomparavel *Beijo*, que consta apenas de duas cabeças de crianças; uma – de menino – caellos escuros e rentes, olhar firme e audaz, natureza propensa á luta que lhe dá, prematuramente, a vaga energia d’um pequeno cavalheiro; outra, de menina carinhosa, anjo sem azas, trazendo a alma forte do irmãozinho a suavidade d’um consolo na meiguice d’um beijo.<sup>214</sup>

Também, pode-se ver o tema tratado com o encanto próprio do mestre, em dois retratos anônimos, intitulados apenas *Menina* [F32b;A2s3]. Esse tema da infância e adolescência acompanhou Visconti ainda por toda a sua vida, tanto nos vários retratos de seus filhos e

<sup>212</sup> GAITE DUGNAT. *Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-arts*. II tome, (1896-1900), Dijon: L'échelle de Jacob, 2001.

<sup>213</sup> Quadros de Visconti. *A Notícia*, 1 e 2 maio 1901.

<sup>214</sup> GONZAGA DUQUE. Elyseu Visconti. in: *Contemporaneos*. 1929, pp. 25 e 26.

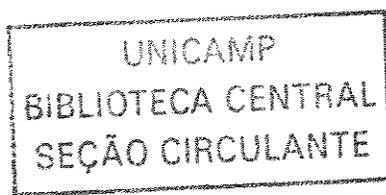
netos [F37;F40;F41a], como na representação da garotada da vizinhança [F46b;F47a/b;F48]. O que ele, praticamente, abandonou a partir do casamento foi o nu infantil e adolescente.

Dentre as academias enviadas por Visconti nos primeiros anos de estudos subvencionados, várias representam nus masculinos [F13;F14;F15], como era muito comum nos estudos de modelo vivo. São estudos nos quais Visconti observou tanto os músculos e vigor da juventude [F15a/b], como as rugas e a dignidade da velhice [F13d;F15d].

Entre elas há também, um nu masculino juvenil [F15c], que é especialmente interessante pela postura e proporções que apresenta. Os braços e os pés são particularmente longos. O menino se mostra com o tronco de frente e os pés e cabeça de perfil, sendo que, os pés se voltam para um lado e o rosto para o outro. Tal torção faz lembrar as pinturas egípcias que seguiam os rigorosos esquemas da lei da frontalidade. Porém aqui, não existe a rigidez apresentada por aquelas figuras, que se constituíam por formas angulosas. Ao contrário, o corpo do menino descreve uma linha sinuosa que salienta o seu quadril e marca a cintura. O corpo delgado, sem vestígios de musculatura ou pêlos, associado à pose adotada, dá a esse nu um aspecto acentuadamente andrógono, apesar dos pés e do rosto anguloso que são mais masculinos. No acervo do MNBA encontra-se ainda uma academia desenhada de um menino [F18b], que apresenta uma perspectiva bastante acentuada, a partir de uma posição bem abaixo do modelo, assim como as outras de Visconti pertencentes à Seção Desenho Brasileiro daquele museu [F18a/c].

A despeito de toda essa preparação, dos nus executados por Visconti fora dos compromissos de estudante, somente duas composições de cavalete foram encontradas, nas quais aparece a figura masculina nua: *Oréadas* [F3b] e *A Recompensa de São Sebastião* [F4a].

Na primeira, vê-se, um zagal que dança entre quatro ninfas dos montes e dos bosques – as oréadas –, enquanto mais ao fundo, outras duas tocam, uma delas, a flauta e a outra, o pandeiro. Apesar de se destacar em primeiro plano, o único varão é quase ignorado nas descrições e comentários dessa composição. Apenas Alexandre Eulálio, em um trecho já citado no capítulo anterior (p. 54), menciona o aspecto andrógono desse pastor.



A outra composição, *A Recompensa de São Sebastião*, seria a única em que um nu masculino é o personagem principal, se bem que o anjo, figura feminina, tem também grande destaque. Essa pintura, que ganhou prêmios e reproduções no estrangeiro, e foi alvo de uma campanha intensa em seu favor, até a sua aquisição para o MNBA, também recebeu uma crítica bastante severa:

(...) O São Sebastião é um homem despido, e não nu, é um homem que tirou a roupa e posa numa atitude teatral, sendo visto de maneira naturalista. O rosto não convence, o corpo é demasiadamente fiel à realidade sensorial, e os pés são pesados e disformes, apresentando uma forma natural e incongruente que se choca com a estilização elegante e sensível do quadro.<sup>215</sup>

O autor retoma, aqui, a questão colocada por Kenneth Clark, e demonstra o quanto Visconti já procurava fugir dos cânones da Academia, ainda durante seus anos de estudo. Porém, segundo o clássico *O Nu: um estudo sobre o ideal em Arte*, o despido “implica a idéia de um certo embaraço”<sup>216</sup>, o que não se pode dizer, de forma alguma, desse São Sebastião.

O estranhamento que o São Sebastião de Visconti provocou em Pedro Manuel, se deve a uma mudança, observada por Carlos Reyero, que teria ocorrido após os escândalos ocasionados pelos quadros *Almoço na relva* e *Olímpia* de Édouard Manet (1832-1883). Segundo Reyero:

Desde entonces en adelante, la representación de una figura desnuda, tanto si alude al dominante poder del sexo, a la entrega complacida o a un puro problema de representación, queda al margen del pudor. Se establece así un puente entre la tradición de un género donde el pudor no cabía, porque el desnudo estaba por encima de las contingencias terrenales, y un primer impulso modernizador, donde cualquier alusión al pudor pudiera haberse confundido con un residuo moralista ajeno a la sublimidad de lo artístico.<sup>217</sup>

Os elementos naturalistas observados no São Sebastião afastam-no da tradição do nu artístico, o que demandaria, então, um certo grau de pudor, que não é encontrado nem nessa pintura, nem em nenhum outro nu viscontiano. Reyero chama a atenção para as pinturas e esculturas do último terço do século XIX, nas quais

(...) el pudor actúa como atenuante moral entre el cuerpo, que suscita inevitable placer, y el espectador que se ve obligado a contemplarlo. En ellas, el pudor parece

<sup>215</sup> PEDRO MANUEL. *Visconti*. *GAM: Galeria de Arte Moderna*, nº 11, 1968, p. 37.

<sup>216</sup> KENNETH CLARK. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*, 1956, p. 25.

<sup>217</sup> CARLOS REYERO. *El pudor como delación transgresora*. In: *Discutir el canon: Tradiciones y valores en crisis*, 2003, p. 165.

revelarse como una coordenada propia de la modernidad, frente a los ejemplos de la historia del arte que, al menos aparentemente, invitaban a lo contrario.<sup>218</sup>

Ana Maria T. Cavalcanti escreveu um capítulo todo de sua tese de doutorado sobre As obras do primeiro período parisiense (de 1893 a 1900), de Visconti, e traz ali uma muito interessante interpretação do seu *São Sebastião*. Após descrever a obra e apontar suas fontes iconográficas, ela acrescenta:

No entanto, a pintura de Visconti, tomando emprestado estes elementos aos italianos da Renascença, pertence inteiramente a sua época 'fin de siècle'. A relação entre o santo e o anjo, a imagem religiosa, é aqui 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.<sup>219</sup>

A fidelidade à realidade sensorial e o rosto que não convence, apontados nessa obra, por Pedro Manuel, também reforçam a hipótese de Cavalcanti. Levando-se essa análise, bastante apropriada à obra, até às últimas conseqüências, pode-se imaginar que o pintor a houvesse criado a partir de sua própria experiência. Jovem, solteiro, estudante na capital das luzes, das artes e do amor, Visconti deve ter experimentado essa sensação, descrita pela autora, muitas vezes. A partir daí, é fácil notar a semelhança da atitude e da expressão do São Sebastião, com a postura adotada por Visconti, em alguns de seus auto-retratos e fotos.

O queixo erguido um pouco acima do habitual, e uma expressão no rosto, serena, feliz e embevecida, parecem em nada corresponder às pequenas flechas cravadas no corpo do homem, a não ser que sejam aquelas saídas do arco de Cupido. Flechas, aliás, que nenhuma gota de sangue fizeram verter, e nenhum instante de sofrimento parecem ter causado. A expressão do santo, porém, de olhos fechados suavemente, na intenção de melhor sorver a sensação daquele momento, é de uma semelhança impressionante àquela estampada no rosto de Visconti, no seu mais sugestivo, intrigante e fantástico auto-retrato: *Ilusões Perdidas* [F30a].

A comparação com *Ilusões Perdidas* faz pensar n'A *Recompensa de São Sebastião* como mais um dos muitos auto-retratos da grande produção de Visconti. E isto fica ainda mais evidente, se analisado um estudo da figura do santo em comparação a uma foto do próprio Visconti, bastante antiga, muito provavelmente da mesma época. Infelizmente não foi

---

<sup>218</sup> Idem, ibidem.

<sup>219</sup> ANA MARIA T. CAVALCANTI. Op. cit., p. 220.

possível reproduzir essa pequena foto, que se encontra em um dos álbuns em poder da família de Tobias Visconti. Mas, o estudo do São Sebastião é possível ver junto a uma série de pinturas, fotografadas com uma pequena numeração encaixada no canto inferior direito das molduras [F56]; série também arquivada em um desses álbuns.<sup>220</sup>

Também dentre os estudos de nus desenhados de Visconti [F16;F17], reproduzidos nas páginas finais do livro de Barata, realizados no primeiro período de Paris (1893-1900), que denotam uma liberdade e modernidade impressionantes, poucas figuras masculinas podem ser reconhecidas.

O mesmo ocorre com as obras de decoração de Visconti, em apenas uma o nu masculino tem destaque: o *Progresso* [F21a], um dos painéis da BIBLIOTECA NACIONAL. Infelizmente, ele se encontra hoje num estado lastimável de conservação, porém, é possível analisar sua composição através de uma reprodução publicada na biografia de Barata, ao lado do outro painel que faz par com ele: a *Instrução* [F21b].<sup>221</sup> Na visão de Visconti, o *Progresso* é representado como uma luta laboriosa, na qual se contorcem belos corpos masculinos, expressando também angústia e desespero. Na base do painel, chaminés e fumaça; no alto, pairam Mercúrio, uma águia, e uma figura feminina, bem ao centro, rodeada de outras menores, como que a inspirar e sustentar todo aquele esforço e movimentação. O outro painel, deste se contrasta grandemente. A *Instrução* é representada por alegorias femininas que portam vários símbolos, dentre os quais se destacam os da justiça. Bem ao centro, a Instrução dirige uma ação de concórdia e colaboração com o elemento masculino. A sensação é de ordem, serenidade e harmonia, numa composição equilibrada, simétrica, em oposição à anterior, na qual as massas têm bem mais peso de um dos lados. É interessante notar, aqui, as associações que Visconti faz, do masculino e do feminino, com valores bem opostos, acentuando a dicotomia do Yin e do Yang.

Nas decorações do TEATRO MUNICIPAL, excetuando-se o pano de boca, todos os outros painéis são compostos exclusivamente por nus femininos, em movimentos leves graciosos e

---

<sup>220</sup> Essas fotos de pequeninas dimensões fazem crer que, em algum momento de sua vida, Visconti pretendeu fazer uma catalogação sistemática de sua produção, fotografando suas telas com uma numeração. No entanto, no álbum em que elas se encontram, não se tem uma seqüência destes números, e nem a listagem das obras com seus títulos e datas. E assim, este trabalho de catalogação das obras de Visconti se mantém, ainda hoje, por fazer. Nem mesmo a família tem uma idéia bastante aproximada do número de todas elas. Apenas, estima-se o total em 500 obras, entre pinturas, desenhos e projetos de arte decorativa.

<sup>221</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*. 1944, pp. 152 e 153.

langorosos. *A Passagem do Dia* ou *Dança das Horas* [F20], painel oval que decora o teto da platéia, acabou por ficar esquecido em meio à polêmica sobre o pano de boca, que circulou quando Visconti instalou suas decorações da primeira fase. Mas é um belíssimo conjunto de nus que se apresentam em grande movimentação, o que não se vê nos de cavalete, excedendo na amplitude dos gestos, até mesmo às *Oréadas*. Na própria descrição de Visconti:

PLAFOND – A passagem do Dia – A Aurora acaricia o Dia, as Horas entrelaçadas passam e a Noite aparece seguida pelo Cruzeiro do Sul.<sup>222</sup>

O friso sobre o proscênio, pintado nessa mesma época, foi substituído em 1936, por um outro de tema: *As nove musas recebem as ondas sonoras* [F24]. Do primitivo pouco se sabe, e o esboço que foi exposto na Retrospectiva de 1949 não permite ver muita coisa [F23]. Porém, dois estudos preparatórios, a carvão e giz [F19b], reproduzidos na biografia de Barata, revelam a inclusão de nus femininos infantis. São representações que lembram crianças pequenas, embora com seios levemente pronunciados, sendo uma vista de frente e a outra de costas, de forma a exibir todos os atributos do corpo feminino, como também se vê na *Ciência e Verdade* [F19a], alegorias que sobrevoam o cortejo do pano de boca. No friso novo também se pode notar a presença destes nus infantis, aqui com pequenas asas transparentes, como que numa versão feminina dos amores infantis masculinos, tão representados em companhia de Vênus, desde o século XVI.

Já a decoração feita em 1916, para o *foyer* do mesmo teatro, composta de três painéis, sendo o central de cerca de 16 metros de comprimento por 7 de largura, e representando uma alegoria à *Música* [F22;A1s25], é unanimemente apontada como sendo a obra-prima de Visconti. Barata elogia efusivamente esse trabalho, sem, no entanto, deixar-se tocar pelas sensações provocadas por “aquelas dezenas de nus primorosos”, sendo essas palavras sua única menção a eles. Assim se expressa o escritor:

Verdadeira música de côres, de tons harmoniosos, impecável desenho e agradável e elegante linha de composição, revela tal segurança e maestria na fatura, sem uma hesitação, com uma sensibilidade tão inspirada e comunicativa, que pode, sem

---

<sup>222</sup> Notas explicativas que provavelmente acompanharam a exposição das pinturas decorativas do TMRJ, no atelier de Visconti em Paris (1907). A versão original destas descrições estava em francês:

« Plafond - *Le passage du Jour* - L'Aurore caresse le Jour, les Heures entrelacées passent et la Nuit apparaît suivie de la Croix du Sud. » Cópia arquivada na pasta do pintor da Biblioteca do MNBA, juntamente com a cópia do convite para a exposição.

exagêro, ser comparada ao que de melhor no gênero tenha sido produzido no mundo contemporâneo. Henri Martin, com técnica idêntica, com o mesmo impressionismo vibrátil dos meios tons, utilizando-se da decomposição de cores ou associação de pequenas notas coloridas, que se fundem numa indescritível sinfonia de matizes delicados, não conseguiu melhores efeitos.<sup>223</sup>

Um outro relato do impacto que essa obra produz é bastante interessante por ter sido imediato à sua criação. Um jornalista, que esteve na exposição que Visconti fez destes painéis, em 1915, antes de trazê-los para o Brasil, descreve suas sensações:

Obra de decoração, pelo fim a que se destina, obra de sugestão pelas tendências artísticas do pintor, essa nova alegoria da Música é muito mais vasta de inspiração e de sugestão do que as simples figuras armadas de instrumentos – a lira, a harpa, flauta agreste... – das alegorias convencionais. Figuras femininas a manejarem instrumentos de corda e instrumentos primitivos; a música do teatro e a música da natureza, ocupam os dois extremos da grande tela; mas essas não passam de figuras secundárias, constituem simplesmente a alegoria objetiva, destinada a impressionar a retina.

A alegoria subjetiva, porém, que forma o centro do painel, consiste no entrelaçamento de formas nuas que devem sugerir as idéias ou sensações da melodia, do ritmo, da harmonia. Aí é que está a verdadeira musicalidade da tela: na sinuosidade da linha melódica, na harmonia das formas combinadas. Aí, e também no colorido, que é, no centro, de uma rica tonalidade amarela, quase como ouro em fusão, e que se vai diluindo, para os lados e para o alto, vibração de cores que vai da polifonia rumorosa, à vaga surdina, esbatendo-se até as linhas extremas do painel, (...)

Toda a gente conhece a luminosidade, a transparência, a leveza da atmosfera, nas telas de Eliseu Visconti, e particularmente nas suas obras decorativas, onde as figuras solidamente desenhadas, embora de uma assexualidade que chega quase até à pudicícia, são recobertas por um véu de poeira policroma, salpicos de cor e de luz, que a distância, pela obra da perspectiva e, sobretudo, da vibração permanente do ar, baralha e funde, com efeitos surpreendentes de irisação. Nas suas decorações do teto do Municipal, já esse processo dera resultados magníficos. Não creio, porém, que a sua técnica, a serviço da sua visualidade, tenha jamais obtido efeitos tão brilhantes como no centro desse painel, que é como o pólen de uma grande flor, pólen rico de ouro, que se confunde com as pétalas em redor, numa gradação de tons acentuadamente rósea para a direita, e azulada para a esquerda.

Diante da grande tela, os profissionais admirarão a correção dos desenhos, a segurança das atitudes, o efeito harmônico da composição; os poetas se perderão em devaneios da sua própria subjetividade posta em vibração pelo efeito sugestivo das linhas e formas; mas o grande público de tendências artísticas se embevecera, sobretudo, com a riqueza e harmonia do colorido, (...).<sup>224</sup>

<sup>223</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*. 1944, p. 140.

<sup>224</sup> Artigo de jornal, sem nenhuma identificação, conservado por Tobias Visconti. Como o pintor deixou Paris em 27 de setembro de 1915, para vir instalar estas pinturas no Rio, o artigo só pode datar de 1915. Cavalcanti transcreve este artigo quase na íntegra, em seu capítulo sobre as obras do Municipal, pp. 253-255.

É particularmente interessante notar que, apesar de julgar as figuras dos painéis decorativos de Visconti assexuadas, o cronista compara o centro deste ao “pólen de uma grande flor”, pólen rico que se confunde, e se funde às pétalas ... A sensualidade desses nus de ancas largas e seios pequenos, em posições abandonadas ao puro desfrute, mesmo representando o deleite musical, não deixa nunca de provocar os sentidos, ainda que a razão os tente calar.

Uma característica que distingue as figuras nas decorações de Visconti é que elas são mais corpulentas, representando mulheres maduras, inclusive nas alegorias da Ciência e da Verdade, que aparecem no pano de boca [F19a]; enquanto que nas telas de cavalete, elas representam, na sua grande maioria, adolescentes e meninas [F2a;F7b;F9b;F10a;F11;F12b], ou, mesmo que aparentem ter mais idade, apresentam o corpo bastante delgado [FF2b;F5a;F7a/c;F10b;], com poucas exceções [F5b;F8b;F9a].

Apesar das diversas inovações que Visconti apresenta em relação à tradição do nu feminino, uma norma ele mantém, quase invariavelmente, tanto nas decorações como nas telas de cavalete: a ausência de pêlos. Uma única exceção poderia ser apontada – um nu sentado em um banquinho [F5b], que apresenta ainda uma postura bastante lasciva e o fundo impregnado da cor mais quente e sensual – o vermelho. Não se pode atribuir aqui, o tom escuro, na região pubiana da mulher, apenas ao sombreado. Lembrando que essa obra é de 1897, constata-se a modernidade de Visconti, posto que, é conhecida a polêmica provocada pela exposição, na vitrine de uma galeria em Paris, de um nu de Amedeo Modigliani (1884-1920), vinte anos depois. A exposição foi forçada a se encerrar, durante sua inauguração, por um comissário de polícia que se indignara com a presença de pêlos naqueles nus.<sup>225</sup> Situações como essa ocorriam, ainda na segunda década do século XX, porque o nu precisava manter rigorosamente sua tradição, a fim de poder ser aceito com “naturalidade” numa sociedade conservadora e moralista.

Dentro dos estúdios de desenho destas academias, os cânones das poses e das posições deviam ser estritamente observados. O estudo do nu é, por conseguinte, um fenómeno tipicamente académico, definido por rigorosas regras formais. (...) Mal um pintor se atrevesse a infringir as leis tradicionais, o que acontecia sempre que um leve indício de realidade se imiscuía na pintura, havia alvoroço.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> DORIS KRYSSTOF. *Amedeo Modigliani – a poesia do olhar*, 1997, p. 59.

<sup>226</sup> Idem, p. 64.

É realmente intrigante o fato de Visconti, apesar de constantemente violar essa tradição e se aproximar da realidade, ainda que de forma sutil e não acintosa, nunca ter provocado escândalos desta natureza, mesmo sem utilizar o recurso dos gestos de pudor, comuns no último terço do século XIX.<sup>227</sup> Sua capacidade de transgredir sem agredir, transformar sem chocar, e surpreendente e admirável.

Os elementos naturalistas encontrados em *A Recompensa de São Sebastião*, ou um distanciamento do belo ideal podem ser observados, também, nos nus viscontianos femininos. Uma análise mais recente deles demonstra que o pintor procurava um caminho diferente a seguir:

*A Menina com ventarola*, as duas jovens de *No verão*, e mesmo a moça de *Sonho Místico*, não exibem as “belas formas” do corpo feminino. Suas atitudes não foram escolhidas em função de alguma beleza convencional. A beleza que se revela nas pinturas de Visconti é de outra ordem. O pintor está à procura de uma harmonia delicada e espiritualizada.<sup>228</sup>

Em relação às telas, excetuando-se *Oréadas* e *Recompensa de São Sebastião*, os outros nus de Visconti se constituem numa série de figuras femininas, geralmente isoladas. Estas meninas-moças dormem ou repousam, e mesmo as que não estão deitadas, se apresentam quietas, passivas, em posição relaxada, contemplando e dando-se à contemplação. Dois sites da internet, relacionados ao mercado de obras de arte, anunciam duas obras de Visconti: *Banhistas* e *Ninfas*, sem no entanto mostrarem suas imagens. Também não se tem outra notícia dessas telas de Visconti. Esses temas, bastante comuns na iconografia dos nus, representam, quase invariavelmente, um grupo de mulheres em atividade, o que os tornariam exceções entre os viscontianos de cavalete.

Uma outra exceção é *NO VERÃO* [F1], por representar duas meninas, ao invés de apenas uma. Porém, está entre a maioria, na posição em que elas se apresentam, deitadas numa cama, em atitude passiva. Mas ainda aí há uma nota não muito comum: o seu escorço. Quando deitadas, as figuras femininas de Visconti são, quase sempre, vistas lateralmente, como em *Menina com ventarola* [F2a], *Nu deitado* [F2b], *Fatigada* [F7c]. Porém, um outro exemplo de escorço magnífico do mestre é o *Nu* [F9a] que foi reproduzido em diversos

---

<sup>227</sup> Segundo Reyero, são gestos externos de pudor, a ocultação do sexo com as mãos ou alguma vestimenta, e mais freqüente no final do século XIX, a ocultação do rosto usando-se o braço, o desvio do olhar ou a colocação da figura de costas. (CARLOS REYERO. Op. cit., pp. 170 a 174.)

<sup>228</sup> ANA MARIA T. CAVALCANTI. Op. cit., p. 219.

periódicos. Mas neste caso, é uma posição bastante comum, muito semelhante, por exemplo, à *Bacante* [A5s26] (1844/47) de Gustave Courbet (1819-1877). O escorço de *NO VERÃO* é totalmente inovador pois inverte a posição habitual, colocando as cabeças em primeiro plano, e os pés ao fundo.

Ainda num outro ponto essa pintura se destaca e se torna única. No conjunto dos nus viscontianos, a nudez é sempre muito franca e natural, mostrada sem um destaque agressivo, mas também sem usar gestos de pudor, ou artifícios para velar o corpo e deixar apenas entrever, no intuito de provocar ainda mais a libido, como peças do vestuário se abrindo ou caindo displicentemente. Clark fala do significado desse tipo de nudez franca e sem subterfúgios, para o mundo clássico:

... o culto grego da nudez absoluta é psicologicamente de grande importância. Implica uma vitória sobre a inibição que a todos oprime excepto os povos mais atrasados: é como a negação do pecado original.<sup>229</sup>

O máximo que o pintor fazia era cobrir a parte de baixo e mostrar o torso, como, por exemplo, em *Juventude* [F10b]. Interessante notar que, a única pintura em que a figura aparenta uma certa inibição, é *Caboclinha*<sup>230</sup> [F10a], uma criança que se apresenta assim seminua. Até mesmo na alegoria à *Primavera* [F10c], na qual Visconti poderia ter usado a guirlanda de flores para cobrir o sexo, como um gesto de pudor, ele não o fez. Contrariamente, em *NO VERÃO*, ainda de forma bastante natural, o pintor conseguiu criar o jogo revelar e ocultar, usando apenas as barras do gradil da cama, os travesseiros e o próprio escorço. Não revelando nenhuma parte mais íntima do corpo das meninas, ainda assim, ninguém questiona que estejam absolutamente nuas. É significativo que a intenção de ocultar não totalmente certas partes do corpo apareça, apenas, justamente na pintura que representa duas meninas juntas numa cama.

É difícil apontar, com certeza, outras telas nas quais Visconti tenha usado os mesmos modelos que na obra em estudo. É apenas possível indicar a semelhança da menina que está desperta, nesta tela, com aquelas do *Nu deitado*, do MNBA [F2b] e do *Nu*, do acervo do

<sup>229</sup> KENNETH CLARK. Op. cit., p. 41.

<sup>230</sup> Essa tela é reproduzida em *Arte no Brasil*, p. 579, apresentando a data de 1881 para sua criação. Porém isso não é possível, visto que, nesse ano, Visconti contava apenas 15 anos de idade e ainda nem havia entrado para o LAORJ. Provavelmente, por esta época, ainda se dedicava à música. Pelo título da tela, pode-se inferir que ela foi criada no Brasil, e portanto, é possível estimar sua criação por volta do ano 1891.

MASP [F5a]; ambas da mesma época e esta última apresentando, inclusive, o mesmo gradil da cama de *NO VERÃO*, o que indica que foram pintadas no mesmo local.

Visconti fez a ambientação dos seus nus, mais freqüentemente, em interiores, e não ao ar livre, como era bastante comum naquela época. São exceções, além dos dois já apontados no caso da presença do elemento masculino, também *Gioventù*. Sem discussão, o quadro mais famoso de Visconti, foi alvo de um sem número de comentários, que acabaram por nomeá-la a *Gioconda* brasileira. Cavalcanti assim descreve essa pintura:

*Gioventù*, que significa ‘juventude’ em italiano, é o retrato idealizado de uma adolescente seminua, uma alegoria da pureza e da juventude. Na verdade, o primeiro nome que o artista deu a esta tela foi o de *Melancolia*. Realmente, esta figura nos entenece com sua atmosfera melancólica. Seu olhar é meditativo como se estivesse absorta em seus próprios sonhos ou pensamentos. O dedo que toca ligeiramente o queixo intensifica o aspecto meditativo da figura. Sua atitude é tranqüila e passiva. O único esforço que faz é o de levantar a mão direita até o queixo, enquanto a outra mão permanece caída num gesto indolente. Pombas brancas a cercam, símbolos da sua inocência. O fundo é realizado como um papel de parede pintado e representa um bosque estilizado. As cores são, uma vez mais, pálidas, e dão ao conjunto o aspecto de um afresco antigo.<sup>231</sup>

A seguir ela faz uma detalhada análise estrutural da obra, inserindo-a numa série de triângulos e concluindo:

Todas estas formas triangulares que se repetem resultam num efeito de sinfonia harmoniosa, e podemos dizer que a estrutura geométrica deste quadro garante sua simplicidade, pois a impressão que se tem é a de um equilíbrio onde nada é supérfluo e onde tudo se encontra em seu lugar. Ao mesmo tempo, a perfeição das formas é tal que a idealização é evidente, esta jovem não pertence a este mundo, ela é um símbolo.<sup>232</sup>

Essa obra se tornou uma tal unanimidade, que levou Flávio de Aquino a retirar de sua crítica a frase em que usava a expressão “feia” em relação a ela. O trecho completo saiu no *Diário de Notícias*:

“*Gioventù*” é uma pausa, uma volta ao pré-rafaelismo que tem nesta tela sua melhor expressão. É de uma poesia calma, um lirismo comovedor, sem pieguismo, sem detalhes ilustrativos, apenas um desenho sensível e o suave colorido, contém o doce olhar da menina magra e feia, de uma pureza encantadora.<sup>233</sup>

<sup>231</sup> ANA MARIA T. CAVALCANTI. Op. cit., pp. 220 e 221.

<sup>232</sup> Idem, 221.

<sup>233</sup> FLÁVIO DE AQUINO. *Elyseu Visconti*. *Diário de Notícias* (Movimento Artístico), 27 nov 1949.

Quando o artigo foi transcrito no catálogo da EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE VISCONTI, na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o parágrafo termina em “suave colorido”. Realmente, Visconti não se preocupava, mesmo em suas idealizações, em dar a suas figuras uma beleza convencional. Isso pode ser claramente observado em exemplos como *Menina com ventarola* [F2a], do MNBA e *Dorso de mulher* [F11a], da PESP.

Porém, o que mais chama atenção em seus nus é justamente o aspecto frágil e vulnerável, de prazeroso abandono, que está perfeitamente caracterizado na mão deixada, displicentemente, sobre o colo de *Gioventù*. A frase de Cavalcanti a respeito dessa tela – “Sua atitude é tranqüila e passiva.” – poderia ser aplicada a qualquer outra dessas jovens pintadas por Visconti.

Quando se vêem as meninas e adolescentes nuas que o mestre criou, desfilarem em seqüência, numa quantidade que é superior à de qualquer outro pintor brasileiro, inevitavelmente vem à mente o aspecto pedófilo que elas carregam. Ainda que não exibam nenhum traço de perversidade ou pornografia, não se pode dizer que sejam totalmente isentas de sensualidade.

... nenhum nu, por muito abstracto que seja, deverá deixar de provocar no observador um certo vestígio de sentimentos eróticos, mesmo que não passe duma subtil sugestão. Se assim não suceder, é que, então, se tratará de arte falsa e má moral. O desejo de contacto e união com outro corpo humano constitui uma parte tão fundamental da nossa natureza que um qualquer juízo sobre a chamada “forma pura” é inevitavelmente influenciada por ele, e uma das dificuldades do nu como tema de arte está em tais instintos não poderem permanecer ocultos ...<sup>234</sup>

Principalmente em se tratando de um assunto tão polêmico, que ainda se mantém na pauta do dia, é extraordinário o fato de Visconti ser uma unanimidade na admiração de sua habilidade em tratar o tema da adolescência, sem nunca haver inspirado uma insinuação de perversidade, entre seus críticos e estudiosos. Apenas registrou-se o caso isolado de Angélica de Moraes, em um artigo imprudente e sensacionalista, que tira conclusões precipitadas e maldosas sobre a vida particular de vários pintores, a partir de detalhes retirados de algumas telas, sem demonstrar nenhum conhecimento sobre a biografia ou a obra daqueles mestres. O assunto da pedofilia será aprofundado mais adiante, após a análise

---

<sup>234</sup> KENNETH CLARK. Op. cit., p. 29.

da iconografia do tema de *NO VERÃO*. No presente capítulo, cabe apenas uma pequena reflexão sobre os nus viscontianos.

Tantas vezes os críticos se desconcertaram ante a beleza não idealizada das ninfas de Visconti! Porque elas não são ninfas, não são idealizações de seres etéreos, como quiseram alguns críticos. São representações de seres reais, que trazem a força poderosa da natureza, no constante desabrochar da primavera, preparando o outono. Também não são *lolitas*, “aquelas meninas que hipnotizam homens bem mais velhos, tratando-os com estudada displicência”,<sup>235</sup> convidando com olhares ou gestos dissimulados. Porque em seus nus adolescentes e infantis, as poses não são insinuantes ou provocadoras, como nos demais. Sentadas em banquinhos, a pré-adolescente de *Primavera* [F11b] tem o corpo todo relaxado, enquanto a mulher [F5b] arqueia suas costas, exibindo e realçando suas formas curvas. Deitadas sobre o leito, as figuras do *Nu* infantil [F12b] e do *Nu* em escorço [F9a] têm posturas muito diferentes. A criança, de lado, parece fechar-se em seu mundo de sonhos, enquanto a jovem mulher se abre, oferecendo o próprio corpo.

As garotas de Visconti não são ninfas nem lolitas, não são assexuadas nem pervertidas! São representações de crianças e adolescentes no processo sadio do desenvolvimento de suas potencialidades, o qual poderá acontecer sem traumas, sem desvios e sem repressões, se não houver a interferência moralizante de uma sociedade corrompida.

### 3.7. O Retratado.

*Sou presentista! (...) Ninguém deve aferrar-se ao passado, ao que toda gente já fez.*

*ELISEU D'ANGELO VISCONTI*<sup>236</sup>

Os críticos e estudiosos de Visconti construíram, durante toda a sua carreira, uma imagem do mestre que foi consolidada e ampliada após a sua morte. Também Visconti criou seu auto-retrato com as palavras que deixou em depoimentos, entrevistas, cartas e cursos. Mas

<sup>235</sup> *Histórias de efebos e ninfetas*. *Superinteressante*, maio 2001, p. 42. Refere-se à expressão cunhada a partir do romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, em 1955, e do sucesso do filme homônimo de Stanley Kubrick, em 1962.

<sup>236</sup> ELISEU VISCONTI, in: ANGYONE COSTA. Op. cit., p. 79.

não se pode completar esse quadro, sem considerar sua imagem registrada através das lentes das câmeras fotográficas e dos pincéis do próprio mestre. Esse texto não verbal fala por si só, se analisado em seu conjunto, pode ser mais eloqüente que muitas palavras.

A característica que logo salta aos olhos, tanto nos auto-retratos como nas fotografias, é a postura do corpo, sempre ereto, e da cabeça, sempre altiva. Longe de ser arrogante, expressa antes autoconfiança, realização, satisfação. Sabendo que seria fotografado, assumia sempre essa pose que, no entanto, nunca lhe parece falsa ou afetada. Talvez para tentar driblar o efeito da pouca altura, ou quem sabe como expressão natural, assumida também longe das câmeras, como se pode depreender dos relatos deixados por seus contemporâneos (p. 66), o fato é que essa postura altaneira caia-lhe como uma luva.

Parecia ter a mesma estatura que Louise, ou quem sabe um pouco menos? [F62b;F63d] Conhecedor da perspectiva, muitas vezes nas fotos, se posicionava um passo à frente dela, conseguindo assim um efeito de maior altura [F65;F66a]. Gostava também de mostrar o seu perfil [F57b;F59c;F65a;F66], talvez pela dificuldade em se pintar neste ângulo.

Só quando surpreendido em alguma atividade, pode-se vê-lo de cabeça baixa, como na foto em que se encontra com a câmera nas mãos [F57b]. Na seqüência em seu jardim, a ensinar desenho para sua esposa, logo corrige a postura [F66b]. Ao lado de autoridades e celebridades na inauguração da EGBA de 1935 [F59d] é sem dúvida o mais bem posto. Até mesmo de pijama, chinelos e com uma xícara de café nas mãos conserva a mesma atitude [F63d]. Ao lado de sua família mostra-se sempre orgulhoso e a única foto em que mostra um sorriso largo, é aquela em que carrega o pequeno Tobias nos ombros [F62b]. É impressionante a semelhança da expressão facial registrada tanto na foto da infância quanto na da maturidade [F57a/b], confirmando assim a tese da eterna juventude de Visconti, observada por tantos.

Seus auto-retratos revelam a evolução do pintor, pelas alterações no desenho, na pincelada, no colorido, na relação figura/fundo, como ressalta Silvia Maria de Sousa em sua dissertação de mestrado. Mas também, em contraste com os retratos de outras pessoas, demonstram uma liberdade e modernidade só comparável a algumas paisagens suas. Como Mário Pedrosa já tivera oportunidade de observar, detalhada e brilhantemente, durante a

retrospectiva de 1949, em relação ao período de Visconti após seu regresso definitivo da Europa:

Se os retratos, entretanto, não se harmonizam com as preocupações do paisagista de Teresópolis, todo entregue à captação do ar vaporizado da serra, os auto-retratos em compensação se ajustam com as mesmas preocupações luminísticas. Os retratos, sobretudo de amigos ou mesmo dos filhos, se destacam pela volta aos tons escuros, à procura das tintas tradicionais da carne. Nos auto-retratos, porém, e em alguns retratos da esposa, a veia lírica colorística prossegue desimpedida. Parece que em se tratando de si próprio, de sua própria efigie, não se acanha em tratá-la com a mesma matéria pictórica dos fundos. E assim êle introduz na carnção do rosto os elementos multicolores não encontrados na natureza física nem na tradição do gênero. Concebendo a própria face como simples problema pictórico, não teme realçar o conflito dos tons naturalistas das carnes com os toques do artificialismo luminoso. O que importa é obter o máximo de intensidade cromática. Empresta, assim, às carnes de certos auto-retratos a riqueza dos tons contrastados, sobretudo os verdes e rosas. Delacroix já empregara processo semelhante nas decorações para o Senado e a Câmara francesa. Portinari também se utilizou desses toques contrastados e das mesmas harmonias em verdes e rosas para algumas das cabeças mais belas da sua Missa (Edifício do Banco da Boa Vista). Verificamos agora que, já muito antes, Visconti lançara mão do mesmo recurso com muito mais refinamento e individualidade. Êle alcança aqui a sincronização entre o ser humano e a natureza ambiente.<sup>237</sup>

E ainda mais, a seqüência de seus auto-retratos pode também revelar a evolução do homem, na expressão de sua vida interior.

Cada retrato é um profundo estudo psicológico de seu modelo, o mesmo sendo observado em seus auto-retratos, tratados como análises pictóricas de seu eu múltiplo e versátil.<sup>238</sup>

Poucos são os artistas que com tanta fidelidade executam seus auto-retratos. Sem falsa modéstia Visconti interpretava seus estados d'alma com realismo patético.<sup>239</sup>

É difícil, porém, reconstituir a linha de sua vida através de seus auto-retratos, pois muitos deles não estão datados, sendo apenas estimada a época em que foram pintados.

Naquele que pode ser identificado como um dos mais antigos [F25a], o único em que se apresenta de torso nu, percebe-se no jovem Visconti as sobranceiras franzidas, que lhe dão um ar de preocupação, de inquietação, talvez, pelas incertezas e ansiedades próprias da idade. A mesma expressão pode ser ainda observada nos desenhos de 1897 [F25b] e no

<sup>237</sup> MÁRIO PEDROSA. *Visconti diante das modernas gerações*. *Correio da Manhã*. 1º jan 1950, p. 10.

<sup>238</sup> REGINA LIBERALLI LAEMMERT. *Apresentação*. In: *Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Eliseu Visconti*. 1967.

<sup>239</sup> REGINA MONTEIRO REAL. *A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti*. in: *Anuário do MNBA nº 10* (1949-1950), p. 34.

auto-retrato de 1902 [F26b], no qual porta apenas uma camiseta regatas. No de 1901 [F26a], embora sua expressão seja ainda bastante séria, não se vê a mesma testa franzida, e o quadro ficou inacabado na altura da roupa.

Já no auto-retrato de 1910 [F27a], em que se apresenta caracterizado de pintor, um sorriso largo revela mais segurança e alegria. É o período em que ministrava aulas de pintura na ENBA, mudou-se com a família para Copacabana, e nasceu-lhe o segundo filho, Tobias. Coincidência, ou não, igual sorriso lhe ilumina a face na foto da mesma época [F62b].

A partir de então, Visconti não mais se retratou com aquele ar cismado. A expressão passa a ser sempre tranqüila, confiante e feliz, mesmo que o sorriso seja apenas levemente esboçado. No auto-retrato de 1913 [F27b], aparece de óculos e também em vários outros; assim como diversas vezes se retratou de chapéu, ou com os pincéis e paleta nas mãos. O traje, porém, será sempre cuidado, na maioria das vezes com destaque para a gravata borboleta. A posição constante é a de meio-perfil, sendo encontrado o perfil total apenas nos dois auto-retratos em que registrou, simultaneamente, vários de seus ângulos [F28a/c].

Em três dos seus últimos auto-retratos, Visconti introduz modificações significativas as quais, simbolicamente, sintetizam toda a sua obra, representando, cada uma, os gêneros nos quais o pintor se tornou mestre. Como não poderia deixar de ser, todas as três pinturas têm em comum, a presença dos pincéis, instrumentos indissociáveis do artista.

No *Auto-retrato em três posições* [F28c] do acervo do MNBA, no centro Visconti pintou seu rosto bem de frente, como em nenhum outro encontrado, e no qual se percebe claramente a assimetria. Carlos da Silva Araújo comenta, em seu discurso na ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS, esse que foi exposto no Salão de 1942. Dizendo que Visconti teria chegado a ser cruel consigo mesmo, acrescenta:

É que o pintor insigne sofrera um pequeno derrame cerebral. (...) A lesão trouxera, como sói tanta vez acontecer, a paralisia de nervos faciais e com ela modificações fisionômicas.

Fez então o artista seu retrato, com a cabeça ultrajada, em três posições. De frente e de perfil: destro e sinistro. (...) Ao fundo aparece a Espôsa, companheira dedicada de longos anos. A fisionomia está cheia de preocupações, cuja expressão três dedos pousados sobre o mento, ao canto direito da boca, acentuam. Não se engana o coração amante. Aquilo é o prenúncio da partida. Da irrevogável separação a que somos todos condenados.

No meu modo de ver, a tela é um poema admirável.<sup>240</sup>

O gesto de Louise, nesse quadro, lembra o da menina em *Gioventù*, embora a expressão seja totalmente diversa. A introdução da figura da esposa nesse auto-retrato, como se depois de tantos anos de convivência, a imagem do pintor não pudesse mais se dissociar da dela, simboliza, ao mesmo tempo, um dos gêneros no qual o pintor foi mestre – o retrato –, e ainda seu tema mais constante – a família.

No *Auto-retrato ao ar livre* [F30b], também pertencente ao MNBA, e datado de 1943, Visconti introduz um fundo totalmente paisagístico, representando como em tantas outras obras, um quintal iluminado, colorido, de fatura moderna e pinceladas bem visíveis. Em pelo menos dois outros auto-retratos anteriores pode-se ver um ensaio para essa tela. No de 1902 [F26b] pode-se notar uma nesga de céu azul com nuvens brancas por cima do muro, e no de 1913 [F27b] pode-se ver, através da janela, a vegetação do quintal. Mas neste, de 1943, o fundo tem tanta importância quanto o retratado, e torna-se mais um exemplo da perfeita harmonia conseguida por Visconti entre figura humana e paisagem, simbolizando assim um outro gênero no qual foi mestre, e ao qual imprimiu sua marca característica.

No mais antigo dos três, *Ilusões perdidas* [F30a], como numa volta à inspiração simbolista, Visconti usa a névoa que sai de sua paleta, com as formas femininas nuas que povoaram seus quadros e seus sonhos, no período inicial de sua carreira, para expressar as saudades dos bons tempos. E a expressão do seu rosto emoldurado pelos cabelos e barbas brancas, nada tem da resignação que se vê na religiosa de *O voto de Heloísa* [A9s3], de Pedro Américo (1843-1905), que olha as formas que surgem na fumaça do turbulo, com um misto de remorso e abnegação.

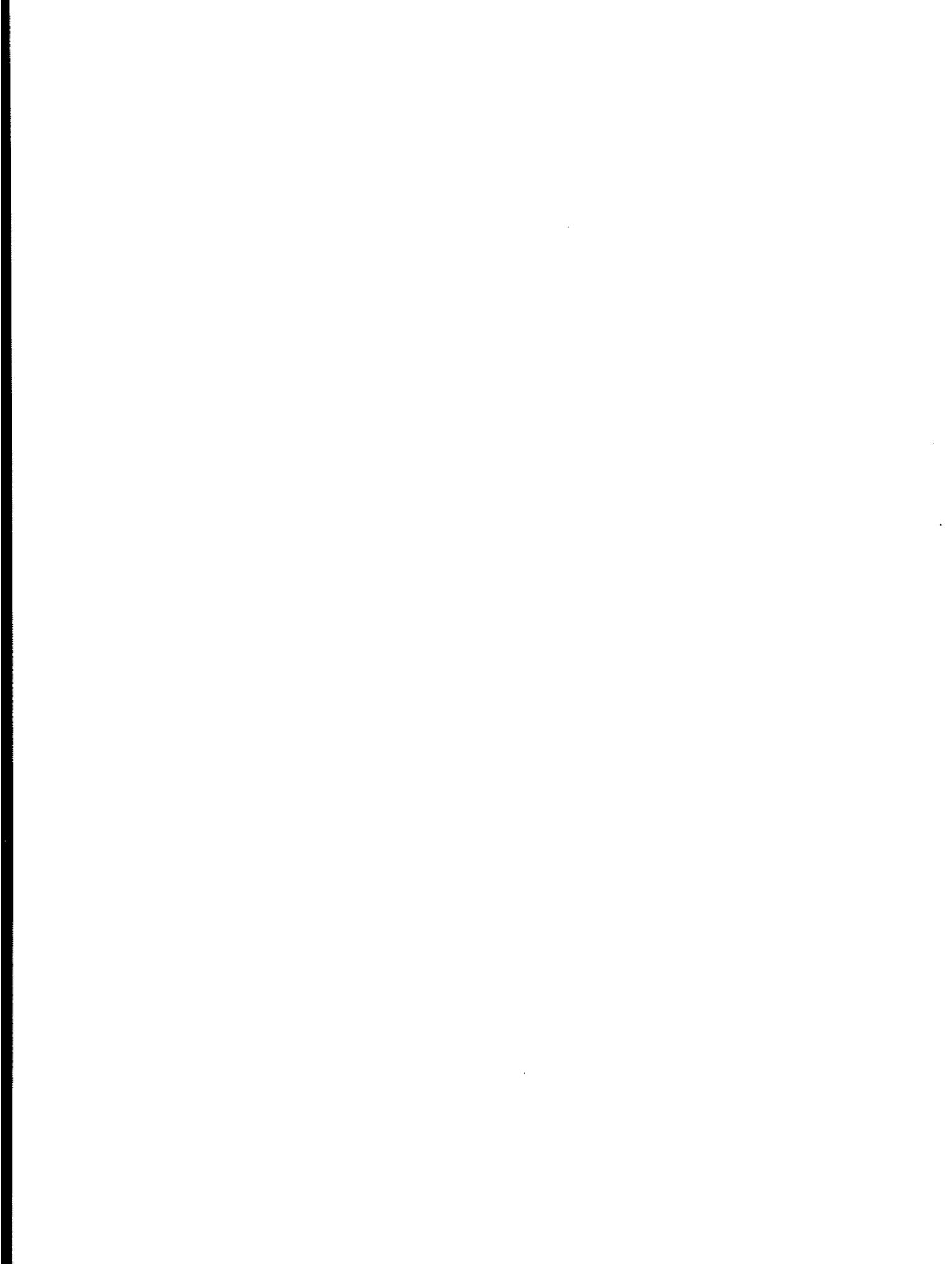
É interessante também comparar essa tela de Visconti com a homônima de Charles Gleyre (1806-1874): *Les illusions perdues* ou *Le soir* [A5s5], que certamente, Visconti deve ter visto em uma de suas viagens e registrado em sua memória. Tantos anos depois (c. 1933), ele batiza seu auto-retrato com o mesmo título, mas nele emprega uma concepção totalmente diferente. O quadro de Gleyre mostra um barco aportado em águas absolutamente calmas. No seu interior, um grupo de mulheres vestidas, que têm os cabelos

---

<sup>240</sup> CARLOS DA SILVA ARAÚJO. *Dois retratos de minha galeria*. In: *Eliseu d'Angelo Visconti* (Biblioteca da ACL). 1944-1945, p. 53.

presos e adornados, se acomoda e se prepara para zarpar. Em terra, um homem sentado de cabeça baixa, entrega-se ao mais completo desânimo, sem esboçar nenhuma reação para tentar impedi-las de partir. Considera suas ilusões como irremediavelmente perdidas.

Visconti recorda suas ilusões, em forma de nus femininos, que em torvelinho desprendem-se de sua palheta, para se desvanecer no ar, como fumaça. Apesar disso, em oposição ao homem no quadro de Gleyre, a atitude de Visconti é infinitamente mais positiva. Ele volta seu rosto em direção ao céu e, com os olhos fechados e um leve sorriso, se deleita com suas recordações. Ao contrário do braço caído e inerte do homem no cais de Gleyre, Visconti tem os braços a postos e nas mãos a paleta e os pincéis prontos para o trabalho. Sua expressão é tranqüila e feliz, porque ele sabe, que a qualquer momento, pode recuperar suas ilusões através de sua arte. É a expressão suprema do homem bem sucedido, consciente do seu potencial, e feliz por viver a plenitude da sua realização artística, rodeado daqueles que lhe são mais caros.



## 4. O TEMA

*... o sexo é não apenas um tema, mas também um instrumento para rasgar o véu que cobre as coisas e explorar seu funcionamento interno. Ele serve assim às pessoas comuns como a lógica serve aos filósofos: ajuda a extrair sentido das coisas.*

*Robert Darnton<sup>1</sup>*

A pintura *NO VERÃO* de Eliseu Visconti apresenta, sob vários aspectos, qualidades indiscutíveis, que já puderam ser observadas através de sua história e fortuna crítica. Dentre esses diversos aspectos, o tema específico é um que chama particularmente a atenção, por seu pioneirismo na pintura brasileira, quiçá abrangendo um campo ainda mais amplo.

Kenneth Clark afirma que “... o nu não é assunto da obra de arte, mas forma de arte”. E ainda ressalta sua sobrevivência através de tantos séculos: “... esquecemos os temas mitológicos e lutamos contra a doutrina da imitação – somente o nu sobreviveu. Talvez tenha sofrido algumas curiosas transformações, mas continua sendo o elo fundamental que nos liga aos temas clássicos”.<sup>2</sup> Considera-se, no presente trabalho, como tema de *NO VERÃO*, o assunto específico, que é dado, quase todo, pela expressão, acrescentada entre parêntesis ao título da obra, no catálogo *VISCONTI NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES*, de 1968: *duas meninas na cama*. A ela, acrescente-se *nuas*, visto que há o consenso geral de que ambas assim estejam, apesar de uma ter o corpo quase todo encoberto pelo ângulo de visão.

*Duas meninas nuas deitadas numa cama*. No termo *meninas*, leia-se também: pré-adolescentes, ou adolescentes. De qualquer forma, é bastante difícil encontrar outra pintura

<sup>1</sup> ROBERT DARNTON. *Sexo dá o que pensar*. In: *Libertinos Libertários*, 1996, p. 21.

<sup>2</sup> KENNETH CLARK. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*, 1956, p. 26.

a óleo sobre tela anterior a ela, na arte brasileira ou até na ocidental, com exatamente esse tema. Ao menos, não foi possível, numa pesquisa sistemática de três anos, realizada no intuito de fundamentar este capítulo. O mais próximo que se chegou desse tema foi *duas mulheres nuas deitadas numa cama*, encontrado em duas pinturas realizadas, simultaneamente, na cultura européia e sul-americana. Devido ao fato de serem também consideradas pioneiras, em seu tema específico, será feita, no próximo capítulo, uma breve comparação entre elas e *NO VERÃO*, o que ajudará a caracterizar, detalhadamente, essa pintura tão singular de Eliseu Visconti.

#### 4.1. A época, o lugar, o clima.

Como pode ser observado num exame cuidadoso da cronologia de Eliseu Visconti, existem ainda vários clarões em sua biografia, ou seria mais pertinente dizer, vários lugares de sombras, períodos em que muito pouco ou nada se sabe sobre sua vida. Sua primeira estada em Paris (1893-1900) é um período apenas iluminado pelas notícias de sua vida de estudante aplicado, e de suas participações nos Salões, tanto os de Paris, como do Rio ou de outras capitais internacionais. Porém, quase nada se sabe de sua vida particular, seus hábitos, interesses, amizades, amores, preferências, seu lazer...

Portanto, é difícil reconstituir o ambiente que certamente influenciou Visconti na escolha do tema de *NO VERÃO*. Só é possível tentar recompor o cenário, no qual se deu a criação da obra, através de notícias e análises daquele período em Paris, que foi sem dúvida rico e efervescente para os próprios parisienses, que dirá para o jovem estudante vindo de tão longe.

Vários autores descrevem os acontecimentos que caracterizaram aqueles anos. Gilles Chazal procura recuperar o clima vivido nos anos que antecederam a EXPOSIÇÃO UNIVERSAL de 1900, descrevendo minuciosamente o local onde ela aconteceu, para então, passar a outros aspectos importantes para a reconstrução do cenário:

Em sua beleza arquitetural de visões tão múltiplas, Paris desfruta da alegria criativa da liberdade. Esse ideal, proclamado tão alto desde a Revolução Francesa de 1789, encontra enfim, após um século de processos históricos complexos, uma realidade concreta: sufrágio universal, liberdade de opinião, liberdade de associações, liberdade de imprensa, universidade independente e poderosa... Intelectuais,

escritores, jornalistas, políticos, numerosos e ativos, alimentam debates em torno de questões cruciais...

Essa liberdade de opinião e de ação públicas encontra seu correspondente na liberdade dos costumes. Nessa metrópole de 1.500.000 habitantes, para além das convenções estabelecidas e às vezes respeitadas, tudo pode acontecer. Há lugar para todas as satisfações possíveis. (...)

Salões aristocratas, mundanos ou literários... Comédie-Française, Opéra, Museu do Louvre... cafés-concertos, bailes públicos, cabarés, festas populares (principalmente o 14 de Julho)... Amores venais. Amores homossexuais e sáficos... Vinhos, champanhe, absinto, haxixe, ópio. Todas as relações, todos os prazeres se oferecem aos parisienses. Oferecem-se igualmente aos provincianos que desembarcam cada vez em maior número nas seis estações em que desembocam os milhares de quilômetros das ferrovias estendidas em teia de aranha em torno da capital. O crescimento dos transportes marítimos favorece igualmente a vinda de dezenas de milhares de estrangeiros ricos, especialmente por ocasião desses assombrosos eventos que são as exposições universais.<sup>3</sup>

E também é por mar que chega, no início de abril de 1893, o vencedor do primeiro concurso ao prêmio de estudos artísticos, subvencionados pelo governo da recente República do Brasil. Quais expectativas o jovem Visconti trazia em sua bagagem, ao desembarcar na Europa e rumar para Paris? Algumas são fáceis de imaginar, e ao lado delas, a determinação de não frustrar as expectativas daqueles que lhe proporcionaram a oportunidade de estar ali, seus antigos professores. Afinal, ele havia brigado ao lado dos “modernos”, na querela da antiga ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES (AIBA), entre outras coisas, justamente pelo restabelecimento dos concursos de prêmio de viagem à Europa. E agora ele era o primeiro contemplado, e sabe-se que cumpriu à risca todas as obrigações de pensionista. O primeiro passo que seria dele esperado: a admissão na *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Gérard Monnier fala sobre a história, o ensino e a estrutura de funcionamento dessa instituição:

L'École des beaux-arts est enfin dotée, sinon d'un statut, tout au moins d'un règlement, approuvé en 1819 par une ordonnance royale. (...)

Pour les peintres et les sculpteurs, l'École des beaux-arts offre la séance quotidienne de dessin, corrigée par le professeur “du mois”, et quelques cours. Dans toute les disciplines règne de façon absolue le dessin de la figure humaine, clef de tout l'idéal artistique académique, instrument de tout projet qui a pour objet la représentation des actions et des pensées humaines. (...) Cette formation donne au sculpteur comme au peintre la maîtrise, par le dessin du corps, de tous les thèmes admis, c'est-à-dire de tous les thèmes qui ont l'histoire (ancienne) et l'histoire religieuse (chrétienne) pour objet. (...)

---

<sup>3</sup> GILLES CHAZAL. Paris 1900. in: *Catálogo Paris 1900 na coleção do Petit Palais*. 2002, p. 13.

Ce sont surtout les innombrables concours d'émulation qui forment la véritable structure pédagogique, soumise aux jugements collectifs d'un jury, formé des professeurs de la section. (...)

Tout un système, qui est celui de nous "prérequis", est mis en place. (...) La pression de ces concours d'émulation assure et la stimulation des élèves et le contrôle de l'homogénéité des résultats par le corps des professeurs. Un tel système, s'il garantit la cohésion des critères de jugement, exclut l'originalité et l'innovation.<sup>4</sup>

Monnier ressalta ainda, que o sistema de rotatividade dos professores que se encarregavam, um a cada mês, da direção e correção dos trabalhos dos alunos, foi violentamente criticado, gerando modificações na reforma de 1863:

Dans l'enseignement, les disciplines théoriques sont renforcées, et surtout des activités d'atelier, diversifiées et techniques, sont introduites, dans des formes qui permettent une souplesse nouvelle.

L'institution des ateliers, confiés à des "artistes" nommés professeurs chefs d'atelier, est conçue pour permettre un renouvellement des pratiques. Le conseil d'enseignement, composé d'artistes qui peuvent être des personnalités prises en dehors de l'Ecole et nommées par le ministre, est chargé des programmes de concours du prix de Rome, et le jury devient indépendant de l'Académie.<sup>5</sup>

Eliseu Visconti foi admitido na *Ecole* trinta anos após essa reforma (apenas três meses depois de desembarcar na França), mas não chegou a frequentar os ateliês instituídos por ela. Segundo pesquisadores que examinaram os documentos da *Ecole*, o nome de Visconti aparece apenas na lista de presença dos alunos do *Cours de Soir*, que acontecia todos os dias, das 16:00 às 18:00 horas. José Luiz Nunes, em sua recente dissertação sobre a formação artística de Visconti, apresenta a lista de frequência do pintor nesse curso, que vai de outubro de 1893 a janeiro de 1894.<sup>6</sup> A partir de então, seu nome desaparece definitivamente dessa lista, tendo, portanto, frequentado a *Ecole*, apenas por um semestre.

Por que uma situação tão almejada pelos artistas estudantes de todo o mundo em Paris, foi logo desprezada por Visconti? Essa questão intriga sempre o pesquisador que se depara com ela:

Podemos, em face disso, trazer aqui algumas possibilidades, dentre as muitas que se oferecem sobre as razões de Visconti para esse abandono. Uma delas, como

---

<sup>4</sup> GÉRARD MONNIER. *Des beaux-arts aux arts plastiques*, 1991, pp. 57, 58, e 59.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>6</sup> JOSÉ LUIZ NUNES. *Eliseu d'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França*, 2003, p. 58. Essa dissertação traz vários documentos e explicações detalhadas sobre o funcionamento dos cursos e ateliês frequentados por Visconti em Paris.

sugere Ana Cavalcanti, por uma inadaptação ao sistema da *École*, a qual acrescentamos uma ruptura nas expectativas do bolsista em face do elevado número de estudantes de seu *Atelier du Soir*. Como vimos anteriormente,... a classe numerosa – a turma de Visconti tinha 220 alunos,... – associada ao sistema de rodízio de sete professores de pintura, contribuiu muito para o desinteresse de muitos alunos com as práticas pedagógicas vigentes na *École*, além de não cumprir eficazmente seu objetivo.<sup>7</sup>

Pelo texto do certificado de admissão à *Ecole* (Anexo 6), o pintor brasileiro já era aluno de Bouguereau e Ferrier, de certo, na *Académie Julian*, na data da realização das primeiras provas (junho 1893). Vários outros documentos da *Ecole* e da *Académie*, cujas cópias são apresentadas na dissertação de Nunes (e estão discriminadas na Cronologia ao final do presente trabalho), atestam o ingresso de Visconti à *Julian*, tão logo se instala em Paris. Pode-se ver o pintor brasileiro em uma foto de grandes dimensões, encontrada em seu álbum pessoal [F58a]. Nessa foto, ele aparece em um grande grupo de pintores que freqüentavam o principal atelier masculino da *Julian* nessa época. No cartão, ao qual a foto está colada, encontra-se a data: novembro de 1893. Monnier atribui ao complexo sistema de concursos de emulação, com suas exigências e dura competitividade, o aparecimento dos ateliês que funcionavam à parte da *Ecole*:

Il encourage aussi la mise à la disposition des jeunes artistes, en dehors de l'Ecole, d'ateliers privés, organisés sur une base commerciale. (...)

Le plus connu, l'atelier Julian, du nom de son fondateur, le peintre Rodolphe Julian, ouvre en 1868, ...; il offre deux séances de modèle par jour, matin et soir, et des peintres en vue, souvent professeurs aux Beaux-Arts, comme Bouguereau, viennent donner des corrections. (...) L'atelier Julian, de tous les ateliers privés, est celui qui a joué le plus grand rôle. En marge de l'enseignement officiel des beaux-arts, s'il ne délivre pas de diplômes et s'il ne conduit pas au prix de Rome, il accueille les artistes sans limite d'âge, et sans formalité particulière les étrangers, à la différence de l'Ecole des beaux-arts; il est à la fois libéral, puisqu'il autorise la réunion d'artistes partageant les mêmes buts, par exemple les nabis, et à la fois proche de la formation académique, puisqu'il est souvent la première étape dans un itinéraire artistique qui conduit à l'Ecole des beaux-arts et que, à certains moments, ses professeurs les plus connus ont été influents aussi à l'Ecole.<sup>8</sup>

Talvez tenha sido, precisamente, por tudo isso, que Visconti deixou a *Ecole* em fevereiro de 1894. Tendo percorrido, muito rapidamente, o caminho que conduzia até ela, através da *Julian*, e após ter provado, à comunidade artística brasileira, que era capaz de ser admitido no ensino oficial francês, e com brilhantismo, não tinha porquê se desgastar, num ambiente

---

<sup>7</sup> Idem, p. 57.

<sup>8</sup> GÉRARD MONNIER. Op. cit., pp. 59, 60.

extremamente competitivo e desagradável, por causa dos concursos de emulação. Afinal, Visconti já gozava do seu prêmio de viagem e, para cumprir com suas obrigações como bolsista, a *Académie Julian* lhe servia perfeitamente (como demonstrou Tavares Cavalcanti), com a vantagem de não lhe impor a pressão dos concursos. Tendo sido classificado em 7º lugar nas provas de admissão da *Ecole*, Visconti gozava de uma situação privilegiada na hierarquia dos alunos, como demonstra Nunes, na descrição dos concursos de vagas, que aconteciam semestralmente, devido a problemas de espaço:

O estudante classificado dentre os primeiros quinze, ou aquele que obteve uma medalha por ocasião de outros concursos da Escola, é considerado como aluno “definitivo”. Sua vaga não é colocada em causa e ele tem o direito de assistir a todos os cursos. Classificado nos patamares sucessivos o aluno é dito “temporário”, quer dizer, ele só é admitido para seguir os cursos durante 6 meses e deve se apresentar para o próximo concurso de vagas.<sup>9</sup>

Como aluno “definitivo” ou “titular”, Visconti tinha sua vaga garantida para o próximo semestre, mesmo assim, abriu mão desse direito. Talvez porque, apesar de ocupar os primeiros lugares nas aulas de modelo vivo<sup>10</sup>, sua condição de estrangeiro e iniciante na *Ecole* o colocava numa situação muito desconfortável, o que não ocorria na *Académie*:

Relatos da vida nos estúdios da *Julian* são generosos em histórias de amizade, abertura e atmosfera democrática que lá reinavam. (...) O *massier*, aluno encarregado da disciplina e das finanças da turma, era eleito e não apontado como nos demais ateliês. A escolha do modelo da semana era decidida pelo voto, nunca por decisão dos professores.

Ao contrário disso, na *École* um novo estudante era, sempre, colocado sob um humilhante e vexaminoso período de trote e, na maioria das vezes, ignorado pelos estudantes mais adiantados.<sup>11</sup>

Além do mais, seus professores na *Julian* eram os mesmos que ele poderia ter na *Ecole*. Tendo frequentado apenas por alguns meses o ensino oficial francês, verifica-se que continuou praticando na *Julian* por quase todo o seu tempo de pensionista do Estado.<sup>12</sup> Uma outra foto do álbum de Visconti [F58b], datada de 27 de junho de 1898, mostra o artista brasileiro no mesmo atelier principal masculino da *Académie Julian* (31, rue du Dragon), agora sob a orientação dos pintores Benjamin Constant e Jean-Paul Laurens. Mas, qual era

<sup>9</sup> JOSÉ LUIZ NUNES. Op. cit., p. 55.

<sup>10</sup> Como atestam seus desenhos enviados como obrigação de pensionista, pertencentes hoje ao acervo do MNBA, seção de desenho brasileiro [F18], pela perspectiva acentuada, a partir de um ponto de vista na altura dos pés dos modelos.

<sup>11</sup> JOSÉ LUIZ NUNES. Op. cit., pp. 68 e 69.

<sup>12</sup> Pelo menos, até 1898, e inclusive, voltando a frequentá-la em 1904. (Vide Cronologia).

a reputação desses professores de Visconti em Paris? Pintores oficiais, os mestres da *Belle époque*... Crespelle fala sobre a visão que se tem deles hoje, chamando a atenção para a necessidade de um reexame sobre o caso:

Les pompiers eux-mêmes, les purs, les *chers maîtres*, Maissonier, Carolus Duran, Bouguereau, Bonnat ne furent pas toujours des fabricants d'images fallacieuses peintes plus ou moins "à la manière de...". Leurs esquisses, leurs préparations, leurs dessins, leurs gravures, leurs natures mortes surtout les révèlent sensibles aux valeurs purement plastiques et moins attachés à peindre en se référant à un maître du passé qu'à exprimer leur émotion en face du sujet. Attitude fort proche de celle des peintres indépendants auxquels ils s'opposaient.

(...)

Les pompiers, les purs, ceux qui fabriquaient ces nus épilés qui transformaient les visiteurs mâles du Salon en autant de voyeurs, les chantres de l'héroïsme, les portraitistes de généraux et de duchesses eurent au moins une qualité: ils furent les parfaits représentants de leur époque, et celle-ci se reconnut en eux. Dans toute la acception du terme, ils demeurent des peintres témoins de leur temps. La bourgeoisie triomphante se mirait complaisamment dans leurs œuvres; ils lui procuraient ce qu'elle souhaitait: des anecdotes, des histoires.

Encensés par une critique médiocre, pétrie d'idées primaires, ils vivaient dans une atmosphère de vénération, proche de l'idolâtrie. Si les meilleurs écrivaient de l'époque encourageaient les impressionistes, sans pour autant mépriser d'autres peintres restés dans le rang, les tribunes de la grande presse étaient occupées par les critiques les plus réactionnaires, les plus bassement au service d'un public aux goûts vulgaires.

(...) Perdican, le chroniqueur parisien de *L'Illustration*, avait malicieusement établi le repertoire des adjectifs qui convenaient aux maîtres:

Bonnat, brunâtre  
Carolus Duran, vibrant  
J.-P. Laurens, robuste  
Bouguereau, savoureux  
Henner, corrégien  
Chaplin, crémeux, etc.<sup>13</sup>

Após a aceitação tardia e o sucesso retumbante dos impressionistas, aqueles mestres foram rejeitados e classificados como *pompiers*, porém, à sua época, davam aos seus alunos o prestígio da aclamação maciça da crítica. Deixando as aulas diárias do *Cours de Soir* da *Ecole*, além de manter contato com os mesmos professores na *Académie Julian*, Visconti consegue ainda tempo para se inscrever, em outra instituição de ensino artístico: a *Ecole Guérin*, ou *Ecole normale d'enseignement du dessin*, onde foi aluno de Eugène Grasset

---

<sup>13</sup> J.-P. CRESPELLE. *Les maîtres de la belle époque*, 1966, pp. 7, 11 e 12.

écrivains et journalistes, mais aussi administrateurs des Beaux-Arts et conservateurs de musées à prendre la parole dans la complexité croissante des débats.

(...) Charles Morice a bien décrit le climat général de cette fin de siècle: Quelle mêlée, cet instant artistique! Guerre générale de toutes les tendances orientées vers l'avenir contre l'officiel; guerre intestine, dans l'empire officiel, pour des motifs où l'art est étranger; guerre aussi entre les divers élans de l'art indépendant pour des causes confondues de doctrines et d'ambitions." (*Mercure de France*, janvier 1894). Toutes ces tendances se disputent les nombreuses cimaises parisiennes, sans que l'une d'entre elles ne l'emporte définitivement sur les autres.<sup>17</sup>

Um assunto inevitável da imprensa nesse período é a cisão ocorrida no início do decênio, sobre o qual Naubert-Riser faz o seguinte balanço:

Plus qu'une innovation, cette scission du Salon en deux blocs rivaux est l'aboutissement d'une longue suite de dissensions au sujet de son organisation matérielle et d'une grande insatisfaction de la part des artistes mécontents de la distribution des récompenses, sans pourtant souhaiter son abolition. En dépit des difficultés, le Salon leur assurait une visibilité certaine sur le plan international, ... Aussi, ces "efforts de conciliation" auxquels Lafenestre fait allusion laissent-ils soupçonner l'existence de craintes concernant l'avenir d'un marché plus assidûment fréquenté par les collectionneurs étrangers, pour lesquels la solidité d'une réputation repose encore en 1890 sur la présence de l'artiste au Salon.<sup>18</sup>

E essa internacionalização do mercado de arte, pode ser sentida também na nova abrangência das exposições:

The 1890s marked the beginnings of many international art exhibitions, at times dedicated to more rebellious art, such as the Secessions groups founded in Munich (1892), Vienna (1897) and Berlin (1898); and at times, to a wider sweep that could embrace older and younger generations, such as the Venice Biennale (1895) and Pittsburgh's Carnegie International (1896). But these events were temporarily eclipsed by the sheer size and global breadth of Paris's exhibition for the new century. Tens of thousands of works of art from all five continents gave rise to many towers of Babel, in which different national accents strove to be heard, young rebels jostled with moribund establishment figures, and a bewildering diversity of styles and subjects kept shifting the viewer's allegiances and attention.<sup>19</sup>

Visconti participou, nesse período como bolsista, de algumas dessas exposições internacionais – Viena, Chicago, como pode ser visto na sua Cronologia. Mas a principal delas, sem dúvida, também para o pintor brasileiro, foi a EXPOSIÇÃO UNIVERSAL de 1900, em Paris, da qual ele não apenas participou, mas ainda conseguiu uma Medalha de prata

<sup>17</sup> CONSTANCE NAUBERT-RISER. 1890-1900 – Introduction. In: *La promenade du critique influent*, 1990, pp. 317 e 318.

<sup>18</sup> Idem, p. 320.

<sup>19</sup> ROBERT ROSENBLUM. Art in 1900: Twilight or Dawn? In: *1900 art at the crossroads*, 2000, p. 30.

pelas pinturas apresentadas, e Menção honrosa na Seção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas.

Se essa década viu surgirem as grandes exposições internacionais, em contrapartida viu também a proliferação das galerias particulares e exposições individuais ou em grupo:

La pratique de plus en plus répandue des expositions individuelles ou de groupe en dehors des Salons modifie considérablement le marché de l'art. Le réseau déjà bien établi de cercles artistiques et de galeries privées s'étend avec l'intérêt que porte alors à la jeune génération un Le Barc de Boutteville (1891) et avec l'arrivée du jeune Ambroise Vollard, rue Laffitte (1893). Cette croissance générale va favoriser, pour les artistes de toutes tendances, la tenue d'expositions, dont la succession s'accélère et devient mensuelle, enlevant au Salon non seulement l'aura du printemps, mais le prestige de l'exclusivité.<sup>20</sup>

A cronologia que *La promenade du critique influent* traz dos anos de 1893 e 1894 está colocada no Anexo 9. Dela pode-se destacar, como possíveis interesses para Visconti, as exposições de Toulouse-Lautrec, Gauguin, Puvis de Chavannes, Redon, e dos neo-impressionistas, por alguns reflexos da obra destes apontados nas pinturas do brasileiro, por vários autores, como já foi visto nos capítulos anteriores. E dentre as publicações, os números especiais de *La Plume* sobre o cartaz, em 1893, e sobre Eugène Grasset, em 1894, que muito provavelmente, viriam a influenciar Visconti em sua decisão de frequentar o curso na *Ecole Guérin*. A imprensa demonstra ter um papel sumamente importante na dinâmica de um período de complexidade e efervescência cultural.

La multiplication de ces expositions alimente tout un réseau de critiques, car de l'indispensable reconnaissance "officielle", on est passé à la non moins indispensable reconnaissance de la "presse d'art". Or, ce qui marque cette période encore plus profondément que les affrontements d'opinions, c'est l'acceptation, voire même la consécration de la différence. À travers ce qui se présente à première vue comme une querelle d'esthétiques, on assiste en fait à une défense généralisée de l'individualisme.<sup>21</sup>

Enquanto Visconti deixava a *Ecole des beaux-arts*, se preparava para enfrentar o temido júri do *Salon* pela primeira vez. Quais acontecimentos, ou quais características desse período teriam concorrido para plasmar um tema como o de *NO VERÃO*? Na guerra geral de todas as tendências e movimentos, quais teriam a vibração correta para encontrar resposta na sensibilidade de Visconti, e gerar uma pintura tão singular? Sabe-se que ele não

<sup>20</sup> CONSTANCE NAUBERT-RISER. Op. cit., p. 321.

<sup>21</sup> Idem, pp. 321 e 322.

ficou impermeável aos principais movimentos da época. Em algumas das obras de Visconti, produzidas nesse período de estudos, vários críticos encontraram reflexos do simbolismo, do pré-rafaelismo, e até do *Art nouveau*, como já foi visto no capítulo anterior. Porém, *NO VERÃO* não se encontra entre estas, que são criações de alguns anos mais tarde – entre 1897 e 1899.

Embora de grandes qualidades, a fatura, colorido ou iluminação de *NO VERÃO* não representam nenhuma novidade. Portanto, reside em seu tema, e na maneira como ele é tratado, o principal ponto de interesse da obra. Nela Visconti não utilizou nenhum dos pretextos mais comuns para a representação da figura nua: mitologia, alegoria, exotismo... Também não se verifica uma citação direta e inequívoca de uma obra literária, embora não se possa menosprezar a influência da literatura, no clima da época, e mesmo, diretamente sobre a pintura em geral. Bram Dijkstra descreve essa característica, e sua recíproca, na cultura do final do século XIX:

In fact, it is striking how much of the work of now-forgotten artists echoes through the writings of the still popular poets and novelists of this period. The exchange of imagery between painters and writers was intense. The painters raided literature, while the writers were endlessly describing and transliterating the paintings they had seen.<sup>22</sup>

E mais, os estudos científicos também exerciam sua influência sobre os artistas.

At a time when human sexuality was being daringly explored, whether scientifically, as in Krafft-Ebing's *Psychopathia Sexualis* (1886) and Freud's early studies of sexual origins of hysteria, or in a literary form, as in such then-shocking dramas as Frank Wedekind's *The Awakening of Spring* (1891), it was expected that artists, too, would approach the theme of sexual desire. Often, this biological necessity would be reduced to a simple male-female polarity that would offer modern translations of Adam and Eve.<sup>23</sup>

Essa polaridade homem-mulher não seduziu Visconti como inspiração para seus nus. A não ser nos painéis decorativos da BIBLIOTECA NACIONAL do Rio de Janeiro [F21], como já foi visto. De qualquer forma, essa dicotomia não pode ser vista em *NO VERÃO*.

Em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Mário Praz fala da beleza e da poesia extraídas de matéria considerada ignóbil e repugnante. “Beleza meduséia, a beleza dos românticos, banhada de sofrimento, de corrupção e de morte. Vamos encontrá-la no fim

<sup>22</sup> BRAM DIJKSTRA. *Idols of Perversity: Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, 1896, p. 150.

<sup>23</sup> ROBERT ROSENBLUM. *Art in 1900: Twilight or Dawn? In: 1900 art at the crossroads*, 2000, p. 40.

do século...”<sup>24</sup> A dor, o sofrimento, a morte, o pecado, a devassidão, a deformidade e a decomposição, elevados ao nível do sublime: Nada mais distante de toda a obra de Visconti! Quando ele tentou se aproximar desse tema em *A Morte de Cleópatra*, do mesmo período de estudos em Paris, a obra ficou para sempre no esboço; e mesmo quando tomou por inspiração, para uma obrigação de pensionista, *A Divina Comédia* de Dante, ao invés de usar as descrições detalhadas de metamorfoses monstruosas, escolheu como tema *A saída da vida pecaminosa*, em cuja composição, três anjos iluminam o caminho dos dois peregrinos.

No capítulo *A bela dama sem misericórdia*, Praz caracteriza a tipologia da mulher fatal, da segunda metade do século. Em *Salammbô* (1862) de Gustave Flaubert (1821-1880), a mulher “é fria, insensível, fatal, ídolo; o homem é que sofre de paixão, cai a seus pés como um faquir...”<sup>25</sup> Praz fala ainda “da lenda vampírica, a figura da Mulher Fatal que encarna, de tanto em tanto, em todos os tempos e todos os países, um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias”.<sup>26</sup> Mais uma vez, a obra de Visconti não encontra ressonância nesse manancial de inspiração. As jovens representadas em seus nus são belas, ainda que não idealizadas, tranqüilas, receptivas, encantadoras por sua sensualidade doce e ingênua. Encontram-se em um padrão oposto ao fascínio diabólico e sádico da mulher fatal.

No capítulo seguinte, Praz trata de pintura e literatura, e é então que introduz o tema das relações amorosas entre duas mulheres:

O amor lésbico não só foi cantado por Baudelaire em *Lesbos e Femmes damnées*, mas realmente forneceu o título de suas poesias recolhidas: *Les lesbiennes*, como se pode ver anunciado na capa do *Salão de 1846*. Swinburne se inspirou nisso para *Anactoria* e *Lesbia Brandon*, e Verlaine tirará daí quadros dignos das pinturas licenciosas de Fragonard (“Uma tinha quinze anos, a outra, dezesseis...”; “Terna, a jovem ruiva...”); Beardsley e Conder ilustrarão *La fille aux yeux d’or*, de Balsac.<sup>27</sup>

Agora sim, começa-se a chegar perto do clima de *NO VERÃO*, nem tanto pelos famosos poemas de *Fleurs du mal* (1857), de Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), pois neles fica clara a idéia de pecado, pela menção da perdição e do inferno; além da caracterização de

---

<sup>24</sup> MÁRIO PRAZ. *A carne a morte e o diabo na literatura romântica*. 1996, p. 63.

<sup>25</sup> Idem, p. 184.

<sup>26</sup> Idem, p. 196.

<sup>27</sup> Idem, p. 293.

uma das personagens como fatal e despótica, como se pode ver nestes versos de *Femmes Damnées*:

“Ne me regarde pas ainsi, toi, ma pensée!  
Toi que j’aime à jamais, ma sœur d’élection,  
Quand même tu serais une embûche dressée  
Et le commencement de ma perdition!”

Delphine secouant sa crinière tragique,  
Et comme trépignant sur le trépied de fer,  
L’œil fatal, répondit d’une voix despotique:  
– “Qui donc devant l’amour ose parler d’enfer?”<sup>28</sup>

Porém, muito mais se aproximam do tema e do tratamento dado a ele, na pintura de Visconti, aqui em estudo, os poemas de Paul Verlaine (1844-1896), reunidos em *Parallèlement* (1889) com o subtítulo *Les Amies*, entre os quais, os mais significativos estão transcritos no Anexo 10. São os primeiros versos de dois deles, os citados por Praz: *Pensionnaires*, e *Printemps*, respectivamente. Não apenas pela extrema juventude das personagens, mas também pelo clima de ternura que envolve tanto esses poemas, como os nus de Visconti, se houve alguma inspiração literária para *En été* – como a pintura *NO VERÃO* foi intitulada na sua primeira exposição –, bem poderia ter sido *Les Amies* de Verlaine.

Na leitura atenta dessas poesias, é possível encontrar todos aqueles termos com os quais os nus de Visconti foram sempre qualificados: frágil, contente, delicado, inocência, terna, doce, encanto, prazer, cândida, tímida, carícia, perfumada... Ainda, não se percebe nesses poemas, como também não, nos nus viscontianos, nenhuma sombra de culpa ou perversidade. A sexualidade é vista em seu aspecto sadio, prazeroso, feliz. E mais, dialogando com o poema *Printemps*, o seguinte, no qual uma amante responde ao que a outra lhe disse no anterior, é intitulado *Eté*. A semelhança com o título da obra de Visconti faz pensar, ainda mais, que ele possa ter aqui se inspirado, apesar dessa poesia ter um tom um pouco diferente, mas que não rivaliza com o das outras. Aqui se fala em morte e assombro, mas claramente se referindo à intensidade do prazer, e não ao sofrimento.

Essas poesias foram publicadas inicialmente na Bélgica, em 1867, sob pseudônimo, e com o título *Les Amies, scènes d’amour saphique*, e condenadas à destruição.<sup>29</sup> Foram

<sup>28</sup> CHARLES BAUDELAIRE. *Les Fleurs du Mal*. 1991, p. 194.

<sup>29</sup> MARIE-JO BONNET. *Les Deux Amies*. 2000, p. 138.

retomadas somente em 1889, no livro *Parallèlement*, do qual houve ainda uma reedição, acrescida de dois poemas, justamente, em 1894.<sup>30</sup> Não se sabe se Visconti teria realmente lido alguma dessas edições, mas é inconteste o fato de que esse tema já circulava no ambiente cultural da Paris do final do século XIX.

Enquanto *NO VERÃO* estava em exposição no *Salon des Champs-Élysées* (maio de 1894), Pierre Louÿs (1870-1925) preparava seus versos para a publicação de *Les Chansons de Bilitis*, que saía a 12 de dezembro daquele ano, embora a página de rosto registrasse o ano de 1895.<sup>31</sup> Em sua versão original, constava ser uma tradução do grego, da obra de uma poetisa do início do sexto século antes de Cristo. O livro se inicia com uma explanação sobre a vida de Bilitis, assinada por Pierre Louÿs e datada de agosto de 1894. Grande parte das poesias é bem clara na descrição dos amores lésbicos entre personagens bastante jovens. Algumas das mais significativas estão transcritas no Anexo 11. Nelas, a personagem principal, apesar de mostrar algum receio inicial, quando surgem as primeiras oportunidades para experimentar o amor com outra jovem (*L'amie complaisante*), ainda em sua cidade natal, Pamphylie, logo se entrega ao prazer e, a partir de então, também não lhe assaltam culpa ou arrependimento. Os melhores anos da vida de Bilitis foram os passados em Mytilene, a capital de Lesbos, para onde foi com 16 anos, segundo a descrição de Louÿs<sup>32</sup>. Nas poesias desse período também reina um clima de felicidade e despreocupação, além de um sentimento de superioridade em relação aos homens. Como o que pode ser notado nos versos de *Les conseils*:

“L’homme est violent et paresseux. Tu le connais, sans doute. Hais-le. Il a la poitrine plate, la peau rude, les cheveux ras, les bras velus. Mais les femmes son toutes belles.

“Les femmes seules savent aimer;...”<sup>33</sup>

Talvez Visconti também concordasse com essa superioridade da mulher, ao menos no que se refere à estética dos nus. Como já foi ressaltado, o pintor executou muitos nus masculinos como aluno aplicado, mas nas composições em que teve escolha, há uma supremacia absoluta da mulher.

<sup>30</sup> PAUL VERLAINE. *Œuvres Poétiques Complètes*, 1948, p. XXI.

<sup>31</sup> PIERRE LOUÏS. *Les Chansons de Bilitis*, 1990, pp. 240 e 28.

<sup>32</sup> Idem, p. 32.

<sup>33</sup> Idem, p. 90.

No ano em que Visconti chegou a Paris, o romancista Marcel Proust (1871-1922) publicava uma novela que trazia uma abordagem diferente para a problemática do amor lésbico, lançando um enfoque novo sobre a questão.

Dans une nouvelle parue dans *La Revue blanche*, en 1893, sous le titre “Avant la nuit”, il mène une réflexion sur le rapport de l’art, de la morale et de “l’amour stérile” à partir d’un fait d’une cruelle simplicité. Françoise veut se tirer une balle dans le corps, mais avant de mourir, elle souhaite confier un secret à son meilleur ami, un secret qui constitue sa vérité intime et son noyau organisateur: elle aime les femmes. La nouvelle déploie ses derniers moments avec son ami à travers un dialogue feutré où elle l’amène pas à pas vers les raisons de son suicide, parce que “l’inversion sexuelle” peut être “un grand malheur”. Pour étayer son argumentation, elle s’appuie sur l’esthétique et plus particulièrement sur les rapports du désir et de la beauté. Si la beauté est désirable, quelle honte y aurait-il à désirer une femme quand on aime la beauté?

(...) Dans ce passage qui rompt le pacte entre la morale et la volupté, Proust opère un déplacement très important de la vision de l’homosexualité qui passe du territoire du vice à celui de l’esthétique. L’homosexualité ne relève pas de la morale, pense-t-il, mais de l’amour du beau qui est la seule justification de l’attirance pour son propre sexe.<sup>34</sup>

Não se pode saber se Visconti teria lido essa novela, mas a possibilidade existe. E ela deve ter acrescentado um item a mais para esquentar o debate que, com certeza, o assunto gerava nos cafés e rodas de intelectuais e artistas. Se a obra de Visconti não se encaixa nos modelos de caráter exótico ou perverso, praticado na maioria das criações sobre o tema da aproximação sensual entre as mulheres, mais facilmente se enquadra numa motivação estética.

En tout cas, “Avant la nuit” constitue un véritablement événement dans l’histoire culturelle. Un double événement même, car tandis qu’il donne la parole à une femme qui décide de sortir du secret avant de mourir, un écrivain se désolidarise du phallocentrisme culturel dans lequel il baigne, pour restaurer une sorte de droit de regard de la femme sur la beauté de ses semblables.<sup>35</sup>

#### 4.2. *Le nu au Salon* (Arquivo 4 do CD-ROM)

Sem dúvida, um manancial importantíssimo para o estudo do tema de *NO VERÃO* é a produção de nus exposta nos *Salons de la Société des artistes français* e de *la Société nationale des beaux-arts*, no período ao qual se insere a primeira estada de Visconti em

---

<sup>34</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 150.

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*.

Paris. Vários autores já citados utilizam o mesmo grupo de anos para suas análises. “Essa Paris dita ‘de 1900’, na verdade de 1880 a 1914, é tão rica, tão complexa, tão multiforme...”.<sup>36</sup> Esse é também, o período dentro do qual foi feita a seleção dos nus expostos nos salões parisienses, para uma comparação temática com *NO VERÃO*, que se encontra no arquivo 4 do CD-ROM.

A maioria dessas pinturas foi reproduzida graças a Armand Silvestre (1837-1901), um escritor bastante versátil, cuja obra vai de poemas românticos a contos humorísticos, de livretos para o teatro a catálogos de exposições. Colaborando com vários periódicos como crítico de arte, publicou uma série de revistas ilustradas, em 25 volumes, de 1888 a 1897: *Le nu au Salon*,<sup>37</sup> na qual reproduzia quadros escolhidos e acrescentava-lhes sua crítica em prosa ou verso. Outras pinturas, da citada seleção, foram colhidas em publicações similares, de outros autores, e em alguns catálogos oficiais dos salões de Paris.

Folheando essas publicações, é possível fazer um balanço dos temas mais populares no período. Logo se pode notar a repetição de certos temas, que são tratados, a cada ano, com uma pequena diferença, por pintores diversos. Além dos antigos e habituais temas das banhistas e ninfas; das alegorias como a Verdade ou a Perversidade; de personagens bíblicas como Eva, Suzana e Madalena; ou mitológicas, como Vênus, Danae, Diana, Leda, Psiquê ou Echo, observam-se, ainda, temas que parecem especialmente caros àqueles anos.

Um deles é a *Onda*, representado por nus alongados na praia. O tema que se repete em um crescendo de intensidade, passando de um simples fundo em 1889 [A4s2], a se misturar com o corpo da mulher em 1893 [A4s3], que se entrega totalmente a ela em 1896 [A4s4], isso para citar apenas poucos exemplos. Alguns nomes famosos também mandaram suas versões da *Onda* para o Salão: Bouguereau, em 1896 [A6s28] e até Delacroix, em 1897. Outro tema bastante comum e no qual se nota também uma progressividade, é o da pele animal. Pode ser observado nos exemplos de 1889 [A4s5], onde a moça parece ter dominado a fera; no de 1893 [A4s6], que mostra o nu feminino afundado languidamente no pêlo, numa aproximação das texturas e forte referência sensorial; chegando em 1901

---

<sup>36</sup> GILLES CHAZAL. Op. cit., p. 15. Também Monnier e Crespelle se utilizam desse período, conhecido como *Belle époque*.

<sup>37</sup> Cada volume dedicado a um salão (*des Champs-Élysées* e *du Champ de Mars*) a cada ano, sendo alguns especiais, sobre o nu no Louvre, de Rabelais, ou de Ovídio, além de um sobre as esculturas nos salões.

[A4s7], a cobrir o corpo da mulher, numa simbiose em que suas mãos se posicionam como as patas do animal, numa citação explícita à mulher-fera.

Isto é posto, porque é possível notar ainda, que a obra de Visconti, *NO VERÃO*, não parece se inserir numa série temática de forma tão clara, fazendo parte de uma progressividade, evidente com o passar dos anos. De certo, não se pode dizer que ela pertença a uma única série, mas é necessário procurar seu lugar entre, pelo menos, duas delas.

Seguindo a tradição, a maioria dos nus, apresentados nos salões, ainda é representada ao ar livre. Mas já havia uma forte tendência a apresentá-los em interiores. E obviamente, a cama é o lugar preferido para a exibição desses nus. A leitura é um dos pretextos usados para mostrar o corpo da mulher, geralmente de costas [A4s8]. Os lençóis brancos e macios sobre a cama ampla, os dois grandes travesseiros, a cortina ao fundo e uma pequena porção do quarto, contribuem para criar um clima de intimidade e aconchego, bem mais apropriado a devaneios, que uma extensa colina ou a vastidão do mar. No entanto, numa perspectiva mais próxima, a cama pode se assemelhar ainda, ao misterioso mar [A4s9], quando uma dobra do lençol lembra uma onda, e o corpo da mulher parece se preparar para um mergulho nas profundezas. Personagens famosas dos romances também são representadas, como por exemplo, *Nana* [A4s10] que, jogada sobre uma cama desalinhada, esconde seu rosto no travesseiro. O simples sono não poderia deixar de inspirar o tema da cama [A4s11], assim como também o nada fazer [A4s12].

A representação da adolescência, também está bastante presente, como alegoria da Manhã, da Primavera ou do Verão. Todas elas, invariavelmente representadas ao ar livre, como convém às alegorias. A Manhã assume o aspecto de uma jovem pudica, que se protege com os braços e abaixa o rosto, envergonhada, na pintura de 1895 [A4s13]. Interessante notar que nessa obra já é perceptível uma mudança em relação ao gesto de pudor clássico:

La ocultación del sexo con las manos – o con algún ropaje añadido en otras épocas – ha sido reconocido tradicionalmente como un gesto externo – instintivo, fingido, intencionado o impuesto – de pudor. Así, la *Venus Erecta* (Roma, Museo Vaticano) – que recibió un ropaje de estuco en tiempos del papa Gregorio XVI – ha sido a veces identificada como *Venus púdica*, aunque no difiere substancialmente del tipo de la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles y de otros ejemplares donde las manos aparentemente cubren el sexo, como consecuencia de haber sido sorprendida en el baño.

(...) Todo lo contrario sucede precisamente en el desnudo moderno, cuando la moralidad impone un mayor énfasis en la expresión del pudor. Sin embargo, no se recurre a las manos para ocultar las partes pudendas, prueba de que entonces no constituía un gesto socialmente comprensible como púdico, sino exclusivamente artístico. La acción que ahora se exige es la cubrición del rostro. Pero este gesto implican o sólo una ausencia de complicidad visual, sino el anonimato (al menos para el espectador): el ocultamiento del rostro impide el reconocimiento individual, frente a la supuesta indiferenciación del cuerpo, que nada indica. La carencia de identidad, a través de la ocultación del rostro, genera, así, una gran dosis de misterio.<sup>38</sup>

Na *Manhã* de 1895, pode ser vista uma variante dos tipos apresentados por Reyer: a menina usa os braços para esconder os seio, apenas abaixa a cabeça para evitar a identificação pessoal, deixando o sexo mais desprotegido. Talvez numa tentativa de esconder, justamente, a parte do corpo que a pode caracterizar como púbere. Mais descontraída na versão de 1896 [A4s14], a garota chega mesmo a encarar o observador com certa desenvoltura, sem preocupação em esconder qualquer parte do corpo.

A representação da Primavera não dispensa, obviamente, a presença das flores [A4s15]; e também dos pássaros brancos, lembrando sua pureza [A4s16], apesar da posição langorosa da jovem que, na verdade, procura afastá-los, com um sorriso malicioso. A Primavera pode ser, ainda, representada por uma menina que se entristece pelo pássaro morto [A4s17], numa referência clara à perda da inocência, já usada, cem anos antes, por Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) [A7s8/s9].

Na representação do Verão, introduz-se uma modificação interessante para este trabalho. Estação mais quente do ano, ele é representado diversas vezes, não por uma, mas por várias jovens que brincam sobre a relva [A4s18]; ou de mãos dadas, molham os pés nas águas frescas de um riacho [A4s19]. Quando representado por apenas uma jovem [A4s20], o Verão assume uma posição afetada, digna de contorcionista, para mostrar, ao mesmo tempo, o grande traseiro, e um olhar direto e provocativo, sem qualquer resquício de pudor.

*En été* ou *NO VERÃO* – apenas duas letras diferenciam o título da pintura de Visconti, do de tantas outras obras do período, deixando de fazer dela mais uma alegoria. Mesmo sem esse diferencial, ainda que fosse uma alegoria, seria bastante diferente de todas as outras, pelo fato de não estar ambientada ao ar livre. E também, não é apenas mais uma

---

<sup>38</sup> CARLOS REYERO. El pudor como delación transgresora. In: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, 2003, pp. 170 e 171.

representação de nu sobre uma cama, não só pela presença de duas figuras, ao invés de uma, mas também pela extrema juventude das mesmas. Em todos os catálogos e publicações similares, onde foram encontradas reproduções de pinturas expostas nos salões desse período, com raríssimas exceções<sup>39</sup>, adolescentes são representadas ao ar livre, e sobre a cama figuram mulheres maduras.

Outro detalhe inovador se encontra na composição do quadro *NO VERÃO*, na perspectiva acentuada dos modelos, em direção oposta à habitual, que freqüentemente, colocava os pés em primeiro plano. Este ângulo mais comum, também foi usado por Visconti, no *Nu em escorço* [F9a], comentado no capítulo precedente. A figura, nessa obra, se apresenta numa postura muito semelhante à do quadro *Endormie*, de Lee-Robbins [A4s11] presente no *Salon du Champ de Mars* de 1893, ao qual Visconti, certamente, esteve presente. E esta, por sua vez, se assemelha grandemente à posição de *A bacante* de Courbet [A5s26]. O escorço mais raro, tomado a partir da cabeça em primeiro plano, colocando os pés ao fundo, Visconti pôde observar também no mesmo salão, em *La femme au joujoux*, de Manuel Gelin [A4s21], que lhe traz, ainda, a sugestão da infância através dos brinquedos. A juvenzinha dorme sobre a areia e, no fundo escuro, pode-se distinguir a linha do mar. Mais uma vez, a nudez da juventude parece estar mais resguardada em lugar público, que na intimidade de um quarto. Mas, o escorço a partir da cabeça em primeiro plano, não era total novidade em 1893. Já podia ser visto em 91, no *Etude*, de Salles-Estradère [A4s9].

A pré-adolescência pode ser vista ainda, desinibida, sob o calor do sol [A4s22]; ou protegendo-se, ao ser surpreendida pela presença de mais alguém que, no entanto, não nos é permitido ver [A4s23], novamente cobrindo os seios, e apenas desviando o olhar, enquanto tenta proteger um pouco o sexo unindo as pernas. Uma mudança substancial se observa em *La tentation* [A4s24] sob a forma de uma branca aparição, a tentar o velho penitente. Esse último exemplo é, entre as obras encontradas nestes catálogos dos salões, uma das primeiras referências mais explícitas à sensualidade e ao poder de sedução da jovem

---

<sup>39</sup> Uma exceção é *Rolla* (1878), de Henri Gerveux (1852-1929), reproduzida em *Le nu au Salon*, referente à Exposição Universal de 1889. A pintura será analisada mais à frente, pelo escândalo que provocou, e também por ser diferente das demais, pela presença da figura masculina – título da obra.

adolescente. Bram Dijkstra comenta um texto contemporâneo à exposição de uma obra intitulada justamente *Puberdade*<sup>40</sup>:

Seeing purity, the late nineteenth-century mind was titillated – or disturbed – by thoughts of sin. In his *Le Nu au Salon: Champ de Mars* of 1892, Armand Silvestre, mulling over a painting by Armand Point entitled “Puberty”, talked about how in Point’s young girl “the disturbing unfolding of women’s essence,” would awaken “thoughts until now mysteriously slumbering in deceptive serenity.”<sup>41</sup>

Mais tarde, já no século XX, posturas, olhares e principalmente, títulos, insinuam a iniciação de jovens no amor venal, como em *Un débit*, de Fernand Desmoulin [A4s25]. Nessa obra, o gesto de pudor aparece indeciso, na tentativa de cobrir o rosto, que procura o anonimato como forma de proteção, mas não impede o olhar, nem encobre os seios. E em *La mineure*, de Jacques Baugnies [A4s26], no qual se percebe a presença sinistra da aliciadora, por trás do biombo.

A representação de crianças pequenas também aparece nos salões, mas em muito menor número e, ainda, ligada à natureza, geralmente também de forma alegórica, como em *La fontaine de jouvence*, de Quinsac [A4s27] e *La perle*, de Marie Nayla [A4s28], uma das poucas pintoras presente nos salões daquela época.

Rara também, a presença de representações de duas mulheres numa atitude mais íntima. Às vezes, ela aparece disfarçada de auto-estima, como no *Le baiser dans la glace*, de Fichel [A4s29], onde a distância guardada entre o corpo e o espelho, assegura a visão da mulher tanto de frente como de costas. Uma outra pintura apresenta as mulheres em postura fechada, cabeça baixa, corpo curvado, encolhido, de costas para o observador [A4s30], uma delas, a voltar as costas também para a outra, como a expressar arrependimento. Um relacionamento afetuoso entre duas mulheres, só foi encontrado em *Le sommeil*, de Georges Callot [A4s31], inspirado claramente na obra homônima de Courbet [A6s23], porém, ambientado em uma relva florida.

Em outro quadro, duas banhistas adolescentes [A4s32] saem da água procurando proteger os olhos do sol, numa atitude ambígua que pode representar também um gesto de pudor. A composição é estranha, as duas meninas, com os corpos iluminados, localizam-se do lado

---

<sup>40</sup> O volume 11 da série de Armand Silvestre, que traz esse texto e a reprodução da obra, é um dos poucos que, infelizmente, não pôde ser encontrado nas bibliotecas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

<sup>41</sup> BRAM DIJKSTRA. Op. cit., p. 191.

direito da tela, cujo lado esquerdo é ocupado apenas pela massa escura da água; uma vegetação densa ocupa toda a faixa horizontal ao alto. A postura das meninas é bastante natural, e até um pouco desequilibrada, parecendo ter sido fixada por um instantâneo.

Ao contrário, em *Les caresses de la vague*, de N.-A. Laurens [A4s33], do mesmo ano, a postura das meninas é bastante estudada. A imagem conseguida é uma gravura feita a partir da tela original, para ilustrar o catálogo oficial, do *Salon des Champs-Élysées*, do ano de 1891. Espera-se que o resultado seja o mais fiel possível à pintura, pois essa obra seria a mais próxima do tema de *NO VERÃO*. Embora ela esteja ambientada ao ar livre – ainda mais uma vez, o tema da onda – é a representação do relacionamento mais próximo entre duas jovens. Mas as semelhanças com a obra de Visconti terminam aí. As duas meninas que recebem as carícias da onda, esboçam um leve sorriso para o observador, e com os braços levantados, parecem procurar equilíbrio, mas na verdade, assumem uma postura coquete e dengosa, desprovida de naturalidade ou pudor.

Para terminar este balaço dos temas mais freqüentes entre os nus reproduzidos nos catálogos dos salões daquele período, é interessante lembrar a tela de Visconti, que em 1897, recebeu a atenção de Armand Silvestre, figurando no volume 24 da série *Le nu au Salon*, com o título *Rêve mystique* [A4s34]. Mais que qualquer comentário, os dois poemas escritos pelo crítico de arte (Anexo 8) descrevem o clima da pintura. É mais um exemplo de nu viscontiano, ao mesmo tempo, langoroso e natural. O corpo delgado é também característico de Visconti, assim como a expressão serena num rosto delicado. A nudez franca é mostrada sem agressão. O ângulo é comum, lateral, e a figura ocupa toda a extensão do quadro. Segundo Frederico Barata, a tela intitulada em seu livro *Fatigada*, é um nu em tamanho natural, e pertence a uma coleção particular na França.<sup>42</sup> Parece que Silvestre anteviu todo o mistério que envolveria a tela até os dias de hoje, registrando nos primeiros versos de seu poema:

O Sommeil de la Femme, à nos veilles cruel,  
Qui dira pour nos coeurs tes effrayants mystères,  
Durant les longues nuits qui nous font solitaires  
Auprès du compagnon pourtant habituel?<sup>43</sup>

<sup>42</sup> FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944, p. 10.

<sup>43</sup> ARMAND SILVESTRE. *Le nu au Salon*, Champ de Mars, 1897, vol. 24.

### 4.3. Iconografia do tema na pintura e escultura.

Como não foi possível encontrar entre as obras mais próximas a *NO VERÃO*, uma com o mesmo tema que ela, ou alguma semelhança formal – embora isso fosse bastante comum entre as obras expostas nos salões daquele período – torna-se necessário pesquisar a iconografia ocidental que, ao menos em parte, esteja ligada ao tema específico da obra de Visconti: *duas meninas nuas na cama*. Esse tema revelou-se bastante complexo e fecundo, portanto terá que ser desmembrado, começando-se por aquelas obras em que várias mulheres são representadas, entre elas, somente. Depois, a pesquisa se concentra na representação de apenas duas mulheres, após o quê, são sondadas as obras que retratam a infância e adolescência.

#### 4.3.1. Entre elas, somente. (Arquivo 5 do CD-ROM)

*Se a beleza está no olhar de quem a observa, o erotismo encontra-se na mente.*

*Edward Lucie-Smith*<sup>44</sup>

Segundo Carlo Ginzburg, muitos estudiosos encontram nos nus femininos “uma quantidade de símbolos e conotações ocultas de caráter filosófico”. Porém, o historiador, apoiando-se em escritos de admiradores da obra de Ticiano Vecellio (1488/90-1576), que foram contemporâneos do pintor, observa nesses nus a característica de “imagem pintada para excitar sexualmente o espectador”.<sup>45</sup>

Tanto Ginzburg, em *Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI*, como John Berger em *Modos de ver*, ressaltam a importância do espectador-fruidor ou espectador-proprietário, na tradição ocidental do nu feminino, a tal ponto, que pode ser considerado como o principal protagonista da pintura. “Tudo deve apresentar-se como resultado de sua presença ali. Foi para ele que as figuras assumiram a sua situação de nus”.<sup>46</sup> E nessa relação, o espectador pode assumir o lugar do amante masculino, quando este também é representado na obra ou, quando isso não ocorre, se colocar como o parceiro

<sup>44</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. *Ars erotica*. 1988, p. 06.

<sup>45</sup> CARLO GINZBURG. *Mitos, Emblemas, Sinais*, 1999, p. 124.

<sup>46</sup> JOHN BERGER. *Modos de ver*, 1972, p. 58.

imaginário da mulher. Nunca é demais lembrar, que até bem pouco tempo, estas imagens eram produzidas, quase que exclusivamente, por homens e para homens.

Ginsburg sublinha ainda, que os espectadores dos nus, no século XVI, reagiam a eles como a quadros explicitamente eróticos; e para comprovar sua afirmação de que “o papel do espectador-fruidor é substancialmente o de *voyeur*”<sup>47</sup>, menciona uma carta do próprio Ticiano a um amigo, prometendo-lhe uma pintura em que a protagonista se apresentaria de costas... para variar.

Ao longo dos séculos, sempre foram utilizados pelos artistas plásticos, temas que se prestavam a mostrar várias mulheres juntas, o que permitia representá-las em vários ângulos diferentes, e dava ao espectador-fruidor a visão total do corpo da mulher. A mitologia, manancial riquíssimo, fornecia o tema das ninfas, que poderiam ser vistas sem a presença do homem, como em *Diana e Calisto* (1556/59), de Ticiano [A5s2]. Podem ser citados, ainda, exemplos nas obras de Bouguereau [A5s11], ou de pintores menos conhecidos, como o francês Raymond Monvoisin (1790-1870), que passou catorze anos em Santiago do Chile, e deixou ali sua tela *Ninfas no banho* [A5s10]. Uma variação desse tema é usada por Charles-Edouard Boutibonne (1816-1897), em *Sereias*, de 1883 [A5s12], que brincam em roda nas águas do mar, mostram todos os atributos de mulher e escondem a cauda de peixe.

Um relevo que adorna o Palácio de Versailles, *O banho das ninfas* [A5s3], de François Girardon (1628-1715), mostra as moças brincando na água, algumas delas em posições que lembram as figuras de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), na sua tela *As Banhistas*, de 1887 [A5s16]. A composição e o arranjo das figuras é bem diverso, mas pode-se identificar no relevo a jovem que levanta o pé, aquela que junta água com as mãos para jogá-la nas outras, e também a figura que se envolve com a toalha. Até mesmo a quarta moça na tela de Renoir, que aparece ao fundo de costas, pode ser vista também no relevo do Versailles. Apesar dessa possível inspiração, Renoir teria declarado: “Deus sabe o que me custou essa obra. Quando a enviei a uma exposição, causou logo celeuma. Acabaram por dizer que eu era um irresponsável.”<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> CARLO GINSBURG. Op. cit., 1999, p. 120.

<sup>48</sup> *História da Arte da Salvat*, t. 8, p. 267.

O grupo de banhistas que se refresca em um riacho é tema constante, e pode ser independente da mitologia, como se pode ver em Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) [A5s4].

*As banhistas*, que Fragonard pinta possivelmente em 1770, expressam a certeza desenvolta dessa mão que sabe flagrar uma contínua mobilidade – da vegetação, das nuvens, das águas, das mulheres, mas também das próprias pinceladas, reveladas sem disfarce – e sabe pôr em evidência setores estratégicos dos corpos a serem exibidos, ora evidenciados pela luz, ora velados pela penumbra.<sup>49</sup>

Assim também, um século mais tarde o tema é ainda explorado por pintores como por Paul Cézanne (1839-1906) [A5s14/s15], e Renoir volta mais uma vez a ele, já no final de sua vida [A5s17], trinta anos após a celeuma.

Um dos quadros mais famosos representando várias mulheres nuas é o *Banho turco* (1862), de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Pintada quando o artista contava já 83 anos de idade, a tela é considerada uma síntese de todos os seus estudos de nus femininos. Além de mostrar o corpo da mulher em múltiplas posições, e também de diversas etnias, ainda apresenta um detalhe de bastante intimidade entre duas delas [A5s7]. A tela pertenceu a um famoso espectador-proprietário, Khalil Bey, antigo embaixador radicado em Paris, citado em alguns textos como turco libidinoso, e em outros, como ilustre colecionador. Porém, não se pode esquecer suas características de exotismo distante, que coloca as mulheres ali representadas numa relação específica com o homem ocidental:

Enfermées dans le bain, les femmes sont la pâture des appétits refoulés. Elles sont sans défense, mollement allongées sur la marbre dans une passivité bien féminine qui rassure le bourgeois et l'encourage sur la voie de la transgression imaginaire d'autant plus voluptueusement qu'il ne risque pas d'y perdre sa double suprématie d'homme et d'Occidental. (...)

(...) Offerte au plaisir sensuel, disponible, consentante, vide, sans désir propre, mais suffisamment lointaine pour que cette féminité exaltée désigne à son appétit de conquête, un nouveau territoire à coloniser.<sup>50</sup>

Alguns pintores, mesmo não representando nus, retratam relacionamentos afetuosos entre mulheres, em cenas íntimas, das quais os homens foram banidos também. Entre eles estão Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) [A5s8/s9] e sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) [A5s13].

<sup>49</sup> JORGE COLI. Dos libertinos aos estóicos, ou seja, de um erotismo a outro. In: *Libertinos Libertários*, 1996, p 284.

<sup>50</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., pp. 129 e 130.

No século XX, não é mais necessário o álibi do banho coletivo ou da mitologia para a representação de corpos nus de várias mulheres. Já na primeira década, é possível encontrar um quadro como *Amigas* (1904) [A5s18], de Louis Corinth (1858-1925), representando um grupo de quatro mulheres nuas, amontoadas sobre uma cama, que se tocam languidamente. Nessa obra não se tem mais a preocupação de mostrar ao espectador-fruidor todos os ângulos das mulheres, pois todas elas se apresentam de frente. Mas são ali registrados tipos físicos diversos e, principalmente, é ressaltado o clima sensual entre elas.

Gustav Klimt (1862-1918), incomparável intérprete da mulher segundo a estética *art nouveau*, também dá a sua contribuição para a representação do grupo de mulheres:

Klimt, grande *voyeur* da vida, amante da mulher e servidor de Eros, prefere antes multiplicar os corpos das suas criaturas de carne, e inclusivamente representar os amores femininos... , do que introduzir o homem nos seus quadros.<sup>51</sup>

Em *Serpentes d'água II* [A5s19] e *A virgem* [A5s20], Klimt representa a união entre as mulheres com visões compactas dos seus corpos aconchegados.

Um outro exemplo, ainda mais recente, é o de Tamara de Lempicka (1898-1980). Com seus nus de formas estilizadas e em posições contorcidas, expressa a intensidade do relacionamento sensual entre as mulheres, numa versão moderna do tema das banhistas ou simplesmente apresentando quatro figuras [A5s21]. É um dos raros exemplos de nus femininos retratados por uma mulher, e provavelmente endereçados a outras mulheres.

Antes de passar para a representação específica de duas mulheres apenas, resta lembrar mais um tema muito comum, desde a Renascença, que também permitia a exibição simultânea de vários ângulos do corpo feminino: *As três Graças* – Castidade, Beleza e Amor. Podem ser citadas as versões de Rafael Sanzio (1483-1520) [A5s22]; de Peter Paul Rubens (1577-1640) [A5s23]; de Charles-Joseph Natoire (1700-1777) [A5s24]; de Antonio Canova (1757-1822) [A5s25]; e numa visão mais moderna, a de Sir Edward Burne-Jones (1833-1898) [A5s28]. É interessante observar, que a proximidade e a intimidade, entre elas, vão aumentando com o passar do tempo. Merece destaque, a versão de Natoire, pois, além de não colocar as Graças de pé, como em todas as outras composições, ele ainda as representa muito jovens, e uma se apartando das demais. Embora as três estejam ligadas

---

<sup>51</sup> GILLES NÉRET. *Gustav Klimt*, 2000, pp. 88 e 90.

pela guirlanda de flores, duas delas se encontram bem mais próximas, e uma se apóia na coxa da outra. A versão de Canova é alvo também de um tratamento diferente.

Traditionnellement, deux des *Grâces* sont tournées vers le spectateur, et la troisième, au milieu, regarde au loin. Si Canova ne respecte pas la tradition, cette sculpture apparemment anodine confirme que ces figures avaient perdu leur valeur symbolique, et n'étaient plus qu'un prétexte à montrer de la jeune chair féminine sous des angles différents.<sup>52</sup>

Além disso, suas mãos não tocam apenas ombros e braços das companheiras, o que pode ser visto até mesmo no exemplo mais moderno, de Burne-Jones. Das três Graças de Canova, aquela que está no centro recebe toda a atenção das outras duas, sendo que uma traz o rosto dela para junto do seu, e a outra toca levemente o seu seio.

Jules-Robert Auguste (1789-1850), conhecido como Monsieur Auguste, foi o pintor aquarelista que trouxe, de suas viagens ao longínquo Oriente, as primeiras imagens de sensualidade feminina, aproveitando-se da ausência de censura em relação às odaliscas ou escravas.<sup>53</sup> Ambientadas em um mundo à parte, num clima de exotismo distante, pôde representar, já em 1820, *Três odaliscas* [A5s26], de etnias e cores de tez diferentes. Elas trocam olhares lascivos entre si, parecendo ignorar o espectador, apesar de ainda, se exibirem seus corpos exuberantes, nos diversos ângulos que favorecem uma visão total.

Gustave Courbet (1819-1877), como realista, excluiu de seu repertório os temas mitológicos e também não aderiu ao orientalismo, mas não renunciou ao prazer de representar três mulheres juntas, valendo-se ainda do antigo tema, em *As três banhistas* [A5s27]. Estando duas nuas e uma vestida, apesar de não se encontrarem tão próximas, é grande o clima de cuidado, ternura e cumplicidade que emana dessa tela.

#### 4.3.2. Duas mulheres. (Arquivo 6 do CD-ROM)

*... contudo, os pintores masculinos continuavam a servir-se do tema, tanto pelo seu impacto erótico intrínseco como para proclamar o seu próprio desprezo pelas convenções sociais.*

*Edward Lucie-Smith*<sup>54</sup>

<sup>52</sup> MONICA DOHM-DUCHEN. *Le nu*. 1992, p. 39.

<sup>53</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 128.

<sup>54</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. Op. cit., p. 123.

Embora ignorado solenemente, pela sociedade européia, machista e hipócrita, por longos séculos, o relacionamento erótico entre as mulheres não passou despercebido pelos artistas. Os pintores e escritores estavam muito mais atentos à observação direta da realidade que os próprios homens da ciência ou da lei. Tanto no capítulo *The Lesbian Glass*, de Bram Dijkstra, como no texto *Homoerotismo feminino e o Santo Ofício*, de Ronaldo Vainfas, no livro *História das Mulheres no Brasil*, encontramos referências à dificuldade de se perceber o caráter erótico de relacionamentos mais estreitos entre mulheres; visto que a atração entre elas foi sempre aceita como inocente e até incentivada. A ignorância sobre a anatomia e a sexualidade feminina, além do desprezo que se votava a elas, levou os legistas que, desde muito cedo condenavam o homossexualismo entre os homens, a duvidar da possibilidade disso ocorrer também entre elas.

A relativa impunidade das relações homoeróticas entre mulheres foi característica geral das sociedades européias na Época Moderna, ao contrário do furor da perseguição que alguns países moveram contra os sodomitas, sobretudo nos séculos XVI e XVII. Deve-se considerar a esse respeito, antes de tudo, que as relações entre mulheres eram menos visíveis do que as relações entre homens, ou ao menos não eram tão rumorosas.<sup>55</sup>

Quanto aos homens da ciência, Dijkstra levanta o fato de que os sexólogos, já no século XIX, tiveram inspiração literária e artística para suas teorias.<sup>56</sup> Considerando que esse autor cita as “sensacionais descobertas” das tendências auto-eróticas das mulheres pelos sexólogos, durante as décadas de 1870 e 1880, é interessante lembrar a data de obras artísticas bastante explícitas no assunto, como *Fleurs du Mal*, de Baudelaire, em 1857, e *Le Sommeil*, de Courbet, em 1866.

*Les Deux Amies*, de Marie-Jo Bonnet, é uma publicação bastante recente que se propôs a analisar a iconografia do casal de mulheres através dos tempos. Em sua introdução, a autora coloca em pauta questões que intrigam aqueles que se debruçam sobre o assunto:

Comment se fait-il que les relations de Sappho avec ses amantes n'aient pas donné naissance à un modèle de couple au statut comparable à celui des couples d'hommes qui passionnèrent tant les philosophes, écrivains, législateurs et artistes du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.? Sappho a traversé les siècles seule...<sup>57</sup>

<sup>55</sup> RONALDO VAINFAS. *Homoerotismo feminino e o Santo Ofício*, in: *História das mulheres no Brasil*, 1997, p. 123.

<sup>56</sup> BRAM DIJKSTRA. Op. cit., p. 146.

<sup>57</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 11.

Como tentativa de resposta, ela coloca uma diferença fundamental, a qual se estabelece na relação entre as parceiras, em confronto com o plano institucional das relações entre os homens na Antigüidade clássica, de iniciar os jovens em seu futuro papel viril no quadro de uma sociedade patriarcal nascente.

Avant la relation dominant/dominé qui structurera le modèle de la complémentarité entre les sexes, Sappho parlait de relations “égalitaires” fondées sur le désir mutuel et la réciprocité des sentiments. (...)

Bien que Sappho ait fondé, dans la littérature, un regard de la femme sur la femme au sein d'un face-à-face amoureux, dès le v<sup>e</sup> siècle avant notre ère l'élite masculine regarda l'amour saphique comme un amour sans lieu, sans cité, et sans autre loi que le désir mutuel.<sup>58</sup>

Definindo as relações entre as mulheres, desde a Grécia antiga, como sem lugar e a sexualidade feminina como invisível e, portanto, considerada irrepresentável, a autora determina o coração da sua pesquisa: “La question du statut du couple de femmes dans la symbolisation du désir féminin”. E lembrando que a simbolização do desejo feminino é vista sob o filtro da instituição patriarcal, ela acrescenta: “On ne peut voir le désir féminin, mais on peut voir son objet”.<sup>59</sup>

Alertando para o fato de que não se pode dar conta das questões que envolvem o tema iconográfico das Duas Amigas, sem sair do próprio domínio da história da arte, Bonnet se indaga ainda, em relação ao símbolo do casal de mulheres:

Le fait qu'il ouvre un territoire non phallique considéré comme dangereux justifie-t-il l'absence de parole sur une réalité dont l'image fut quasiment la seule à rendre compte jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle?

(...)

Le couple est un thème iconographique qui signifie quelque chose dans le système symbolique de la représentation. Qu'est-ce que l'art “institue” en représentant le couple de femmes? Prend-il en change un désir de liberté amoureuse qui ne trouve pas sa place dans la Cité? Le lesbianisme figure-t-il ce désir et s'impose-t-il au fil des siècles comme l'archétype même de l'éros féminin libre?<sup>60</sup>

E trazendo a questão geral para o caso específico, pode-se perguntar: As duas meninas de Visconti teriam alguma relação simbólica com o desejo feminino de liberdade amorosa, e mais que isso, com o Eros adolescente livre?

---

<sup>58</sup> Idem, pp. 12 e 13.

<sup>59</sup> Idem, p. 14.

<sup>60</sup> Idem, p. 15. O termo *Cité* é empregado nesse texto como metáfora de *Instituição*.

Bonnet lembra, ainda, que se trata, em última instância, de uma representação e não de um casal real, e que a arte é também uma instituição, que fabrica imagens e dogmas, portanto:

De ce point de vue, l'art est aussi une Cité qui voile l'éros des Amies sous différents "prétextes", comme nous le verrons. Prétexte mythologique avec Diane et ses nymphes, prétexte allégorique avec "la Paix et la Justice qui s'embrassent", prétexte oriental avec les harems et les odalisques, et bien sûr le prétexte "amical" comme l'art de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle en donne tant d'exemples.<sup>61</sup>

E a questão agora em pauta é procurar dentre a iconografia levantada, alguma fonte, alguma inspiração, alguma citação, temática ou formal para *NO VERÃO*. Embora Visconti não tenha usado de pretextos para abordar seu tema, seria possível encontrar alguma analogia formal, mesmo que indireta, entre essa pintura e outras obras que representam um casal de mulheres?

Desde a Grécia clássica, a arte testemunha sobre a prática erótica entre as mulheres. Um exemplo bem característico é uma pintura em cerâmica, na técnica da figura vermelha, de cerca de 510 a.C [A6s2], na qual uma mulher nua estende um vaso de perfume a uma outra que lhe toca o sexo. Um único caso encontrado, em meio à imensa quantidade de pinturas em vasos gregos que representam relações sexuais explícitas entre homens.

No entanto, várias esculturas em terracota, retratando duas mulheres abraçadas ou aconchegadas ternamente, foram encontradas em necrópoles da bacia do mediterrâneo, as mais antigas do século IV ou III antes de Cristo. Como uma que revela grande intimidade [A6s3], representando uma mulher sentada sobre os joelhos da outra, que por sua vez lhe segura a coxa. Apesar desse aspecto, essas estatuetas receberam interpretações que as ligavam ao amor filial, identificando-as com Deméter e Perséfone.<sup>62</sup>

Já na Idade Média, quando a cultura antiga se desmoronou, e o nu foi recusado, junto com tudo que poderia alimentar a memória do paganismo, o nu feminino conseguiu sobreviver, mesmo que completamente descaracterizado, na imagem de Eva ou das almas no Juízo Final. Assim também, o abraço feminino encontrou refúgio no encontro entre Maria, mãe de Jesus, e Isabel, mãe de João Batista, quando estavam ambas grávidas – tema conhecido como *Visitação*. Um exemplo interessante é o do díptico de marfim [A6s3], em que o

---

<sup>61</sup> Idem, pp. 15 e 16.

<sup>62</sup> Idem, p. 23.

abraço é tão estreito que a cabeça de ambas poderia pertencer a qualquer um dos dois corpos, que em última instância, também parecem fundidos, em sua parte superior.

La Renaissance porte bien son nom en ce qui concerne l'amour entre femmes, car c'est à partir du XVI<sup>e</sup> siècle que le couple de femmes est identifié comme tel, reconnu dans sa dimension érotique et d'une certaine manière convoqué à témoigner de ce nouveau regard sur les femmes élaboré conjointement par l'humanisme et la culture de cour.<sup>63</sup>

Já no início do século XVI, Palma il Vecchio (1480-1528) pinta duas ninfas nuas numa paisagem [A6s4], sendo que uma se estende, lânguida, o corpo e o olhar em direção à outra, que por sua vez, volta-se para o espectador, cumprido, desta forma, sua função como nu. Embora aqui elas estejam bastante distantes, uma da outra, nota-se uma aproximação progressiva nas próximas pinturas.

Às vezes, uma figura masculina se colocava à margem de um casal de mulheres, como em *Vênus, Flora, Cupido e Marte* [A6s5], de Paris Bordone (1500-1571). Seu tema foi identificado como sendo uma celebração do triunfo do amor sobre a força brutal das armas. Marte está praticamente escondido, confinado a um canto da tela, enquanto, Flora, deusa do amor virginal, e Vênus, deusa do amor fértil, de mãos dadas, trocam flores que são jogadas por Cupido, sobre suas cabeças. A intimidade que pode ser notada entre as duas deusas nessa pintura, é intensificada numa outra, de Frans Floris<sup>64</sup> [A6s4], na qual a figura masculina desapareceu, sendo substituída por uma pomba branca, que faz contraponto com o cupido. A imagem, provavelmente alegórica, traz ao fundo uma paisagem com as ruínas do Coliseu. Apesar da sensualidade mais evidente, pelos seios nus e contato físico maior entre as mulheres, esta imagem tem uma analogia formal evidente com a pintura de Bordone.

Quand le couple de femmes devient le vecteur d'une réflexion éthique sur le regard, c'est le signe que l'art s'est mis au service de valeurs plus hautes que la simple délectation esthétique. Dans ces conditions, le plaisir féminin est émancipateur pour tous. Et c'est bien ce qu'enseigne l'École de Fontainebleau quand il montre la nudité des femmes, parce qu'il a su reconnaître leurs désirs et respecter leur liberté.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Idem, p. 35.

<sup>64</sup> Infelizmente, esta imagem foi reproduzida em *Ars Erotica*, de Edward Lucie-Smith (p. 120) sem a indicação de seu título na legenda, e esta informação não foi conseguida em outra parte.

<sup>65</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 45.

Para Bonnet, o melhor exemplo dessa “marcha” em direção a uma nova concepção do casal feminino, é uma estatueta de madeira, pouco conhecida, da *Ecole de Fontainebleau* [A6s6], que mostra duas mulheres que caminham enlaçadas e se beijam. Do casal emana uma sensação de harmonia no movimento, uma dinâmica natural que não se quebra mesmo no momento em que elas estão para se beijar. E Bonnet se pergunta se essa cena não poderia representar um comportamento novo entre as mulheres daquela época.<sup>66</sup>

Assim também, *Gabrielle d'Estrées e uma de suas irmãs* [A6s7], é uma outra obra que evidencia a contribuição da *Ecole de Fontainebleau* na mudança significativa da representação da sensualidade feminina. As duas se apresentam de frente, dentro da mesma banheira, a irmã toca com dois dedos o mamilo de Gabrielle, que por sua vez, segura num gesto idêntico um anel, enquanto ambas, olham em direção ao espectador. Até mesmo um gesto de incrível impudor, como o qualifica Bonnet, a teatralização de uma erótica feminina que proclama sua plena liberdade, encontrou explicações moralistas:

A loira Gabrielle era favorita de Henrique IV: o gesto da irmã, pegando-lhe na ponta do seio, é uma alusão ao futuro nascimento do mais velho dos dois bastardos que ela deu ao rei, o duque de Vendôme (no segundo plano, uma criada prepara o enxoval do nascituro).<sup>67</sup>

No início do século XVII, Peter Paul Rubens (1577-1640) pinta *Júpiter e Calisto* [A6s8], cuja história é contada por Ovídio no Livro segundo de suas célebres *Metamorfoses*.<sup>68</sup> Nessa cena, a ninfa tenta resistir ao assédio do deus que, embora transformado em Diana, não disfarça sua atitude de dominação, é a violação de uma virgem pelo todo-poderoso. A presença da águia de Júpiter reforça sua atitude viril. Calisto tenta se proteger cruzando as pernas e colocando a mão sobre elas, mas seu olhar furioso mostra que ela sabe que será vencida.<sup>69</sup>

Laurent de La Hyre (1606-1656), como aluno da *Ecole de Fontainebleau* na juventude, não esquece sua lição de liberdade, o que lhe permite ser, segundo Bonnet, um dos raros pintores do século a escapar do duro sistema de convenções sociais que esmaga o desejo

---

<sup>66</sup> Idem, p. 46.

<sup>67</sup> *História da Arte*, 1978, tomo 6, pp. 242 e 244.

<sup>68</sup> A ninfa Calisto, preferida de Diana, estava ligada a esta por um voto de castidade. Um dia, Júpiter, para seduzi-la, toma a aparência e os adornos de Diana. Calisto cai na armadilha, e quando é descoberta sua gravidez, Diana a expulsa de sua companhia, e Juno, esposa de Júpiter, se vinga transformando-a em urso. (Bonnet, p. 40)

<sup>69</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 57.

feminino.<sup>70</sup> Isso pode ser notado em pinturas suas de grande envolvimento e ternura entre duas mulheres, quer utilizando-se do pretexto da alegoria, ou simplesmente colocando duas banhistas em paisagem bucólica [A6s9], ele revela um realismo mais físico, do prazer de viver livremente na natureza.

No século XVIII, o tema de Júpiter e Calisto é abordado inúmeras vezes, por vários pintores, porém agora, Calisto não é mais violentada por Júpiter. Ele está apaixonado por ela, e esta não lhe resiste mais, antes, cede ao seu desejo. Dentre todos os pintores que se ocupam desse tema, o principal é sem dúvida François Boucher (1703-1770), que entre 1744 e 1769 faz seis versões dele, nas quais coloca as duas mulheres em diversas posições, nuas ou seminuas, envolvendo-se entre braços, pernas e olhos [A6s10/s11]. Mas não só a sedução de Calisto por Júpiter lhe serve como pretexto para representar um casal de mulheres. O pintor se vale de outras fábulas de Ovídio, que geralmente são representadas por uma jovem apenas. Em sua versão de *Leda e o cisne* [A6s12], Boucher acrescenta ainda a figura de uma outra jovem, que se apóia em seu joelho e é por ela acolhida. Leda procura se desviar do cisne, aproximando seu corpo ao da amiga. Num outro exemplo, Erigone, que é seduzida por Baco transformado em cacho de uvas, se recosta languidamente no ombro de uma outra jovem [A6s13]. Essa pintura faz parte de uma encomenda do duque de Chartres para seu castelo, assim como também uma outra intitulada apenas *Toaleta pastoral* [A6s13], que representa uma cena muito similar. Ainda quando aparece a figura masculina, como em *Pan e Syrinx* [A6s11], Boucher não perde a oportunidade de mostrar duas das ninfas, que ajudaram Syrinx a se transformar em junco para fugir de Pan, aconchegadas em sua nudez, uma vista de frente e a outra de costas. *Diana saindo do banho* [A6s12] é, talvez, o quadro mais famoso de Boucher mostrando um casal de mulheres. Mas para essa representação, ele encontra ainda vários outros motivos. Saindo da esfera mitológica e entrando na dos costumes, ele se vale, por exemplo, de uma simples carta de amor ou até da toaleta mais íntima [A6s14]. Para Bonnet,

La liberté sexuelle que Boucher exalte dans ses œuvres est celle qui milite en faveur du libre accès au corps des femmes... par les hommes. Tout est bon pour la signifier, y compris les couples de bergers qui unissent indistinctement

---

<sup>70</sup> Idem, p. 67.

hétérosexuels et homosexuels. Chacun est interchangeable dans ce monde idéal, à l'abri des conflits entre les sexes ou avec la société.<sup>71</sup>

Na passagem do século XVIII para o seguinte, uma personalidade artística excepcional faz interessantes trabalhos sobre o tema das duas mulheres. É o suíço Johann Heinrich Füssli (1741-1825), que estendeu seus estudos pela Alemanha, França, Itália, mas acabou se instalando definitivamente na Inglaterra. Culto e excêntrico, sua obra se destaca pela subjetividade e intensidade. No tema da sexualidade onírica, abordado em várias outras obras suas, Füssli encontra também inspiração para colocar duas jovens juntas e aconchegadas, nuas ou seminuas [A6s15]. Apesar disso, não se pode dizer que o tema diga respeito à sexualidade homossexual, ao menos, se comparadas estas obras a uma outra, *Nu deitado e tocadora de piano* [A6s16], citação inequívoca da *Vênus com o organista* de Ticiano. O erotismo desta última pintura, evidente no olhar do organista, direcionado ao corpo de Vênus, é anulado na obra de Füssli, pois a tocadora de piano olha atentamente para a partitura, ignorando o nu às suas costas.

A arte do século XIX, na França, explora de várias formas o tema das duas mulheres. Para Mario Praz: “Já no fim dos anos que se seguiram a 1830, graças especialmente a George Sand, o vício lésbico ficou muito popular”.<sup>72</sup> Bonnet lembra sobre a escritora, sua importância, não reconhecida, por representar o primeiro olhar de mulher sobre o casal de mulheres. “Et pourtant! C’est elle qui désoculte le désir de la femme pour la femme dans son roman *Lélia* paru em 1833...”<sup>73</sup> Praz lembra ainda o início desse tema entre os pintores:

Jules-Robert Auguste foi o pintor desse lesbianismo de 1830, comprazendo-se em representar duas belezas, uma branca filha do Norte e uma negra, soltas num lascivo abraço num cenário tropical (guache da coleção Alfred Beurdeley, pastel no museu de Orléans), e dando assim uma versão libertina do motivo da loira e morena muito cara ao romantismo.<sup>74</sup>

Vários pintores, também entre os menos famosos, se ocuparam do tema de forma mais velada. Representando mulheres vestidas, sugeriam relações amorosas num clima de constrangimento, como em *Tarde demais* [A6s17] de William Lindsay Windus (1822-

<sup>71</sup>Idem, p. 82.

<sup>72</sup>MARIO PRAZ. Op. cit., p. 293.

<sup>73</sup>MARIE-JO BONNET, Op. cit., 124.

<sup>74</sup>MARIO PRAZ. Op. cit., p. 293. Essas obras de Monsieur Auguste, citadas também por Bonnet (“Voici par exemple des odalisques tendrement enlacées. Une Blanche et une Noire. Réunion peu réaliste, trente ans à peine après l’abolition de l’esclavage, mais qui s’explique par le fait que ces femmes sont des odalisques, c’est-à-dire des esclaves,” p. 128), não foram reproduzidas em nenhuma das publicações.

1907), ou de sofisticada superficialidade, como em *Corações de mármore* [A6s18] de Hans Makart (1840-1884).

Segundo Dijkstra, o tema do beijo no espelho, como na pintura de Antoine Magaud (1817-1899) [A6s19], além de registrar uma mudança observada nas heroínas dos romances e retratar o fascínio dos artistas pelas recentes “descobertas” dos cientistas sobre a sexualidade feminina, revela ainda a idéia de uma suposta conexão entre as tendências auto e homoerótica da mulher.

The image of woman kissing herself in the mirror marked a drastic change from the mid-century conception of woman as household nun. The altruist had become an egoist; ... Now woman had become different. No longer the moon of reflected light, she had become the moon of circularity, of uroboric self-sufficiency. Egotistical, self-involved, she no longer cared a hoot for men; all she cared about was herself.

(...) In the art of the period, the image of woman kissing herself in the mirror was therefore often supplemented by images of a woman kissing another woman, as if she were kissing herself, Fernand Khnopff's "The Kiss" [A6s19] is a typical example of this genre. (...)

Just as woman's glance in the mirror, while expressing her autoerotic inaccessibility to the "individualistic" male, had nonetheless still kept her within comfortable voyeuristic distance, so lesbian contact between two women often came to be seen as a simple extension of their autoerotic tendency, and hence open to the same sort of nonthreatening voyeuristic involvement on the part of the male.<sup>75</sup>

Contrariando a idéia de Praz, Dijkstra coloca mais para o final do século a popularização do tema do lesbianismo, relacionando uma seqüência de obras que abordaram o tema mais explicitamente, até ele tornar-se relativamente aceito.

Except for a relatively rare explicit early treatment of lesbianism such as could be found in Simeon Solomon's gouache of "Sappho and Erinna" (1864), in Courbet's "Sleep" (...), or in the writings of Baudelaire, his follower Swinburne, and in the sensational – and sensationably popular – novel *Mademoiselle Giraud, My Wife* (1870) by Adolphe Belot (supposedly written because it was the duty of "the writer to signalize and stigmatize certain corruptions"), it was not until around 1900 that the depiction of lesbianism became a popular and among intellectuals, a popularly accepted theme.<sup>76</sup>

*Sappho e Erinna no jardim de Mytilene* [A6s20] de Siméon Solomon (1840-1905), é apontada pelo escritor como a mais antiga pintura que aborda o tema do lesbianismo

<sup>75</sup> BRAM DIJKSTRA. Op. cit., pp. 147, 148, 152 e 153.

<sup>76</sup> Idem, p. 153.

explicitamente. No entanto, para Bonnet, é uma imagem que desvirtua o verdadeiro sentido da história, citada como exemplo, logo após o seguinte excerto:

À part Félicien Rops, qui est un des rares artistes à représenter Sappho dans un rapport érotique avec une femme, les œuvres de cette époque témoignent de l'impossibilité de rompre avec l'hétérosexualité projetée sur la poétesse. L'amitié entre femme, oui. L'amour non.<sup>77</sup>

A escritora ressalta, na pintura, a atitude “casta” de Sappho, sentada ao lado da amiga, enlaçando seu colo com os braços e beijando sua face. No entanto, uma observação mais demorada revela mais do que isso. Sappho enlaça também a cintura de Erinna, como se fosse puxá-la para junto de si, aproximando sua boca à dela. Parece representar aquele instante anterior, o qual sugere aquilo que está para acontecer. Mesmo na atitude da outra, que parece passiva, pode-se notar o joelho levantado e apoiado sobre a coxa da companheira. Talvez não fosse, essa pintura, o melhor exemplo para a leitura que se fez de Sappho, apontada por Bonnet. E apesar daquela interpretação, a escritora ressalta ainda o olhar diferenciado sobre a sexualidade feminina, que se apreende daquela história, em relação aos outros temas que retratam várias mulheres juntas:

Mais que ce soit dans les bains, au bordel, au couvent ou dans le harem, l'homme est partout chez lui. Maître de l'espace public, il est aussi celui de l'espace intime, et la femme n'existe à ses yeux, que parce qu'il y a un homme qui la regarde. À plus forte raison en est-il du couple de femmes. Mais si cette dictature du regard masculin s'exerce sans retenue dans les œuvres s'inspirant de l'Antiquité romaine, il n'en est pas de même en ce qui concerne l'Antiquité grecque. Car il y a Sappho et en Sappho, un modèle toujours renouvelé de la liberté amoureuse féminine.<sup>78</sup>

Assim, *Sappho e Erinna* de Solomon, seria uma pintura a tratar o tema do lesbianismo explicitamente, mais pela menção direta no seu título, e nem tanto pela imagem em si. Já o segundo exemplo dado por Dijkstra, revela-se o oposto. Traz um título subjetivo e explicita totalmente a imagem – *O sono* [A6s23], de Gustave Courbet (1819-1877).

Mas Courbet vinha preparando há vários anos sua obra suprema na representação do casal de mulheres. Várias polêmicas precederam esta que é considerada a pintura pioneira como imagem explícita do lesbianismo. O pintor foi muito criticado por seus nus, até mesmo por colegas que o admiravam, pois representava as mulheres do seu tempo, num realismo revolucionário que rompia com a beleza ideal. A carnalidade daqueles nus os irritava, e

<sup>77</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 152.

<sup>78</sup> Idem, p. 151.

foram feitas referências a eles em termos como: *figura popularesca rescendente a suor, carnes demasiado opulentas, coxas voluptuosas, tornozelos robustos, monstruoso traseiro, corpo de sabor popular, terrível pedaço de verdade...* Os próprios amigos comentavam que o artista veio, a um só tempo, para agradar e abalar.

No salão de 1853, a exposição da tela *As banhistas* [A6s21] causou escândalo, a ponto de se dizer que foi chicoteada pelo imperador Napoleão III, em sinal de descontentamento. A imperatriz Eugenia, em visita ao Salão, comparou a figura que aparece nua, de costas, com a robustez de um cavalo de raça. A despeito de toda a controvérsia, a obra foi adquirida pelo mecenas Bruyas.

O crítico Michael Fried, em seu livro *Courbet's realism*, leva o debate sobre os nus femininos para uma dimensão diferente. Dispensando as questões morais, aprofunda reflexões sobre as contraposições dos códigos relativos aos gêneros, nas imagens visuais da tradição ocidental, em seu capítulo Courbet's 'femininity': Chiefly Paintings of Women along with Certain Landscapes and Related Subjects. Entre estes códigos abordados estão: o homem como portador e a mulher como objeto do olhar, a atividade e a passividade. Seu argumento básico é o de que Courbet, apesar de ser um representante masculino comum do seu tempo, produziu sua arte sempre mais alinhada com o lado feminino das contraposições<sup>79</sup>.

Ele cita como exemplo, que Courbet refocaliza o olhar, colocando, no polêmico *As banhistas*, o contemplador dentro da pintura, como uma mulher. E ressalta o fato de que a banhista em pé se mostra frontalmente apenas para a sua companheira sentada, que está vestida. É interessante notar ainda que, desta forma, Courbet, com uma antecedência de vinte anos, foi mais além do que Cézanne, com sua *Uma moderna Olympia* (1872/74), na qual fez invadir a tela, o habitual expectador masculino.

Nova polêmica provocou Courbet no salão de 1857, desta vez, maior do que ele mesmo poderia imaginar, com *As jovens à margem do Sena* [A6s21]. Embora as moças estejam totalmente vestidas e nem mesmo se toquem, estendidas preguiçosamente sobre a relva, foram logo identificadas como prostitutas ou (e talvez, por isso mesmo) lésbicas. Bonnet transcreve a crítica feita pelo amigo de Courbet, Proudhon, “o célebre anarquista

---

<sup>79</sup> MICHAEL FRIED, *Courbet's realism*, 1990, p. 189.

misógeno”, que exprime o fascínio e o terror que elas causam, identificando a jovem morena, no primeiro plano, com Lélia. E acrescenta:

Proudhon ne projette guère autre chose sur ce “demoiselles” qu’une image du couple très répandue au XIX<sup>e</sup> siècle et qui s’imposa à travers le courant symboliste et le décadentisme: la séductrice satanique et la femme d’affaire; la femme vampire et celle qui aime par intérêt; couple démoniaque s’il en est, dont le père de famille doit absolument se protéger s’il ne veut pas perdre son âme, et sa fortune. (...)

Le tableau de Courbet suscita tant de peurs “victoriennes”, lors de son exposition, que personne ne remarqua le bouquet de fleurs serré dans la main de la jeune fille qui donnait une indéniable tonalité sentimentale à la scène.<sup>80</sup>

E essa foi a última vez que Courbet pôde expor num salão parisiense uma obra sua representando um casal de mulheres. O Salão de 1864 rejeitou uma pintura, destruída em Berlim durante a Segunda Guerra Mundial, a qual representava duas mulheres nuas, por indecência, apesar do título mitológico: *Vênus perseguindo Psique com seu ciúme* [A6s22]. A pintura, segundo o comentário de Pierre Courthion, representava, de fato, duas discípulas de Safo, que apareciam na literatura contemporânea, de Balzac a Baudelaire, embora, provavelmente, fosse mais inspirada no gosto pelo escândalo, pois Courbet não mostrava muita estima pela literatura. No mesmo ano, o quadro foi exposto em Bruxelas, obtendo, então, sucesso.<sup>81</sup>

Parece uma total incoerência, um pintor com as concepções artísticas de Courbet, que teria afirmado que nunca pintaria um romano da antiguidade ou um anjo, simplesmente porque jamais os vira, representar um tema mitológico. Para Bonnet, o tema escolhido por Courbet, muito raramente tratado, apesar do fascínio dos pintores pelo mito do Amor e Psique, demonstra seu interesse diferenciado. Ela cita uma crítica feita a essa obra, e comenta:

Castagnary est le premier à remarquer que l’idée de jalousie contenue dans le titre n’est pas “vraiment exprimée”. (...)

L’œil est-il allumé par le désir *ou* la jalousie? Toute la question est là, et aussi toute l’ambiguïté d’un sujet merveilleusement exploité par Courbet. (...) celui qui s’appuie sur la mythologie pour transgresser la morale bourgeoise.. Mais c’est une audace encore trop grande pour le Second Empire. Et alors que Castagnary semblait avoir perçu la dynamique secrète du tableau, il ne peut s’empêcher de transformer son intuition en enseignement moralisateur: “(...) Courbet, lui, avait eu une intention. Il poussait à sa façon un cri d’alarme. Il dissait à la bourgeoisie de son

<sup>80</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 132.

<sup>81</sup> PIERRE COURTHION. *L’opera Completa di Gustave Courbet. Classici dell’Arte*, 1985, pp. 70 e 93.

temps: «Vous tolérez l'Empire, prenez garde: voilà les femmes qu'il est en train de vous faire.» Et voilà comment la peur voile la réalité et la maîtrise.<sup>82</sup>

Em 1866, Courbet fez uma versão modificada daquele quadro que, em 1864, foi recusado pelo salão: *O despertar* [A6s22]. Retrata duas mulheres nuas numa cena de muita intimidade, sendo que uma se debruça sobre a outra que está dormindo, e tenta despertá-la com uma chuva de pétalas de rosas sobre o rosto. As mulheres são representadas apenas da cintura para cima, mas a proximidade entre as duas é muito maior que no anterior, no qual as duas aparecem de corpo inteiro, e tendo a que está desperta, na mão levantada, não uma flor, mas um papagaio. O título dado à obra de 1864 foi, provavelmente, um artifício usado por Courbet para que ela fosse aceita no salão, o que não funcionou em Paris, mas sim em Bruxelas. Na pintura de 1866, Courbet retomou a composição, com algumas alterações, despojou-a da máscara mitológica, e dirigiu o título para um tema de seu real interesse: o sono. Pela semelhança com a obra de 64, ela passa a ser chamada também de *Vênus e Psique*, embora suas modificações a tenham distanciado totalmente da representação do mito.

Mas sem dúvida, o ápice da pesquisa de Courbet por expressar o tema da homossexualidade feminina, foi atingido somente em *O sono* [A6s23]. O contraste entre a loira e a morena, utilizado por Courbet desde *As banhistas* de 1853, aqui fica ainda mais em evidência que em todos os quadros precedentes. Com a intenção de deixar claro que não se trata da imagem refletida de uma mesma mulher, ou, simplesmente para comparar duas belezas opostas, reforça o efeito com a tonalidade diferente da pele e tipo de cabelo. O colar, brincos e enfeite de cabelos espalhados sobre a cama fazem uma alusão à tradição do nu, que frequentemente “vestia” as mulheres apenas com jóias, explicitando assim a intenção de Courbet em “despir” o nu feminino idealizado.<sup>83</sup>

En fait, la nudité complète, c'est dans *Le Sommeil* que Courbet va se permettre de l'aborder grâce à la commande de Khalil Bey, un ancien ambassadeur turc qui possédait déjà *Le Bain Turc* d'Ingres, et désirait une copie de *Vénus et Psyché*. Courbet lui proposa “autre chose” et ce fut *Le Sommeil*, autrement dit l'après... de l'avant... Le côté secret de la commande fit le reste... lui apportant la liberté intérieure nécessaire à ce dépassement sublime de la morale du XIX<sup>e</sup> siècle. Point d'aboutissement de sa recherche, *Le Sommeil* récapitule dans une sorte d'épiphanie

<sup>82</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 135.

<sup>83</sup> Idéia desenvolvida em *Despindo o nu feminino*, trabalho de conclusão de uma disciplina feita pela autora da presente dissertação, como aluna especial no Mestrado em História da UFMT, Cuiabá, 2000.

les qualités intemporelles du peintre. Pour la première fois, les deux amies sont nues, allongées sur un lit; enlacées, elles dorment.<sup>84</sup>

Também Bonnet, coloca essa obra-prima de Courbet como pioneira, como um marco na história da iconografia por ela pesquisada, ressaltando seu lugar naquela tradição, sua inserção naquela trajetória:

C'est la tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle enfin retrouvée, et comme épurée par sa confrontation à la morale religieuse. Ici le plaisir est sans péché et répond au libre jeu de l'amour. Les deux petites natures mortes qui encadrent le lit participent de cette jubilation du peintre en train de conquérir sa propre liberté. Mais ce n'est pas un libertin qui s'exprime, c'est un poète libertaire ... (...) Émanciper l'individu femme pour Courbet, c'est libérer son corps du carcan académique qui l'enferme dans les schémas "idéaux" et les comportements convenus. C'est aussi montrer les femmes dans leur singularité amoureuse avec une telle force plastique que *Le Sommeil* va s'imposer comme une nouvelle image l'amour entre femmes qui transcende son époque parce que Courbet y a surmonté la collusion entre la morale, la politique et l'esthétique.

Courbet marque un tournant dans l'histoire de la représentation du couple de femmes. Avant lui, l'artiste fuit la réalité du fait lesbien dans le rêve arcadien, la délectation pornographique ou l'illusion orientaliste.<sup>85</sup>

Mas, pesquisando dentre a arte sul-americana, pode-se ainda encontrar uma outra obra similar, curiosamente criada ao mesmo tempo, ou quem sabe, com alguns meses de antecedência. É *A sesta* [A6s24] de Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), pintor argentino neto de franceses, que passou alguns anos em Paris, em estudos<sup>86</sup>, e do qual chegaram até nós apenas dois nus, além do já citado, ainda *O banho* [A6s24]. Laura Malosetti Costa, fala sobre a lenda que se teceu em torno de sua figura e que ainda persiste como tradição oral:

Según ésta: Pueyrredón se habría entregado a la pintura de cuadros de asuntos "obscenos" y "lascivos", debido a las extravagancias y libertades que le permitía su vida de "señorito" rico y a la influencia de algunos amigos "libertinos",... Que la mayor parte de esas pinturas habría sido destruida por los familiares para preservar su buen nombre, que los dos desnudos suyos que se conocen: *El baño* y *La Siesta* forman parte de esa producción secreta, pero habría cosas mucho "peores".<sup>87</sup>

<sup>84</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 135..

<sup>85</sup> Idem, pp. 135 e 136.

<sup>86</sup> Dois períodos: de 1835 a 1841, e de 1844 a 1849, tendo passado os três anos entre eles no Rio de Janeiro. Volta mais uma vez ainda à Europa, entre 1850 e 1854, quando pode ter estado novamente em Paris. Foi depois desta última estada na Europa que, provavelmente, começou a pintar seus nus.

<sup>87</sup> LAURA MOLOSETTI COSTA. *Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado*. In: *Arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 1995, p. 92.

O fato de retratarem cenas do cotidiano, sem nenhum dos usuais pretextos usados para a representação dos nus, e ainda com um tal realismo que se poderia identificar a modelo, causou um escândalo que foi crescendo com os anos. No entanto, esses nus não foram criados para a exibição pública, tendo sido expostos somente depois de bem entrado o século XX. Em sua apreciação sobre *A sesta*, a autora não poderia deixar de contrapô-lo ao quadro do pintor francês:

Gustave Courbet pintó una escena similar en *El Sueño* (1866), pero Pueyrredón jamás pudo haberlo visto, porque fue hecho para el embajador de Turquía, Khalil Bey, para el secreto de su alcoba, y sólo fue expuesta en una vidriera, con gran escándalo, en 1872. La obra de Courbet, además, es mucho más explícitamente lésbica y se inscribe en un realismo radicalmente diferente al de Pueyrredón.<sup>88</sup>

No catálogo do artista editado em 1999, depois de um sucinto resumo das colocações de Malosetti Costa sobre os nus de Pueyrredón em geral, Patrícia Laura Giunta faz uma longa descrição da tela que aborda o tema hora em estudo.

Los desnudos creados por nuestro artista han sido catalogados como cuadros realizados para la exhibición privada en un círculo de hombres de clase alta, y se los ha relacionado con el daguerrotipo erótico que circulaba en París a mediados del siglo pasado. Es en *La siesta* donde, sin dudas, aborda el tema con mayor talento y haciendo gala de un magistral dominio técnico. En esta tela, Pueyrredón otorga al cuerpo femenino un carácter de integridad y orden, pero combina esta armonía con un sentimiento de realidad.

Las mujeres que representa son mujeres reales en un entorno no idealizado. (...)

Pero si los cuerpos han sido representados con cierta idealización, no sucede lo mismo con el rostro de una de las mujeres que nos permite ver el artista. Las facciones de la modelo sugieren el retrato de una mujer concreta, su rostro no posee la elegante afectación de las mujeres del neoclasicismo. Esta personalización del desnudo representa, en el siglo XIX, una gran osadía.<sup>89</sup>

Apesar das duas mulheres, nesta tela, não estarem entrelaçadas, como na de Courbet, um detalhe interessante, que não foi levantado em nenhuma das duas críticas ao quadro, aumenta o teor erótico da cena. É a mão da mulher em primeiro plano, pousada entre suas pernas, o que vem dar a ela a mesma característica remarcada por Malosetti, em relação à outra tela: a de mulher gozosa.

En *El baño* aparece una representación francamente positiva del placer sexual, cercana a la experiencia cotidiana, que no es nada frecuente en la pintura de la

---

<sup>88</sup> Idem, p. 95.

<sup>89</sup> PATRÍCIA LAURA GIUNTA. Prilidiano Pueyrredón e los orígenes de un arte nacional. In: *Prilidiano Pueyrredón*, 1999, pp. 79 e 80.

época, ni aquí ni en París. Si lo era en la litografía erótica popular, y en el daguerrotipo erótico, al cual aquélla abrió el camino.<sup>90</sup>

Essas gravuras e fotografias eróticas serão vistas logo a seguir, assim como também os desenhos, justamente por seu caráter de maior liberdade de expressão. No que diz respeito à pintura e escultura, existem ainda no século XIX alguns nomes famosos que se ocuparam do tema das duas mulheres, e outros tantos menos conhecidos, que não serão citados um a um, mas que se encontram igualmente no arquivo 6 do CD-ROM.

Merece especial destaque Auguste Rodin (1840-1917) que é apontado por Bonnet como aquele que vai quebrar as estruturas do “vício lésbico” na escultura, como fizera Courbet na pintura.

Car ce qui l'intéresse avant tout, c'est le corps, la liberté donnée au corps qui ira chez lui jusqu'à l'étreinte saphique. En fait, Rodin ne va pas tant porter un nouveau regard sur le couple de femmes que sur l'Éros lui-même, à qui il redonne vitalité, mouvement, joie physique dans une célébration panthéiste de la vie qui relie les êtres entre eux à travers le courant du désir universel. L'érotisme lesbien n'est donc plus séparé de l'érotisme hétérosexuel.<sup>91</sup>

Exemplos dessa liberdade dada aos corpos por Rodin são os bronzes *Metamorfoses de Ovídio e Mulheres Danadas* [A6s25], que testemunham também o interesse plástico dessas esculturas, destacado pela autora, dentro da variedade vital e do leque de paixões humanas expressos pelo artista.

Qu'elles s'embrassent, s'enlacent, jouent ensemble ou s'accouplent, toutes expriment une bonne santé érotique qui n'a rien à voir avec la perversion ou le décadentisme à la Baudelaire. (...)

Heureusement, l'éros panthéiste de Rodin est assez fort pour faire éclater les cadres d'une morale sexuelle racornie, et laisser place au mouvement vital qui ne connaît ni frontière, ni séparation entre les sexes.<sup>92</sup>

Dentre os artistas menos conhecidos, alguns usaram até mesmo um pretexto religioso para exibir dois corpos de mulheres unidos. Um dos exemplos foi dado por Dijkstra:

The Irishman St. George Hare, in a painting entitled “The Victory of Faith” [A6s29], combined the fashionable woman-as-slave theme with spurious religious content to double his viewers' pleasure. In this knowing late version of Courbet-

<sup>90</sup> LAURA MALOSETTI COSTA. Op. cit., pp. 94 e 95.

<sup>91</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 145.

<sup>92</sup> Idem, p. 149.

style enlacement pattern, the brown and white skins of the two young “martyrs” contrast with and yet echo each other.<sup>93</sup>

O outro exemplo é dado por Gilles Néret, na introdução da publicação, que tem concepção e legendas suas, *Simbolismo*. É uma pintura criada no mesmo ano que *NO VERÃO*, e que também representa duas moças bastante jovens, tendo uma o seu corpo encoberto pelo da outra: *Os halos* [A6s29] de Louis Welden Hawkins (1849-1910).

Estas santas, jovens, roliças e apetitosas, têm mais em comum com *pin-ups* do que com vitrais. A moldura original tentava desviar a suspeita com a seguinte inscrição: “Elas estão a cantar o cântico dos anjos com lábios ainda sujos de terra”.<sup>94</sup>

Dentre os mais famosos, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) foi aquele que pintou uma dezena de cenas associando lesbianismo à prostituição [A6s31/s32], assunto usado frequentemente demais pelo poder patriarcal. Rodin já havia rompido, em suas obras, essa ligação com a prostituição, e Bonnet ressalta sobre a época da produção de Lautrec:

... en 1892, la représentation du couple de femmes amoureuses n’est plus du domaine privé. *Le Sommeil* de Courbet a été exposé à Paris lors de la grande rétrospective du peintre organisée en 1878 après sa mort. Si Toulouse-Lautrec ne l’a pas vu, il a très certainement visité l’exposition Rodin de 1889 à la galerie Gabriel-Petit, où le sculpteur présentait un couple de femmes enlacées qui enthousiasma tellement la critique qu’il le réexposera l’année suivante au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts.<sup>95</sup>

Visconti chegou a Paris alguns anos após as exposições citadas e, portanto, provavelmente não tenha chegado a ver aquelas obras, mas encontrou uma cultura visual da qual o casal de mulheres começava a fazer parte, e também a oportunidade de ver as obras que Toulouse-Lautrec pintava naquela época. Bonnet se pergunta por que um gênio como Lautrec utilizaria uma associação já desgastada entre lesbianismo e prostituição:

On se demande alors si la fascination de Toulouse-Lautrec pour les lesbiennes ne procède pas plutôt d’une frustration due à sa difformité physique qui l’amène à se sentir plus proche des lesbiennes et des prostituées que des “normaux”. (...) Il représente les lesbiennes au bordel, “au lit” sous les draps, s’embrassant, causant entre elles sur un divan, le plus souvent voilées dans leur plaisir potentiel pour mieux exciter la curiosité des clients bourgeois fascinés par “le vice”, mais incapables d’assumer leurs fantasmes ailleurs que dans un bordel. Toulouse-Lautrec s’intègre dans un dispositif du plaisir vénal qui s’est mis en place au XIX<sup>e</sup> siècle pour servir de soupape au refoulement sexuel. Plaisir clandestin que celui des femmes entre elles, confiné dans des maison dites de tolérance, véritables prisons

<sup>93</sup> BRAM DIJKSTRA. Op. cit., p. 156.

<sup>94</sup> GILLES NÉRET. In: MICHAEL GIBSON. *Simbolismo*, 1999, p. 21.

<sup>95</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 144.

de la pauvreté au service d'une fantasmagorie masculine qui prend son plaisir sur la misère des femmes et la venalité du désir masculin.<sup>96</sup>

A passagem entre o século XIX e o seguinte, encontra ainda a criação de Paul Gauguin (1848-1903) que pinta os corpos dourados de duas taitianas [A6s33]. Embora sejam apenas representações dos costumes de outra cultura, na qual a nudez era costumeira, ainda assim, se trata de um pintor ocidental expondo aos olhos ocidentais masculinos a visão de dois belos e corpos femininos juntos. A dignidade e naturalidade das duas mulheres em *Jovens com flores de manga* testemunham um período mais calmo e confiante do pintor. As jovens não olham em direção ao observador, não estão ornamentadas e o fundo é praticamente abstrato, tudo isso dá à pintura uma sensação de atemporalidade.

Le développement du thème des Deux Amies à partir des années 1905 est un phénomène propre à la modernité. Phénomène complexe, ambivalent qui surgit dans la brèche ouverte par la remise en question du statut des femmes et la contestation du beau idéal entreprise par les peintres modernes à la suite des impressionnistes. (...) Les artistes des deux sexes vont donc repenser la question de l'éros féminin en investissant le domaine le plus tabou qui soit. Les Amies réapparaissent sous un autre jour, sous une autre forme subversive d'un ordre de la représentation où elles ne sont pas seulement montrées comme objets de désir, mais comme sujets de leur émancipation sexuelle et symbolique.

Enjeu culturel nouveau, la représentation des Deux Amies va conduire les artistes à définir leur rapport à une réalité qui se dégage lentement de l'imaginaire phallique des siècles passés, tissant de nouveaux liens entre l'imaginaire, le réel et le symbolique.<sup>97</sup>

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) dentro de sua imensa produtividade, consagrou poucas obras ao casal feminino, circunscritas em um ou dois anos do período dito azul, em contraste com a dedicação constante, em toda sua carreira, ao erotismo heterossexual. Bonnet ressalta a diferença significativa encontrada entre um guache e uma aquarela pintados por ele sobre o tema das Duas Amigas [A6s34], o que a leva a crer, considerando alguns aspectos da biografia do pintor, que ele tivesse levado algum tempo para aceitar plenamente o lesbianismo.

À voir la gouache bleue des deux femmes maigres, misérables, assises nues côte à côte et n'ayant pas vraiment l'air de s'amuser ensemble, on devine que cette vision très sombre de l'homosexualité féminine constitue une sorte de parenthèse dans son œuvre. Comme un refus de les voir sous l'angle érotique. (...) Cette aquarelle est l'antithèse absolue de la gouache bleue. Ici, l'acte charnel se prépare. Il y a de la

---

<sup>96</sup> Idem, p. 145.

<sup>97</sup> Idem, p. 173.

beauté, du désirable et même de l'innocence enfantine, comme s'il acceptait cette fois-ci l'idée qu'une femme puisse en désirer une autre.<sup>98</sup>

Da mesma época é a pintura de Suzanne Valadon (1867-1938), que já em seu título ressalta o contraste entre dois tipos diferentes, *A morena e a loira* ou *A lua e o sol* [A6s35]. Contraste usado por diversos outros pintores, nessa obra não se evidencia tanto, pois as características corporais são as mesmas nas duas mulheres.

... Suzanne Valadon, dont la force expressive vient précisément de son courage à représenter des corps de femmes réalistes, avec leurs bourrelets et des volumes charnels qui frisent parfois la laideurs. Chez elle, il y a transgression des modèles féminins d'autant plus forte que c'est une femme qui la pratique.<sup>99</sup>

Caráter totalmente diferente é dado ao casal de mulheres, na pintura *A moita* [A6s35], de Marcel Duchamp (1887-19068), cujo título não descritivo, desvia-se do sujeito do primeiro plano, para o segundo. Lembrando que, no ocidente, a pintura é do gênero feminino, uma vez que o pintor é do sexo masculino, e mesmo considerando que Duchamp é tido como pai da arte contemporânea, Bonnet adverte:

On ne s'étonnera donc pas que Duchamp représente lui aussi des couples de femmes nues, quasiment sans y penser, car le couple de femmes est inscrit si profondément dans l'imaginaire masculin qu'il sort automatiquement, tel un *ready-made* érotique, du pinceau de l'artiste mâle. (...) Mais pour Duchamp, il ne s'agit pas de montrer un Éros lesbien subversif, ...

Nous voilà donc prévenus. Éros qui semble avoir tant d'importance dans l'œuvre de Duchamp, est non seulement un éros célibataire, mais un éros célibataire masculin qui ignore le célibat de l'autre sexe.<sup>100</sup>

Curiosamente, Bonnet não cita em sua obra o pintor expoente máximo da Secessão vienense, Gustav Klimt (1862-1918), embora ele tenha vários trabalhos dedicados ao tema, como *Serpentes d'água I*. Gilles Néret ressalta sempre, em Klimt, uma característica que pode ser também observada em Visconti, de forma ainda mais radical, em relação aos seus nus: a ausência do elemento masculino.

Deste modo o homem da Viena do início do século, além de se encontrar especialmente ausente da obra de Klimt, na qual ele não aparece mais do que como um elemento que faz a exaltação da mulher, está ameaçado de toda a parte e quase excluído de um mundo essencialmente feminino e dominado pela mulher. A este respeito, o mundo narcisíaco povoado de lésbicas que se enrolam em espirais nas

---

<sup>98</sup> Idem, p. 174.

<sup>99</sup> Idem, p. 184.

<sup>100</sup> Idem, pp. 181 e 182.

correntes e feito de sonhos aquáticos das admiráveis *Serpentes de Água I* e *Serpentes de Água II* é exemplar da revelação angustiante de um universo inteiramente feminizado.<sup>101</sup>

Mais tarde, Klimt se utiliza, inclusive, do título que se tornou clássico *As amigas* [A6s36], e nessa obra, o que chama a atenção é o contraste, não de dois tipos de beleza diferentes, mas, aquele oferecido pelo fato de estar uma das amigas vestida e a outra totalmente nua. Nos exemplos vistos aqui, anteriormente, pode-se notar uma constante em que elas se apresentam as duas vestidas, as duas nuas ou as duas seminuas, com raras exceções. Porém essas exceções foram observadas em situações também especiais. Como no caso de *Júpiter e Calisto* [A6s8] de Rubens que, como já foi visto, traz uma visão muito viril do deus, apesar de estar transformado em Diana; e também, em *Nu deitado e tocadora de piano* [A6s16], de Füssli, no qual a tocadora, vestida, dá as costas à mulher nua que, distraída, apenas tamborila com os dedos o ritmo da música. Um verdadeiro envolvimento sensual entre duas mulheres, apresentando o contraste das vestimentas, só é visto nas *Banhistas* [A6s21], de Courbet, no qual a que está quase totalmente nua se exhibe para a outra, vestida, que se coloca no lugar do observador. Aqui, no entanto, ainda há uma distância entre elas.

Na pintura de Klimt, a amiga nua se encosta ternamente à outra, com um olhar que parece perdido em lembranças e um leve sorriso nos lábios. A outra, que além de vestida tem os cabelos presos num turbante, dirige o olhar para o espectador com um ar de serena superioridade. Talvez a explicação para o uso desse contraste possa estar no modo de Klimt trabalhar:

Como Rodin, com o qual partilha esta paixão de representar a mulher em todos os seus estados, ele tem necessidade que dois ou três modelos nus passem por fases progressivas em permanência no seu atelier, sem posarem verdadeiramente, enquanto ele desenha. Voyeur atento, desenhador próximo do *paparazzo*, capta-as numa posição que o excita num movimento que corresponde ao seu libido. (...)

(...) Do mesmo modo que entre os Japoneses, é da alternância das coisas mostradas e escondidas que nasce a tensão erótica que se apodera do espectador.<sup>102</sup>

Um outro austríaco, que chegou a ser influenciado pelo estilo de Klimt, Egon Schiele (1890-1918), também deu sua contribuição para o tema das duas mulheres, e usou o mesmo contraste das vestimentas em suas obras *Dois mulheres enlaçadas* [A6s37] e *Dois*

---

<sup>101</sup> GILLES NÉRET. *Gustav Klimt*, 2000, p. 42.

<sup>102</sup> Idem, p. 83.

*mulheres deitadas em sentidos contrários* [A6s38]. Nessas duas pinturas, a mulher que se apresenta vestida, tem também seus olhos representados apenas por pontos, dando-lhe traços de boneca, em oposição à outra, nua, que tem os olhos mais realistas. A explicação para esse detalhe foi encontrada na biografia do pintor, que no momento em que pinta os dois quadros, se separava de uma amante, com a qual vivera por quatro anos, para se casar com outra moça.

Quando se pensa em certas obras dos anos 1914/15, é-se tentado a supor que ele hesitou por um certo tempo, e que a idéia de exclusividade foi posta de lado, por um tempo, em benefício de uma harmonia utópica entre as duas mulheres. É por isso que pintará tantas vezes um par de raparigas enlaçadas numa união carregada de erotismo. Como que para evitar alusões demasiado concretas, a cara de uma delas não passa de um esboço, com pontos em vez de olhos.<sup>103</sup>

Num outro trabalho anterior, *Casal sáfico* [A6s37], as duas estão igualmente seminuas, e o contraste se faz entre a cor dos seus cabelos e, principalmente, entre o vermelho vivo das roupas e o tom bem claro da pele de ambas, que parecem fundir-se num só corpo. Para Bonnet,

L'homosexualité féminine n'est pas une perversion chez Schiele. Elle est l'expression de cette puissance d'Éros qui embrasse tout le monde. L'étreinte est une réalité révolutionnaire en soi, qu'elle ait lieu entre amants ou entre amantes. L'allongement des membres, la ligne sinueuse des corps, l'espèce de laideur du visage qui accentue l'exacerbation du désir, l'expressivité de la ligne des corps qui cherche à cerner l'émotion sans l'enclorre, qui cherche même à l'inscrire dans la réalité de l'image avec la même force que l'Éros hétérosexuel est inscrit dans l'imaginaire bourgeois,...

(...)

À la veille de la Première Guerre mondiale, le thème des Deux Amies est non seulement inscrit dans la modernité, mais il semble bien installé dans les pratiques artistiques des dessinateurs comme Louis Legrand, Pascin; des peintres comme Émile Bernard, Aman-Jean, Jacqueline Marval, Louis Valtat; des sculpteurs comme Bourdelle et Maillol. Effet de mode? Peut-être! Langage l'une époque en prise avec le féminisme, certainement. Langage d'autant plus nécessaire que les femmes ne peuvent plus étouffer plus longtemps leurs désirs d'émancipation.<sup>104</sup>

Até mesmo na cultura espanhola, fortemente marcada pela repressão católica, pode-se ver, a partir de então, o tema sensual das duas mulheres, como por exemplo, na obra de Julio

<sup>103</sup> REINHARD STEINER. *Egon Schiele. A alma nocturna do artista*, 1993, p. 71.

<sup>104</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 187.

Romero de Torres (1874-1930).<sup>105</sup> Nascido no edifício do MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES de Córdoba, do qual seu pai, também pintor, era diretor-fundador, teve sua carreira marcada pela representação da mulher, que atinge uma caracterização fortemente peculiar. “Es verdad que a Julio Romero le preocupa la mujer en el amplio sentido del término, pero no es menos cierto que no la ha representado «de carne y hueso»”.<sup>106</sup> Uma forte vertente dessa representação expressa a dualidade entre o erótico/profano e o espiritual/religioso:

El pecado está tratado en profusión a lo largo de la obra de Romero de Torres, no sólo como una constante de la dualidad, nuevamente las “dos sendas”, que subyace siempre en sus lienzos, sino que son muchos los símbolos que nos acercan hasta esta temática, hasta el pecado no como reproche sino como obsesión.<sup>107</sup>

Romero de Torres realizou em 1913, uma recriação da *Vênus ao espelho* (c. 1644/48), de Diego Velázquez (1599-1660). Em seu quadro, intitulado *O Pecado* [A6s40], a jovem nua deitada de lado, dando as costas ao observador, quase na mesma pose da Vênus, tem a imagem de seu rosto refletida num espelho oval. Esse é sustentado pelas mãos, não de Cupido, mas sim de uma velha senhora, toda coberta por vestes pretas, e acompanhada de outras três mais, iguais a ela, que rodeiam o leito sobre o qual se estende o nu. Ao fundo, uma paisagem com uma igreja, não deixa dúvidas que elas são beatas que têm a missão de denunciar o pecado.

Vários anos mais tarde, Torres retoma a mesma posição daquele nu, desta vez, visto de frente, em *A neta da Trini* [A6s40]. Nessa tela, aparece atrás do mesmo leito, uma outra figura de mulher, trajada com vestes que lhe deixam as costas à mostra. Apoiada em uma guitarra, ela fita a jovem nua, com tal fixação, que lembra o organista a observar Vênus, nas famosas telas de Ticiano. Os sapatos de salto alto, que aparecem no quadro anterior aos pés da cama, agora estão sobre ela, e a jovem deitada traz na mão, apoiada sobre o quadril, uma navalha aberta. Esses objetos que se tornaram característicos na obra de Romero de Torres, intensificam, nessa tela realizada um ano antes da morte do pintor, a idéia do pecado como obsessão. Várias são as obras em que Romero de Torres representa o casal de mulheres:

---

<sup>105</sup> Sua popularidade começou em 1906, quando teve seu quadro, *Vividoras do amor*, rejeitado pela Exposición Nacional de Bellas Artes, por seu tema. Juntou-se a outros pintores, que também tiveram seus quadros recusados por motivos semelhantes, e montaram uma pequena mostra intitulada *Rechazados por inmorales en la Exposición Nacional de Bellas Artes*, que obteve um enorme êxito popular.

<sup>106</sup> MERCEDES MUDARRA. *La musa y lo femenino: la incesante búsqueda de lo esencial*. In: *Julio Romero de Torre: Símbolo, materia y obsesión*, 2003, p. 91.

<sup>107</sup> Idem, p. 96.

Por lo que se refiere al tono lésbico que se desprende de algunas representaciones femeninas, cabe sugerir que muestra en Romero una doble condición por la que se convierte, simultáneamente, en espectáculo para el *voyeurismo* masculino y en seducida incursión por los territorios de la sensibilidad homosexual, o incluso bisexual. La sáfica *pietà* compuesta en *El pecado* (1913) por las figuras femeninas, o las connotaciones más o menos veladas que emanan de obras como *Más allá del pecado* (c. 1918), *La muerte de santa Inés* (1920), *Jugando al monte* (1922), *Rivalidad* (1925-26), *La nieta de la Trini* (1929), *La dicha*, o incluso en la sutilísima *Amor sacro y amor profano* (1907-1908), lo atestiguan con fuerza. Muchos de ellos superponiendo sobre sus propios planteamientos argumentales el moderno tema del harén o de un lupanar entendido casi como “burdel filosófico”.<sup>108</sup>

Porém, na tela em que a relação carnal das duas jovens fica mais evidente, aquela dualidade é ainda mais contundente. Em *Mais além do pecado* [A6s41], as duas jovens estão nuas e ocupam o mesmo leito. A do primeiro plano, deitada de bruços, se dirige diretamente para o espectador, com um olhar de desafio. A outra, cobre totalmente o rosto, curvando o corpo e apoiando-se nas pernas da companheira, numa expressão inequívoca de pudor e remorso, que a outra está longe de demonstrar, reforçando assim, aquela dualidade. Além do título, é também muito eloqüente a cena representada atrás das duas mulheres, também uma paisagem, porém, na qual se desenrola a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Seu título sugerido com muita hesitação pelo pintor, tem a mesma força da imagem: “El de abajo no sé como titularlo (...); quizá *Más allá del pecado*; pero no sé... no sé..., me da miedo”.<sup>109</sup>

Pode ser citado ainda o caso da escultora France Raphaël (1877-1962) [A6s42], que desde 1906 até 1953, expôs regularmente nos salões de Paris, obras consagradas quase que totalmente à mulher.

Au Salon d'automne, France Raphaël expose également de nombreux bas-reliefs sculptés sur bois et sur pierre représentant des *Femmes enlacées*, *Femmes endormies* ou *Femmes aux grappes de raisin*. La tendresse féminine est-elle devenue un élément constitutif de la modernité? On pourrait le croire avec cette artiste qui en a fait un sujet d'intérêt dominant. (...) Se situant dans la lignée de Bourdelle, France Raphaël met son savoir-faire de sculpteur en taille directe au service des femmes, qu'elle aimait, et dont elle nous donne une image attachante et moderne dans l'esprit émancipateur des Années Folles.<sup>110</sup>

Outra artista que merece destaque no estudo dessa iconografia é, sem dúvida, a polonesa Tamara de Lempicka (1898-1980), que nas palavras de Bonnet, aparece, em seu exílio

<sup>108</sup> JAIME BRIHUEGA. *Materialidad obsesiva del símbolo. La pintura de Julio Romero de Torres después de 1915*. In: *Julio Romero de Torre: Símbolo, materia y obsesión*, 2003, pp. 64 e 65.

<sup>109</sup> MERCEDES MUDARRA. Op. cit., p. 96.

<sup>110</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 211.

parisiense, como uma encarnação da audácia da mulher em busca de sua identidade na instituição (*citê*). Entre os vários quadros que representam duas jovens ternamente aconchegadas [A6s44], ou aqueles que mostram os nus de corpo inteiro, numa força plástica extraordinária [As43], o mais significativo é *Les deux amies*, que foi exposto no Salão de outono de 1923, e ilustra a capa do livro homônimo de Marie-Jo Bonnet.

Qu'à peine cinq ans après son arrivée à Paris elle brave un interdit en peignant *Deux Amies* est déjà un événement. Mais que cette œuvre, aux dimensions imposantes (1 m 30 sur 1 m 60), représente une scène d'amour et d'orgasme entre deux femmes situées dans une ville "cubiste", est un véritable tournant dans l'histoire de la représentation du couple de femmes.

Pour la première fois, en effet, le couple est montré dans la Cité, intégré au monde civilisé moderne et non plus associé aux plaisirs de l'alcôve, au harem, à la mythologie ou à la nature. Mais elle n'innove pas que dans ce domaine. Derrière les femmes se dressent des immeubles modernes traités de manière cubiste qui contrastent curieusement avec la paix charnelle qui émane des deux femmes aux corps puissamment architecturés. En fait, tout le tableau est construit sur le contraste entre la cité cubiste aux angles aigus et aux lignes brisées, et les corps des femmes traités en courbes et en volumes.<sup>111</sup>

Para terminar a iconografia específica das duas mulheres, apenas mais três destaques. O primeiro para o quadro *Amigas* [A6s45], de Karl Hofer (1878-1955), que figurou na exposição A ARTE DEGENERADA, organizada em Munique, em 1937, pelos nazistas. O segundo, para *O banho no lago* [A6s47], do pintor argentino Raúl Soldi (1905-1994), que tem em comum com Visconti, o fato de ter pintado a cúpula do Teatro Colón. Apesar da abstração dos corpos, ele expressa nessa tela o tema da loira e da morena com grande ternura, evidenciando também, a diferenciação na cor dos olhos – em uma, azuis e na outra, verdes. E o último destaque é para a pintura da mexicana Frida Kahlo (1910-1954), que num estilo bem próprio apresenta três significativos títulos: *Dois nus na floresta*, ou *A própria terra*, ou *A minha ama e eu* [A6s48].

Apesar de tão poucos itens de contato com *NO VERÃO* de Eliseu Visconti, toda essa trajetória traçada desde a antiguidade clássica, até bem próximo dos nossos dias, se presta a fornecer elementos para algumas comparações que serão feitas no próximo capítulo. E para evidenciar o pioneirismo dessa obra, quanto ao seu tema específico e sua singularidade, justamente por não ser encontrado tratamento semelhante do tema, nem mesmo em obras posteriores a ela.

---

<sup>111</sup> Idem, pp. 198 e 199.

### 4.3.3. Adolescentes e crianças (Arquivo 7 do CD-ROM)

*Ela está nua, mas somos nós que nos sentimos nus na sua presença.*

Gilles Néret<sup>112</sup>

A característica do tema de *NO VERÃO* que não entrou na iconografia pesquisada até aqui é exatamente a que será levantada a partir de agora: a extrema juventude das figuras representadas.

Adolescentes e crianças também possuem uma vasta iconografia. Pode ser citado um exemplo de duas meninas juntas, já na arte do Egito antigo, no detalhe de uma pintura mural do palácio de Tell-el-Amarna (conservado no Ashmolean Museum, Oxford), representando as filhas mais novas de Akhenaton [A7s2]. As meninas nuas, sentadas lado a lado, trocam olhares e toques carinhosos.

A arte da Renascença herdou da Antiguidade a imagem da criança nua, primeiro como uma personificação de Eros, e a seguir (havendo aqui uma leve contradição) como uma personificação da inocência. Existem numerosas pinturas e grandes esquemas decorativos, datando desde o século XV ao século XVIII, em que as crianças nuas têm um papel preponderante. Só ocasionalmente nos apercebemos de uma sensação sexual. O bronze *David*, de Donatello, com o seu ar *coquette*, é talvez um desses casos. Sabemos de fontes literárias que Donatello era homossexual, e a escultura parece falar de uma atracção pessoal por rapazes pubescentes,... O efeito destas obras-primas é no entanto tão complexo, tanto cultural como emocionalmente, e estão tão integradas na história da arte ocidental, que nunca ninguém propôs que fossem banidas da vista.<sup>113</sup>

Um outro caso clássico é o do *Amor vitorioso* [A7s3], de Caravaggio (1573-1610), o menino representado tem o rosto expressivo e o corpo todo aberto e desequilibrado, enquanto empunha duas flechas. Suas grandes asas fazem a imagem especialmente ambígua.

Le thème est fort connu: Cupidon foule à ses pieds les symboles des exploits de l'Homme, en matière de guerre, de musique et de savoir. Ici, Cupidon n'a plus rien d'un chérubin, c'est un gamin des rues effronté e provocateur. Propriété du marquis

<sup>112</sup> GILLES NÉRET. *Arte erótica*, 2000, p. 42.

<sup>113</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. *Ars Erótica*, 1988, p. 18.

Vincenzo Giustiano, cette œuvre, dissimulée derrière un rideau, était seulement montrée à quelques heureux élus, lors de visites privées de sa collection.<sup>114</sup>

A exposição secreta da obra revela que o tema mitológico não era suficiente para disfarçar a função dessas representações de despertar a libido, nem a intenção de Caravaggio, particularmente.

Aussi célèbre pour la violence et l'immoralité de sa vie que pour la maîtrise de son art, le peintre réalisa explicitement ses peintures de jeunes garçons à l'intention d'une clientèle homosexuelle. (...) Son immense succès confirme que ces peintures répondaient alors à une véritable demande sur le marché.<sup>115</sup>

Dois séculos mais tarde, uma outra pintura pode ser apontada na mesma linha. Ambientado na natureza, mas ainda buscando o tema na mitologia, o *Jovem Zéfiro* [A7s3], de Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), balança-se pendurado num galho, e observa seu reflexo no espelho d'água.

François Boucher (1703-1770), o “Mestre supremo do erotismo nos tempos de Luís XV,... tornou-se por excelência o pintor de deusas infernalmente sedutoras”, e frequentemente dava a elas um aspecto extremamente jovem, como se pode constatar em sua *A toilette de Vênus* [A7s4]. Mas também retratou os prazeres da corte, representando jovens favoritas da nobreza e do monarca, como a *Odalisca de cabelos claros* ou *Jovem repousando num sofá* [A7s4].

Ele não hesita em centrar, como tema principal, o posterior da jovem: toda idéia de pudor se esvai diante do prazer carnal, imediato e concentrado. Objeto do gozo aristocrático, as seduções expostas nos quadros de Boucher carregam-se dos desejos daqueles que os contemplam – o erotismo circula nos caminhos exasperados do intangível, fazendo do espectador comum o voyeur do inaccessível.<sup>116</sup>

A relação da pintura com o voyeurismo e a utilização da adolescência como objeto de desejo pode ser mais explícita ainda, em obras como o guache *A esposa indiscreta* [A7s5], de P. A. Baudoin (1723-1769). O velho que bolina a menina sobre a cama repleta de lençóis e travesseiros macios, iluminados pela luz do sol que entra pela janela aberta, e a esposa que espreita por trás de objetos amontoados, revelam o erotismo prodigioso e paradoxal da arte francesa no século XVIII.

<sup>114</sup> MONICA BOHM-DUCHEN. *Le nu*, 1992, p. 29.

<sup>115</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>116</sup> JORGE COLI. *Dos Libertinos aos Estóicos, ou seja, de um erotismo ao outro*. In: *Libertinos Libertários*, 1996, p. 283.

Na Inglaterra calvinista, que não permitia as mesmas licenciosidades, Joshua Reynolds (1723-1792) retratou incessantemente a nobreza com uma aristocrática respeitabilidade e a pintura culta, brilhante e sofisticada que ela desejava. Foi também autor de alguns dos mais famosos retratos de crianças, como especialmente *A idade da inocência* [A7s7]; e também um dos responsáveis por uma ordenação dos temas da pintura. Essa ordenação veio a valorizar a pintura de gênero e a encontrar dentro desta, um lugar para a representação da infância.

Reynolds had led the battle in England to rank painting subjects. He adopted a hierarchy long enforced by painting Academies elsewhere in Europe. (...) Genre painting depicted scenes from everyday life, present or past. Family life belonged to the everyday, and children became a sub-specialty within domestic genre.<sup>117</sup>

Reynolds foi também autor de várias pinturas de crianças que posam ao lado de animais de estimação [A7s6], uma das cinco categorias, nas quais Anne Higonnet dividiu as representações da infância, em seu *Pictures of Innocence*:

Each of those types had been invented or perfected in late eighteenth-century England, and all of them centered on the child's body. Or rather, all five types in some way proclaimed the innocence of the child, which meant concentrating on the body in order to diminish its corporeality. (...)

Miniature adult, babe in mother's arms, winged tyke, kid with pet, dress-up fun – these five Romantic child types were adopted by artists of all abilities.<sup>118</sup>

Para Higonnet, imagens de crianças com animais de estimação, comparam umas com os outros, fazendo a criança parecer menos humana, menos consciente, mais parecida com a natureza. Essas categorias por ela caracterizadas também são, ocasionalmente, citadas por outros autores, que sublinham o caráter não tão inocente, como poderia parecer à primeira vista, dessas imagens. Como por exemplo, no caso de crianças inconscientemente representando um papel adulto.

Nada, dizem estas pinturas e esculturas, deverá ser levado demasiado a sério. No entanto, o facto de as crianças se comportarem como “pessoas crescidas” acrescenta indubitavelmente um elemento de erotismo, deliberadamente cultivado pelos artistas e muito apreciado pelo seu público original.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> ANNE HIGONNET. *Pictures of Innocence: The history and crisis of ideal childhood*, 1998, p. 31.

<sup>118</sup> Idem, pp. 33 e 36.

<sup>119</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. Op. cit., p. 19.

Ainda na Inglaterra, pode-se ver o exemplo de Thomas Gainsbourough (1727-1788), que produziu imagens de crianças que não podem ser enquadradas tão facilmente em nenhuma dessas categorias, como os vários retratos de suas filhas Mary e Margareth [A7s8]. Em um deles, inclusive, o gato esboçado nunca foi finalizado. Inicialmente, quem sabe, aderindo à “moda”, Gainsbourough, talvez depois, tenha abandonado o traçado do gato, não querendo, inconscientemente, comparar suas filhas com animais. No entanto, é ele o autor do *Garoto azul* [A7s7], a pintura mais famosa na categoria de crianças vestidas com roupas especiais.<sup>120</sup>

É interessante notar aqui, uma certa semelhança das filhas de Gainsbourough, especialmente em uma pintura que as retrata até a altura do busto [A7s9], com uma das meninas representadas por Visconti em *NO VERÃO*, especificamente, aquela que se encontra desperta, no formato do seu rosto e em seus cabelos.

Na França do século XVIII, nas imagens de crianças e adolescentes, os elementos de erotismo aparecem em diferentes graus de evidência, que podem ser relacionados à tensão política e ideológica e ao engajamento de cada pintor.

... os *philosophes*, representantes do Iluminismo, gostavam de se apresentar como os paladinos de uma nova e mais pura maneira de viver, em oposição à corrupção da corte. (...) Diderot sustentava que a nossa idéia de beleza vinha tanto das emoções como do intelecto, que tinha origem na “conformidade da imaginação com o objecto”. Em termos práticos, apoiava a arte burguesa e moralizadora de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) contra as invenções frívolas do favorito de Madame de Pompadour, François Boucher (1703-1770).

O contraste entre os dois pintores não é porém tão simples... Boucher é de fato um artista com uma grande carga erótica, e o seu erotismo extravasa de cenas mitológicas para representações da vida contemporânea que estavam certamente destinadas a titilar o espectador. No entanto, pode contestar-se que o erotismo de Boucher é de uma espécie muito mais saudável do que aquele que transparece em muitas pinturas do seu rival. Greuze alternava cenas moralizadoras, como *O Regresso do Filho Pródigo* (c. 1765), com representações levemente lascivas de raparigas pubescentes, cada uma delas com algum atributo que sugere a inocência em perigo, ou mesmo perdida (*A Jarra Quebrada*).<sup>121</sup>

Além do *Cântaro quebrado* [A7s12], também o tema do pássaro morto [A7s10/s11] é usado por Greuze para indicar a perda da inocência. E em várias dessas obras, como naquela intitulada, justamente, *Inocência* [A7s11], a blusa estrategicamente caída no ombro

<sup>120</sup> ANNE HIGONNET. Op. cit., pp. 33 e 34.

<sup>121</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. Op. cit., p. 9.

deixa entrever o bico de um dos seios, efeito também repetido em pinturas apenas atribuídas ao mestre [A7s13]. Mesmo naquelas pinturas em que o deslizar casual da roupa permite ver apenas o ombro, Greuze não consegue conter o clima sensual que transpira em seus temas aparentemente mais inocentes [A7s10].

... a pintura de Greuze é por demais rica de graças para opor-se de modo definitivo às seduções de um Fragonard e de um Boucher. Mesmo com explícitas intenções piedosas, certas obras como *A prece matinal*, faz despontar a sensualidade e a beleza carnal das mulheres através de pretextos ambíguos: a oração ao acordar permite a exposição das inocentes intimidades de uma adolescente em seu quarto.<sup>122</sup>

Se é possível ver uma semelhança entre o rosto das filhas de Gainsbourough e o da menina desperta na pintura *NO VERÃO*, de Visconti, o rosto daquela que está completamente relaxada e de olhos fechados, nesse quadro, pode ser comparado ao das garotas de Greuze, inclusive no detalhe da fita amarrada em torno da cabeça. Essa semelhança pode ser observada, ainda mais, na tela *Jovem que chora seu pássaro morto* [A7s11], pela coincidência, também, dos olhos fechados e cabeça reclinada.<sup>123</sup>

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) “... foi o último dos grandes artistas franceses a criar um admirável conjunto de quadros licenciosos”.<sup>124</sup> Em grande parte deles também, os personagens se mostram extremamente jovens, como se pode observar mais de perto em *O beijo* [A7s15], no qual o casal apresenta feições quase infantis.

Uma outra tela, *Jovem fazendo dançar seu cão na cama* [A7s14], da Alte Pinakothek de Munique, brinca com a pseudo-inocência e o estímulo tátil provocado pela cauda do cachorro entre as pernas da moça, erguidas para o alto, incluindo ainda um efeito provocante de exibição e ocultação. Corpo, brinquedo e prazer misturados, sem peso e sem pejo.<sup>125</sup>

Também especialmente interessantes para este trabalho, são duas pinturas ovais de Fragonard [A7s16], pois além de representarem uma adolescente em sua cama, dão aos travesseiros e lençóis macios um destaque que intensifica a sensação de prazer. Uma delas, *A camisa retirada*, ao usar como tema o despir-se, ainda que com a ajuda de um cupido,

---

<sup>122</sup> JORGE COLI, Op. cit., p. 287.

<sup>123</sup> Essas comparações fisionômicas entre as meninas de *NO VERÃO*, de Visconti, e de outras pinturas dele próprio ou de outros artistas, brasileiros ou estrangeiros, podem ser vistas em [A9s37/s38/s39].

<sup>124</sup> JORGE COLI, Op. cit., p. 284.

<sup>125</sup> Idem, p. 285.

evidencia uma contraposição com o tradicional conceito do nu. Sobre a outra pintura, a palavra é dada, mais uma vez, a Jorge Coli:

Ignora-se para quem o pintor teria criado esta imagem, mas o formato e as dimensões sugerem claramente uma decoração de *boudoir*, lugar para o qual o tema do estímulo sexual é adequado. O título – *Fogo na pólvora* – joga com um equívoco de gosto duvidoso: o desejo que toma conta do corpo de uma jovem deitada é simbolizado por pequenos amores com tochas. Um deles estende a chama até o sexo da moça, chama que recobre o púbis: o símbolo se torna metáfora, poética e visual, jogando com a ambivalência entre as chamas e os pêlos. É bem verdade que existe nesse quadro uma qualidade pictural tão alta, uma elegância desprovida de culpa, que a vulgaridade desaparece. (...) Inspiração luminosa, sem dúvida, mas a serviço de uma lubricidade maliciosa e estimulante.<sup>126</sup>

Bonnet apresenta em seu trabalho uma pintura que apresenta duas jovens sobre uma cama [A7s17], na qual o erotismo é mais propriamente sugerido, do que mostrado, segundo suas palavras, e sobre a qual ela tem uma interpretação um pouco diferente da que se costuma apresentar:

Intitulé *Le lever*, il représente deux jeunes filles sur un lit. L'une est allongée sur le ventre, en diagonale, la chemise retroussée jusqu'aux reins, tenant un petit chien, l'autre est debout sur le lit, de face, semblant jouer avec un autre chien tandis qu'elle tient sa chemise suffisamment relevée pour laisser apparaître son sexe. À l'arrière-plan, dans l'ombre, une troisième jeune fille, vue de dos, fait probablement sa toilette. Les critiques ne parlent jamais de la troisième jeune fille, obnubilés qu'ils sont par les figures du premier plan, alors que sa présence et celle des petits chiens change l'interprétation du tableau en le situant plutôt du côté des tribades, si l'on en croit l'auteur anonyme de *La Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris*, qui écrit: "Toutes les tribades ont un petit chien, qu'elles ont grande soin d'élever à leur affreux manège. (...)" La troisième jeune fille désamorçe ainsi la puissance érotique du couple de femmes pour introduire l'idée d'un jeu masturbatoire avec le chien, que Fragonard développera brillamment dans sa célèbre *Gimlette*, peint à la même époque, et autres œuvres de la même veine telles que *Le Baiser*, *Le Feu aux poudres*, ou *La Chemise enlevée*.<sup>127</sup>

É bastante compreensível que os críticos desse quadro não citem jamais a terceira jovem, pois ela praticamente desaparece nas sombras, não podendo mesmo ser vista na reprodução apresentada na obra de Bonnet. Para o presente trabalho, no entanto, seu interesse se dá pelo fato de ser a única pintura encontrada, anterior a *NO VERÃO*, que representa duas jovens sobre uma mesma cama, embora elas se apresentem seminuas, na presença de seus

<sup>126</sup> Idem, p. 284.

<sup>127</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., pp. 90 e 91. A autora coloca que este quadro foi vendido, em dezembro de 1995, como um Fragonard, mas que ele é agora tido como proveniente de seu círculo. No entanto, em *L'opera completa de Fragonard*, este quadro se apresenta com o título: *Due donne sul letto (Il risveglio. "La danse des olivettes")*.

cãezinhos, e sendo que uma delas se encontra de pé. E esses detalhes a diferenciam mais da pintura de Visconti do que a presença, tão sutil, de uma terceira jovem.

Outra obra que se assemelha àquela no título, é *O levantar de Fanchon* [A7s18], de Nicolas-Bernard (1735-1784), que, se não sugere o erotismo através da presença de duas jovens, dos cãezinhos ou das roupas levantadas, o faz através do nome *Fanchon*, emprestado de uma heroína do romance licencioso *L'école des filles*,<sup>128</sup> de 1655. Coli sublinha nesse quadro um outro aspecto que o faz transpirar sensualidade:

É a imagem de uma criada que acorda e que se veste para o trabalho. A sensualidade não parte da nudez, mas da intimidade surpreendida, que carrega de enlevos a ação de vestir-se, a cama desfeita, o cabelo despenteado e mesmo o lânguido espreguiçar-se do gato, roçando na perna da moça. Fanchon é uma jovem de aparência sólida e agradável, com indiscutíveis encantos, que poderia ser doméstica em qualquer boa casa. ..., o imaginário voluptuoso fica excitado aqui pelo caráter virtualmente acessível da situação. Adentrar no quarto de Fanchon quando ela se veste encontra-se na ordem do possível para o público a quem o quadro é endereçado. Se no caso das favoritas aristocráticas ou reais, graças a uma evidente condescendência exibicionista, o erotismo alimentava-se da inveja e da distância intransponível, no dos amores ancilares é a situação em potência que produz os estímulos lascivos.<sup>129</sup>

No final do século XVIII, Jacques-Louis David (1786-1825), o grande pintor das imagens heróicas da Revolução, cria uma obra singular representando um adolescente, *A morte de Bara* [A7s19].

Não é necessário enumerar todos os nomes ilustres da história das artes e da cultura que, de Friedlander a Starobinski, assinalaram as formas femininas, ambíguas, a pose não muito distante daquela que a estatuária da Antiguidade clássica conferia aos hermafroditas, presentes na obra. A tela do jovem Bara, mito de mártir fabulado pela propaganda revolucionária, permaneceu inconclusa. David porém conduziu-o aos extremos de uma força poética intensa, espalhando o jovem corpo num fundo abstrato, onde o *frottis* permite uma dinâmica em fluxos feitos de densidades diversas dentro dos mesmos tons. O desenho, sem perder de sua força, integra-se na fina e calorosa luminosidade.<sup>130</sup>

Curiosamente, o rosto do Bara de David também se assemelha muito ao rosto da menina de olhos fechados em *NO VERÃO* [A9s36]. David daria sua contribuição para a imagem da adolescência, também com um tema, sempre utilizado por inúmeros outros artistas, para essa representação: o mito de *Amor e Psiquê* [A7s19]. Porém o pintor elege uma passagem

<sup>128</sup> ROBERT DARNTON. *Sexo dá o que pensar*. In: *Libertinos Libertários*, 1996, p. 31.

<sup>129</sup> JORGE COLI. Op. cit., pp. 283 e 284.

<sup>130</sup> Idem, pp. 293 e 294.

diferente daquelas mais freqüentemente escolhidas pela maioria dos artistas. David escolhe o momento em que o Amor deixa secretamente o leito de Psiquê. Outros aspectos peculiares dessa obra são descritos por Letícia Martins de Andrade, em seu catálogo sobre o tema do mito:

Cupido, um moleque franzino e imberbe, dirige para nós, espectadores, um sorriso de satisfação, enquanto se prepara para deixar o leito, tentativa pouco cuidadosa de desvencilhar-se dos lençóis amarfanhados e do corpo de sua amante que, aconchegada em uma de suas asas, dorme serena, a mais alva e clássica das criaturas: mil citações da História da Arte.

(...) David escolhe um instante de uma feliz rotina, de um hábito, como diz o autor, o que pressupõe uma repetição e uma duração no tempo;... Qualquer que seja, este tempo é o único feliz de seu conto. (...)

O que vemos no quadro de David é um jovem atrapalhado, de olhar e sorriso maliciosos, que, ao escorregar do leito e tentar retirar o braço de sua mulher de cima de sua perna, enrosca o calcanhar no lençol. Faz-nos pensar como fará para retirar a asa. Em suma, o 'texto' davidiano, pleno de adjetivos e advérbios, é provavelmente uma lembrança – uma contaminação –, da persistente prosa dos flamengos. Daí a maior crítica ao quadro: o excesso de realismo, a apresentação de um mundo prosaico, ordinário tratando “um tema pertencente à mais alta poesia”.

(...)

Mas a crítica dirigia-se, sobretudo, ao semblante de Cupido, no qual transpareceria “a felicidade sorridente de um adolescente em sua primeira conquista”. O tratamento cru, muito naturalista, afasta toda a possibilidade de idealização nesta face de “pequeno atrevido” e também no quadro como um todo. (...)

(...) Ou seja, do sorriso malicioso de um Cupido individuado – quase um ser comum, homem das ruas e não um deus –, nasce uma compreensão diversa e pessoal do mito. Esse elemento de crueza, colhido de pronto em um modelo pouco seletivo, faz com que a face deste Cupido davidiano possa ser aproximada – como já fizeram vários historiadores – do universo caravaggesco. É, principalmente, o *Amor vencedor* que é recordado. A semelhança entre os dois é estarrecedora e abrange tanto o aspecto físico – da postura ao rosto e à definição dos músculos – quanto ao psicológico, pelo sorriso de satisfação, vitorioso.<sup>131</sup>

São exatamente essas peculiaridades, levantadas pela autora, que tornam o quadro mais interessante para este trabalho, por analogias que podem ser feitas com o assunto de *NO VERÃO*: apesar da idealização extrema de Psiquê, Cupido é representado como um adolescente que traz em seu rosto uma expressão de satisfação, entre os lençóis da cama que dividiu com a companheira. Ele, desperto, preparando-se para levantar, ela, adormecida e profundamente relaxada.

---

<sup>131</sup> LETÍCIA MARTINS DE ANDRADE. *O mito de Psiquê em 1800: um catálogo iconográfico*. Dissertação de Mestrado, 1999, pp. 150, 151, 153, 154 e 155.

Esse mesmo episódio do mito é representado também por François-Edouard Picot (1786-1868) [A7s20], no mesmo ano em que foi executado o de David, seu antigo mestre. Porém, “... diante do perturbador Cupido davidiano, a imagem de Picot perde em força e em impacto. Um autor refere-se a ela como uma versão “soft” daquela de seu mestre. Em resumo, o trabalho de Picot não causa sensação, e a principal crítica que recebe limita-se à execução do braço direito de Psiquê...”<sup>132</sup> Picot aceita as críticas e, após o término da exposição no Salão de Paris, de 1819, endireita o braço, que era semi-curvado e passa a ser estendido para a frente, como se vê ainda no Louvre<sup>133</sup>. Após uma análise dos vários estudos feitos por Picot para essa obra, Martins de Andrade acrescenta:

Assim, na pintura finalizada, reencontramos Cupido a sair do leito, sorratamente. Agora ele não tem as feições realistas do personagem criado por David. Ao contrário, apresenta uma certa idealização dos traços da face e do corpo. Com uma mão, ele afasta o cortinado que cobre o leito – vermelho como o de David –, enquanto lança um último olhar para a esposa adormecida: eis o olhar – ao mesmo tempo revelador de pesar e respeito – que os ferozes críticos reclamaram para o Cupido sem-vegonha de David. Porém o personagem de Picot não deixa de lado uma referência estilística que poderia afrontar a do Cupido de David. Pela empostação das pernas, revemos Caravaggio. Naquele instante, em David, ele tentava desvencilhar-se dos lençóis e do corpo de Psiquê para poder ganhar a rua; agora, em Picot, o movimento se completa, e ele já o faz, leve e gracioso, equilibrando-se na ponta de um único pé... Ele demonstra, enfim, verdadeira preocupação em não despertar a esposa.

Psiquê estende seu corpo numa horizontal paralela às margens do quadro, Sua cabeça é apoiada sobre um travesseiro e o braço direito avança para as bordas da cama. O rosto – ao contrário do de Cupido, seu companheiro, e ao contrário do da Psiquê de David – é feito de traços individualizados: sabe-se que a irmã do pintor serviu de modelo para esta pintura, e Psiquê então guardaria seu retrato. Em vez de estar completamente nua, como sua colega davidiana, uma faixa de lençol branco esconde-lhe o sexo. A equiparação das pinturas de David e Picot sugere que ao corpo ideal é reservada a nudez absoluta, aos passo que se faz necessário ocultar, mesmo que parcialmente, aquele que é mais individualizado. Inverte-se o jogo real-ideal.<sup>134</sup>

A Psiquê menos idealizada de Picot é aquela de maior interesse aqui, também oferecendo possibilidades de analogias com *NO VERÃO*, principalmente pelo tão comentado e retocado braço direito. Na pintura de Visconti, o braço direito da menina que dorme, ou está prestes a fazê-lo, está mais próximo do original de Picot, posto que é dobrado por sobre

<sup>132</sup> Idem, p. 159.

<sup>133</sup> É dessa obra a reprodução usada no CD-ROM, que acompanha este trabalho. Picot faz ainda uma outra versão da tela, em dimensões menores, que pertence ao *Musée Carouge*, e na qual ele conserva o braço original flexionado.

<sup>134</sup> LETÍCIA MARTINS DE ANDRADE. Op. cit, pp. 161 e 162.

o gradil da cama. A cabeça das duas, Psiquê de Picot e menina que dorme de Visconti, também pende para o mesmo lado.

Vários outros pintores escolheram representar *Amor e Psiquê* com extrema juventude, entre eles François-Pascal Gerard (1770-1837) [A7s21], em cujo quadro o casal não mais se encontra em seu quarto, mas sim em uma bela paisagem, no momento do primeiro beijo, um instante que não é narrado no mito. Apesar das figuras extremamente idealizadas, com o rigor da forma lisa e polida e o caráter estático das poses, Martins de Andrade vê “nesta cena uma inegável aura de erotismo meio disfarçado e latente”, um “erotismo apenas insinuado – cuja força nasce da recusa ou da impossibilidade de realização plena”.<sup>135</sup>

Outras duas versões adolescentes do casal mítico são apresentadas por Károly Lotz (1833-1904) [A7s21], na qual Psiquê, carregada no colo por Amor, possui um rosto bastante infantil; e por Annie Louisa Swynnerton (1844-1933) [A7s22], que mostra uma cena mais próxima do beijo, onde o casal é envolvido pelas grandes asas azuis de Amor.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), o criador de uma incomparável galeria de formas femininas, deu a algumas delas aspectos verdadeiramente adolescentes, como pode ser visto em dois exemplos, quase em idêntica posição, comparados por Walter Friedlaender [A7s23]:

A *Vênus Anadiomene* (1848, Chantilly) também é uma revisão de um trabalho anterior. A figura que emerge da espuma do mar e os graciosos *putti* a seus pés são deveras encantadores, e sob essa superfície pode-se ainda sentir a antiga suavidade e abstração; mas como Amaury-Duval (que viu a composição em sua primeira fase no ateliê de Ingres) observou, toda a sua *naïveté* original se perdeu. Isso é ainda mais verdadeiro em relação à mais famosa pintura de Ingres, *A fonte*, que em seus primeiros estágios também deve ter sido muito interessante. A obra acabada, porém, ainda que não tão boa como os estudos preparatórios, encantou até um crítico como Théophile Gautier... Mas para o gosto atual essa figura está por demais saturada de “mármore” e de uma atmosfera “rósea”; ela lembra demais uma estátua e, não obstante alguns alongamentos e estilizações deliberados, é também um tanto dolente, como seu encantador modelo. A falta do “distanciamento” artístico, antes propiciado pelo elemento “gótico”, resulta aqui num excesso de doçura que não havia em seus primeiros trabalhos. Estava aberto o caminho para Bouguereau.<sup>136</sup>

Assim também Charles Gleyre (1806-1874) em seu *Daphinis e Chloé voltando da montanha* [A7s24], representa sobre uma bela paisagem rochosa, um casal adolescente de

<sup>135</sup> Idem, pp. 528 e 529.

<sup>136</sup> WALTER FRIEDLAENDER. *De David a Delacroix*. 2001, pp. 131 e 133.

formas tão idealizadas e andróginas, que se distingue cada um dos personagens, mais pelos seus cabelos que através da forma de seus corpos. Daphinis quase não mostra curvas, a não ser aquela descrita pelo abaixar do seu corpo, e seus seios mal despontaram. Chloé tem também o corpo totalmente liso, sem pêlos e sem músculos definidos. Além disso tudo, o sexo de ambos está encoberto: o dela pelo cotovelo dele, e o dele pelo tecido branco que se amontoa por traz dos dois. Uma única pontinha branca desse tecido passa para frente dos adolescentes, e, ainda assim, consegue esconder totalmente o sexo dele, que não oferece nenhum volume.

*Uma pequena banhista* [A7s25] é de Thomas Couture (1815-1879), autor também de *O Romance da Decadência*, uma imensa tela exposta no Salão de Paris de 1847, com a qual o pintor fazia uma advertência contra a dissolução moral. Na representação da pequena garota nua, resignada e melancólica à margem de um riacho, com certeza também vai uma nota de ensinamento moral. A menina está sentada sobre um pano branco, e ao seu lado pode-se ver uma maçã envolvida por uma fita vermelha, da qual pende uma cruz ou crucifixo. Todos esses símbolos inequívocos, associados ao olhar perdido e triste da menina apontam para um futuro próximo, quando ela terá que se deparar com as tentações próprias da puberdade.

Pinturas como essa, em que o corpo da criança é exposto e associado a diversos objetos, pode gerar as mais diversas e sofisticadas interpretações. Como também, *Fazendo uma cauda* [A7s26], de Seymour J. Guy (1824-1910), que foi assunto de um capítulo inteiro no livro do historiador de arte David Lubin, comentado por Higonnet:

... “making a train,” her white shift falls down from her shoulders, exposing to us a completely androgynous little chest. Ostensibly, Lubin’s research shows, the picture was intended to be seen, and was seen, as a tribute to childish innocence, heightened by its contrast to the adult feminine vanity the child so imperfectly mimics, just as the painting’s organization around the sight of a childish chest dwells on a difference from adult women’s breasts. Nonetheless, as Lubin astutely suggests, the child’s body still triggers the viewers’ adult sexual knowledge. Lubin decodes each of the many details in the painting, and every reference those details make to other pictures, in order to show that the painting’s overriding message contains several messages, not all of them consistent. Are women so inherently vain that little girls play vamp? Is the lamp’s shadow bringing darkness too close to the child? Lubin identifies the image pinned to the back wall represented in *Making a Train* as a print after Reynold’s *The Infant Samuel*. Does it mean that the image

of a devoutly praying model child has slipped askew? Is the little girl sexy despite her innocence? Or, more troubling, is she sexy because of her innocence?<sup>137</sup>

É a garota sexy a despeito de sua inocência ou por causa dela? Eis aqui uma questão crucial para este trabalho. E a autora vai ainda mais longe, questionando se a ambigüidade de imagens como esta pode ser estendida a toda a iconografia da infância:

Do the imagined girls in both *Making a Train* and *Girl with Kittens* mimic adult feminine flirtation a bit too well, providing viewers with the signs of sexual availability coyly grafted onto bodies coded with the signs of innocence? And what about the pussy in the little girl's lap? The unstable duality of images like *Making a Train* and *Girl with Kittens* descend directly from paintings like *The Age of Innocence*. Looking from a twentieth-century vantage point on such eighteenth-century prototypes, art historian Marcia Pointon argues that they liken the girl child to the adult woman, at once infantilizing adult female sexuality and sexualizing the female child's body.<sup>138</sup>

Mas a imagem de uma adolescente, ainda que totalmente nua, nem sempre é interpretada com uma carga erótica, quer explícita ou imensamente sutil. Uma imagem como *Esperança* [A7s27], de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) pode trazer conotações de outra ordem:

Essa gentil rapariga, estendendo um rebento de carvalho, expressa a esperança do renascimento da França, após a derrota infligida pelos prussianos, em 1871. Por trás de si, jazem cemitérios e casas arruinadas. Na altura os críticos foram severos: teriam preferido uma encarnação da "Esperança" mais musculosa e vingativa.<sup>139</sup>

Nessa obra, o raiar do sol no horizonte, as pequenas flores do campo brotando entre as pedras, reforçam a idéia do renascimento. O rosto inexpressivo e a pose formal e estática da *Esperança* dificilmente dariam margem a uma interpretação muito diferente dessa. No entanto, outros pintores no século XIX se especializaram em imagens de adolescentes e crianças, aparentemente ingênuas, sobre as quais não é preciso que se faça muito esforço para notar conotações claramente ambíguas. É o caso do professor de Visconti na *Académie Julian*, William-Adolphe Bouguereau (1825-1905).

Ele retratou meninos e meninas das mais diversas formas: sozinhos, junto com a mãe ou aos pares, vestidos ou nus, em variadas idades, mas sempre com títulos sugestivos e farta colocação de elementos na tela que possibilitam a relação entre inocência e sensualidade.

<sup>137</sup> ANNE HIGONNET. Op. cit., pp. 36 e 37.

<sup>138</sup> Idem, p. 38.

<sup>139</sup> GILLES NÉRET. In: MICHAEL GIBSON. *Simbolismo*, 1999, p. 56.

Uma das categorias nas quais Higonnet dividiu a representação da inocência é justamente a criança alada, que em Bouguereau não deixa de ter conotações eróticas [A7s28]:

The most popular way to present naked children past infancy was as a cross between an angel and a cupid. Merged and disembodied, cupids and angels became virtually indistinguishable from a new nineteenth-century craze, the ethereal fairy child, as in Bouguereau's *The First Kiss*. (...)

(...) Of course *The First Kiss* is meant to be cute, but both the image and the title are clearly also meant to allude to adult sexual behavior, regardless of the children's current innocence.<sup>140</sup>

Dijkstra destaca a habilidade de Bouguereau em erotizar um *Cupido* [A7s28/centro] e ainda ser aclamado, enquanto outros eram punidos por atos equivalentes.

A new admiration developed for the special beauty of the male. Man, it was now argued, with numerous quotations from Plato, had all the "soft," physical attractions of woman, plus the male's exclusive capacity for intellectual transcendence. The epebe, the sensitive male adolescent, not woman, was the true ideal of aesthetic beauty. (...)

But it was soon clear that even in this realm passion could rear its ugly head. Bouguereau, who, as we have already seen, was a genius at turning even holy water into an aphrodisiac, rushed in with such paintings as "The Wet Cupid", which was exhibited at the salon in 1891. No more sexually enticing adolescent could have been offered by the master, but unlike Oscar Wilde, who was jailed after being prosecuted for general incitement to pederasty, Bouguereau was given official accolades and honors.<sup>141</sup>

Até mesmo às menininhas vestidas com toda a decência, Bouguereau dá um ar brejeiro e manhoso, a cabeça pendida, o olhar de soslaio, associados a um título capcioso, remetem sutilmente ao tema da perda da inocência, como em *A travessura* ou *Em penitência* [A7s29]. Em certas obras, o pintor é mais direto, em outras, num contraponto, tenta disfarçar a intenção com um título inatacável. Utilizando-se da alegoria na figura de uma adolescente com apenas um dos seios à mostra e um jeito ainda mais afetado, com o dedo mínimo entre os dentes, representa a *Malícia*. No entanto, a uma figura de criança, totalmente vestida, que repete o mesmo gesto, com o olhar ainda mais insinuante, chama *Meditação* [A7s30].

Tendo vivido exatamente um século depois de Greuze, Bouguereau pintou também a sua versão do *Jarro quebrado* [A7s31], e às vezes, apresenta suas meninas em poses

---

<sup>140</sup> ANNE HIGONNET. Op. cit. pp. 34 e 38.

<sup>141</sup> BRAM DIJKSTRA. Op. cit., pp. 199 e 200.

aparentemente descuidadas, que associadas ao característico olhar que afronta o observador, revelam a explosiva combinação entre ingenuidade e sedução, como em *Nas margens do rio* [A7s31]. Uma analogia formal pode ser vista entre a sua pintura *Criança no banho* [A7s32] e *Uma pequena banhista* de Couture, sendo que Bouguereau conseguiu efeito similar, mesmo cobrindo parcialmente o pequeno corpo da menina e não apresentando os objetos de simbologia evidente.

Também várias telas, Bouguereau dedicou, ao tema das duas meninas com grande semelhança física e pequena diferença de idade, as quais se relacionam com grande afeto [A7s33/s34]. Porém, algumas trazem detalhes que sugerem algo mais que amor fraternal. Uma troca muito intensa de olhares e frutos segurados com ambas as mãos são gestos carregados de intencionalidade, que podem ser vistos em *Nozes colhidas* [A7s35] ou, no muito mais explícito e inquietante, não apenas pelo título, mas também pela grande diferença de idade e nudez do bebê, *Tentação* [A7s35]. Mas nada se compara às duas *Jovens banhistas* [A7s36], que, extremamente jovens, se despem em poses de adultas, enquanto devoram-se com o olhar; nem mesmo a adolescente *Marguerite* [A7s36] que tira as meias, encarando bem de perto o observador.

No final do século XIX a nudez infantil era representada mesmo em cenas que explicitamente tratavam o corpo como mercadoria, ao lado do de mulheres já feitas, embora, obviamente, amenizadas pelo distanciamento de outras terras e épocas, como na pintura *Venda de escravas* [A7s37], de Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Aqui podem ser vistos os vários tipos de gestos de pudor, que se amenizam de acordo com a idade. A jovem cobre o rosto; a adolescente sentada no chão, encolhe-se para esconder o corpo; enquanto a menina apenas se coloca atrás da outra, sem demonstrar consciência do que está para acontecer; e o bebê, no colo de alguém, é apresentado de costas.

Algumas vezes, pinturas representando a nudez adolescente provocavam verdadeiros escândalos, como o que aconteceu em torno de *Rolla* [A7s38], de Henri Gervex (1852-1929). Nas palavras de Crespelle: “l’un des rois de la société parisienne, l’une des vedettes du Salon, le maître du frou-frou. Automatiquement son nom évoquait ce *Rolla*, œuvre scandaleuse, décrochée du Salon de 1878 pour immoralité”.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> J.-P. CRESPELLE. Op. cit., p. 72.

Apesar do título se referir ao nome do jovem que está para cometer suicídio na cena, quando dá o seu último olhar para o belo corpo da adolescente com quem passou a noite,<sup>143</sup> é para ela que todos os olhares convergem, pois é a figura central. Seu corpo, quase tão branco quanto os lençóis macios, nos quais ela se esparrama lânguida e completamente abandonada, está posicionado de forma a que possa ser visto de um ângulo privilegiado: uma perna levantada e a outra caindo para fora da cama. As roupas no primeiro plano e a janela aberta no último fazem um contraponto que ressalta o prazer expresso pelo corpo da jovem, a qual ignora o que está para acontecer.

Até mesmo, pintores que retrataram a infância na mais pura inocência, como Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), nas duas telas do MASP [A7s39] ou nas versões de *Duas meninas ao piano* [A7s40], em algumas obras fazem associações que remetem à infantilização da mulher adulta, ou à sexualização do corpo da menina. Isso pode ser visto em *Depois do banho* e *Banhista sentada* [A7s41], telas nas quais um rosto quase infantil é colocado em um corpo de mulher abundante de carne e formas roliças.

Outros pintores, ainda usando de pretextos mitológicos, extrapolavam na intenção de atribuir ao corpo infantil as poses já afetadas em mulheres adultas, que dirá em se tratando de bebês de colo.

In France Léon Perrault made the eroticized depiction of toddlers a specialty. His 1897 painting of “Bacchus as a Child” [A7s42], in which he placed his infant in the characteristic pose of the nymph with the broken back, is an especially repulsive example of this painter’s inability to make a distinction between children and women.<sup>144</sup>

Para Dijkstra, esse fenômeno aconteceu como uma consequência da misoginia:

Thus a genre was born in which crass child pornography disguised itself as a tribute to the ideal of innocence, and even children fell victim to man’s fearful retreat from women who knew too much about the sins of the flesh. Afraid to deal with women who were strong and independent and who dared make demands, the late

---

<sup>143</sup> Henri Gervex, *hors concours* desde 1874 (dispensava a seleção do júri) mandou para o salão de 1878, três quadros, entre eles *Rolla*, pintura inspirada num poema homônimo e célebre de Alfred de Musset, publicado pela primeira vez em 1833. O quadro foi retirado bruscamente por um administrador das Belas-Artes, um mês antes da abertura do salão, por imoralidade. Foi então exposto por três meses numa galeria particular, obtendo enorme sucesso de público. Onze anos mais tarde, participa da *Exposition Universelle de 1889*, sendo reproduzido em *Le nu au Salon de 1889 – Champ de Mars*, de Armand Silvestre.

<sup>144</sup> BRAM DIJKSTRA. Op. cit., p. 194.

nineteenth-century male molded the child into the image of a woman he could handle.<sup>145</sup>

Particularmente impressionante é a imagem da adolescência criada, no mesmo ano que *NO VERÃO*, por Eduard Munch (1863-1944), *Puberdade* [A7s43]. Segundo Bohm-Duchen, ela teria uma relação estreita com a biografia do pintor.

Dans *Puberté* de 1894-1895, qui montre une très jeune fille, crispée de peur par la découverte des premiers émois sexuels, s'impose la formulation oblique des névroses de Munch.

A l'égard des femmes, Munch entretint toujours une attitude empreinte de peur et de fascination (détail sans doute important, sa mère mourut quand il avait cinq ans et sa soeur quand il en avait treize). Ici, alors qu'il peint d'après modèle, un accident de lumière souligne avec éclat l'ombre sombre, anthropomorphique (allusion à l'âme quittant le corps?) qui menace la forme tendue de la jeune adolescente.<sup>146</sup>

Segundo Dijkstra, no entanto, a sombra sinistra por trás da menina transtornada pelo terror, não está relacionada à morte, mas sim, ao mal, e como a autora também sublinhou, à angústia diante das experiências desconhecidas, inevitáveis na adolescência. E ele vai ainda muito além:

Thus the appeal of puberty was the prurient certainty of carnal knowledge, the shadow of evil which, for instance, hovers threateningly behind the young girl in Edvard Munch's familiar painting also called "Puberty." Images such as these represent the marketing of an aggression that dare not speak its name. They represent rape, a promise of unopposed carnal knowledge offered to the viewer – who became the sole proprietor of the innocence of awakening woman – a fantasy of "love without fear."<sup>147</sup>

A chegada do século XX continua a assistir novas relações entre a infância e o misterioso domínio das mulheres adultas.

Dubiously focused child versions of the woman-and-her-mirror theme were painted in the early years of the twentieth century by numerous artists, including women painters such as Susanne Daynes-Grassot, whose "Child Before the Mirror" [A7s44] attributes both precocious sexuality and intense self-absorption to a child who cannot be much more than eight years old. William Sergeant Kendall, (...) painted many of these knowledgeable children before the mirror, with titles such as "Narcissa", "Cross-lights", and "Reflection" [A7s44]. They were eagerly sought after by cognoscenti and were widely reproduced in popular magazines. Paintings such as these, which often emphasized analogies between the actions of nude little girls and the familiar poses of vanity or physical arousal given to adult women by

<sup>145</sup> Idem, p. 195.

<sup>146</sup> MONICA BOHM-DUCHEN. Op. cit., pp. 47 e 48.

<sup>147</sup> BRAM DIJKSTRA. Op. cit., p. 191.

turn-of-the-century artists, show how thin the line separating “idealist” art and child pornography had become.<sup>148</sup>

O reflexo do espelho sugere também o reflexo da água, amplamente explorado por Paul Émile Chabas (1869-1937), considerado no tema do nu erótico, o mais célebre e mais surpreendente, sempre muito apreciado dentre os mestres da *belle époque*, segundo Crespelle.

Spécialiste des nus juvéniles, frissonnants au bord de l’eau – du lac d’Annecy de préférence – il peut être tenu pour le père, peut-être pas tellement inconscient, des nymphettes, ces donzelles dont les appas bourgeonnants exsudent une sensualité au verjus.

Dépourvu de toute imagination, il croyait se renouveler en changeant la pose de son modèle et en modifiant quelque peu le décor,... Le comique est que ce amoureux du plein air ne pouvait peindre ses nus vaporeux que sur le motif et, par-dessus le marché, dans le jour frisant du matin ou du soir.<sup>149</sup>

Na seqüência, Crespelle transcreve o depoimento de um observador do trabalho de Chabas, que conta as peripécias do pintor em seu *métier*, e de Mme Chabas que, munida de um apito, montava guarda para avisar se um intruso se aproximasse. E então o autor acrescenta:

Et ce n’était là qu’un aspect des malheurs de Chabas: le temps où la femme n’est plus un enfant, mais pas encore une femme, ne dure guère: six, huit mois au plus, ce qui obligeait le malheureux membre de l’Institut à changer constamment de nymphette!

Ce genre n’était, en somme, qu’un surgeon de l’art décorseté de Bouguereau, dont Chabas avait été l’élève. De bonne heure, il en avait mis au point la recette, comprenant que le fruit vert était un produit à introduire sur le marché des arts, et dès 1910, Apollinaire, agacé, parlait des “éternelles fillettes au bain de M. Paul Chabas”. Éternelles est bien le mot! Victime de son succès, Chabas, comme certains chanteurs lancés par une chanson et auxquels les foules réclament toujours le même air, était condamné à peindre sans cesse le même tableau... Ainsi, il fut longtemps l’artiste français le plus célèbre aus États-Unis,... Ses nus frissonnèrent du golfe de Floride à Alaska, apportant un air de péché dans le parlours puritains.<sup>150</sup>

Mas, o mercado de artes, consumindo avidamente esse tipo de quadro no qual se especializou Chabas, não estava apenas atendendo a uma moda casual. Dijkstra, em seu capítulo Evolution and the Brain, discorre detalhadamente sobre os estudos científicos desenvolvidos a partir das teorias de Darwin, que “comprovavam” a superioridade masculina e a natural debilidade mental das mulheres, comparada à das crianças, e também

---

<sup>148</sup> Idem, p. 193.

<sup>149</sup> J.-P. CRESPELLE. Op. cit., p. 197.

<sup>150</sup> Idem, pp. 197 e 198.

a influência desses estudos na produção artística do final do século XIX. O autor demonstra assim,

Darwin's conclusion that "the female somewhat resembles her young offspring throughout life" (*The Descent of Man*, 702), with its negative implications concerning woman's intellectual capacities,... (...)

Indeed, it took the cultural lights of the later nineteenth century very little time to recognize the "truths" inherent in the contentions of the evolutionists and psychologists concerning the natural debility of woman. Artists and poets like to be in the intellectual avant-garde – and what greater proof of one's cultural vanguardism than to demonstrate one's awareness of the latest scientific discoveries?<sup>151</sup>

O autor retoma essa teoria, da influência dos estudos científicos nas imagens das mulheres, adolescentes e crianças, da virada do século, justamente comentando as obras de Chabas [A7s45-s48]. E relaciona-as, ainda, à busca que o homem empreendia por qualidades, as quais ele julgava indispensáveis na mulher, e não podia mais encontrar nela.

Chabas' prepubescent girls represent another characteristic aspect of the extremely literal mentality of the late nineteenth century: its tendency to turn from women – who, after all, were mentally children – to the children themselves. To escape the frighteningly physical and emotional demands grown women tended to place on them, many men who had expected to find in the women of their own age group the same meek, nunlike qualities they had seen in their fathers' wives, began to yearn for the purity of the child they could not find in women. These men seem to have come to the conclusion that if woman's grown body soiled the passive purity of her childlike mind, it was better to seek all the positive qualities, all the passive, compliant qualities of woman, in the child itself. The very purity of the child seemed to preclude the threat of a sexual challenge. Hence the world of the child came to hold a special fascination for the late nineteenth century.

(...)

The woman-child, then, suggested to the nineteenth-century male not only innocence but also the absence of any resistance to the particulars of masculine desire.

No artist was more assiduous in exploiting the prurient possibilities of the woman-child than Paul Chabas. In countless paintings with themes analogous to his "First Bath" or his often-reproduced "September Morn," he titillated his audience with suggestive images of adolescent girls in poses of extreme vulnerability, usually standing in water, doing nothing in particular, or at most gathering "Seaweed" [A7s45] to signify their intimate link with primal nature. His images knowingly exploited the prurient implications of these supposedly idealized images. In productions of this sort the conjunction of suggestions of extreme feminine

---

<sup>151</sup> BRAM DIJKSTRA. Op. cit., p. 173.

vulnerability and the wild, uncontrollable realm of brute nature once again served to suggest to turn-of-the-century male viewers the notion of “therapeutic” rape.<sup>152</sup>

Sem dúvida, uma interpretação bastante radical de imagens, à primeira vista tão inocentes, mas que não pode deixar de ser considerada, inclusive pelo sucesso que aquelas obras fizeram no mercado. Um outro dado a ser ponderado, é o rumo que imagens de crianças e adolescentes tomaram com a chegada do século XX, quando ainda não se verificava uma mudança significativa na atitude da sociedade. É o que se pode notar numa narrativa da experiência do austríaco Egon Schiele (1890-1918), pintor que renovou substancialmente a representação do corpo nu.

Mas, para uma sociedade cujas idéias morais oficiais eram tão puritanas quanto hipócritas, os nus de Schiele não podiam deixar de ser extremamente irritantes. Isso, por um lado, devido a uma nudez total e agressiva, que não era minimamente revestida de um véu mítico ou histórico, mas que servia, bem pelo contrário, uma exploração obsessiva do corpo nu, por outro lado, e talvez ainda mais acentuadamente, por causa da forma de representação invulgar, estranha na verdade, que roubava ao espectador qualquer possibilidade de manter uma distância, por mais pequena que fosse.

Em 1912, a falta de cuidado posta por Schiele na escolha de modelos muitíssimo jovens, que desenhava em posições duvidosas – se adotarmos uma perspectiva moral –, vai conduzir, por fim, ao famoso processo de Neulengbach, o que lhe valerá algum tempo de prisão.<sup>153</sup>

Um exemplo dessas obras, cujo modelo era extremamente jovem, é *Nu com cabelos negros* [A7s49], uma aquarela que se constitui numa exceção, do ponto de vista formal, por apresentar a figura centralizada e de frente, sendo que Schiele geralmente captava os seus modelos nas perspectivas mais diversas, em poses estranhas e movimentos bizarros. Também a suavidade e beleza do rosto desta menina se destacam em relação à expressividade carregada de muitos nus de Schiele, porém, no corpo, as linhas se mantêm quebradas e a pose encenada, como naqueles. Embora o título faça menção à cor do cabelo, na realidade o destaque é para o vermelho, que realça os lábios, o bico dos seios e, mais intensamente, o sexo da menina.

De 1912 é *As duas amigas* [A7s50] de Albert Marquet (1875-1947), que mostra garotas de aspecto bastante jovem, principalmente considerando o rosto daquela que se encontra deitada sobre a cama. A outra, sentada no chão e apoiada na cama, encosta sua cabeça na da

---

<sup>152</sup> Idem, pp. 185, 187 e 191.

<sup>153</sup> REINHAR STEINER. *Egon Schiele: A alma noturna do artista*, 1993, p. 37.

companheira, enquanto repousam. Desde *O levantar*, de Fragonard, em cerca de 1770, a pintura de Marquet é a primeira que apresenta duas adolescentes e uma cama, sendo portanto, a que mais se aproxima do tema específico de *NO VERÃO*. Mas esse aspecto da juventude dos modelos não foi observado por Bonnet, que comenta a obra sob um outro aspecto:

D'autres artistes comme Albert Marquet s'attaquent eux aussi aux Des Amies parce qu'elles appartiennent à l'héritage artistique masculin, mais ils ne font ici qu'exhiber leur rejet viscéral des "garçonnes". (...) Ici, on dirait des jumelles et elles exhibent les éléments caricaturaux de l'érotisme féminin vu par les hommes: bas noirs qui montent jusqu'aux genoux, nudité et maigreur peu propice aux joies de la chair. Leurs cheveux courts, qui annoncent la garçonne, complètent, on ne peut mieux, le stéréotype de la "femme qui se sent homme" décrite par les psychiatres.

Mais le fait d'exposer ces deux femmes nues dans la plus totale passivité verse cette œuvre dans le registre du voyeurisme ambigu des "normaux".<sup>154</sup>

Esses mesmos elementos caricaturais podem ser vistos numa obra quase homônima, de Cristian Schad (1894-1982) [A7s50], pintada em 1930: as meias pretas, a magreza dos modelos, seus cabelos curtos. Aqui as amigas ainda conservam um aspecto jovem, embora menos que na obra anterior, porém, o erotismo é exacerbado pela falta de sutileza. Apesar disso, não se percebe um verdadeiro relacionamento entre as duas. Cada uma busca o seu próprio prazer, indiferente à presença da outra, o que fica claro, não apenas pela distância física, apesar de estarem ambas sobre a mesma cama, mas principalmente, pelo olhar vago e distante, em direções diferentes.

No século XX, a pedofilia ganha maior visibilidade e passa a ser reconhecida como um problema social, o que acarreta uma ampla discussão sobre imagens de crianças, o que inclui, obviamente, as imagens artísticas. O aspecto pedófilo em obras de arte é assunto realmente delicado, tanto que, mesmo em publicações recentes e específicas sobre a arte erótica, nem sempre é encarado. Num desses livros, 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

---

<sup>154</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., pp. 183 e 184.

faz com que uma grande parte do público contemporâneo se sinta intensamente ameaçado.<sup>155</sup>

Já uma outra dessas publicações trata do assunto em detalhes:

Existem, por exemplo, os sentimentos perturbados que inspiram em muitos homens, depois dos quarenta, as raparigas impúberes ou que passam a puberdade. Estas ninfas que Vladimir Nabokov popularizou no seu romance célebre, *Lotita*, que descreve os transe, as inquietações, as angústias e as delícias de um quadragenário subjugado por uma criança de doze anos, de tudo isto encontramos equivalentes na pintura.

Mas as *Lolitas* variam de acordo com os artistas que as fixam. Balthus, Dix, Schiele e Heckel são assombrados pelo mundo da adolescência feito de momentos de inquietação, de hesitação, de delírio, que todos os adolescentes conheceram perante um mundo a conquistar, um mundo onde os adultos promulgaram leis que é preciso trair para se criar uma vida aventureira e respirável. (...) As suas jovens estão lá, oferecidas a todos os nossos desejos, num mundo fechado, umas vezes paraíso melancólico e cruel, outras inferno prisional e secreto. Elas abandonam-se, para nosso prazer de *voyeur*, a todos os seus fantasmas, a todas as suas torpezas de jovens, ao seu exibicionismo, mostrando o sexo ligeiramente penugento ou as suas cuecas.<sup>156</sup>

Se, no século XIX, Bouguereau e Chabas se especializaram no tema das adolescentes e crianças, sendo dissimuladas em um, e aquáticas no outro; no século XX, o principal pintor das *Lolitas* é Balthus (1908-2001). As ninfetas criadas por ele perderam por completo a ingenuidade sugerida pelos outros dois, e o tornaram motivo de vários estudos:

Abraçamos o termo “mágico” do realismo de Balthus. É melhor. Os escritores mais eminentes inclinaram-se sobre a sua obra, de Rainer Maria Rilke e André Gide a André Breton, Antonin Artaud e Albert Camus. Uns, como Artaud, agradecem-lhe o facto de ter reagido contra a “pintura de embriões” dos surrealistas. Os surrealistas, como Breton, apreciam o seu erotismo sub-reptício. Camus chama-lhe o “Barba Azul” da pintura. Uma coisa é certa, Balthus que só passeia nu na companhia de raparigas muito jovens, a quem chama “suas sobrinhas” e que se curvam aos seus pés como gatinhos revelando as calcinhas *Petit-Bateau*, a essas tomou ele como *leit-motiv* da sua obra. (...) Balthus prefere a acidez e a perversão das adolescentes, “vítimas e carrascos” simultaneamente, na mais pura tradição sado-baudelairiana.<sup>157</sup>

A garota em *Bons tempos* [A7s51] demonstra toda a consciência que tem do seu poder de sedução. Superando a si mesmo, em sua pintura *Lição de Guitarra* [A7s51], Balthus apresenta sua versão feminina do “efebo”, rapaz que era iniciado na vida sexual e social, na Grécia antiga, por um homem mais velho. A garota com meias colegiais e laço de fita no

<sup>155</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. *Ars Erotica*, 1988, p. 189.

<sup>156</sup> GILLES NÉRET. *Arte erótica*. 2000, p. 42.

<sup>157</sup> Idem, p. 26.

cabelo, abandonou sua guitarra no chão e a si mesma no colo da “professora”. Esta, apesar de toda a passividade da menina, agarrou-a agressivamente por uma mecha dos cabelos, enquanto com a outra mão dedilha entre suas coxas. Para tornar toda a cena ainda mais chocante, o único gesto ativo da menina é segurar-se pelo decote da professora, deixando assim um de seus seios à mostra, como em tantas representações da Madona com o Menino. Uma imagem forte o suficiente, sem dúvida, para encerrar esse levantamento da iconografia da adolescente.

#### 4.4. Desenhos, gravuras e fotografias. (Arquivo 8 do CD-ROM)

*Uma imagem impressa é pública num sentido diferente de uma grande pintura decorativa ou de uma escultura em tamanho real.*

*Edward Lucie-Smith*<sup>158</sup>

Como foi visto até aqui, entre as pinturas e esculturas é muito difícil encontrar uma composição que se assemelhe à de *NO VERÃO*; nem mesmo posterior a ela. No máximo, foi possível localizar, quanto ao tema, duas mulheres adultas nuas deitadas em uma cama; semelhanças formais com os rostos das meninas de Visconti, em obras diversas; e algumas analogias longínquas com certos gestos das mesmas. É bom reforçar, quando se diz aqui que *O sono*, de Courbet, ou *A sesta*, de Pueyrredon, são imagens pioneiras representando duas mulheres nuas numa mesma cama, isso se refere à pintura a óleo sobre tela.

Essa distinção é feita, pois, pode-se verificar, com facilidade, uma certa hierarquia em relação aos temas representados pelas diversas técnicas. À pintura a óleo sobre tela ou afresco e às esculturas eram destinados os temas mais nobres. A partir daí, observa-se uma escala decrescente, passando por outras técnicas de pintura sobre papel, como o guache ou a aquarela, e por fim, o desenho e a gravura se ocupando de temas mais livres, chegando, inclusive, aos mais explicitamente eróticos ou pornográficos, como se queira. Isso pode bem ser ilustrado com duas obras de um mesmo pintor, Pierre-Antoine Baudoin (1723-1769), representando basicamente a mesma cena; sendo que, no guache *A leitura* [A8s5] o verdadeiro assunto é apenas sugerido pelo título e pela postura e expressão da jovem,

---

<sup>158</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. Op. cit., p. 62.

enquanto que na gravura *Prazer solitário*, o “véu” é retirado tanto da representação como do título.

Assim, é possível encontrar duas mulheres nuas, deitadas lado a lado, numa gravura de Marcantonio Raimondi (c.1480-a.1534); sendo que na pintura de Palma il Vecchio, da mesma época, *Dois ninfas na paisagem*, elas se encontram sentadas. Em 1524, Marcantonio chegou a ser preso por ter gravado uma série erótica, desenhada por Giulio Romano (c. 1499-1546), que ilustrava os sonetos licenciosos de Pietro Aretino (1492-1556).<sup>159</sup> *O sonho de Raphael* [A8s2], foi a primeira representação de um sonho em uma impressão italiana e primeira tentativa de gravar uma cena noturna. Nessa gravura são feitas analogias com as figuras femininas de Giorgione (1477-1510) e com o cenário de Hieronymus Bosch (c.1450-1516), pelos elementos característicos deste último: cena noturna, torre incendiada e pequenos monstros.<sup>160</sup> É interessante lembrar que as pinturas a óleo sobre tela, mais antigas encontradas, representando duas mulheres nuas deitadas lado a lado, foram *Pan e Syrinx* (1759) de Boucher, e *Fada Mab aparece a duas jovens nuas adormecidas* (1810/20) de Füssli, ambas em poses muito próximas às de Marcantonio.

Da *Ecole de Fontainebleau* é a água-forte *As mulheres no banho* [A8s3], atribuída a Jean Mignon (ativo na França entre 1535 e 1556/57), segundo Luca Penni (c.1500-1557), e comentada por Bonnet:

Composée entre 1543 et 1545, elle représente treize femmes à leur toilette, une servante que leur apporte des victuailles, et, bien visible sur la droite, un couple de femmes nues enlacées, les pieds plongés dans l'eau du bassin. Elles sont assises côte à côte sur le rebord du bassin, la jambe de l'une chevauche la cuisse de sa compagne tandis qu'elle lui caresse l'entrejambe. Son bras est tendrement posé sur son épaule, sans choquer les autres femmes, apparemment, puisqu'elles continuent leur toilette comme si de rien n'était, tandis que le couple se regarde dans un miroir tendu délicatement par une baigneuse. Le miroir est-il une marque identitaire, sachant que la contemplation est le signe qu'on s'aime soi-même? En tout cas, le couple enlacé évoque ici la détente dans l'eau, au milieu des femmes, et contrairement à la tension phallique qui instaure un rapport de domination, il met en place une symbolique de l'eau où la femme est vue comme eau de vie tandis que l'espace féminin constitue un lieu de désirs revitalisant.<sup>161</sup>

<sup>159</sup> D.L. Marcantonio Raimondi. In: *The genius of Venice: 1500-1600*, 1983, p. 316. Provavelmente nascido perto de Bologna, Marcantonio esteve em Veneza em 1506, e por volta de 1508 foi de Florença a Roma, onde logo se associou a Rafael.

<sup>160</sup> Idem, p. 319.

<sup>161</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 38.

Feita para “passar de mão em mão”, a imagem impressa se diferenciava não tanto pelo que era mostrado, como pelas possibilidades de sua fruição.

Mas a sua verdadeira função é ser contemplada em privado. A arte nesta forma deixa de ser uma experiência coletiva para se tornar uma comunicação puramente individual, oferecida por uma sensibilidade e recebida por outra. (...)

Um caso mais ambíguo é o proporcionado pelas gravuras feitas por artistas que trabalhavam em Fontainebleau para Francisco I e os seus sucessores. Algumas delas limitavam-se a reproduzir as composições dos frescos. Outras, enquanto utilizavam o mesmo meio, levaram o erotismo muito mais longe – como decorações em larga escala, teriam sido consideradas claramente indecentes, mesmo pelos padrões de uma corte abertamente libertina.

As gravuras, feitas para serem contempladas em privado, podiam tratar os mesmos temas de forma muito mais explícita do que as suas imagens públicas correspondentes.<sup>162</sup>

Uma gravura de Pierre Milan (de 1542 a 1556, em Paris), intitulada *Júpiter e Calisto* [A8s4], foi realizada a partir de uma decoração de le Primatice (Francesco Primaticcio, 1504-1570), para um dos Apartamentos de Banhos, construídos no castelo de François I, e destruídos sob Luis XIV.<sup>163</sup> Nessa cena o artista joga com a ambigüidade do disfarce de Júpiter, pois segundo Bonnet:

L'image du couple de femmes s'appuie donc sur un texte qui la contredit tout en donnant la clé d'une interprétation virile. Car si l'image montre de manière on ne peut plus visible une femme en train de caresser voluptueusement le sein d'une autre femme qui s'apprête par un mouvement tournant, à l'embrasser, l'image "virtuelle" montre la domination de l'homme qui trompe la femme doublement. Sur son identité sexuelle, et sur son objectif. (...) Cette image le confirme admirablement, puisque l'artiste a beau donner les moyens de décoder le motif de l'innocence trompée, elle montre la supériorité érotique du dieu auquel une simple mortelle ne peut résister.<sup>164</sup>

Um desenho de Claude Deruet (1588-1660), *A partida das Amazonas* [A8s4] ilustra uma mudança observada por Bonnet, no século XVII.

L'introduction de la thématique amazonienne dans la représentation du couple de femmes est incontestablement la nouveauté du siècle. Traduit-elle les affrontements autour de la question du pouvoir politique des femmes, dont le XVII<sup>e</sup> siècle sera ce théâtre jusqu'au règne personnel de Louis XIV. Deux régences féminines – Marie

<sup>162</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. Op. cit., p. 64.

<sup>163</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 39. As decorações para esses Apartamentos de Banhos foram realizadas entre 1541 e 1547, por grandes artistas italianos, holandeses e franceses, contratados em *Fontainebleau* pelo rei.

<sup>164</sup> Idem, p. 40.

de Médicis et Anne d’Autriche – et une Fronde conduite par des femmes valeureuses ont de quoi frapper l’imaginaire du temps.<sup>165</sup>

Um tipo especial de literatura ilustrada, que circulou secretamente nos séculos XVII e XVIII, fornece uma enorme quantidade de imagens altamente eróticas. Robert Darnton, em seu artigo *Sexo dá o que pensar*, faz um levantamento dessas obras, e as localiza entre 1650 e 1800, período que ele chama “a época de ouro da pornografia”.

... durante os últimos dez anos os editores franceses vêm republicando estantes inteiras das obras mais ilegais e eróticas do Antigo Regime. Tirando proveito das atitudes mais liberais do público e da política em relação ao sexo, recorreram à fonte inesgotável do *Enfer* [Inferno] da Biblioteca Nacional.

Os bibliotecários criaram o “Inferno” em alguma ocasião entre 1836 e 1844 como meio de escapar a uma contradição. De um lado, tinham que preservar o acervo mais completo possível da palavra impressa; de outro, queriam evitar que os leitores se corrompessem pelo contato com maus livros. A saída foi reunir todas as obras eróticas mais ofensivas de todas as coleções da biblioteca e lacrá-las num único lugar, declarado inacessível para leitores normais.

Essa política fez parte do expurgo que ocorreu no século XIX: como parte desse movimento de silenciamento, bibliotecários do mundo todo puseram certos tipos de livros fora do alcance dos leitores e inventaram códigos para classificá-los...

(...) Como era de se esperar, o “Inferno” tinha um grande suprimento de frutos proibidos, que entretanto permaneceu fora do alcance dos leitores comuns até 1980, quando o “Inferno” foi abolido e os editores começaram a republicar seu conteúdo.<sup>166</sup>

A partir de então, foram feitas também publicações que reproduzem imagens eróticas de todos os tempos, inclusive uma grande quantidade das gravuras que ilustram esses romances licenciosos. Um exemplo é o *Erotica Universalis*, editado pela Taschen, que por seu sucesso já se encontra no segundo volume. Folheando obras como essa, tem-se uma amostra das imagens que circulavam secretamente nesse tipo de literatura, antes de serem aprisionadas por mais de um século, em seções especiais nas bibliotecas. Dentre essas gravuras, encontram-se, inclusive, muitas que representam explicitamente o ato sexual entre mulheres. Porém, nenhuma delas foi selecionada para figurar na iconografia deste trabalho, por se tratarem de cenas muito distantes da pintura em estudo *NO VERÃO*. Como exemplo, porém, foi incluída apenas uma ilustração para *Thérèse Philosophe* [A8s5], de 1785, por uma curiosidade: apresenta em destaque, e explicitando-lhe uma função original,

<sup>165</sup> Idem, p. 55.

<sup>166</sup> ROBERT DARNTON. Op. cit., p. 22.

o mesmo elemento encontrado na pintura de Visconti – o arremate arredondado do gradil da cama.

É interessante também observar o uso que se sugeria que as mulheres fizessem dessa literatura, a partir da referência mútua que aparece em vários destes romances:

Documentos iconográficos, como o famoso *Le Midi*, de Emmanuel de Ghendt, mostram mulheres usando livros como estímulo à masturbação; e os próprios textos enfatizavam a masturbação feminina, freqüentemente em ligação com a leitura. As freiras de *Vênus dans le cloître* excitam-se lendo *L'académie des dames*, enquanto as prostitutas da *Correspondance d'Eulalie* o fazem lendo Aretino; as filósofas de *Thérèse Philosophe* lêem *Histoire de dom B...*, e as lésbicas de *Progrès du libertinage* preferem *Thérèse Philosophe*. “Bibliotecas galantes” são amiúde descritas nos romances. As referências mútuas entre os textos são tão densas e tão embebidas de auto-erotismo que este pode ser sentido a cada página, ainda que não se possa dizer que faça referência exclusiva aos homens.<sup>167</sup>

Também algumas pinturas podem ser citadas fazendo referência a essa literatura, como *A leitura e Prazer solitário*, de Baudoin [A8s6], nas quais podem ser vistos vários livros sobre a mesa, à esquerda da composição, além do volume recém abandonado, ainda aberto, sobre a caixa do cãozinho, à direita. Outro exemplo interessante é a pintura *Leitora de romance* [A5s6], de Antoine Wiertz (1806-1865), comentada por Néret:

Apesar de ser um precursor do Simbolismo belga, Wiertz também pintou obras moralizadoras do tipo que atraíam os contemporâneos, investindo-as de uma sensualidade que no entanto ia no sentido contrário das pressupostas intenções. Aqui, as obras, oferecidas por um demônio atento a esta extasiada leitora nua, eram as de Alexandre Dumas, que, certamente, a levariam à perdição.<sup>168</sup>

Essa composição se torna interessante para esta iconografia, não apenas pelo fato da mulher fazer sua leitura nua, sobre uma cama, e ser vista em escorço, mas também pelo espelho, estrategicamente colocado ao lado do leito, o que duplica a imagem do corpo feminino, numa referência à experiência homossexual de várias personagens daquela literatura.

Nessa mesma linha, com apenas uma pequena variante, a obra de Boucher, *Mensagem confidencial* [A8s7], coloca duas jovens numa paisagem, a se excitarem com a leitura de uma carta. O subtítulo “*versão «indecente»*”, colocado na legenda da reprodução<sup>169</sup>, indica

<sup>167</sup> Idem, p. 33.

<sup>168</sup> GILLES NÉRET. In: MICHAEL GIBSON. *Simbolismo*, 1999, p. 112.

<sup>169</sup> GILLES NÉRET. *Erotica Universalis*, 1994, p. 263.

que deve haver uma pintura bem semelhante, do mesmo autor, onde o ato erótico seja apenas sutilmente sugerido, como no caso de Baudoin.

Assim também, um desenho a sanguínea, de Greuze [A8s8], se mostra muito mais explícito que suas pinturas a óleo, nas quais a sensualidade ficava dissimulada. Aqui, duas adolescentes completamente nuas comparam seus corpos, ainda em formação. Para Bonnet, na passagem do século XVIII para o XIX,

Rares sont les artistes qui sortent des poncifs mythologiques et allégoriques. Jean-Baptiste Greuze est peut-être le seul à représenter un couple de femmes de son temps avec *Les Deux Sœurs*, ou la comparaison, et *Les Deux Amies*, mais on ne peut pas dire que ces œuvres soient le meilleur de sa production.<sup>170</sup>

Essa cena, apesar de anterior, lembra muito um poema de Pierre Louys, *Les Comparaisons* [Anexo 11], em seu *Les Chansons de Bilitis*, tanto que se poderia pensar numa possível inspiração do escritor a partir da imagem de Greuze.

No início do século XIX, constituem-se também numa ousadia os desenhos inspirados na história de Safo, lineares e ligeiramente sombreados, de Anne-Louis Girodet (1767-1824), que foram, após a morte do autor, gravados e publicados com um novo prefácio sobre a célebre poetisa.

La série de seize compositions exécutée par en 1810 par Anne-Louis Girodet Trioson sur le thème de Sappho en dit long sur le verrouillage de l'imaginaire imposé par le pouvoir napoléonien. *Sappho dédaigne les occupations de son sexe – Sappho refuse l'époux que ses parents lui présentent*, conduite ô combien répréhensible en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, que seule une femme ayant vécu dans l'Antiquité peut se permettre. Mais *Le Songe de Sappho* est encore plus inquiétant, puisque le rêve devient l'ultime refuge de l'amour, le seul moment où Sappho peut tenir son amante dans ses bras sans être vue, et donc sans être tenue pour une folle ou une vicieuse. Est-ce le souvenir d'un temps où Sappho n'était pas considérée comme une paria qui surgit sous le crayon de Girodet? Une chose est sûre en tout cas: jusqu'à la révolution de 1848, aucun artiste n'osera porter un regard sur une pratique ancestrale qui relève désormais aux yeux des médecins de la pure immoralité.<sup>171</sup>

*O sonho de Sappho* [A8s9] é também especial para este trabalho, pois os corpos delicados e os rostos jovens, delineados por Girodet, dão um aspecto adolescente às duas mulheres que se aconchegam sobre o leito, sendo que uma encobre parcialmente o corpo da outra que, sentada, lhe recebe no colo.

---

<sup>170</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., p. 100.

<sup>171</sup> Idem, p. 118.

Já na segunda metade do século XIX, o caso de Félicien Rops (1833-1898) é interessante para a análise da diferenciação de abordagem do tema erótico, em diferentes técnicas [A8s10]. Bonnet ressalta ainda a maneira diversa de Rops representar os casais de mulheres em relação aos heterossexuais.

Le grand dessinateur Félicien Rops illustrera plusieurs ouvrages érotiques à sujet lesbien avant de venir s'installer à Paris... (...)

Mais nous ne pouvons pas vraiment ranger Félicien Rops parmi les faiseurs d'images érotiques. Non seulement parce que ses couples lesbiens ne sont pas dénonciateurs, contrairement à bon nombre de ses couples hétérosexuels, mais parce le dessinateur est un des premiers à dévoiler au moyen de l'image les mécanismes du refoulement sexuel. Dans la *Tentation de Saint Antoine*, par exemple, il montre le saint priant à genoux devant la croix, et au lieu d'y voir le Christ, c'est une femme nue qui a pris la place du Sauveur. *A contrario*, ses couples de femmes semblent libérés de tout refoulement sexuel comme dans *En visite* (1860), où l'on voit deux femmes en train de faire l'amour sur une chaise à dossier haut. Celle qui est assise sur la jambe de son amante porte un chapeau. Elle la caresse tout en la regardant jouir, la tête renversée en arrière. (...)

Ce quelque dessins érotiques ont en commun d'être dénués du pathos exigé par la représentation de "la jouissance horrible qui reste inachevée", comme dirait Musset. Pour un artiste spécialiste du satanisme, de la perversité, de la bestialité et d'autres joyusetés, cela demande explication.

En fait, on s'aperçoit que le couple de femmes occupe un statut particulier dans son œuvre qui reflète celui qu'il occupe dans sa propre vie.<sup>172</sup>

E Bonnet encontra na biografia do artista, a razão para o seu olhar diferenciado sobre o casal de mulheres, desprovido do preconceito e do estereótipo criado para sua representação. E situa essa razão no concubinato que ele viveu com duas irmãs, Aurélie e Léontine Duluc, após a separação de sua primeira esposa.<sup>173</sup> Mas como explicar, então, a visão completamente diferente, passada por sua aquarela *As duas amigas* [A8s10]?

Il peut effectivement être fier d'avoir surmonté l'hypocrisie de son temps, mais en voyant *Les Deux Amies* plus tardives (1880), je me demande s'il n'est pas victime parfois, de l'idéologie ambiante qui associe lesbianisme à prostitution. Que voit-on dans cette aquarelle? Deux prostituées de face qui regardent le spectateur comme s'il était un client. L'une est nue, avec des jarretières, assise les jambes écartées, de face, le coude appuyé sur le divan. L'autre est debout derrière elle, habillée, et porte une coiffe, signe de pouvoir indiquant qu'elle est sa protectrice. Ce qui frappe dans ces prétendues "amies", c'est l'absence totale de tendresse. Elles sont là, en représentation, pour le client, qui constitue leur raison d'être et le lien qui les unit.

<sup>172</sup> Idem, pp. 139 e 140.

<sup>173</sup> Idem, pp. 140 e 141. A autora fundamenta sua teoria na correspondência do artista, e ainda acrescenta: "Il vit donc en concubinage avec elles, et ils forment un curieux ménage à trois, à quatre même, puisque sa fille Claire le remplace dans le lit entre sa mère et sa tante durant ses absences.

Rops a-t-il cédé ici à l'idéologie médicales que voit dans la prostituée une tribade potentielle? On pourrait le croire et on n'en serait guère étonné devant le nombre d'écrits sur la prostitution générés par le XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>174</sup>

E a autora passa a descrever os estudos feitos pelos cientistas, parlamentares e políticos da época sobre as lésbicas e a imagem "oficial" que eles criaram, então, para elas. Mesmo considerando a diferença de 20 anos entre a criação da gravura e da aquarela de Rops [A8s10], pode-se ainda ponderar sobre a liberdade e a individualidade de expressão maior que se revela sempre nos desenhos e gravuras, em comparação com a observada nas pinturas.

Quando reflete sobre o trabalho de Rodin e o que teria influenciado sua representação ousada e original do casal de mulheres, Bonnet considera – mais que a leitura de Baudelaire, de quem ele ilustra, em 1888, os manuscritos de *Fleurs du mal*, a pedido da Gallimard – seu encontro com Camille Claudel (1864-1943).

Pourquoi l'élan vital soulevé par la rencontre de cette jeune fille douée, passionnée jusqu'à l'intransigence, belle et dans la fleur de sa jeunesse, la seule femme, peut-être avec qui le sculpteur pourra s'exprimer pleinement, ne déborderait-il pas vers l'étreinte saphique? Lorsqu'on étudie la chronologie de ces couples, on s'aperçoit qu'il se tourna vers le couple de femmes dans les périodes d'intense relation avec Camille. Entre 1885 et 1892, quand ils partagent l'atelier de la "Folie Neubourg", boulevard d'Italie à Paris, et en 1892 et 1898, lors de crises graves, quand elle quitte l'atelier et rompt définitivement avec lui. C'est à ce moment que Rodin se jette dans le dessin érotique, consentant notamment à exposer ses fameux couples saphiques.<sup>175</sup>

Esses desenhos denotam grande espontaneidade e leveza, que não podem ser vistas em suas esculturas. Às vezes um abraço mais achegado, ou um enlace em linhas espiraladas, como em *Mulheres* [A8s11]. Outras vezes, representando a consumação do ato sexual, como em *Tempo do amor* [A8s12]. Mas sempre revelando a fluidez e a leveza que o esculpir não permite, dando a essas cenas uma naturalidade que as faz muito mais quentes e envolventes que as esculturas [A6s25], que por sua vez se mostram mais teatrais.

Bonnet acrescenta ainda, que também um outro relacionamento do escultor, com uma célebre dançarina americana, teria influenciado suas obras, já que a paixão amorosa podia nutrir seu impulso criador. "Rodin aurait-il sculpté autant de couples de femmes s'il n'y

---

<sup>174</sup> Idem, pp. 141 e 142.

<sup>175</sup> Idem, p. 148.

avait été porté par un environnement de femmes émancipées, tant dans le domaine de l'amour que de la création?"<sup>176</sup>

Outros artistas reforçavam a imagem das lésbicas associada à prostituição, como em *Mulheres nuas* [A8s13], de Edgard Degas (1834-1917), que "pertence a uma série de cenas de bordel. Essas composições antecipam assuntos semelhantes representados por Henri de Toulouse Lautrec que, tal como Degas, se referiu ao lesbianismo predominante nas chamadas «maisons closes»".<sup>177</sup>

Marca a passagem do século, a ilustração que Pierre Bonnard (1867-1947) faz para uma edição de *Parallèlement*, de Verlaine, em especial aquela que ilustra a página do poema *Eté*, da série *Les Amies* [A8s14], transcrito no Anexo 10. O vermelho não está ali por acaso, ele aparece também nas palavras do poema, em adjetivos que trazem a imagem da flama e do sangue. Refletindo sobre o título mais constantemente usado para imagens de duas mulheres, Bonnet considera a influência de Verlaine:

Au tournant du siècle, des œuvres représentant des couples de femmes enlacées sont tout à coup intitulées *Les Deux Amies*. Loin de répondre à une mode, par définition éphémère, ce titre va perdurer plus d'un demi-siècle, éclipsant toute autre thématique, au point de devenir un sujet à part entière qui sera traité par de nombreux artistes des deux sexes.

(...) Avec Verlaine, le public retrouve des sentiments féminins innocents,...

Mais ces poèmes ne suffisent pas à imposer le titre des Amies même s'ils connaissent de nombreuses éditions illustrées par de grands artistes, comme celle que publie Ambroise Vollard en 1900 avec des dessins de Bonnard qui redonnent un élan de modernité à un sujet marqué au fer du décadentisme.<sup>178</sup>

Em seguida, Bonnet explora o trabalho daquelas que considera as responsáveis pelo título tão freqüente, as mulheres artistas que tiveram as *amigas* em sua obra e sua vida. No seguinte excerto, a escritora fala sobre algumas de considerável importância nessa postura.

Première artiste à donner un statut artistique aux Amies, à s'impliquer personnellement dans la représentation de ses sentiments, (...) Louise Breslau jette un pont entre Rosa Bonheur et Marie Laurencin en proposant un cadre de visibilité aux Amies qui les intègre à la société en les montrant "normales". Dégagé de la prostitution, des traités médicaux et de la psychiatrisation de l'amour "anormal", l'imaginaire amoureux des Amies va enfin pouvoir construire sa véritable culture, dont l'enjeu n'est pas seulement la symbolisation du désir féminin, mais la

<sup>176</sup> Idem, p. 149.

<sup>177</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. Op. cit., p. 124.

<sup>178</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., pp. 159 e 160.

conquête d'une liberté sexuelle dégagé de la main mise de l'Église et de la Science.<sup>179</sup>

É de Marie Laurencin (1883-1956) a gravura *Canções de Bilitis* [A8s15], representando duas juvenzinhas que caminham enquanto se beijam. Apesar de manterem certa distância entre os corpos, seus rostos e braços parecem fundidos. E de Ida Teichmann, (1874-?) é o desenho *Sono* [A8s15], comentado por Dijkstra:

The German Ida Teichmann, a very fine artist who specialized in brilliant, realistic pencil studies of young women, combined in the structure of a drawing again entitled "Sleep" direct suggestions of the mirror theme with a supremely sensuous depiction of erotic lassitude in the two pairs of young women she portrayed as being caught up in a tender mutual embrace rather than on their way to dreamland in the more decorous arms of Morpheus.<sup>180</sup>

Ainda sobre a comparação entre pintura e outras técnicas consideradas "menos nobres", é interessante observar os estudos de Klimt para sua tela *Serpentes d'água II* [A8s16], nos quais as mulheres aparecem, abraçadas em seu leito, longe do mundo aquático e ricamente decorado imaginado pelo pintor. Também no desenho *Dois garotas* [A8s17] há muito mais proximidade e calor que na pintura *As amigas* [A6s36].

Ainda na primeira metade do século XX, o nome de uma artista autodidata se destaca. É Mariette Lydis (1887-1970), que aprendeu sozinha a desenhar, pintar, gravar e litografar. Seu trabalho de ilustração pode ser avaliado por dois exemplos: *As flores do Mal* de Baudelaire, água-forte nº 8 e *Diálogo de cortesãs* de Lucien de Samosate, litogravura nº 5 [A8s18].

Mariette Lydis est, avec Tamara de Lempicka, une des artistes qui incarne le mieux l'image de la "femme nouvelle" des années trente.

(...) En 1926, elle publie un album de vingt-cinq eaux-fortes intitulé *Les lesbiennes*. Deux ans plus tard, ce sont dix eaux-fortes illustrant *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, puis des lithographies pour trois écrivains de l'Antiquité, Lucien (1930), Ovide (1931) et Sappho (1933) traduite par Théodor Reinach, *Le Chant des Amazones* de Montherlant (1931) et, après la guerre, les poèmes de Verlaine.

(...) ... son regard brave et affectueux sur le couple de femmes témoigne en faveur de l'amour pour la femme, qu'elle aura rendu un peu plus visible en dépit des manipulations de la modernité.

Car la modernité ne s'est pas construite seulement en réaction à la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle s'est développée, puis fondée sur le refus de penser la question de la

<sup>179</sup> Idem, p. 168.

<sup>180</sup> BRAM DIJKSTRA. Op. cit., p. 156.

visibilité de l'entre-femmes, cet espace où les femmes peuvent se construire elles-mêmes et construire leur relation à la Cité à partir d'une réorientation de leur Éros vers les femmes.<sup>181</sup>

Finalmente, a fotografia, técnica moderna e talvez, também por isso, carregada de conotações eróticas em sua visualidade. “A palavra impressa é considerada menos explosiva do que as imagens visuais, enquanto que pinturas e desenhos são considerados menos inflamatórios do que fotografias”.<sup>182</sup>

Em seu trabalho, Bonnet não considerou as primeiras fotografias eróticas, ainda da época do daguerreótipo, entre as quais foram conservadas várias retratando duas ou mais mulheres nuas. Uma publicação da Taschen, *Early Erotic Photography*, traz alguns exemplos, que são interessantes documentos históricos, pois a maioria é acompanhada do nome do fotógrafo, e algumas ainda são datadas. Uma delas [A8s20] traz no verso a seguinte inscrição: “Mlles Pauline Pauly (dit l'Arc) et son amie Paquerette (Caroline) – juin 1850”.

É possível notar a preocupação, em algumas, de imitar cenas e poses usadas em pinturas, podendo ser também colorizadas [A8s21/23]. Outras se mantinham sem cor, e freqüentemente usavam também o tema do espelho [A8s21/s22/s23]. Uma delas, de Louis-Camille d'Olivier, da coleção da Biblioteca Nacional de Paris, tiragem 103 [A8s22], é reproduzida no livro *Gustave Courbet*, de Patrick Bade, entre outras, com a legenda “photographies of nudes in Courbet's studio”.

Outros daguerreótipos retratam meninas que mal começaram a desenvolver os atributos da mulher, como uma garota ainda sem pêlos, de pé ao lado de uma coluna, que segura nas mãos um cacho de uva [A8s24]. Procura, em vão, ressaltar curvas em seu quadril, apoiando-se na perna esquerda. Uma adolescente, retratada também em pé, consegue maior efeito na mesma pose [A8s25], seios e pêlos já bem visíveis. Seu rosto, porém, trai a extrema juventude, que é comprovada pela inscrição no dorso: “Celine Cerf – 16 ans et demi”. Alguns daguerreótipos também colorizados, mostram adolescentes sobre divãs, apoiadas em almofadas, emolduradas por cortinas vermelhas – na característica pose de tantas Vênus alongadas –, podem ser vistas de frente ou de trás [A8s26].

---

<sup>181</sup> MARIE-JO BONNET. Op. cit., pp. 229 e 232.

<sup>182</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. Op. cit., p. 117.

Ainda na década de 1850, começava suas atividades como fotógrafo, Charles Dogson (1832-1898), que também ensinava matemática na universidade de Cambridge, mas ficou inicialmente famoso como Lewis Carroll, o autor de *Alice no país das Maravilhas*, hoje igualmente conhecido por tirar centenas de fotos de meninas, até o final da década de 1870. Ao lado dele, Higonnet aponta ainda Julia Margaret Cameron (1815-1879) como expoente da fotografia infantil. Trabalhando a partir de conceitos opostos, ele acreditava que as câmeras gravavam a realidade, e apresentava a imagem “natural” da criança, na suposição da neutralidade da fotografia. Ela, ao contrário, militava contra a idéia da fotografia ser necessariamente um processo mecânico, chegando a reclamar status artístico para suas fotos e para si.<sup>183</sup> Higonnet compara o trabalho dos dois:

Carroll's images, especially those of his favorite "child friends," artfully convey artlessness. The girl's poses are every so slightly asymmetrical, tilted, or off-center, wisps of hair drift astray, clothes wrinkle or bunch up, and some "wrong" prop or background testifies to the spontaneity of the photographic session. (...)

(...) She preferred atmospheric blurs, moody smudges, and other-worldly glows; she tolerated cracked negatives, torn film, fingerprints and even traces of hair. Artifice was her objective, not realism.<sup>184</sup>

A opinião do público, dos críticos e dos historiadores oscila muito com o tempo, e o significado sexual de fotografias infantis se altera de acordo com situações específicas, seja qual for a intenção original do fotógrafo.

When it became common knowledge, not long ago, that Carroll had made photographs of naked little girls like Evelyn Hatch, suddenly his pictures of dressed little girls looked different. Confident that Carroll had always been seeing through clothes, late twentieth-century viewers followed suit. Faced with a photograph like Evelyn Hatch's, it is indeed difficult not to wonder what Carroll's motives were, if only his subconscious motives.<sup>185</sup>

Observando o *Nu reclinado* [A8s29] de Carroll, não é possível deixar de notar a “pose de odalisca reclinada”, que mesmo numa garotinha tão pequena, sinaliza para a “adulta e acessível sexualidade feminina”. Quase o mesmo efeito pode ser notado em fotos de meninas vestidas, nas quais a sensualidade é ressaltada pelos ombros à mostra, olhar insinuante e pela presença dos característicos objetos, como o divã e as peles [A8s28].

<sup>183</sup> ANNE HIGONNET. Op. cit., pp. 109, 110 e 111.

<sup>184</sup> Idem, pp. 110 e 112.

<sup>185</sup> Idem, p. 123.

Comparando o *Nu reclinado* a uma foto anterior de Carroll, a de Alice Liddel como *A pedinte virgem* [A8s27], a ambigüidade salta aos olhos.

Having once seen Carroll's nudes, Alice's bare calves and shoulders, her soliciting gesture, and her ripped rags, all provoke suspicion. The whole beggar pretext seems dubious, since Alice exude health, wealth, and the arrogance of privilege. To Carroll's contemporaries, however, Alice's beggar portrait did not look prurient at all.<sup>186</sup>

Também as fotos de Cameron, como seu *Cupido* [A8s29] têm sido alvo de interpretações não menos ingênuas, por estudiosos diferentes e em trabalhos independentes, que apontam para seu “significado matematicamente erótico”.

Mavor's and Armstrong's historical, professional, political, and maternal circumstances intersected at a point of view that allowed them to see the sensuality of an image like Cameron's *Cupid (The Adversary)* (1866), with its yielding, dreamy gaze, luminous folds of flesh against soft fabric folds, and streaming hair. Right at the front of the picture, a glowing round thigh presses against curving calf and little heel. Cupid looks heavy-lidded at us, grasping a trembling bowstring, with a quiver full of love arrows gliding off his shoulder, his whole body sliding toward us.<sup>187</sup>

Dijkstra analisa os trabalhos de Carroll, associando sua fascinação por garotas ao desejo suprimido, ressaltando o fato de suas fotos se assemelharem a composições de pinturas, e apontando a colaboração de amigos artistas.

His yearning to be part of the innocent world of the child was equal to his desire to escape from the improper implications of passion introduced into his world by the adult women around him. (...) The adolescent daughters of friends obligingly posed for versions of adult themes, such as that of the “Sleeping Woman”. Holiday would draw sketches of adorable little girls in the full innocence of their nudity to serve as compositional guidelines for Carroll to use in exploring the artistic potential of photographing children in the nude. “Naked children,” Carroll wrote to Harry Furniss, “are so perfectly pure and lovely.” (*Confessions of a Caricaturist*, I, 106) He therefore proceeded to photograph prepubescent girls in the nude (boys did not appeal to him in the same manner), as if he were “painting” standard versions of adult nymphs. Most of the photographs he took he destroyed before he died, but one which was preserved shows a little girl in the standard pose of the nymph with the broken back, so popular among the painters of the time.

It all seemed very pure, this exploration of the soft vulnerability of childhood, very “ideal” – but it is obvious that these men were playing with the fire that turns innocence into sin.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Idem, pp. 123 e 125.

<sup>187</sup> Idem, p. 126.

<sup>188</sup> BRAM DIJKSTRA. Op. cit., pp. 189 e 190.

E, uma vez que essa exploração foi identificada, não mais se imputou inocência a imagens ambíguas de crianças e adolescentes, até que a criação e o uso dessas imagens passou a ser considerado crime.

By the mid 1990s, sexuality was seen where it would never have been before. Perhaps it would be more accurate to say that by the mid 1990s, sexual meanings in images of children seemed so clear that they had to be acknowledged, and fought.

(...) Public fascination with the sexuality of the child's image had reached a pitch which scandal, far from halting, only amplified.<sup>189</sup>

E essa fascinação persiste, apesar de toda a repressão. Tanto que se pode encontrar, em meio a toda a discussão em torno da pedofilia, publicações como a que reproduz a obra fotográfica de David Hamilton, *The age of innocence*. Editada em 1995, focaliza a nudez de uma adolescente, que aparece por vezes ao lado de uma companheira, igualmente linda e em plena puberdade, Ou, como em uma das fotos, totalmente nua sentada sobre os ombros de um garoto que seria seu namorado. O prefácio de Liliane James proclama, entre outras frases de efeito: "Virginity is paradoxically erotic."<sup>190</sup> Mas essa é uma publicação cara, vendida apenas em livrarias especializadas, para um público seletivo.

Imagens similares, no entanto, também podem ser vistas em publicações vendidas nas bancas. A propaganda, que usou e abusou dessa fascinação do público pela sexualidade na criança, chegando algumas companhias a serem acusadas de pornografia infantil, segue utilizando o tema como pode, para realçar a imagem de quase tudo. Um exemplo é a foto de Dewey Nicks [A8s30], que ilustrava um artigo de interiores de casas.<sup>191</sup> A foto colorida, de página inteira, mostra duas garotas num abraço apertado, pernas entrelaçadas, rostos colados, sentadas num sofá, olham diretamente para a lente da câmera. Ambas usam vestidos e sandálias de salto alto. Elas configuram um todo absolutamente simétrico, lembrando muito a forma de uma orquídea que, no fim de tudo, é uma imagem já bastante explorada por sua analogia sexual. E este ainda é um caso encontrado no interior de uma revista especializada em decoração.

Porém, imagens explorando a sensualidade entre duas mulheres se tornaram, nos últimos tempos, tão populares que invadiram a visualidade das ruas nas grandes cidades.

---

<sup>189</sup> ANNE HIGONNET. Op. cit., p. 152.

<sup>190</sup> LILIANE JAMES. (Introdução) in: DAVID HAMILTON. *The age of innocence*, 1995, p. 07.

<sup>191</sup> Edição de setembro de 1996, da revista *House et Garden*.

Propagandas em outdoor puderam ser vistas no início deste ano, como a da Ellus, que mostrava, em grande close, duas mulheres deitadas uma sobre a outra, ambas de bruços, vestindo apenas jeans. Também nas capas de revistas, expostas em abundância nas vitrines das bancas de jornal, como numa edição da revista *Playboy*, que trazia o texto: “Olha que coisa mais linda: Helo Pinheiros e a filha Ticiane, a garota e a gatinha de Ipanema”<sup>192</sup>. A “gatinha” vestia somente um sutiã e a mãe tapava-lhe o sexo apenas com uma das mãos. Gesto supostamente de proteção maternal, fazia alusão muito mais ao contato carnal entre as duas.

#### 4.5. Entre brasileiros. (Arquivo 9 do CD-ROM)

*Está claro que se trata de uma versão local de uma produção erótica, sem o refinamento dos mestres desta arte, como Boucher, Fuseli, Beardsley ou Schiele. Mas ela existe e ocupou artistas como Belmiro de Almeida, Rodolfo Amoêdo, Eliseu Visconti, os irmãos Bernardelli entre outros...*

Ivo Mesquita<sup>193</sup>

Para encerrar este capítulo, é necessário, ao menos, um rápido levantamento iconográfico entre os pintores e escultores brasileiros, ou estrangeiros que trabalharam no Brasil. O catálogo da mostra O DESEJO NA ACADEMIA, através de seus colaboradores, traz várias reflexões sobre a formação de um acervo de nus brasileiros, e a sociedade que assistiu a esse nascimento.

No Brasil a arte oficial patrocinada inicialmente pelo Império e posteriormente pela República prossegue até as primeiras décadas deste século com suas certezas e a reprodução de um gosto importado já decadente na França há cerca de cinquenta anos. Uma dupla moral permeia a sociedade da época: rígida no que tange à família mantida sob regime patriarcal e permissiva sobretudo no ambiente masculino, nos cafés e teatros da capital.<sup>194</sup>

O objetivo da exposição era reunir obras de artistas brasileiros, formados nos padrões acadêmicos, nas quais se poderia notar “a capacidade individual de cada um deles de

---

<sup>192</sup> *Playboy*, abril 2003, ed. 333.

<sup>193</sup> IVO MESQUITA. Introdução. In: *O desejo na Academia*, 1981, p. 19.

<sup>194</sup> MARIA ALICE MILLIET DE OLIVERA. A Pintura e o Desejo. In: *O desejo na Academia*, 1981, p. 63.

transgredir e ultrapassar as «boas regras», criando testemunhos de um estado prazeroso...”

195

Há, portanto, nos nus que a arte acadêmica brasileira realiza, na segunda metade do século XIX até os primeiros anos de nosso século, muito mais que manifestação de determinados cânones estéticos. Despidos de sua aparência apenas artística, esses nus apontam contradições e estratégias de uma época.<sup>196</sup>

Assim, os mesmos temas e pretextos, que desde sempre foram usados para o nu feminino, são repetidos pelos artistas brasileiros, como pode ser visto em José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) [A9s4]:

A nudez tratada com distanciamento espacial, por meio da orientalização do tema, surge, exemplar, no quadro *Depois do Banho*, de Almeida Júnior (1888, coleção particular, São Paulo). Nele aparecem, no primeiro plano, duas mulheres nuas: uma, de frente, ajeita os cabelos, enquanto a outra, de costas, já os tem ornados com fios de pérolas.<sup>197</sup>

Mas a reunião de várias mulheres que se mostram em ângulos diversos pode, também, ser representada com algumas variantes em seu tema. Como no caso de *A barca de Caronte* [A9s4], de Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905), pintura que participou da EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA – OBRAS DE MESTRES DA PINTURA BRASILEIRA E SEUS DISCÍPULOS, organizada junto ao 7º SALÃO PAULISTA, em 1940. Nessa pintura, as almas temerosas e assustadas pelo que as espera do outro lado do rio, são representadas por belos nus femininos, que se abraçam e escondem o próprio rosto, em total desespero; sem que, no entanto, deixem de atender ao *voyeurismo* masculino.

Já no século XX, bastante sugestiva no título, é a pintura *A hora da merenda* [A9s5], de Virgílio Maurício (1892-1937), na qual cinco generosos nus femininos se exibem sentados, reclinados ou em pé, sobre tapetes, almofadas e uma cama, enquanto distribuem a merenda entre si. Atendendo ao apelo nacionalista, Teodoro Braga (1872-1953) pintou o antigo tema das banhistas com um sotaque indigenista, em *Muiraquitã* [A9s6]. A iluminação que incide de diferentes formas, sobre os muitos corpos espalhados pela praia de rio, dá um ar de mistério à cena.

<sup>195</sup> IVO MESQUITA. Op. cit., p. 19.

<sup>196</sup> JOSÉ AMÉRICO MOTTA PESSANHA. *Despir os nus*. In: *O desejo na Academia*, 1981, p. 44.

<sup>197</sup> Idem, p. 46.

Entre os modernistas, é possível também encontrar várias mulheres juntas, numa versão tropical do tema mitológico do *Nascimento de Vênus* [A9s7], de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). A recém-nascida, que tem a pele um pouco mais clara que a das demais, exhibe as mesmas formas roliças, característica das mulatas de Di.

Um dos mestres brasileiros do nu feminino sensual e langoroso é Antonio Diogo da Silva Parreiras (1864-1937), que expôs muitos deles nos salões de Paris. Esses trabalhos que eram também produzidos na capital francesa, e depois enviados para cá, passavam a contribuir para a formação da cultura visual brasileira.

O meio artístico e seus contemporâneos se atualizavam, ainda que com certo atraso, no gosto cosmopolita, através da promoção de salões artísticos que ofereciam prêmios de viagem ao exterior, ou com o envio de artistas pensionistas do estado aos centros europeus. O que aqui se produzia, ou que era produzido na Europa e enviado para cá, não era diferente do gosto de uma burguesia triunfante e que se idealizava através das formas simbólicas.<sup>198</sup>

Assim, Parreiras legou à iconografia brasileira uma série de nus estendidos sobre camas e divãs, vistos de frente, lateralmente [A9s8], ou em escorços estratégicos; e deu-lhes títulos nacionalistas, mitológicos [A9s9] ou de inspiração literária [A9s10]. Mas, em todos eles, expressando a mesma sensualidade e receptividade, com sua postura sempre aberta, entre lençóis, travesseiros e almofadas, os quais contribuem para aumentar a sensação de prazer. Várias dessas pinturas mereceram um verbete especial no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*:

Como tantos nus femininos apresentados por Antônio Parreiras no Salon Parisiense, *Dolorida* suscitou grande entusiasmo, e garantiu a seu autor uma série de solicitações, autorizadas, para reprodução em cartões postais,... Essa divulgação em milhares de postais muito contribuiu para que o artista brasileiro viesse a se tornar conhecido, em França, como pintor de nus, mais que como paisagista, o que não deixa de ser paradoxal. Mas o próprio Parreiras explica tal fato:

– Iniciando-me como pintor de nu, tive que continuar a expô-los e assim fiz sempre. Na Europa ninguém me conhece senão como pintor de nu. Nunca enviei ao Salon uma paisagem – a não se *Calme du Soir*.

Um dos mais lindos nus femininos de Antônio Parreiras e talvez de toda a pintura brasileira, *Flor Brasileira* foi exposto no Salon de 1913. (...)

(*Flor do Mal*) Esse nu, dos mais realistas pintados por Antônio Parreiras, representa uma mulher ainda jovem, de rosto, porém já vincado pelo vício. (...)

---

<sup>198</sup> IVO MESQUITA. Op. cit., p. 18.

(*Indolência*) Uma esplêndida figura de mulher desnuda, em atitude sensualmente lânguida, sobre um divã, tendo a seu lado, no chão, uma rosa desfolhada. (...) <sup>199</sup>

Também a representação das duas mulheres pode ser vista entre brasileiros, de modo muito significativo em Augusto Braset (1881-1960), que pintou sua versão do tema da loira e da morena, bastante explorado entre os europeus, ambientada numa mata tropical: *As duas brasileiras* [A9s11]. A diferença maior entre o tom de pele das duas não impede um clima de muita proximidade. Aquela que está sentada sobre a raiz de uma árvore, segura uma das mãos da outra e apóia sua cabeça bem próxima ao sexo dela. Obviamente a que está de pé é a branca, que olha sua companheira com uma certa superioridade, enquanto a morena é pura devoção.

O tema do espelho também é bastante explorado, e já em *Vaidade* [A9s12], de Angelina Agostini (1888-1973), observa-se a estratégia da eliminação da moldura, o que dá um efeito de duas mulheres que se olham com admiração e prazer. Na PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, duas obras trazem a visão simultânea, de frente e de costas, da mulher nua. Em pleno período modernista, essas obras ainda carregam muito da tradição do nu, tanto na fatura quanto na concepção, e mesmo nos temas: *Outono*, de Túlio Mugnani (1895-1975) e *Ruptura*, de José Marques Capão (1892-1950) [A9s13]. Um pouco mais de liberdade pode ser vista em *Nu diante do espelho* [A9s14], de Pedro Bruno (1888-1949), não apenas nas pinceladas soltas e bem visíveis, quanto na imagem refletida que não corresponde exatamente ao modelo de costas.

O título que se tornou mais característico na representação do casal de mulheres também é usado entre os brasileiros, por Ernesto de Fiori (1884-1945), numa tela do acervo do MASP, *Dois amigas* [A9s15]; na qual as mulheres vestidas e abraçadas encaram o observador, como que assumindo seu relacionamento.

Entre os escultores, José Pedrosa (1916) tem alguns trabalhos interessantes, como *Dois mulheres agachadas e abraçadas* [A9s16], que expressa calor e intimidade, num contato físico muito próximo e natural. Já em seu bronze *Dois nus femininos entrelaçados* [A9s16], a pose mais elaborada cria um interessante jogo de simetrias. Estando uma sentada em frente da outra, cada qual toca o peito da companheira com a ponta do pé esquerdo. O outro

---

<sup>199</sup> JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, pp. 167, 199, e 357.

pé de ambas é segurado pela mão esquerda de uma e direita da outra. Para manter o equilíbrio, seguram-se pelo braço que restava livre. Aqui, inverte-se o efeito do espelho sem moldura, no qual o reflexo funciona como uma segunda mulher. No bronze de Pedrosa, as mulheres entrelaçadas se transformam uma em reflexo da outra.

Um caso a parte, o de Henrique Alvim Corrêa (1876-1910), que no início do século XX, realizou, na Europa, desenhos e gravuras eróticas com o pseudônimo de H. Lemort. “Talvez o mais explicitamente erótico entre os artistas brasileiros do período, não produziu para consumo local, entretanto sua obra hoje é uma baliza na História da Arte no Brasil.”<sup>200</sup> Entre seus desenhos, alguns retratam explicitamente as relações sensuais de duas mulheres [A9s17], em poses que lembram o estilo que Balthus desenvolverá bem mais tarde.

Também das gerações mais modernas, podem ser vistos vários trabalhos retratando um casal de mulheres, como por exemplo os desenhos de Flávio Rezende de Carvalho (1899-1973) e do polonês que aportou no Brasil em 1953, Macief Antoni Babinski (1931), ambos do acervo do MNBA [A9s18].

No que se refere à representação da infância e da adolescência, vários mestres brasileiros se dedicaram ao tema, desde Victor Meireles de Lima (1832-1902), com sua *Inocência* (também chamada *Criança* ou *Sta. Wilson*), até Almeida Júnior, em *Moça com livro* [A9s19]. Esse último revela uma pose de seu modelo semelhante à da menina que olha para o espectador em *NO VERÃO*, de Visconti. A moça de Almeida Jr. também se apóia nos cotovelos e levanta a cabeça em primeiro plano. Mas o ângulo tomado de um ponto de vista mais baixo, não permite ver o seu corpo e seus pés em escorço, como na tela de Visconti. O olhar perdido da jovem que se distraiu da leitura e a blusa que se abre escorregando sobre o ombro esquerdo dão o tom de sensualidade sutil.

O acervo do MNBA guarda dois exemplos de meninas retratadas em pleno perfil, no final do século XIX: *Amuada*, de Rodolfo Amoedo (1857-1941) e *Copo d'água*, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (1853-1916) [A9s20]. Nesse último, a água cristalina serve de metáfora da pureza infantil. *Amuada*, por sua vez, recebeu a atenção de Teixeira Leite:

---

<sup>200</sup> IVO MESQUITA. Op. cit., p. 19.

Uma adolescente, vista de perfil, recortando-se contra um fundo neutro, executado em tonalidades frias, a espátula. Sua atitude é característica, procurando a jovem, de olhar cabisbaixo e mão esquerda erguida à altura do queixo, extravasar de todo o seu ressentimento. Notem-se-lhe a magnífica carnção e o colorido vívido e vibrátil.<sup>201</sup>

O curador da mostra O DESEJO NA ACADEMIA conta, na introdução de seu catálogo, o fato que motivou a idéia norteadora da exposição. Foi uma visita feita ao MUSEU DOM JOÃO VI, a qual provocou uma sensação diferente, ao folhear os desenhos das aulas de observação de modelo vivo.

Entretanto, no conjunto dos trabalhos, alguns se destacavam não porque fossem melhores ou mais acabados, mas porque possuíam algo de estranho – uma linha, uma forma, um clima – que os destacava do universo em que se inscreviam e solapava a rigidez do ideal acadêmico, estabelecendo uma relação de cumplicidade extremamente gratificante e prazerosa com quem os olhasse. Percebia-se que, além da aparente monotonia da disciplina no exercício de observação do modelo vivo e feitura do desenho, havia um elemento que aparecia a despeito da vontade do autor...Algo que vazava e denunciava um outro pulsar na definição da imagem final. Alguns desenhos se apresentavam como um flagrante de erotização do modelo pelo artista, revelando uma procura independente do fim natural desta observação sistematizada: o desenho e o aprendizado da arte.<sup>202</sup>

Assim também, é possível sentir o mesmo clima prazeroso para além do objetivo didático, nas pinturas onde os modelos eram adolescentes ou mesmo meninos e meninas, realizadas por vários mestres brasileiros em seu período de formação. Também do MUSEU DOM JOÃO VI são os exemplos de João Batista da Costa (1865-1926), Bento Barbosa Júnior (1866-1915) [A9s21]; Manuel Lopes Rodrigues (1861-1917), Oscar Pereira da Silva (1867-1939) [A9s22]; e Lucílio de Albuquerque (1877-1939). Assim como, de coleção particular é o maravilhoso *Adolescente*, de Belmiro de Almeida (1858-19935) [A9s23], o qual não pode ser visto como um simples exercício de academia, pela vívida expressão do rosto e da postura da jovem, efeito que o pintor, aliás, consegue sempre muito bem, em várias de suas figuras de mulher.

Também de algumas composições com modelos muito jovens escapa uma sensualidade flagrante, como em *Tempestade* [A9s24], de Arthur Timóteo da Costa (1882-1922). A adolescente nua, sentada sobre um rochedo à beira-mar, tapa os ouvidos, protegendo-os do estrondo do raio que se forma atrás dela. Mas não parece muito assustada ou temerosa. Seu

---

<sup>201</sup> JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE. Op. cit., p. 29.

<sup>202</sup> IVO MESQUITA. Op. cit., pp. 15 e 16.

corpo jovem e lindo projeta-se para frente. Querendo escapar da tempestade, parece que vai, a qualquer momento, sair do quadro e buscar refúgio no colo do espectador.

Em certos casos, motivos mitológicos transformavam característicos estudos de modelo vivo em composições, como o jovem *Orfeu* [A9s25] de Carlos Osvald (1882-1970). Já Carlos Chambelland (1884-1950) utiliza um clima nostálgico na cena da *Menina e boneca* [A9s25] para representar a difícil passagem da infância para a vida adulta.

Pedro Weingärtner (1856-1929) utiliza a metáfora da borboleta, símbolo de graça e leveza, mas principalmente de metamorfose, e também uma imagem associada à iconografia de Psiquê. O título *As borboletas* [A9s26] se refere tanto àquelas do quadro na parede, quanto às duas meninas em idade de transformações, o que se evidencia na forma da saia semelhante a asas. Em *Silfide* [A9s27] a metáfora fica ainda mais clara, pois o pintor coloca as asas diretamente sobre as costas da jovem, deitada de bruços para melhor sorver o perfume das rosas. Essa pintura sobre seda, hoje emoldurada, foi capa da almofada do genuflexório utilizado no casamento da irmã do artista.

Duas esculturas também podem ser apontadas como exemplo da produção de brasileiros sobre o tema da adolescente: *Menina e moça*, bronze de José Otávio Correia Lima (1878-1974); e *Pensativa*, de Rodolfo Bernardelli (1852-1931) [A9s28]. Nessa última pode ser visto o mesmo gesto coquete que aparece em *Meditação* ou *Malícia* de Bouguereau [A7s30].

Caso particularmente interessante é o de Manoel de Assunção Santiago (1897-1987), discípulo de Visconti, que se especializou também em nus, por vezes usando o tema da leitura na cama, como se pode ver em *A carta* [A9s29]. Um fato exemplar sobre a aceitação de nus adolescentes, na sociedade brasileira do início do século XX, foi o que ocorreu com ele por ocasião da EGBA de 1925. Pelas páginas da revista *Ilustração Brasileira* pode-se conhecer a imagem e acompanhar a recepção que tiveram, dois quadros apresentados pelo pintor àquele salão. Na edição de agosto, seção *Nossas trichromias*, são publicados a reprodução e o comentário de um nu de menina, que apresenta em sua legenda, além do título e do autor, ainda: “Salão de 1925”. [A9s30]:

“Flôr de Igarapé” revela bem o feitio do pintor, mostra uma formação sensiente da beleza, condição esta bem rara entre os moços. “Flôr de Igarapé” é uma tela digna de um artista feito, é uma obra filha do valor consciente e do sentimento

aprimorado adquirido longe dos grupinhos maldizentes. Ousamos dizer que a tela de Manoel Santiago, não obstante a simplicidade encantadora que a envolve, é possuidora de qualidades suficientes para resistir a confrontos atrevidos.<sup>203</sup>

Nesse trecho já é possível sentir uma intenção de combater alguma crítica negativa ao pintor. Na mesma edição aparece um artigo intitulado Um lar de artistas, que enfoca o casal Manoel e Haydêa Lopes Santiago. Nele, Adalberto Mattos elogia entusiasticamente o pintor, inclusive ressaltando o seu caráter honrado e a sua religião, a “Theosophia”. E tece, também, comentários sobre a tela reproduzida:

“Flôr de Igarapé”, é uma tela que nos recorda os maravilhosos nús de Eliseu Visconti. Como desenho, “Flôr de Igarapé” merece o mais franco elogio; a sua cômica encanta e a composição seduz, mostrando com eloquência a orientação esthetica do jovem artista. Comparando “Flôr de Igarapé” aos nús do encantador artista de “Maternidade”, não visamos diminuir o valor da obra, muito pelo contrario, queremos erguel-a ao seu justo logar.<sup>204</sup>

Na edição seguinte, o artigo O Salão de Bellas Artes, que era assinado todos os anos por Adalberto Mattos, mas em 1925 sai estrategicamente anônimo, traz a notícia da questão em torno da outra obra *Sesta tropical* [A9s31]:

Foi nota escandalosa a recusa por parte de alguns membros do Jury da secção de pintura, de uma tela da autoria do distinto pintor Manoel Santiago; o quadro, depois de um julgamento favoravel, foi posto á margem sob a gravissima allegação de ser uma obra immoral! A accusação tremenda, partindo de um jury official, cahiu com todo o seu peso sobre a cabeça do artista; não fosse elle um temperamento de luctador, teria, forçosamente, succumbido ao insulto atirado com toda dureza ao seu merito de artista e ao seu nome honrado de exemplar chefe de familia. A accusação em se tratando do quadro de Manoel Santiago, attinge o absurdo (somente uma myopia maldosa seria capaz de julgal-a verdadeira). *Uma sesta tropical*, foi a tela attingida pela perversidade. É a primeira vez que no Brasil, um artista recebe semelhante ultraje; unicamente uma visão doentia póde descobrir na tela de Manoel Santiago, vestigios, embora velados, de uma intenção pouco compativel coma sua educação, com a sua religião e para com o ambiente a que destinara a obra.

Bem embaraçosa e pittoresca é a situação creada com a accusação assacada; o criterio estabelecido importa quasi no fechamento das portas da Escola de Bellas Artes, onde figuram os maravilhosos calços da estatuaria grega em plena NUDEZ, onde figuram (...) Se não quizerem cerrar as portas do palacio, das Bellas Artes, no mínimo terão de vestir tangas no *Apollo de Belvedere*, no *Laocoonte*, e em todo sequito de nus maravilhosos que encham de belleza resplandecente as galerias do nosso museu maximo...<sup>205</sup>

<sup>203</sup> Nossas *trichromias*. *Ilustração Brasileira*. Ano VI, nº 60, ago 1925.

<sup>204</sup> ADALBERTO MATTOS. Um lar de artistas. *Ilustração brasileira*, Ano VI, nº 60, ago 1925.

<sup>205</sup> O Salão de Bellas Artes. *Ilustração Brasileira*, Ano VI, nº 61, set 1925.

O autor expressa toda a sua indignação pela recusa, classificando-a de gravíssima, tremenda, absurda, míope, maldosa, perversa e doentia; e tratando de dignificar o pintor de todas as formas. Citando diversos nus existentes na Pinacoteca da ENBA, e destacando a palavra NUDEZ em maiúsculas, procura ridicularizar a atitude do júri. É certo que a acusação de imoralidade não foi devida tão somente à nudez das três figuras, posto que no mesmo salão figuravam outros nus, tanto do próprio Manoel Santiago, como de outros pintores. Resta saber se o que mais incomodou ao júri foi a presença de mais duas figuras vestidas, ou se o fato de estarem juntos dois nus femininos visivelmente de mais idade que o nu de menino totalmente passivo. Esperando esfriar um pouco a polêmica, no ano seguinte a revista dá a maior prova de apoio ao artista, publicando a reprodução da obra recusada, com o seguinte comentário:

De Manoel Santiago é a “Sesta Tropical”, tēla que tem despertado a atenção dos amadores e da critica honesta.

A proposito da obra já vultosa do fino artista vamos transcrever alguns fragmentos da referida critica.

João Luso, estheta que todos conhecem assim se exprimiu:

“Entre as mais bellas e nobres cousas que se vēm no Salão, está incontestavelmente a “Flôr de Igarapé”, com a sua paysagem de serenidade e doçura o seu ambiente impregnado de poesia, a sua figura que traduz a belleza fresca, e o calmo jubilo, e todas as graças, e toda a ventura irradiante e envolvente da primavera..

O artista exteriorisou ali um lindo sonho. E a maneira como o traduziu bem corresponde á grandeza da inspiração. Toda aquella factura é suave, harmoniosa.

Os valores ajustam-se com uma apparencia de extrema facilidade. A procura dos tons desapareceu no equilibrio e afinação de todos os aspectos.

A “Flôr de Igarapé” é bem uma rosa de idyllo desabrochando do proprio seio generoso e amoroso da terra e perfumando e encantando os ares...”

Julio de Medeiros, por sua vez, tratando da individualidade do pintor, escreveu:

“Arrebatado pelas azas da phantasia, Manoel Santiago andou vagando pelo paiz das chimeras e dos sonhos.

Foi de lá que elle nos trouxe, para este mundo de cousas reaes e utilitarias, o “Nocturno de Chopin” e a “Flôr de Igarapé”.

São dois nús trabalhados dentro de um puro idealismo. Olha-se com viva sympathia para esses dois quadros, mesmo abstrahindo o convencionalismo que os envolve, tal a harmonia de suas linhas e tão grande a suavidade que delles transborda.”

Vamos agora mostrar o valor do pintor atravez das palavras de Mario Linhares, commentador reputado de cousas de arte.

Para Manoel Santiago ha, além desta fugaz vida de expiação, - outra vida superior, mais pulchra e mais perfeita.

(...)

“Sesta Tropical” mantém a mesma força de colorido e de expressão: - uma preta traz á mesa uma bandeja de frescas e sápidas fructas para a merenda frugal; ao lado, um interessante grupo de nús, - duas formosas mulheres, em ondulantes *poses* plasticas, emprestam ao ambiente um encanto sem par. Uma dellas, reclinando-se, com um raminho na mão, procura despertar um menino adormecido sobre o chão”.<sup>206</sup>

Trazendo a crítica favorável de vários autores, os redatores procuram salvaguardar a revista de possíveis acusações de imoralidade, ao reproduzir o quadro. Mostram também o sucesso alcançado por *Flor de Igarapé*, o qual é sempre visto como uma fuga da realidade, para um mundo encantado, onde é permitido admirar-se um corpo adolescente nu e totalmente desprotegido, à mercê inclusive, do pescador que aparece ao fundo da tela.

É interessante notar que a posição da menina nesse quadro, e do menino em primeiro plano, na *Sesta tropical*, é praticamente a mesma, excetuando-se o braço esquerdo levantado acima da cabeça dela. Na posição totalmente relaxada e aberta, a única perna levantada expõe ainda mais o sexo das crianças. A *Flor de Igarapé* foi localizada em um “país de quimeras e sonhos”, que nem a presença do barqueiro, ainda que distante, foi capaz de trazer para o “mundo de coisas reais e utilitárias”. Já em *Sesta tropical*, a presença das outras figuras, tanto da jovem nua que procura acordar o menino, quanto dos serviçais e dos alimentos, traz inevitavelmente a cena para um registro real demais, em relação ao que era freqüentemente considerado aceitável para um nu. Além do que, os personagens vestidos se colocam muito próximos aos nus, existindo inclusive, contato físico entre eles. Em 1925, em plena era modernista, as opiniões se dividiam.

Já uma série de quatro nus adolescentes, criada por Eugênio Latour (1874-1942), não deve ter causado nenhuma espécie de constrangimento ao pintor. Em telas de formato oval, Latour pinta uma interessante alegoria em seqüência, de temas relacionados especialmente à adolescência: *Mistério*; *Ansiedade* [A9s32]; *Realidade e Desilusão* [A9s33]. E aproveita para apresentar o lindo corpo, em formação, da jovem, nos mais diversos ângulos: perfil, meio perfil, de costas e de frente. Também as rosas, que se espalham pelo chão, acompanham o movimento das emoções vividas pela menina, até se pulverizarem em pétalas por toda parte.

---

<sup>206</sup> Nossas trichromias. *Ilustração Brasileira*. Ano VII, n° 70, jun 1926.

Catorze anos mais tarde, na pintura intitulada; *Meninas e polichinelo* [A9s34], Latour representa dois nus infantis e um brinquedo. Uma das meninas – sentada no chão quase na mesma pose que a garota de *Mistério* – tentando animar o boneco, procura entreter a outra, que se deita de bruços, apoiada nos cotovelos. Apesar da tela estar bastante escurecida em quase metade da sua superfície total, percebe-se um clima de tranqüila felicidade, abstraídas que estão as duas, do mundo real, olhando na direção oposta à do observador, mergulhadas no mundo da fantasia representado pelo polichinelo. Elas aparentam ser mais jovens que a protagonista da série alegórica da PESP e, portanto, ainda não conhecem o turbilhão de emoções pelo qual passa aquela.

Particularmente interessante para esta iconografia, e também representando duas garotas, porém vestidas, a pintura de Georgina de Albuquerque (1885-1962), *Na rede* [A9s35]. Sentadas lado a lado, provavelmente debaixo da copa de algumas árvores, que filtram o sol e produzem um efeito rendado, as meninas aparentam ter a mesma idade. No entanto, embaladas pela rede, que naturalmente as coloca bem próximas uma da outra, diferenciam-se bastante na expressão e atitude. Uma delas, de cabelos curtos e um sorriso largo, vira-se em direção a outra, que se mostra mais acanhada e procura se esquivar, abaixando os olhos. Apesar da encantadora doçura que emana da cena, não se pode deixar de perceber o clima de sedução.

Dentro do seu característico tema regionalista, fruto de lembranças da sua meninice no interior de São Paulo, também Cândido Torquato Portinari (1903-1962) retratou o abraço d’*As amigas* [A9s36]. De pés no chão, tendo ao fundo os morros apinhados de barracos, as amigas trazem nos rostos tons diferentes de pele, embora no resto do corpo isso não ocorra. Talvez porque não importe, em que proporções foram misturadas as cores branca, negra ou vermelha. São igualmente brasileiras – a mesma origem, a mesma sorte e o mesmo destino, compartilhados no abraço de quem se une para amenizar os espinhos dessa vida.

E são estes, apenas alguns exemplos dentre os brasileiros, dos temas já analisados no âmbito maior, para inserir a obra *NO VERÃO*, de Eliseu Visconti, no contexto ao qual ela passou a pertencer, após seu envio para o Brasil.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*De fato, a visão do corpo nu – real ou representado –, como a visão de tudo que possui conotação erótica, nunca é efetivada de um ponto de vista exterior: ocasiona um estado de participação, que pode aliar o estético ao erótico, sim, mas que jamais deixa de ser erótico.*

*José Américo Motta Pessanha*<sup>1</sup>

**V**oltando à obra que é o objetivo deste trabalho – *NO VERÃO* de Eliseu d'Angelo Visconti –, o que se pode observar sobre ela em comparação a toda a iconografia levantada, e considerando-se os aspectos estudados da vida de seu autor? O que a torna tão singular, além do seu pioneirismo em relação ao tema específico? Como foi vista nesses quase 110 anos de sua existência? Qual a compreensão que se pode ter dela hoje? O que representa exatamente seu tema? Nem todas essas perguntas podem ser respondidas com exatidão, porém, é possível tentar uma aproximação. Apenas isso. Pois seria muita pretensão querer desvendar todos os mistérios de uma obra tão rica, querer usar simplesmente a razão diante de uma pintura que desperta inquietações e, ao mesmo tempo, uma sensação tão agradável. É preciso chegar-se com cuidado a uma obra-prima como essa, ter a humildade de se render aos seus encantos, e desfrutar todo o seu potencial, aproveitando para encher os olhos de beleza e nutrir a alma de satisfação.

### 5. 1. Análise comparativa

*Só que esse olhar – ao contrário do objetivismo reinante no século XIX, inclusive nas doutrinas estéticas – jamais atinge a impessoalidade, a angeltude, o descompromisso com o corpo*

---

<sup>1</sup> JOSÉ AMÉRICO MOTTA PESSANHA. *Despir os nus*. In: *O Desejo na Academia*. 1991. pp. 50 e 51.

*vidente-visível que é, ao mesmo tempo, corpo pulsante e desejante, de onde Eros sempre parte para estabelecer seus enlaces, atar seus liames, criar suas ligações – amenas ou perigosas.*

*José Américo Motta Pessanha*<sup>2</sup>

A partir do levantamento iconográfico, fruto de uma minuciosa pesquisa que se estendeu por mais de três anos, mas que também contou com o trabalho anterior e muito mais aprofundado dos autores citados, pode-se realmente concluir – salvo novas descobertas, que felizmente sempre acontecem – que a pintura *NO VERÃO* é pioneira na representação de *duas adolescentes nuas deitadas numa cama*.

Anteriormente a ela, destacam-se as obras *O sono*, de Courbet [F67a] e *A sesta*, de Pueyrredón [F67b]. A do pintor francês é considerada, em consenso, por vários autores, como pioneira na representação explícita de uma relação sensual entre duas mulheres, livre dos pretextos mitológicos, alegóricos, literários ou exóticos, e do preconceito que as ligava fatalmente às prostitutas. A do artista argentino, possivelmente alguns meses anterior, se não é tão explícita, pode ser considerada também pioneira, por retratar *duas mulheres nuas deitadas numa cama*, igualmente sem a utilização dos costumeiros álibis culturais, e sendo que nenhum dos dois – Courbet ou Pueyrredón – teve contato com a obra do outro. Partindo dessa característica comum às três obras – o pioneirismo –, uma comparação mais detalhada entre elas ajuda a compreender a amplitude do significado que *NO VERÃO* atinge, dentro da arte brasileira, ou até mesmo de um universo maior.

No que diz respeito a gênese de cada uma, verifica-se que *NO VERÃO* foi considerada obra de gabinete, pelos organizadores da mostra *O DESEJO NA ACADEMIA*, porém, ao contrário, já nasceu para os grandes salões – o de Paris e o do Rio de Janeiro. *O sono*, no entanto, foi uma verdadeira obra de gabinete, encomendada a Courbet, por Khalil Bey, para sua estância de banho. Por ocasião da sua falência, em 1868, seu proprietário foi obrigado a vender sua coleção de arte. Quando mais tarde, *O sono* foi exposto na janela de um negociador de pinturas, causou tamanho escândalo, que o fato foi especificamente registrado num boletim policial, o qual acabou por fazer parte do dossiê contra o artista,

---

<sup>2</sup> JOSÉ AMÉRICO MOTTA PESSANHA. Op. cit., pp. 49 e 50.

como indicador de sua conduta reprovável.<sup>3</sup> Já sobre *A sesta*, e igualmente sobre os nus de Pueyrredón em geral, resta ainda muita dúvida.

Desconocemos si estos desnudos fueron realizados por el artista respondiendo a un encargo o para ser contemplados por un reducido grupo de espectadores. Pero es indudable que ponen de manifiesto la actitud de libertad y de hedonismo que caracterizó toda su vida”.<sup>4</sup>

Segundo a lenda que persiste ainda como tradição oral, a maioria dos nus de Pueyrredón teria sido destruída pelos seus familiares, para preservar seu bom nome. Portanto, se a obra da Courbet lhe trouxe dissabores e comprometimento ainda em vida, a de Pueyrredón seria uma das poucas que sobreviveu ao zelo da família, e a de Visconti, aceita e valorizada desde o início, veio a ser motivo para acusações levianas sobre a pessoa do artista, justamente no final do século XX.

Em relação ao destino final das obras, as três diferem entre si, pois, *NO VERÃO* ainda hoje faz parte do acervo do MNBA, que é o herdeiro da Pinacoteca da ENBA, à qual a pintura passou a pertencer no mesmo ano de sua criação. *O sono* pertenceu ao seu comissionador por apenas dois anos, e acabou fazendo parte do acervo do *Musée du Petit Palais*. *A Sesta* se conserva em coleção privada e, segundo Laura Malosetti Costa, nunca foi exposta durante o século XIX.

Outra diferença, que é bom lembrar, entre as obras é a das suas dimensões, bastante modestas em *NO VERÃO* – quase 60 cm por pouco mais de 80 –, e mais avantajadas nas duas outras: *A sesta*, medindo 100 cm de altura por 122,5 de comprimento, e a campeã, *O sono*, com 135 de altura por 200 cm de comprimento. Essa observação já aponta para uma intenção bastante diferenciada por parte de cada pintor.

No tocante à obra geral dos três artistas, todos eles, além de nus, pintaram também e principalmente, paisagens, retratos e cenas de gênero. Tanto Visconti quanto Pueyrredón realizaram obras para seus governos – sendo que este último, principalmente obras de arquitetura e urbanismo –, o que não aconteceu com Courbet. Porém, o pintor francês e o argentino se envolveram com a política de seus países, enquanto o brasileiro não. Quanto à vida familiar, apenas Visconti se casou e constituiu família, tendo esta, grande importância

<sup>3</sup> SARA FAUNCE & LINDA NOCHLIN. *Courbet reconsidered*, 1988, pp. 175 e 176.

<sup>4</sup> PATRICIA LAURA GIUNTA. *Prilidiano Pueyrredón e los orígenes de un arte nacional*. In: *Prilidiano Pueyrredón*, 1999, p. 82.

em sua carreira. Os outros dois se conservaram solteiros. Sabe-se apenas que, Pueyrredón teve uma filha natural, nascida na Espanha em 1853, e uma tentativa frustrada de matrimônio com uma prima sua; enquanto Courbet teve muitas amantes, que lhe serviam de modelo, e sobre as quais teria dito: “Não se pode pintar mulheres quando se conhece apenas uma”.<sup>5</sup> Este último morre aos 58 anos de idade, doente e exilado; Pueyrredón, aos 47, vítima de diabetes; sendo Visconti o mais longevo, falecido aos 78 anos, devido a complicações a partir do incidente ocorrido três meses antes.

Podem ser apontados alguns pontos em comum entre as três telas em questão: nelas não se vê qualquer forma de caricatura estigmatizando as mulheres ou identificando-as como pervertidas; em nenhuma se nota qualquer sombra de mensagem moralista, alusão ao pecado, arrependimento ou pudor. Nem mesmo contraposições sugerindo o dualismo entre erótico e espiritual ou profano e religioso. Apesar disso, as obras de Visconti e Courbet receberam de suas sociedades outros títulos, que remetem aos álibis culturais. Pode-se encontrar a tela *O sono* também referida como *Preguiça e Luxúria*, e *NO VERÃO*, por vezes, indicada com o título *As duas irmãs*. Não se tem notícia de que com *A sesta* também tenha ocorrido esse fenômeno, o que pode ser explicado pelo fato dela ter permanecido secreta, até bem avançado o século XX.

Segundo seu filho Tobias, Visconti teria, em Paris, suas vizinhas como modelos, e verifica-se apenas uma semelhança daquela que olha na direção do observador, em *NO VERÃO*, com a do *Nu* pertencente ao acervo do MASP [F5a]. A loira e a morena de Courbet podem ser vistas em várias outras telas suas, como em *Três banhistas* [A5s27], mas especialmente em *Vênus perseguindo Psique por ciúme*, ou em *O despertar* [A6s22]. Para o caso de Pueyrredón, existe uma identificação mais clara, embora não comprovada. Comentando sobre *O banho*, o outro de seus nus salvo da destruição, Malosetti Costa afirma:

Otra cuestión plantea el tratamiento mismo del desnudo: se trata de un retrato, es una mujer claramente identificable, cuyo rostro aparece nuevamente en la *Mujer cosiendo un pavo* y parece ser la misma que duerme en el primer plano de *La Siesta*.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> *Gênios da Pintura: Neoclássicos, Românticos e Realistas*, 1980, p. 262.

<sup>6</sup> LAURA MALOSETTI COSTA. Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado. In: *Arte entre lo Público y lo Privado*, 1995, p. 94.

Relatando a lenda que se criou em torno da figura do pintor argentino, a autora acrescenta: “... que la modelo de esos cuadros era su ama de llaves, «la Mulata»”.<sup>7</sup> Esta, por sua vez, seria Romualda Lisboa de Cané, para quem Pueyrredón deixou, em testamento, sua quinta “Cinco Esquinas”, onde residia com ela.<sup>8</sup>

Quanto às fontes iconográficas, como já foi visto, em *NO VERÃO* pode-se apenas apontar pequenas analogias formais: para o rosto das meninas, entre as obras de Greuze e Gainsborough; e para outros pequenos detalhes, como o braço caído, na *Psiquê* de David. No caso do pintor argentino, Maloseti Costa coloca:

*La Siesta* plantea otro tema erótico tradicional, que es la multiplicación de cuerpos femeninos entrelazados, sugiriendo connotaciones lésbicas, muy habitual en la iconografía erótica europea del XIX. Pensemos en las esclavas, odaliscas o romanas decadentes de Ingres, Gérôme, Couture o Chasseriau, para citar sólo algunos. *La Siesta*, sin embargo, no se emparenta con esos modelos sin o que remite inmediatamente a una tipología de los daguerrotipos eróticos en los que una modelo acostada con un espejo detrás aparece con su imagen duplicada, aunque en este caso, sea evidente la presencia del modelo vivo. La diferencia en la pose y distinta coloración de las carnes dan a entender que son dos las mujeres, pero por su gran parecido podría pensarse en una sola modelo.<sup>9</sup>

Para *O sono* de Courbet, as pesquisas de vários autores indicam diversas fontes:

Both in subject matter and form, the *Sleepers* draws on an array of established visual conventions, some deriving from high art, some from popular prints and lithographs, particularly those produced during the July Monarchy and Second Empire under the rubric of *scènes de la vie galante*.<sup>10</sup>

Assim foram apontadas, entre outras obras: *Nu sobre uma cama*, de Oliver Tassaert, do Louvre, no qual a mulher adormecida, abraçada ao seu travesseiro, está numa pose muito parecida à da morena de Courbet; e uma litogravura de Anchille Deveria, que ilustra um romance escocês intitulado *Minna e Brenda*, de 1837. A litografia retrata duas mulheres numa cama, parcialmente vestidas, posicionadas similarmente às de Courbet, mas traz a presença de uma figura masculina que as espia por trás da cortina. Apesar de não ter sido anotado por nenhum autor, pode-se ainda perceber analogias, no que diz respeito aos cabelos soltos e a posição dos objetos, aos pés e ao lado da cama, entre *O sono* e *A vaidade*

<sup>7</sup> Idem, p. 92.

<sup>8</sup> Idem, p. 96.

<sup>9</sup> Idem, p. 95.

<sup>10</sup> SARA FAUNCE & LINDA NOCHLIN, Op. cit., pp. 175 e 176.

de Ticiano [A5s29]<sup>11</sup>. Esse último foi um dos mestres mais estudados por Courbet.<sup>12</sup> O pintor francês, em sua composição, tratou de substituir os objetos – moedas, coroa e cetro – que simbolizam a riqueza e o poder, usados por aquele.

Quanto à perspectiva, Courbet adotou um ponto de vista quase lateral em relação à cama, que forma um ângulo bem agudo com o limite inferior da tela, ficando os pés à direita e as cabeças à esquerda. Pueyrredón optou por um ângulo mais acentuado, dispondo suas figuras, que mantêm a mesma direção que as de Courbet, uma de cada lado da linha diagonal traçada do canto superior esquerdo da tela ao inferior direito, o que as coloca num leve escorço. Visconti inverte a direção das suas figuras, além de acentuar mais ainda o escorço e aproximar a cena do espectador, o que contribui para a sensação de inquietude que descrevem seus comentadores.

Em *O sono*, os corpos das duas mulheres 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, efeito amplamente observado:

In keeping with the presence of an implied spectator, Courbet has contradicted the perspective structure indicated by the bed by tipping the bodies of the entwined women up and toward the picture plane – an imperative no less obeyed in the complex pose, which, despite the embrace, allows the spectator an unencumbered view of breasts and buttocks.<sup>13</sup>

O mesmo ocorre em *A sesta*, porém com menor destaque para as nádegas. Em *NO VERÃO*, ao contrário, os corpos das duas meninas ficam escondidos, sutilmente, nos seus 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. Visconti mostra assim, uma intenção diferente, de não expor tão francamente o corpo das meninas, fazendo de *NO VERÃO* uma pintura rara. Segundo John Berger, algumas obras são excepcionais porque o modo como o pintor as executou, inclui a vontade, as intenções das figuras representadas “na própria estrutura da imagem, na própria expressão do seu corpo e do seu rosto”,<sup>14</sup> escapando da tradicional relação com o observador, descrita por ele:

---

<sup>11</sup> Reprodução encontrada em *El desnudo en el Arte*, de Emiliano M. Aguilera, p. 125; identificada apenas como sendo da juventude de Ticiano, e pertencente à Galeria da Academia de São Lucas, Roma.

<sup>12</sup> *Dictionnaire de peinture et de sculpture l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1993, p. 169.

<sup>13</sup> SARA FAUNCE & LINDA NOCHLIN, Op. cit., p. 176.

<sup>14</sup> JOHN BERGER ET ALL. *Modos de ver*, 1972, p. 62.

Nos nus da pintura a óleo européia em geral, o principal protagonista nunca é pintado: é o espectador em frente do quadro, e pressupõe-se ser um homem. Tudo se dirige a ele. Tudo deve apresentar-se como resultado da sua presença ali. Foi para ele que as figuras assumiram a sua situação de nus.<sup>15</sup>

As figuras de Visconti não parecem centrar sua razão de ser no espectador. Elas têm uma harmonia própria, íntima, que acaba por inibi-lo e fazê-lo sentir-se como um intruso que pode alterar aquele equilíbrio tão tênue. Essa sensação de inquietude foi observada por vários comentadores de *NO VERÃO*.

Além da disposição dos corpos nus, também os olhares são direcionados ao espectador na tradição européia. Nesse ponto, porém, pode-se notar uma renovação em Courbet e Pueyrredón. Observando todas as pinturas catalogadas em *L'Opera completa di Courbet*, nota-se que, da vasta produção do pintor, podemos contar trinta e oito nus femininos, incluindo estudos e variações. Dentre esses, em apenas três as mulheres dirigem seu olhar para o espectador, e neles há um ar de provocação quase agressiva. Nos outros nus, as banhistas olham para a água ou umas para as outras [A5s27]; e as que são retratadas deitadas dormem ou, de olhos fechados, olham para dentro de si mesmas, como as duas de *O sono*. Assim é também em *A sesta*, embora não se veja os olhos daquela que está totalmente de costas para o observador, o que, na verdade, indica ainda mais, que o ignora. Pueyrredón renova também a questão do olhar em *O banho*, como foi observado por Malosetti Costa:

La franqueza de la expresión de la mujer de la bañera es quizás lo más desconcertante de este cuadro. (...) Es simplemente una mujer gozosa, que plácidamente exhibe sus encantos. Este cuadro presenta una actitud francamente positiva hacia un punto lateral y ligeramente más alto que ella, sugiriendo la presencia de un tercer personaje, que no es ni el pintor ni el espectador-poseedor del cuadro, quizás como invitación a compartir el placer: el espectador estaría espiando un diálogo íntimo.<sup>16</sup>

Em *NO VERÃO*, uma das meninas parece dormir profundamente, ou está prestes a fazê-lo, enquanto a outra fita o observador. Mas nesse olhar não há nada de provocante, e nem mesmo de inquiridor, como já se viu nele. Ao contrário, suas pálpebras pesadas parecem expressar não o sono, como o querem alguns dos comentadores da obra, mas uma profunda

---

<sup>15</sup> Idem, p. 58.

<sup>16</sup> LAURA MALOSETTI COSTA, Op. cit, p. 94.

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

Quanto ao colorido, a paleta mais rica se verifica na tela de Courbet – na variedade das flores do vaso; no verde das folhas; nos tons de azul da garrafa, da taça, do cortinado, assim como de alguns reflexos no lençol. Sobre a cama, em primeiro plano existe ainda um tecido levemente avermelhado. No entanto, as cores mais quentes e mais contrastantes se encontram na pintura de Pueyrredón. Ao fundo, o vermelho vibra na cortina, no estofado da cadeira e, com menor intensidade, no fundo e na mesa. Sobre a cama, um tecido azul escuro contrasta fortemente com a brancura dos lençóis e a pele muito clara da mulher, no primeiro plano.

A paleta mais discreta e suave é a usada por Visconti. O maior contraste se encontra no primeiro plano, entre o branco do travesseiro e o preto das grades de ferro da cama, o qual, no entanto, é suavizado por um esquema de interrupções, descrito por Tavares Cavalcanti. No restante, são utilizadas várias tonalidades de dourados e castanhos, no sombreado sutil do lençol, da pele, dos cabelos, do fundo neutro e da parte cromada da grade da cama. Apenas em algumas partes do corpo das meninas, tons avermelhados dão a elas um aspecto saudável. Tudo se harmoniza num equilíbrio perfeito, o qual colabora com o clima de tranquilidade e conforto que exala da cena.

Courbet usa uma fórmula bastante comum na representação de duas mulheres, mais visível no que se refere aos cabelos, e mais sutil em relação à cor das peles:

Nochlin has pointed out that the pairing of the fair woman with the brunette is a venerable trope in the representation of two women together, ranging from the white mistress/black maid pairing in both rococo and orientalist painting, through the spectrum of various differentiations of hair and complexion color.<sup>17</sup>

A distinta coloração das carnes, embora ainda mais tênue no caso de *A sesta*, é observada por Malosetti Costa como um ardil para dar a entender que são duas mulheres. Esse recurso, no entanto, não seduz Visconti. As duas meninas de *NO VERÃO* têm a mesma cor de cabelos e pele, e apenas aparentam ter uma pequena diferença de idade. O que poderia gerar uma interpretação mais metafísica, na representação de dois momentos diferentes da vida de uma mesma menina. Momentos de transformação pelo qual passa qualquer

---

<sup>17</sup> SARA FAUNCE & LINDA NOCHLIN, Op. cit., p. 176.

adolescente. Mas essa idéia não ocorreu a nenhum comentador da obra, provavelmente, porque o título sugira algo mais do que apenas isso.

A cena de Visconti é de uma naturalidade profunda, ressaltada por vários estudiosos. A composição de Courbet, ao contrário, 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 – garrafa, vasos, taça, jóias, flores, cortina – prova disso é que temos apenas uma taça, e não duas, como seria natural. Obviamente existe uma intencionalidade na colocação de cada um deles. As jóias que geralmente adornam e prendem os cabelos nos nus tradicionais, aqui se espalham e ocupam os lugares nos quais, normalmente, encontram-se as roupas que foram despidas em cenas de casais. Parece que Courbet quis assim despir o nu feminino e libertá-lo de suas convenções seculares.

Fazendo-se um levantamento cuidadoso do que cada um dos objetos, que integram a cena de *O sono*, significa, é possível constatar 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, continente, poder criativo e ao conhecimento de uma forma bastante ampla, abrangendo o esotérico, a verdade, o estado primordial...

Pueyrredón já se mostra bem mais despojado em sua composição, apresentando ao fundo apenas uma cadeira, a ponta de uma mesa e o cortinado vermelho. O véu ou cortina pode ser considerado mais um intérprete do que um obstáculo, pois é ao “mesmo tempo aquele que esconde e aquele que revela”, usado pelas mulheres sedutoras de todos os tempos, por ocultar apenas em parte, convidando ao conhecimento.<sup>18</sup>

A composição de *NO VERÃO* é ainda mais simples, apresentando um fundo totalmente nulo, o qual, como já foi visto, contrasta com os fundos ricamente detalhados das academias de Visconti, do mesmo período. Nenhum objeto o pintor acrescentou em sua

---

<sup>18</sup> JEAN CHEVALIER & ALAIN GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*, 1999, p. 951.

composição, 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 frialdade 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 um elemento mais distrai 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. Essa extrema simplicidade faz a obra ainda mais poderosa, pois ela é profundamente expressiva, apesar da economia de elementos.

Com *O sono*, Courbet deve ter satisfeito plenamente ao turco – uma obra monumental, de um colorido suntuoso e uma sensualidade magnífica, indiscreta, comunicativa e triunfal, a qual pelo posicionamento de suas figuras atende ao objetivo da encomenda. De fato, elas se encontram em uma posição totalmente desequilibrada, em que não seria possível nem o relaxar, quanto mais o sono. No rosto elas dormem, mas os corpos possuem uma dinâmica que não se compatibiliza com o repouso. Isso cria um hiato entre o título e o que se vê na tela, o que não acontece com *A sesta*. Nesta tela, as posições adotadas para as figuras, apesar de também estratégicas, são normalmente assumidas por quem se entrega ao descanso. Em *NO VERÃO*, a cena é ainda mais natural, até mesmo se comparados os lençóis e os travesseiros com os da tela anterior – seu desalinho contrasta com a extrema lisura daqueles. Porém, na tela de Visconti encontram-se duas posturas levemente diferentes entre as duas meninas: uma de total relaxamento, e a outra de quem se esforça por sair dele, ambas porém expressando uma sensação de prazer e saciedade.

Concluindo essa tripla comparação, percebe-se que a obra mais elaborada e cheia de intencionalidade foi a de Courbet. Além de seu caráter de encomenda, isso pode ser explicado pelo fato do pintor ter estado trabalhando no tema das duas mulheres, já há mais de uma década, desde *As banhistas* e *As jovens à margem do Sena* [A6s21], e pelas polêmicas que essas obras causaram. Desde que a composição *O sono* não foi concebida com o objetivo de participar do *Salon*, como as que a precederam, Courbet sentiu-se mais livre para dirigir sua mensagem de acordo com suas convicções. Com a representação

franca e sem máscaras de um assunto até então, quando não ignorado, abominado, rejeitando os convencionalismos e os escrúpulos morais, o pintor atendeu também às suas pretensões de chocar a burguesia. Não com intenções políticas, no sentido de associar o Império à profanação do gênero, como sugeriu Castagnary, mas para abalar os alicerces da sociedade, revelar sua cegueira, expor seus preconceitos, afrontar sua hipocrisia. Parece que o pintor sabia que a tela ficaria por muito pouco tempo restrita a um pequeno círculo de admiradores. Todos os símbolos empregados por Courbet na pintura – o conjunto de opostos complementares, aqueles relacionados à essência feminina, à vida e ao sexo, e os que se abrem à revelação – representam uma negação dos valores culturais vigentes e propõem uma volta aos ideais integradores. Parece que o pintor, consciente ou inconscientemente, quis relembrar a sacralidade da vida, da natureza e do sexo.

Sem a intenção de afrontar ou denunciar nada, antes, procurando sim, o reconhecimento e o prestígio que lhe podia dar o Salão de Paris, o jovem pintor brasileiro aponta para a mesma direção, expressando em sua tela uma sensualidade discreta, misteriosa, sublime. Para ajudar na compreensão do significado de *NO VERÃO*, comparações sob aspectos específicos com algumas outras obras apresentadas na iconografia ainda são interessantes.

Quando foram encontradas as representações de *duas adolescentes nuas*, ou seminuas, anteriores ou posteriores à tela de Visconti, percebeu-se que em apenas uma as duas meninas se encontram deitadas, como em *NO VERÃO*. Várias posições diferentes foram observadas: uma deitada e outra de pé, ambas sobre a cama – *O levantar* (c. 1770), de Fragonard [A7s17]; as duas em pé, lado a lado – *A comparação* (c. 1796), de Greuze [A8s8]; uma sentada e a outra deitada, ambas sobre a cama – *O sonho de Sappho*, de Girodet [A8s9]; uma sentada e a outra deitada, ambas sobre a areia da praia – *As carícias da onda* (1871), de Laurens [A4s33]; uma deitada na cama e a outra sentada no chão – *As duas amigas* (1912), de Marquet [A7s50]. Apenas na ilustração de Bonnard (1900), para o poema *Eté*, de Verlaine [A8s14], encontram-se as duas deitadas. Esse pequeno levantamento reforça a idéia da originalidade da composição de Visconti. Nele, além de, em sua maioria, não se tratar de pintura a óleo sobre tela, somente em data posterior à de *NO VERÃO*, aparecem as duas deitadas. E mesmo nas obras mais explicitamente eróticas, como as de Balthus, não se vê nada parecido. Como neste pintor a idéia é claramente

retratar a perversão, é evidenciada a relação entre a adolescente e o adulto, seja ele masculino ou feminino.

Uma das primeiras características, que a comparação com outras obras faz ressaltar em *NO VERÃO*, é que ela não expressa nenhum conflito dualista, do tipo erótico-espiritual, profano-religioso, como se vê, por exemplo, em Romero de Torres. Nem mesmo esse conflito é empregado simbolicamente pelo pintor, num contraste formal explícito, como o encontrado em Klimt – vestida e despida; ou em Schiele – posições contrárias; ou mais sutil, em vários pintores, mas principalmente em Courbet – loira e morena. A pequena diferenciação, feita por Visconti, na idade que as duas aparentam ter, e no fato de estar uma de olhos fechados, e totalmente relaxada, enquanto a outra, de olhos abertos, levanta um pouco a cabeça e o tronco, sugere apenas a perda da inocência, como já foi observado.

Porém, mesmo essa perda é um acontecimento natural na puberdade. As personagens de Visconti conservam-se imunes a contaminações de gestos e olhares provocativos e calculados, que se tornaram característicos das odaliscas e bacantes adultas, mas que podem ser vistos freqüentemente nas meninas de Greuze e principalmente de Bouguereau. Essa contaminação chega ao extremo em *Baco como criança* [A7s42], de Perrault, no qual um bebê assume a postura de expor e oferecer o próprio corpo, arqueando as costas enquanto desvia o olhar para um ponto longínquo. Em nenhum nu adolescente viscontiano encontra-se semelhante postura.

Contudo, está claro que a cena de *NO VERÃO* não é totalmente ingênua ou isenta de sensualidade. Mesmo porque, “... um certo grau de ocultação foca em muitos casos os sentimentos eróticos com maior eficiência do que a revelação total das partes sexuais”.<sup>19</sup> Visconti consegue nessa obra um clima que paira numa zona limite entre o sublime e o erótico. Não usa a nudez total e agressiva de um Schiele, nem de pretextos moralizantes a fim de esconder o verdadeiro assunto da obra, como nos artistas mais antigos.

O caráter virtualmente acessível da situação, apontado por Coli, em *O levantar de Fanchon* [A7s18], de Lépicié, é também verificado na cena de Visconti. Em qualquer casa de família, já pode ter ocorrido de duas primas dormirem juntas, na mesma cama, por ocasião de uma visita familiar. A naturalidade e a proximidade da cena dão a impressão de

---

<sup>19</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. *Ars erotica*. 1988, p. 170.

intimidade que deveria ser mantida em secreto. “O gozo do voyeur vem da sensação de transgressão que ele, ou ela, sente ao violar um tabu. O sentido da privacidade tornou-se uma das coisas que distinguia a humanidade dos animais”.<sup>20</sup>

Em *NO VERÃO*, apesar de “surpreendida” pelo espectador, a menina que o encara não esboça nenhum gesto de pudor, não tenta esconder o corpo ou o rosto, indicando assim, que talvez não tenha perdido ainda a sua inocência e, portanto, não tem porque se sentir envergonhada. O pintor, entretanto, que perdeu a ingenuidade há muito tempo, sutilmente esconde, por ela, os contornos mais íntimos do seu corpo. Gilles Néret faz essa distinção entre o artista e a figura representada:

Nós, *voyeurs*, e pela graça do artista, contemplamos “este objecto obscuro do desejo”. Estes corpos femininos, belos e monstruosos, de acordo com o gosto de cada um, estão conscientes do desejo que despertam ou limitam-se apenas a existir, a estar lá e a convidar sem saber? Não sejamos hipócritas: as personagens são talvez ignorantes, como as de Klimt ou Manet, os pintores, esses nunca são inocentes ao proporem aos espectadores estas imagens que vêm da luz do desejo e das profundezas dos seus fantasmas.<sup>21</sup>

Especificamente em relação aos nus adolescentes viscontianos, não se pode deixar de reconhecer que eles se encaixam perfeitamente ao imaginário pedófilo. Um artigo da revista *Superinteressante*, Inocência roubada, revela esta faceta da polêmica:

Os dois aspectos que mais atraem os pedófilos são a inocência e a boa aparência infantil. Sexualmente inibidos, escolhem como parceiros pessoas que consideram vulneráveis, sobre as quais podem exercer dominação e ter a sensação ilusória de poder.<sup>22</sup>

Os diversos críticos da obra de Visconti, que sempre viram em seus nus apenas a inocência e pureza das meninas representadas, ainda assim, na verdade, apontavam seu aspecto altamente erótico. Mesmo porque, elas ainda têm, como característica comum, uma certa passividade e docilidade que as torna virtualmente vulneráveis.

Nesta circunstância, a linguagem plástica enquanto figurativa manifesta todo seu poder e ambigüidade: o signo plástico invoca a sensualidade, as delícias, as promessas de prazer inerentes ao seu referente e simultaneamente marca a sua ausência. A presença do signo exclui fatalmente o objeto do desejo. Entretanto, o

---

<sup>20</sup> Idem, p. 100.

<sup>21</sup> GILLES NÉRET. *Arte Erótica*, 2000, p. 19.

<sup>22</sup> LEANDRO SARMAZ. Inocência Roubada. *Super Interessante*, maio 2002, p. 43.

“efeito real” obtido pela correta aplicação dos recursos técnicos do *métier* ilude o observador provocando nele emoções análogas às que teria frente à realidade.<sup>23</sup>

Relações entre o nu adolescente ou infantil e o imaginário pedófilo são inquestionáveis. Mesmo quando o artista não faz, de suas figuras, caricaturas de mulheres adultas, emprestando a elas atitudes que não lhes são próprias; ou mesmo quando não lhes caracteriza como ninfetas provocadoras, como é o caso de Visconti. E então, inevitavelmente, vêm à mente dos espectadores dessas obras, questionamentos sobre a possibilidade de relação entre o seu assunto e a biografia do autor. Como foi visto no capítulo precedente, os críticos de arte, por vezes, encontram essas relações, tanto no que diz respeito à pedofilia, quanto ao homossexualismo, ou a outro aspecto qualquer. Foram citados comentários sobre a vida de Donatelo, Caravaggio, Rodin, Rops, Toulouse-Lautrec, Munch, Schiele, Balthus, Tamara de Lempicka e várias outras pintoras. No entanto, isso não se constitui numa regra. O próprio Bram Dijkstra tratando do aumento na produção de nus adolescentes e infantis na cultura *fin-de-siècle*, em meio ao seu tom habitualmente irônico, reconhece:

Undoubtedly, not all these artists were consciously responding to prurient motives, and the intentions of some probably remained focused on a search for images representative of “ideal” innocence.<sup>24</sup>

À primeira vista, parece suspeito que a quebra de produção de nus adolescentes na carreira de Visconti tenha ocorrido exatamente a partir do momento em que Louise e Yvonne vieram morar no Brasil. Apesar de viver em uma época que tinha uma visão completamente diferente da contemporânea, em relação a esses assuntos, quando a idade ideal para o casamento da mulher era ainda durante a adolescência, Visconti poderia ter se inquietado com o destino de suas pinturas. A partir de uma consideração pessoal; por intervenção, quem sabe, de Louise, para preservar sua filha; ou simplesmente por uma mudança de interesse e inspiração ou dificuldade de encontrar modelos no Brasil; o fato é que Visconti praticamente deixou de pintar a inocência e a pureza nuas, pela época de seu casamento.

Ponderando sobre as notícias da história de vida de Visconti, o bom conceito que tinham dele seus contemporâneos, e associando isso tudo ao tratamento dado aos seus nus adolescentes e infantis, não resta muita dúvida. A hipótese mais plausível para a mudança

<sup>23</sup> MARIA ALICE MILLIET DE OLIVEIRA. *A Pintura e o Desejo*. In: *O Desejo na Academia*, 1991, p. 64.

<sup>24</sup> BRAM DIJKSTRA. *Idols of Perversity*. 1986, pp. 194 e 195.

de preferência temática, verificada no decorrer de sua carreira, é mesmo a de que a família, passando a ocupar lugar de proeminência em sua vida, tornou-se seu tema predileto, e com ela tudo que o cercava, quer amigos, quer paisagens domésticas ou próximas. Assim o nu, como gênero dos mais tradicionais em Arte, a partir de então, passou a aparecer só ocasionalmente, quase que apenas em suas decorações.

Visconti não se sentiu atrelado aos seus sucessos iniciais, como aconteceu com Chabas, que se tornou o eterno intérprete de ninfetas aquáticas, ou Parreiras, que em Paris era conhecido apenas como pintor de nus. Também não se percebe em sua obra, a repetição do tema específico, representando duas adolescentes. O que pode ser observado em pintores como Romero de Torres, Rodin ou Lempicka, entre tantos outros, que retrataram seguidamente o casal de mulheres, mostrando talvez uma maior ligação com o assunto representado. A mudança na preferência dos temas em Visconti demonstra que a grande produção do nu, no início de sua carreira, não se tratava de uma obsessão ou única habilidade. Estava, provavelmente, mais ligada à vida livre de solteiro e às oportunidades e demandas da condição de estudante em Paris.

Também é interessante notar que, apesar de estar sempre inovando com a representação franca e realista do nu, Visconti nunca sofreu nenhum tipo de represália ou censura, como aconteceu com Courbet, Manet, Renoir, Romero de Torres, Modigliani, ou até mesmo o brasileiro Manoel Santiago, que teve seu quadro recusado por imoralidade. Segundo o autor da crônica sobre o Salão de 1925, era a primeira vez que no Brasil, um artista recebia semelhante ultraje.<sup>25</sup> Tamanha aceitação, no caso de Visconti, talvez seja devida ao fato dele não ter a intenção de afrontar ou revolucionar. Seu realismo era fruto da sinceridade diante do modelo, da autenticidade de expressão e de suas constantes experimentações técnicas. E a tela *NO VERÃO* reflete o posicionamento assumido pelo pintor em toda a sua carreira – renovação sem confronto, conciliação da tradição com o novo.

Após a comparação da obra de Visconti com a de vários outros artistas, que representaram a nudez adolescente, fica mais claro o posicionamento de tantos autores. Desde Gonzaga Duque, que falou da “pureza de uma arte desviada das perturbações eróticas da contemporaneidade”; àqueles que julgavam sua obra “despida de sensualismo”; ou de um

---

<sup>25</sup> O Salão de Bellas Artes. In: *Ilustração Brasileira*, ano VI, nº 61, set 1925.

“sensualismo discreto que evita o drama”; e até ao extremo de apontar seu realismo como “espiritual”, sempre que se fez esse tipo de comentário sobre o nu viscontiano, era a partir de um referencial externo que o faziam. Como no caso de Monteiro Real: “Os nus nunca caíram num verismo grosseiro ou superficialmente melífluo como tantos outros artistas”.

## 5.2. Uma outra interpretação

*O caminho entre arte e inconsciente torna-se uma mão dupla oficializada, visto que estes campos se marcam, se interpenetram, sugerem um para o outro novas possibilidades de investigação, além das afinidades na maneira de funcionar, num jogo de acerto e desacerto infinito entre ato e interpretação.*

Mauro Meiches<sup>26</sup>

Mas afinal, o que exatamente Visconti estaria representando em sua tela tão sugestivamente intitulada *NO VERÃO*? Qual a compreensão que se pode ter hoje de uma obra tão singular em sua composição, tão perfeita no tratamento do tema – ousado para a época, porém resolvido de forma que a pintura foi aceita em todos os níveis oficiais?

Embora se possa aventar a hipótese do pintor ter procurado um tema que interessava a artistas e críticos do seu tempo, que andava presente tanto em obras de literatura quanto nos salões de Belas Artes, há que se considerar a maneira peculiar de Visconti. Estando apenas há um ano em Paris, o pintor brasileiro rapidamente absorveu o clima respirado ali. Mas seu temperamento, não dado aos grandes conflitos, só lhe permitiria assumir um dos lados das contraposições reinantes naqueles anos:

« Esprit et âme, saint et pécheur, transfiguration et vice, éphèbe en adoration et faune en rut, femme-enfant et femme fatale, élection et malédiction, Arcadie et exotisme, paradis et jungle, tendresse et brutalité, raffinement et barbarie, ascèse et désir, transfiguration de la mort et exaltation de la vie, sublimation et abomination, modernisme et archaïsme, montée et descente, décadence et ascension : telles sont quelques-une des antinomies entre lesquelles l'époque balance et dont la dialectique cherche à déboucher sur une synthèse. »<sup>27</sup>

É fácil identificar qual aspecto de cada polaridade se reflete na obra de Visconti desse período. Mas ele tanto pode ter sido cômico da escolha que fez, como tê-los adotado

<sup>26</sup> MAURO MEICHES. *Acerca da Arte e do Desejo*. In: *O Desejo na Academia*, 1991, p. 57.

<sup>27</sup> DOMINIK JOST. *Literarischer Jgendstil*. 1969, p. 23, citado por CLAUDE QUIGUER. *Femmes et machines de 1900: Lecture d'une obsession Modern Style*. 1979, p. 145.

inconscientemente, a partir de sua afinidade natural. Assim, a cena de *NO VERÃO* pode ser montada, como parece ter acontecido em *Menina com ventarola* [F2a], ou ter sido surpreendida pelo pintor que, encantado, resolveu registrar aquele lance, semelhantemente ao que talvez tenha ocorrido em *Fatigada* [F7c].

E então, qual teria sido o momento eternizado pela sensibilidade do pintor na obra que motivou este trabalho? Seria apenas o retrato de duas irmãs que dormem juntas e se encontram exaustas pelo calor do verão? Ou quem sabe a representação de um futuro casal de lésbicas, um instante após o seu deleite? Necessariamente, nem uma coisa, nem outra! Existe ainda a possibilidade de se propor uma hipótese intermediária, que nem exclui a sensualidade, nem determina a identidade sexual das meninas. Lucie-Smith chama a atenção para um fato tantas vezes comodamente ignorado:

Se bem que saibamos que as crianças têm impulsos sexuais, preferimos não ser brutalmente confrontados com a prova disso. Apesar da nossa familiaridade com os conceitos freudianos, não conseguimos lidar com a idéia de que o amor paterno, ou os seus substitutos, possa ter um elemento de sexualidade.<sup>28</sup>

Assim também, entre vizinhos, colegas, amigos, primos, as crianças do mesmo sexo compartilham suas primeiras descobertas sexuais, mais freqüentemente do que se possa imaginar, ou se queira admitir. Sem que isso seja um indicativo de que serão homossexuais quando adultos, ou que se constitua num tipo qualquer de perversão.<sup>29</sup> Até mesmo historicamente o costume já foi registrado no Brasil:

Por outro lado, do mesmo modo que ocorria com os meninos da casa-grande e os moleques, muitos amoricos não passavam de experiências de moçoilas recém-saídas da puberdade.

(...) Tudo parecia não passar de experiências pueris, ardor de moças casadouras, donzelas que liberavam seus desejos sem comprometer a “honra da castidade”. O que essas mulheres faziam, quando jovens, não parece ter sido incomum à época, a confiarmos no escritor italiano Agnolo Firunzuela que, nos seus *Ragionamenti Amorosi*, do século XVI, colocou seus “personagens femininos debatendo por que não seria melhor para uma mulher amar outra mulher”, e com isso “evitar os riscos à sua castidade”.

No caso do nordeste colonial, especialmente em se tratando de mulheres brancas ou de famílias importantes, a tirania dos pais, de que nos fala Gilberto Freyre, talvez fosse mesmo capaz de afastar meninas e moças do convívio com rapazes, a

<sup>28</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. Op. cit., p. 19.

<sup>29</sup> Entre crianças ou adolescentes a descoberta sexual é natural e, sendo assim, não deixa traumas, como acontece quando um dos parceiros é um adulto. Nesse último caso, a desigualdade de experiência e, portanto, basicamente, de poder, e o uso da força física ou psicológica é que se constitui em agressão.

virgindade sendo um atributo mais que relevante para arranjar o casamento das filhas. Deleitando-se entre si quando moças, a verdade é que o grande objetivo das mulheres era mesmo casar. Depois de casadas, deixariam os amores proibidos da juventude.<sup>30</sup>

O tratamento carinhoso entre as meninas sempre foi aceito como inocente e até incentivado, ao contrário dos meninos, entre os quais sempre se estimula a competição e até a agressão, como atributos da virilidade. Nas meninas as qualidades desejáveis são a docilidade, a amabilidade, a cooperação e a cortesia. Isso facilita a aproximação entre elas, o que, em condições favoráveis de privacidade e determinado momento no decorrer da puberdade, pode despertar o prazer sexual na descoberta do próprio corpo. Quanto mais não seria comum essa prática, entre as adolescentes que serviam de modelos para os pintores, na Paris de 1900!

Se de fato, *NO VERÃO* retrata essa experiência pueril, ficaria explicado o clima ao mesmo tempo sensual e puro que emana da tela de Visconti. E então, seria possível agora responder ao questionamento inspirado em Bonnet? Qual seja: As duas meninas de Visconti teriam alguma relação simbólica com o desejo feminino de liberdade amorosa, e mais que isso, com o Eros adolescente livre? Considerando-se a hipótese de interpretação dada acima, a resposta seria afirmativa. *NO VERÃO* simbolizaria a pureza e legitimidade da sexualidade infantil, o prazer da descoberta do próprio corpo, compartilhado com o outro em estágio igual de inocência, e desfrutado ainda, na proteção da ignorância, alheia ao moralismo repressivo e preconceituoso ditado pela sociedade adulta.

Objeto mas simultaneamente sujeito, visível mas também vidente, o corpo pode, afinal, fundamentar a dignidade do erótico. Do fenômeno erótico que está intrinsecamente ligado à vida, ao sagrado, ao misticismo, ao êxtase – e à morte.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> RONALDO VAINFAS. *Homoerotismo feminino e o Santo Ofício*. 1977, pp. 126 e 127.

<sup>31</sup> JOSÉ AMÉRICO MOTTA PESSANHA. Op. cit., p. 51.

# 6. ANEXOS

## ANEXO 1

Ficha de Movimento da pintura *NO VERÃO*, fotocopiada no MNBA em 11/06/2002.

**mnba** MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

FICHA DE MOVIMENTO

AUTOR Visconti, Eliseu D'Angelo  
(Giffoni Valle Piana (Itália) 30/07/1866 SEÇÃO E.B.  
Rio de Janeiro (RJ) 15/10/1944)  
TÍTULO "No Verão" (duas meninas na cama) TOMBO 967

ASSINATURA E. Visconti - Paris - 1894 (c.i.d.) NACIONALIDADE Brasileira

TÉCNICA/SUPORTE óleo/tela

DATA

DIMENSÕES 0,580 x 0,800

PROCEDÊNCIA

OBSERVAÇÕES

6x4,5cm

LOCALIZAÇÃO Galeria século XIX visto em 27/09/1988

SAÍDA	FINALIDADE	RETORNO
6/12/97	Part. da Exp. Imagem da Criança - gal. séc. XIX EM S. PAULO - PINACOTECA Emprestado ao IPHA4 Exposição Tapeçarias do Palácio do Rio de Janeiro 3/11/95 R. F. K. IFR em 28/2/96 Sala Bernardino 9/04/98 a 09/05/98 Galeria Séc. XX julho/98 11-11 XIX - jul. 99	
20/4/2005	Bienal de São Paulo	1/9/2005
12/10/00	Emprestado ao Colégio Gullerston - Litor	
16/05/01	Exp. 30 mestres da pintura brasileira (1875-1945) FRSP.	
16.12.02	Gal. LIC XIV.	

## ANEXO 2

### TRANSCRIÇÃO

**Laudo de Vistoria - 15 mar 2001.**

Data de retirada: 12/10/00

#### Condições da Obra

A obra apresenta craquelês pela superfície mas sem deslocamento da camada pictórica. Encontram-se no canto superior direito, próximo à borda, pequenas deformações, e, na parte mediana direita e canto inferior direito, próximo à assinatura, com retoques alterados. Está reentelada à cera e contém vestígios de pó de alumínio no dorso. Seu chassi, embora com chavetas, apresenta-se ligeiramente empinado. Moldura folheada em perfeito estado de conservação.

Técnico Responsável – MNBA

### DESCRIÇÃO

*Condition Report – 03 abr 2001.*

**Associação Brasileira – Brasil 500 Anos – Artes Visuais**

O documento apresenta uma imagem em preto e branco da tela *NO VERÃO*, em volta da qual setas indicam o ponto exato das observações descritas a seguir:

- 4 pontos da moldura com perdas;
- 14 pontos na obra com perdas;
- 1 ponto com marca perto do braço da menina, pendurado através da grade da cama;
- 1 mancha na parte inferior central do travesseiro;
- 1 ponto com tinta verde na borda lateral direita, na altura do joelho da menina;
- 1 ponto com sujidade no travesseiro ao lado da mancha.

Obs.: Craquelês generalizados.

ANEXO 3 – Quadro Comparativo: Exposições das quais NO VERÃO participou.

Paris	1894	1901	1949	1962	1963	1984	1991/92	1995	2000	2001	2002/03
	Maio. <i>Salon du Palais Champs-Elysées</i>										
Rio de Janeiro	Outubro. <i>Exposição Geral de Belas Artes.</i> ENBA	Maio. <i>Exp. E. Visconti de Pintura e Arte Decorativa.</i> ENBA	Novembro. <i>Exposição Retrospect. de Elyseu d. Visconti.</i> MNBA								
Belo Horizonte				Setembro. <i>De Frans Post a E. Visconti.</i> UMG							
Curitiba				Dezembro. <i>17º Salão Paranaense de Belas Artes.</i>	1º semest. <i>Museu de Arte do Paraná.</i>						
São Paulo						Novembro. <i>Tradição e Ruptura. Fundação Bienal.</i>	Dezembro a março. <i>O Desejo na Academia.</i> PESP.	Dezembro. <i>Tesouros do Patrimônio.</i> PESP.	Abril a setembro. <i>Brasil 500 Anos.</i> P. Bienal.	Maio. <i>30 Mestres da Pintura no Brasil.</i> MASP.	Dezembro a março. <i>Imagem e Identidade.</i> CCBS.
Brasília								Novembro. <i>Tesouros do Patrimônio.</i> MAB.			
Fortaleza								Dezembro. <i>Tesouros do Patrimônio.</i> CC Abolição.			
Lisboa									Outubro a.. <i>M. de Arte Moderna e Contemp.</i> FCG	... janeiro. <i>M. de Arte Moderna e Contemp.</i> FCG	

ANEXO 4 – Quadro Comparativo das críticas à pintura *NO VERÃO*.

Autor	Data	Publicação	Artigo/tipo	Excertos	Comentários
J. B.	7 e 8 out 1894	<i>A Notícia</i>	A Expos. de Bellas Artes.	... não havendo uma observação profunda do assumpto a tratar, a preocupação da cor quase baça e a procura de efeitos tirados do ondeado das roupagens da cama, falha completamente e vai até ao ponto de revelar um discurido grande no tocante á anatomia,...	Usa a tela como exemplo dos defeitos que vê no pintor.
MNBA	1979	Catálogo	Coleção Museus Brasileiros	Academicamente desenhado, o mestre aborda o difícil problema do escoreço com sabedoria e de modo a não causar os efeitos de deformação,... o claro-escuro empregado ao longo das formas colabora em termos de valores justos...	Valoriza também a representação dos diferentes materiais.
Vera P. Jordão	1979	<i>A imagem da criança na Pintura Brasileira.</i>	Comentário de reprodução	Desenho e colorido equilibram-se admiravelmente, modelando as formas num realismo sem brutalidade, (...) ... a força concentrada no olhar inquiridor que parece exigir resposta aos problemas que a afligem.	Compara a expressão das duas meninas: relaxamento e tensão; e o contraste entre os materiais.
Bram Dijkstra	1986	<i>Idols of Perversity</i>	Cap. The <u>Lesbian Glass</u> .	... <i>showed a pair of young women who, it would seem, had already had quite a night of it. (...) Surely it not just the debilitating summer heat that gave these youngsters their air of contented exhaustion.</i>	Sugere um relacionamento sensual entre as duas garotas.
J. R. T. Leite	1988	<i>Dic Crítico da Pintura no Brasil.</i>	Verbetes especiais.	... uma ingenuidade e uma pureza que a irmã acordada aparentemente já não possui (...) especialmente notável pela evocação das diferentes texturas, pelo escoreço admirável dos corpos e pelo cromatismo, de extrema leveza.	Ressalta o sono e a vigília, representando a diferença entre as duas "irmãs".
Angélica de Moraes	14 dez 1991	<i>Jornal da Tarde</i>	Safadezas c/ <u>chancela Acadêmica</u>	As normas acadêmicas não impediram que Eliseu Visconti fizesse uma celebração velada da pedofilia, ao retratar na tela <b>No Verão</b> a nudez pré-adolescente de suas sobrinhas.	Desloca o erotismo da pintura para a relação entre pintor e modelos.
Ubirajara Ribeiro	15 a 31 jan 1992	<i>Bandeiras</i>	<u>O Desejo</u> está na <u>Pinacoteca</u>	... "às vezes, uma pincelada a mais ou o brilho de um tecido" ... Na tela a sensualidade não está nas duas adolescentes nuas, mas no lençol que parece "um ninho muito fofo".	Identifica o sensualismo na representação das texturas dos materiais.
A. M. T. Cavalcanti	1999	<i>Os artistas brasileiros e "os prêmios de viagem à Europa" ... e estudo aprofundado sobre o pintor Eliseu d'Angelo Visconti</i>	<i>O Estado do Brasil em 30 capítulos no Masp.</i>	... a pose das figuras não obedece aos cânones habituais neste gênero de pintura. (...) Da expressão de suas faces emana uma fragilidade e uma inocência desconcertantes. A cena, de uma candura e de uma pureza infantis, exala ao mesmo tempo uma sensualidade inesperada criada pelo encontro do olhar da jovem que acorda com o olhar do espectador.	Insera a obra no contexto da produção do artista. Ressalta a naturalidade da pose. Analisa a estrutura da composição.
Maria Hirszman	21 maio 2001	<i>O Estado de São Paulo</i>	A pintura do Brasil em 30 capítulos no Masp.	Uma das pinturas mais belas da mostra é <i>No verão</i> , também do MNBA, na qual o pintor retrata com uma delicadeza impressionante suas filhas nuas, deitadas numa cama – o que chegou a custar-lhe acusações de pedófilo.	Relembra, 10 anos depois, a leitura a partir da mostra <i>O Desejo</i> na Academia.
José Luiz Nunes	2003	Dissertação Mestrado	<i>Eliseu d'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França</i>	A postura dos corpos é incomum, e se aproxima do "contra-plongée" da fotografia e do cinema, descobertas recentes... Ela nos obriga a perceber nosso desejo de contemplação da nudez feminina.	Faz uma análise formal da obra e comenta a sensação provocada por ela.

## ANEXO 5

Carta postada pelo sr Tobias Visconti, em 12 de março de 2002.

Dona Miriam

Remeto-lhe recortes de jornais e retratos do meu pai com sua esposa Louise e a família, que talvez ainda não tenha. Gostaria que no seu trabalho, ficasse claro que meu pai nasceu em 30-07 de 1966 ou 1967, na província de Salerno, comuna de Giffoni Vale Piane, Localidade de Sta Catarina, na Itália, filho de Gabriel d'Angelo e Cristina Visconti. Veiu para o Brasil com 9 ou 10 anos e foi morar em São José de Além do Parahiba, depois em Sapucaia, e finalmente <sup>foi</sup> morar no Rio de Janeiro, onde estudou no Liceu de Artes e Ofícios; distinguiu-se tanto, que era alcunhado de "para-medalhas".

Dona Miriam

Remeto-lhe recortes de jornais e retratos do meu pai com sua esposa Louise e a família, que talvez ainda não tenha. Gostaria que no seu trabalho, ficasse claro que meu pai nasceu em 30-07 de 1966 ou 1967, na província de Salerno, comuna de Giffoni Vale Piane, localidade de Sta Catarina, na Itália, filho de Gabriel d'Angelo e Cristina Visconti. Veiu para o Brasil com 9 ou 10 anos e foi morar em São José de Além do Parahiba, depois em Sapucaia, e finalmente foi parar no Rio de Janeiro, onde estudou no Liceu de Artes e Ofícios, distinguindo-se tanto, que era alcunhado de "para-medalhas"

e foi condecorado pelo próprio imperador D. Pedro II. Foi naturalizado cidadão brasileiro em 1890, pela grande naturalização decretada pelo governo da República.

No seu passaporte, constava como cidadão brasileiro.

Falava português, sem qualquer sotaque mesmo de Italiano, tal como um brasileiro nato. Casou na França em 1908, com Louise Palombe, que passou a assinar-se Luisa d'Angelo Visconti, sendo naturalizada brasileira com esse nome.

Para qualquer outra informação, estou ao seu dispor.

Atenciosamente  
Tobias Visconti.

Em tempo: O nome completo do meu pai era: Eliseu d'Angelo Visconti, e ficou conhecido com o sobrenome materno.  
Tobias Visconti

... e foi condecorado pelo próprio imperador D. Pedro II. Foi naturalizado cidadão brasileiro em 1890, pela grande naturalização decretada pelo governo da República.

No seu passaporte, constava como cidadão brasileiro.

Falava português, sem qualquer sotaque, mesmo de Italiano, tal como um brasileiro nato. Casou na França em 1908, com Louise Palombe, que passou a assinar-se Luisa d'Angelo Visconti, sendo naturalizada brasileira com esse nome.

Para qualquer outra informação, estou ao seu dispor.

Atenciosamente

Tobias Visconti

Em tempo: O nome completo do meu pai era: Eliseu d'Angelo Visconti, e ficou conhecido com o sobrenome materno.

Tobias Visconti.

## ANEXO 6

### Transcrição dos Certificados

#### **Registro 2523 do Arquivo Museológico do Museu Dom João VI**

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES

EXPOSIÇÃO GERAL

O Jury da Secção de Pintura conferiu ao Snr. Eliseu de Angelo Visconti uma medalha de 2ª classe pelo quadro intitulado *No verão*, exhibido na Exposição do Anno de 1894.

O Secretario

O Presidente

#### **Notação 6046 do Arquivo Documental do Museu Dom João VI**

CONSELHO DE INTENDENCIA MUNICIPAL

DA

Capital Federal da Republica dos Estados Unidos do Brazil

Certifico que revendo os livros de Termos de declaração de estrangeiros que recusam a nacionalisação facultada pelo Decreto numero cincoenta e oito A, de quinze de Dezembro de 1889, do Governo Provisório da Republica dos Estados Unidos do Brazil, d'elles **Não** consta ----- a assignatura de "Elisêo d'Angelo Visconti" de nacionalidade italiana, solteiro, estudante, e de 26 annos de idade, e que declaro por ser requerido. Rio de Janeiro, 11 de Novembro de 1892.

O Secretario do conselho

#### **Notação 6051 do Arquivo Documental do Museu Dom João VI**

ÉCOLE NATIONALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS

Paris, le 10 juillet 1893.

Le Directeur de l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, Membre de l'Institut, soussigné, certifie qu'à la session des examens de juin 1893, M. Visconti Elisée élève de M.M. Bouguereau et Ferrier, a été reçu septième sur quatre-vingt quatre élèves admis dans la section de Peinture.

P. Dubois

## ANEXO 7

### Transcrição das cartas conservadas no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa

Rio 23 de 9<sup>bro</sup> de 1908.

Meu Caro Gonzaga.

Acabo de resolver de partir para Europa á 25 ou 26 do corrente.

Sou levado a esta resolução por motivo de meu sobrinho para collocal-o definitivamente, as cousas não têm andado bem!

Remetto-te o Retrato sem estar envernizado, não faças caso dos rechupados; quando estiver de volta em começo de Março, então darei uma camada de verniz definitiva. Peço-lhe o obséquio não expol-o sem primeiro me consultar.

Desejando-te todas as felicidades em companhia dos teus

Sou com affeto

E. Visconti.

P.S.

Amanhã 3<sup>a</sup> feira o retrato deve estar em sua casa.

Em 5 de Março de 1909.

Meu caro Visconti

Esperei-o durante a semana e o meu bom amigo me não quiz dar a honra da tua promettida visita.

Verdade é que para sua Exma. Senhora ella não seria agradável, porque minha mulher não fala o francez e mesmo eu, com o meu natural refractarismo para linguas, só poderia fazer figura na hululandia. Em todo caso, a visita seria uma honra para nós, e é provavel que as duas senhoras conseguissem se entender regularmente bem.

Não desisti ainda desse honroso prazer, e espero que o meu bom e illustre amigo não m'o negue, aqui estando eu a sua espera do dia 15 em diante, e isso pelo facto de ir passar 9 dias em Petropolis, para onde sigo amanhã.

Minha mulher tem muito desejo de conhecer sua Exma. Senhora e sua interessante Yvonne, de quem eu lhe falei com o mais justo enthusiasmo.

Assim, honre me e tambem a minha mulher apresentando á sua Exma. Sra. as nossas considerações, beije por nós as mãos da sua lindissima Yvonne e creia que me sinto feliz em subscrever estas linhas como seu

Amigo e grande adm<sup>der</sup>

Gonzaga Duque

Rio, 24 – 5 – 909.

Meu Caro Gonzaga.

A tua carta muito nos consolou anunciando-nos a tua amavel visita.

Para receber um amigo como voce, nós não temos dias nem horas marcadas; será sempre o benvindo quando julgar opportuno nos dar esta honra.

Felizmente os meus vão indo bastante bem, não posso me queixar.

O clima do nosso Rio lhes é antes favoravel.

Tenho luctado para achar uma residencia de accordo com o meu budget, tudo muito difficil.

Minha mulher pede para reccommendar-a á sua Ex<sup>ma</sup> Senhora e muitas saudações de Yvonne.

Até breve. Sou com sincéra amizade amigo-velho

Visconti

## ANEXO 8

### Transcrição dos Poemas de Armand Silvestre

*Rêve Mystique*, Eliseu Visconti

*In: Le Nu au Salon*, Champ de Mars, Paris, 1897, vol. 24.

#### I

O Sommeil de la Femme, à nos veilles cruel,  
Qui dira pour nos coeurs tes effrayants mystères,  
Durant les longues nuits qui nous font solitaires  
Auprès du compagnon pourtant habituel?

Vainement sur son flanc et sur sa gorge nue  
Que son souffle léger berce amoureuxment,  
Nous penchons notre oreille au bruit doux et charmant  
Qui, tout bas, nous remplit d'une angoisse inconnue.

Pour que bat tendrement ce beau sein soulevé?  
Vers qui s'en va le chant obscur de cette haleine?  
Et toutes ces beautés dont sa jeunesse est pleine,  
Quel en est, dans la Nuit, le possesseur rêvé?

Tu ne sauras jamais, o Femme la torture  
Que nous fait ton sommeil, quand nous ne dormons plus  
Et quels desirs, en nous, s'agitent, superflus,  
De deviner ton rêve, ô chère créature!

#### II

Que ne suis-je le rêve ou ton âme me fuit,  
Quand l'haleine des fleurs dont ta bouche est baisée  
Se berce aux rythmes lents de ta gorge apaisée  
Dans la tranquillité profonde de la Nuit!

Que ne suis-je le rêve ou ma douleur te suit,  
D'un souffle haletant et d'une aile brisée,  
Sans entrevoir jamais, comme une aube embrasée,  
L'invisible soleil qui, sur ton front reluit!

L'amour qui te fait vivre est celui qui me tue:  
- Car ta sérénité cruelle de statue  
N'est qu'un leurre ou, sans fin, s'épuise mon souci,

De ton sommeil menteur etreignant le mystère,  
Près de ton cœur j'y sens vivre un hôte adultère,  
Et voudrais être mort pour t'apparaître aussi.

## ANEXO 9

Cronologia dos acontecimentos culturais na França, apresentada em:

*La promenade du critique influent*, Paris: Hazan, p. 326, 327.

CHRONOLOGIE

1890-1900

1893

- Mort de Jules Ferry.
- Maurin et Toulouse-Lautrec chez Boussod-Vladon.
- Peintres-graveurs (peintures et pastels de Redon) chez Durand-Ruel.
- Exposition *Les Portraits du prochain siècle* (Angrand, Anquetin, Bernard, Cézanne, Filiger, Gauguin, Van Gogh, Luce, Raffaelli, Vallotton, Vuillard) à *La Plume*.
- Gauguin (peintures de Tahiti), Cassatt chez Durand-Ruel.
- Vollard ouvre une galerie rue Laffitte (exposition des peintres néo-impressionnistes).
- Puvis de Chavannes, peintures murales du Panthéon (2<sup>e</sup> phase).
- Fondation du Théâtre de l'Œuvre par Lugné-Poe et Vuillard.
- Construction des premiers projecteurs cinématographiques par Marey.
- † Père Tanguy.
- Fondation de *L'Escarmouche*. (Georges Darien).
- Numéro spécial de *La Plume* sur l'affiche.
- Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, préfacées par Rémy de Gourmont.
- Alphonse Germain, *Pour le Beau. Essai de Kallistique*.
- Charles Morice, « Paul Gauguin », *Mercure de France*.
- Thadée Natanson, « Œuvres récentes de Paul Gauguin », *La Revue blanche*.
- Adolphe Retté, « L'art et l'anarchie », *La Plume*.
- Publication du *Journal* (t. I et II) de Delacroix.

1894

- Assassinat du président Sadi Carnot à Lyon.
- Procès de Dreyfus.
- Procès des Trente (Fénéon et Luce emprisonnés).
- Affaire du legs Caillebotte au Musée du Luxembourg.
- Émile Bernard, Bonnard, Schuffenecker, Toulouse-Lautrec, Louis Valtat chez le Père Thomas.
- Guillaumin et Puvis de Chavannes chez Durand-Ruel.
- 1<sup>er</sup> Salon des cent (Maurice Denis, Toulouse-Lautrec, Alexandre Séon) à *La Plume*.
- Rétrospective Redon, Manet, Caillebotte chez Durand-Ruel.
- James Tissot (illustrations du Nouveau Testament) au palais du Champ-de-Mars.
- Anquetin, Bonnard, Denis, Ibels, Roussel, Toulouse-Lautrec, Vuillard à *La Dépêche de Toulouse* (bureau parisien).
- Fondation du *Rire* (Arsène Alexandre et Félix Juven) et de *L'Ymagier* (Remy de Gourmont et Alfred Jarry).
- Numéro spécial de *La Plume* sur Eugène Grasset.
- Camille Mauclair, « Lettre sur la peinture », *Mercure de France* et *Eleusis. Causeries sur la Cité Intérieure*.
- Charles Morice, « Salons et Salonnets », *Mercure de France*.
- † Jean Gigoux, Maxime Du Camp.

## ANEXO 10

### Transcrição dos Poemas de Paul Verlaine

In: Verlaine, *Œuvres Poétiques Complètes*, Paris: Gallimard, 1948, pp. 344-346.

#### PARALLÈLEMENT – LES AMIES

##### II

#### *PENSIONNAIRES*

L'une avait quinze ans, l'autre en avait seize;  
Toutes deux dormaient dans la même chambre.  
C'était par un soir très lourd de septembre:  
Frêles, des yeux bleus, des rougeurs de fraise.

Chacune a quitté, pour se mettre à l'aise,  
La fine chemise au frais parfum d'ambre.  
La plus jeune étend les bras, et se cambre,  
Et sa sœur, les mains sur ses seins, la baise,

Puis tombe à genoux, puis devient farouche  
Et tumultueuse et folle, et sa bouche  
Plonge sous l'or blond, dans les ombres grises;

Et l'enfant, pendant ce temps-là, recense  
Sur ses doigts mignons des valse promises,  
Et, rose, sourit avec innocence.

##### IV

#### *PRINTEMPS*

Tendre, la jeune femme rousse,  
Que tant d'innocence émoustille,  
Dit à la blonde jeune fille  
Ces mots, tout bas, d'une voix douce:

“Sève qui monte et fleur qui pousse,  
Ton enfance est une charmille:  
Laisse errer mes doigts dans la mousse  
Où le bouton de rose brille,

“Laisse-moi, parmi l'herbe claire,  
Boire les gouttes de rosée  
Dont la fleur tendre est arrosée, –

“Afin que le plaisir, ma chère,  
Illumine ton front candide  
Comme l'aube l'azur timide.”

V  
ÉTÉ

Et l'enfant répondit, pâmée  
Sous la fourmillante caresse  
De sa pantelante maîtresse:  
"Je me meurs, ô ma bien-aimée!

"Je me meurs; ta gorge enflammée  
Et lourde me soûle et m'opresse;  
Ta forte chair d'où sort l'ivresse  
Est étrangement parfumée;

"Elle a, ta chair, le charme sombre  
Des maturités estivales, –  
Elle en a l'ambre, elle en a l'ombre;

"Ta voix tonne dans les rafales,  
Et ta chevelure sanglante  
Fuit brusquement dans la nuit lente."

## ANEXO 11

### Transcrição de Poemas de Pierre Louÿs

*In: Les Chansons de Bilitis, Paris: Gallimard, 1990, p. 52, 65, 90, 91,115.*

#### XII

#### LES COMPARAISONS

Bergeronnette, oiseau de Kypris, chante avec nos premiers désirs! Le corps nouveau des jeunes filles se couvre de fleurs comme la terre. La nuit de tous nos rêves approche et nous en parlons entre nous.

Parfois nous comparons ensemble nos beautés si différentes, nos chevelures déjà longues, nos jeunes seins encore petits, nos pubertés rondes comme des cailles et blotties sous la plume naissante.

Hier, je luttai de la sorte contre Melanthô mon ainée. Elle était fière de sa poitrine qui venait de croître en un mois, et, montrant ma tunique droite, elle m'avait appelée Petite Enfant.

Pas un homme ne pouvait nous voir, nous nous mêmes nues devant les filles, et, si elle vainquit sur un point, je l'emportai de loin sur les autres. Bergeronnette, oiseau de Kypris, chante avec nos premiers désirs!

#### XXVI

#### L'AMIE COMPLAISANTE

L'orage a duré toute la nuit. Sélénis aux beaux cheveux était venue filer avec moi. Elle est restée de peur de la boue et serrées l'une contre l'autre, nous avons empli mon petit lit.

Quand les filles couchent à deux, le sommeil reste à la porte. "Bilitis, dis-moi, dis-moi qui tu aimes." Elle faisait glisser sa jambe sur la mienne pour me caresser doucement.

Et elle a dit, devant ma bouche: "Je sais, Bilitis, qui tu aimes. Ferme les yeux, je suis Lykas." Je répondis en la

touchant: "Ne vois-je pas bien que tu es fille? Tu plaisantes mal à propos."

Mais elle reprit: "En vérité, je suis Lykas, si tu fermes les paupières. Voilà ses bras, voilà ses mains..." Et tendrement, dans le silence, elle enchanta ma rêverie d'une illusion singulière.

## L

### LES CONSEILS

Alors Syllikhmas est entrée, et nous voyant si familières, elle s'est assise sur le banc. Elle a pris Glôttis sur son genou, Kysé sur l'autre et elle a dit:

"Viens ici, petite." Mais je restais loin. Elle reprit: "As-tu peur de nous? Approche-toi: ces enfants t'aiment. Elles t'apprendront ce que tu ignores: le miel des caresses de la femme.

"L'homme est violent et paresseux. Tu le connais, sans doute. Hais-le. Il a la poitrine plate, la peau rude, les cheveux ras, les bras velus. Mais les femmes sont toutes belles.

"Les femmes seules savent aimer; reste avec nous, Bilitis, reste. Et si tu as une âme ardente, tu verras ta beauté comme dans un miroir sur le corps de tes amoureuses."

## LI

### L'INCERTITUDE

De Glôttis ou de Kysé je ne sais qui j'épouserai. Comme elles ne se ressemblent pas, l'une ne me consolerait pas de l'autre et j'ai peur de mal choisir.

Chacune d'elles a l'une de mes mains, l'une de mes mamelles aussi. Mais à qui donnerai-je ma bouche? à qui donnerai-je mon cœur et tout ce qu'on ne peut partager?

Il est honteux de rester ainsi toutes les trois dans la même maison. On en parle dans Mytilène. Hier, devant le temple d'Arès, une femme qui passait ne m'a pas dit: "Salut!"

C'est Glôttis que je préfère; mais je ne puis répudier Kysé. Que deviendrait-elle toute seule? Les laisserai-je ensemble comme elles étaient et prendrai-je une autre amie?

## LXXIX

### LA BERCEUSE DE MNASIDIKA

Ma petite enfant, si peu d'années que j'aie de plus que toi-même, je t'aime, non pas comme une amante, mais comme si tu étais sortie de mes entrailles laborieuses.

Lorsqu'étendue sur mes genoux, tes deux bras frêles autour de moi, tu cherches mon sein, la bouche tendue, et me tettes avec lenteur entre tes lèvres palpitantes,

Alors je rêve qu'autrefois, j'ai allaité réellement cette bouche douillette, souple et baignée, ce vase myrrhin couleur de pourpre où le bonheur de Bilitis est mystérieusement enfermé.

Dors. Je te bercerais d'une main sur mon genou qui se lève et s'abaisse. Dors ainsi. Je chanterai pour toi les petites chansons lamentables qui endorment les nouveau-nés...

## 7. BIBLIOGRAFIA

### LIVROS:

- ACQUARONE, Francisco. s.d. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, p. 171-186.
- \_\_\_\_\_. 1939. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mario.
- AGUILERA, Emiliano M. © 1932. *El Desnudo en el Arte*. Barcelona/Madrid: Joaquin Gil.
- BARATA, Frederico. © 1944. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde.
- BARDI, Pietro Maria. © 1988. *História da Arte Brasileira*. 4 ed. São Paulo: Melhoramentos.
- \_\_\_\_\_. 1982. *O Modernismo no Brasil*. São Paulo.
- BAUDELAIRE, Charles. © 1857. *Les Fleurs du Mal*. Edition établie par Jacques Dupont. Paris: Flammarion, 1991.
- BERGER, John et all. © 1972. *Modos de ver*. Trad. Ana M. Alves. São Paulo: Martins Fontes.
- BOHM-DUCHEN, Monica. © 1992. *Le Nu*. Paris: Réunion des Musées Nationaux/ Zwemmer. (Grands Themes).
- BONNET, Marie-Jo. © 2000. *Les deux amies*. Paris: Blanche.
- BOUILLON, Jean-Paul et all. © 1990. *La Promenade du Critique Influent: anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Paris: Hazan
- BRAGA, Theodoro. © 1942. *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo.
- CAMPOFIORITO, Quirino. © 1983. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek.
- CHALUMEAU, Jean-Luc (redação) & MONSEL, Philippe (direção editorial). © 1995. *Courbet (1819-1877) - Découvrons L'Art - XIX<sup>e</sup>. Siècle*. Cercle D'Art.
- CHÂTELET, Albert & GROSLIER, Bernard Philippe. © 1985. *História da Arte Larousse*. Barcelos (Portugal): Companhia Editora do Minho, 1991. (Civilização, 2).
- CINOTTI, Mya. © 1951. *La Femme Nue par les Peintres*. Paris: Éditions de Varenne.
- CLARK, Kenneth. © 1956. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Trad. Ernesto de Sousa, Lisboa: Ulisseia.
- COSTA, Angyone. © 1927. *A Inquietação das Abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello.
- CRESPILLE, J.-P. © 1966. *Les maîtres de la belle époque*. Paris: Hachette.
- DIJKSTRA, Bram. © 1986. *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University.

- DUBY, Georges & PERROT, Michelle (direção). © 1991. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. IV: O século XIX. Trad. Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto: Afrontamento/ São Paulo: Ebradil.
- 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.
- EULÁLIO, Alexandre. © 1992. *Escritos*. Campinas/São Paulo: UNICAMP/UNESP.
- FAUNCE, Sarah & NOCHLIN, Linda. © 1988. *Courbet Reconsidered*. New Haven: Yale University Press, The Brooklyn Museum.
- FERMIGIER, André. 1971. *Courbet: étude biographique et critique*. Genève : d'Art Albert Skira.
- FREIRE, Laudelino. © 1916. *Um Século de Pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil – de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Rôhe.
- FRIED, Michael. © 1990. *Courbet's Realism*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- FRIEDLAENDER, Walter. © 1952. *De David a Delacroix*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- GALVÃO, Alfredo. © 1954 *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Universidade do Brasil.
- \_\_\_\_\_. 1958. *Alunos Premiados da Academia Imperial de Belas-Artes*. Rio de Janeiro: ENBA.
- GEORGE, Waldemar. 1955. *Corps et Visages Féminins: de Ingres a nos jours*. Paris: Editions d'Arte et Industrie.
- GIBSON, Michael. © 1999. *Simbolismo*. Trad. Paula Reis, Köln: Taschen.
- GINZBURG, Carlo. © 1986. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GRANT, Michael. © 1974. *Erotic Art in Pompeii: the secret collection of the National Museum of Naples*. London: Octopus Books. 1975.
- HADDAD, Jamil Almansur. © 1962. *Verlaine e o Brasil*. In: VERLAINE. *Poemas*. (Seleção, tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad) São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- HAMILTON, David & JAMES, Liliane (Introdução). © 1995. *The age of innocence*. London: Aurum Press.
- HIGONNET, Anne. © 1998. *Pictures of Innocence: the history and crisis of ideal childhood*. New York: Thames and Hudson.
- JORDÃO, Vera Pacheco. © 1979. *A imagem da criança na pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Salamandra.
- JORGE, Fernando. © 1954. *Vidas de Grandes Pintores do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, p. 91-100.
- KRYSTOF, Doris. © 1997. *Amedeo Modigliani: 1884-1920. A poesia do olhar*. Trad. Teresa Curvelo. Köln: Taschen.
- LOUÏS, Pierre. © 1894. *Les chansons de Bilitis*. (Edition annotée par Jean-Paul Goujon). Paris: Gallimard, 1990.

- LUCIE-SMITH, Edward. © 1977. *Ars Erotica*. Trad. Jorge Baptista, Lisboa: Livros e Livros, 1988.
- MALOSETTI COSTA, Laura. 1995. Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado. In: *Arte entre lo Público e lo Privado. VI Jornadas de Teoria e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, p. 90-99.
- MANUEL-GISMONDI, Pedro Caminada. © 1964. *Tentativa de uma Pequena História da Arte no Brasil*. São Paulo: Convívio.
- MARTINS, Ana Luiza. © 2001. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: USP/FAPESP/Oficial do Estado.
- MILLIET, Sergio. *Diário Crítico*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, v. 3, pp. 101-106.
- MONNIER, Gérard. © 1991. *Des beaux-arts aux arts plastiques*. Lyon: La Manufacture.
- MORAES, Frederico. 1980. Eliseu Visconti e a Crítica de Arte no Brasil, in: *Aspectos da Arte Brasileira*, Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE.
- \_\_\_\_\_. © 1989. *Panorama das Artes Plásticas - séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú.
- \_\_\_\_\_. © 1995. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – da Missão Artística Francesa à Geração 90 – 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- MOTTA, Flávio. 1957. Eliseu Visconti e o “Art Nouveau”, in: *Contribuições ao Estudo do “Art Nouveau” no Brasil*. São Paulo, s.ed., p. 36-39.
- NAZARIEFF, Serge. © 1993. *Early Erotic Photography*. Köln: Taschen.
- NÉRET, Gilles. © 1994. *Erotica Universalis*. Köln: Taschen.
- \_\_\_\_\_. © 2000. *Arte Erótica*. Trad. Paula Simões, Köln: Taschen.
- \_\_\_\_\_. © 2000. *Gustav Klimt*. Trad. Jorge Valente, Köln: Taschen.
- NORMANDY, Georges. *Le Nu au Salon – Année 1914*. Paris: Albert Méricant, 8 v.
- NOVAES, Adauto (org.). © 1996. *Libertinos Libertários*. São Paulo: FUNARTE/Cia das Letras.
- \_\_\_\_\_. © 1990. *O Desejo*. São Paulo: FUNARTE/Cia das Letras.
- \_\_\_\_\_. © 1988. *O Olhar*. São Paulo: FUNARTE/Cia das Letras.
- \_\_\_\_\_. © 1987. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: FUNARTE/Cia das Letras.
- PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Presença, 1989.
- PEDROSA, Mário. © 1998. *Acadêmicos e Modernos – Textos Escolhidos III*. Org. Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Rio.
- PONTUAL, Roberto. © 1976. *Arte Brasileira Contemporânea. Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- PRAZ, Mario. © 1986. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.
- PRIORI, Mary Del (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). © 1997. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/UNESP.
- QUIGUER, Claude. © 1979. *Femmes et machines de 1900. Lecture d’une obsession modern style*. Paris : Klincksieck.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. 1944. *História da Pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, p. 293-305.

- RUBENS, Carlos. © 1941. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo-Rio de Janeiro-Recife-Porto Alegre: Nacional (Brasileira – Biblioteca Pedagógica Brasileira, v. 198.)
- REYERO, Carlos. 2003. *El pudor como delación transgresora*. In: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*. Buenos Aires: CAIA.
- SENIZZA, Giuseppe. [s.d.] *Ill Nudo nell'Arte*. Firenze: Cecconi.
- SETA, Alessandro. © 1930. *Ill Nudo nell'Arte: I. Arte Antiga*. Milano/Roma: Bestetti & Tumminelli.
- STEINER, Reinhard. © 1993. *Egon Schiele: 1890-1918. A alma noturna do artista*. Trad. Paula Reis, Köln: Taschen.
- TEIXEIRA, Oswaldo; BARATA, Frederico e ARAÚJO, Carlos da Silva. © 1945. *Eliseu D'Angelo Visconti*. Rio de Janeiro: Gráfica Sauer/ Biblioteca da Academia Carioca de Letras. (cadernos 16).
- VERLAINE. © 1948. *Œuvres Poétiques Complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard.

## DICIONÁRIOS E COLEÇÕES:

- ACQUARONE, Francisco e VIEIRA, A. Queiroz [1942]. *Primores da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, 2º, 4º, 5º, 7º, 8º, 10º, 14º e 15º fascículos.
- AYALA, Walmir. (coord.) © 1973. *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1980, v. 4 (Coleção dicionários especializados, 5).
- \_\_\_\_\_. © 1986. *Dicionário de Pintores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala.
- BENEZIT, E. © 1999. *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintures, Sculpteurs, Dessinateurs & Graveurs*. Paris: Gründ, 14 vol.
- BREUILLE, Jean-Philippe (dir.) © 1993. *Dictionnaire de Peinture et de Sculpture: l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Larousse.
- CAMPOS, José Lúcio de. © 1996. in: *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. © 1982. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14. ed. rev. e aum. Coord. Carlos Sussekind; Trad. Vera da Costa e Silva... [et al] Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CLASSICI DELL'ARTE. *L'Opera Completa di... Boucher* (1980); *Caravaggio* (1981); *Courbet*. (1985); *Füssli* (1977); *Fragonard* (1972); *Gauguin* (1981); *Ingres* (1981); *Klimt* (1978); *Renoir* (1981); *Schiele* (1984); *Tiziano* (1978); *Toulouse-Lautrec* (1977); Biblioteca Universale delle Arti Figurative. Milano: Rizzoli Editore.
- GÊNIOS da Pintura. © 1967. São Paulo: Abril Cultural, 1980, 5. v.
- HISTÓRIA da Arte. 1978. Rio de Janeiro: Salvat. 10 v.
- HISTÓRIA Geral da Arte. 1996/7. Espanha: Del Prado. 24 v.
- LACLOTTE, Michel & CUZIN, Jean-Pierre (direção). © 1987. *Dictionnaire de la Peinture: la peinture Occidentale du moyen âge à nos jours*. ed. rev. corr. Paris: Larousse, 1989.
- LEITE, José Roberto Teixeira. © 1988. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre.

LOUZADA, Julio. © 1984. *Artes Plásticas: seu mercado, seus leilões*. São Paulo: Julio Louzada, vol. 1 a 10, 1984 a 1998.

MANUEL, Pedro. (superv. geral) © 1979. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, v. 2.

PONTUAL, Roberto. © 1969. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SILVESTRE, Armand. *Le Nu au Salon*, Paris: E. Bernard, v. 1: 1888; v. 2: 1889; v. 3: 1889 (Champ de Mars); v. 4: 1890 (Champs-Élysées); v. 5: 1890 (Champ de Mars); v. 7: 1891 (Champs-Élysées); v. 8: 1891 (Champ de Mars); v. 10: 1892 (Champs-Élysées); v. 11: 1892 (Champ de Mars); v. 12: 1893 (Champs-Élysées); v. 13: 1893 (Champ de Mars); v. 14: 1894 (Champs-Élysées); v.15: 1894 (Champ de Mars); v. 17: 1894 (---); v. 18: 1895 (Champs-Élysées); v. 19: 1895 (Champ de Mars); v.20: 1896 (Champs-Élysées); v. 21: 1896 (Champ de Mars); v. 23: 1897 (Champs-Élysées); v. 24: 1897 (Champ de Mars).

ZANINI, Walter (org.) © 1983. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães: São Paulo, v. 1.

## PERIÓDICOS:

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

\_\_\_\_\_. "O ano de 1949". *Diário de Notícias* (Movimento Artístico), Rio de Janeiro, 01 jan 1950.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "A musa de Visconti". *Correio da Manhã* (Imagens de arte), 20 fev 1954.

ANTUNES, Laura. "A restauração entra em cena no Teatro Municipal". *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 nov 1998.

ARESTIZÁBAL, Irma. "Aspectos do Art Nouveau no Rio de Janeiro". *Vida das Artes*, Ano I, nº 1, Rio de Janeiro, jun 1975.

ARRUDA, Irene Gonçalves. "Eliseu D'Angelo Visconti". *Resenha Artística*, Ano 2, nº 7. São Paulo, jun/jul 1961, p. 18-19.

AULER, Hugo. "A obra imortal de Eliseu Visconti". *Correio Braziliense*, (Artes Visuais), Brasília, 21 mar 1978.

\_\_\_\_\_. "Art nouveau e seus reflexos na aristocracia brasileira do 900". *Correio Braziliense*, (Caderno Cultural). Brasília, 02 mar 1968.

\_\_\_\_\_. "Eliseu Visconti, precursor do modernismo no Brasil". *Correio Braziliense*. (Caderno Cultural). Brasília, 14 e 22 out 1967. (texto oferecido a Henrique Cavalleiro em 17 ago. 1967).

\_\_\_\_\_. "Presença de Elyseu Visconti". *Correio Braziliense*, 16 mar 1978.

BARATA, Frederico. "Eliseu Visconti". *BAC (Brasil – Arquitetura Contemporânea)*, nº 2-3. Rio de Janeiro, nov/ dez 1953/ jan 1954, p. 15-16.

BARATA, Mário. "Poesia de Visconti". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 ago 1967.

BENTO, Antonio. "A Retrospectiva Visconti". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 nov 1949.

BORGES NETO, Manoel. "Tela devolve rostos a nomes de rua". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 fev 2001.

- C. A. S. "O Salão de 1908". *Renascença*, Anno V, nº 55. Rio de Janeiro, set 1908.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "O Salão Nacional de Bellas-Artes". *Bellas-Artes*, Anno IV, nº 43-44, Rio de Janeiro, nov e dez 1938.
- \_\_\_\_\_. "Visconti e a nova escola". *O Jornal*, (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 23 dez 1949.
- \_\_\_\_\_. "Dona Louise Visconti". *O Jornal* (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 24 fev 1954.
- \_\_\_\_\_. "Os Visconti: de Eliseu a Eliseu". *O Jornal*, (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 20 jun 1965.
- \_\_\_\_\_. "O Mestre Eliseu D'Angelo Visconti". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 ago 1966.
- \_\_\_\_\_. "A infância do Mestre Visconti". *Jornal do Commercio* (Letras), Rio de Janeiro, 09 out 1966.
- \_\_\_\_\_. "Visconti revolucionário e seu biógrafo". *Jornal do Commercio*, (Letras) Rio de Janeiro, 30 out 1966.
- \_\_\_\_\_. "Reavivando a memória de Visconti". *O Jornal*, (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 04 dez 1966.
- \_\_\_\_\_. "Visconti e o Atelier Livre". *Jornal do Commercio*, (Letras), Rio de Janeiro, 04 dez 1966.
- \_\_\_\_\_. "Três meninas num jardim". *O Jornal*, (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 17 jul. 1971.
- CARVALHO, Ronald de. "Arte Brasileira". *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 49, Rio de Janeiro, set. 1924.
- CAVALCANTI, Carlos. "Visconti, o pintor da alegria". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 23 set 1967.
- CLÁUDIO, Ivan. "Pela lente do amor". *Isto É Senhor*, nº 1163. São Paulo, 15 jan 1992.
- COELHO, Antonio Alves. "Eliseu Visconti – Projeto pouco conhecido para selos e cartas-bilhetes". *Complemento das Artes*, nº 4. Brasília, dez 1981.
- CÔRTEZ, Celina. "A apoteose 87 anos depois". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jul 1995.
- COUTINHO, Ernesto. "Desenhos para os novos sellos postaes". *Kosmos*, Anno I, nº 02. Rio de Janeiro, fev 1904.
- COUTINHO, Wilson. "Visconti, um pioneiro das artes decorativas no Brasil". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 ago 1983.
- CREMONA, Ercole. "O Salão do Centenario". *Ilustração Brasileira*, Ano IV, nº 29. Rio de Janeiro, jan 1923.
- DUQUE, Gonzaga. "Salão de 1905". *Kosmos*, Anno II, nº 09, set 1905.
- \_\_\_\_\_. "Moedas & Sellos". *Kosmos*, Anno IV, nº 05. Rio de Janeiro, maio 1907.
- \_\_\_\_\_. "Artistas Brasileiros – Elyseu Visconti", *Jornal de Exposição*, nº 36, Rio de Janeiro, 11 out 1908.
- DUTRA, Antonio de Pádua. "O 2º Salão Paulista de Belas Artes.". *Diário de São Paulo*. São Paulo, (?) nov 1934.
- F. B. "Os futuros sellos do Brasil". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 24 nov 1928.
- FERRAZ, Geraldo. "A grandeza das paisagens é o que importa". *Istoé*, nº 53, São Paulo, 28 dez 1977.

- \_\_\_\_\_. “Os Mestres da Arte Brasileira: Elyseu Visconti e sua technica”. *Ilustração Brasileira*, Anno XII, nº 7, Rio de Janeiro, nov 1935, p. 19, 20.
- \_\_\_\_\_. “A pintura monumental no Brasil”. *Ilustração Brasileira*, Anno XVI, nº 35, Rio de Janeiro, mar 1938.
- \_\_\_\_\_. “Eliseu Visconti”. *Ilustração Brasileira*, Ano XXII, nº 115. Rio de Janeiro, nov 1944, p. 23-26.
- \_\_\_\_\_. “No Ciclo das Belas Artes: Eliseu Visconti e a pintura decorativa”. *Jornal do Comércio* (Folhetim do JC), Rio de Janeiro, 29 mar 1952, p. 2.
- FONSECA, José Paulo M. da. “Eliseu D’Angelo Visconti”. (?) 1967.
- FRANCISCO, Nagib. “Eliseu Visconti (1866-1944) – O precursor do modernismo” *Jornal “Sociarte”*, São Paulo, ano XIV, nº 75, mar 1997.
- FREITAS, Geraldo de. “Visconti e seu tempo”. *O Cruzeiro* Rio de Janeiro, 22 set 1945, p. 56-58 e 62.
- GARCIA JÚNIOR. “A consagração ao Mestre Visconti”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23 dez 1945.
- \_\_\_\_\_. “A exposição retrospectiva do mestre Visconti”. *Gazeta de Notícias* (Belas Artes), 27 nov 1949.
- GEYERHAHN, Paulo. “A arte inovadora de Eliseu Visconti”. *ABRIGRAF*, ano XXVII, nº 198, São Paulo, jan/fev 2002, p. 20-24.
- GOMES, Tapajós. “Os nomes gloriosos da pintura brasileira: Elyseu Visconti”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 dez 1935.
- GRIECO, Agrippino. “Pintura”. (?) jun 1945.
- GUIMARÃES, Argeu. “História das Artes Plásticas no Brasil”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. IX (Congresso Internacional de História da América, 1922), Rio de Janeiro, 1930.
- GUTTERRES, Nuno. “Exposição Visconti”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 26 mar 1903.
- HERBORTH, Augusto. “Exposição Retrospectiva de Elyseo Visconti”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 set 1926.
- HIRSZMAN, Maria. “A pintura do Brasil em 30 capítulos no Masp”. *O Estado de São Paulo* (Visuais), São Paulo, 21 maio 2001.
- \_\_\_\_\_. “As múltiplas identidades do modernismo carioca” *O Estado de São Paulo* (Visuais), São Paulo, 14 dez 2000.
- \_\_\_\_\_. “Raridades de Eliseu Visconti à mostra na cidade. O marco divisório da pintura nacional.” *O Estado de São Paulo* (Visuais), São Paulo, 15 abr 2000.
- J. B. “A Exposição de Bellas Artes”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 e 8 out 1894.
- JAPIASSU, Moacir. “Visconti, uma arte acima do velho e do novo”. *Istoé*, nº 53, São Paulo: 28 dez 1977.
- JORGE, Fernando. “Eliseu Visconti, um evolucionista da Plástica.” *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 01 out 1950.
- KLINTOWITZ, Jacob. “A Semana, lembrada e revisada: Qual o seu legado?”. *Jornal da Tarde* (Caderno de Programas e Leituras), São Paulo, 13 fev 1982.

- LAGO, Pedro Corrêa do. "Século 20 – retrospectiva: do Impressionismo tardio à radical experimentação." *O Estado de São Paulo* (Caderno Especial), São Paulo, 31 dez 1999, p. H20.
- LIMA, Herman. "A Retrospectiva de Elyseu Visconti". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º jan 1950.
- \_\_\_\_\_. "Eliseu Visconti, o Mestre esquecido". *Vida Brasileira*, Ano III, nº 8. Rio de Janeiro, maio 1950.
- LOPES, Aurélio. "O 'Ex-libris' e o emblema da Bibliotheca Nacional". *Kosmos*, Anno I, nº 03. Rio de Janeiro, mar 1904.
- L. W. "Perfil de Visconti". *Jornal de São Paulo* (Artes Plásticas), São Paulo, 15 dez 1946.
- MANUEL, Pedro. "Visconti". *G.A.M - Galeria de Arte Moderna*, nº 11. Rio de Janeiro, 1968, p. 36-39.
- MARIANO FILHO, José. "A nobre arte de Elyseu Visconti". *Renascença*, Anno V, nº 49. Rio de Janeiro, mar 1908.
- MARTINEZ, Francisco. "'Gioventù', obra universal da pintura brasileira". *Shopping News* (Daqui e Dali), Rio de Janeiro, 17 jan 1988.
- MATTOS, Adalberto. "O Salão de Bellas Artes". *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 1, Rio de Janeiro, set 1920.
- \_\_\_\_\_. "Mostra de Arte: Exposição Brasileira". *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 3, Rio de Janeiro, nov 1920.
- \_\_\_\_\_. "As nossas Galerias de Pintura". *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 8, Rio de Janeiro, abr 1921.
- \_\_\_\_\_. "O Salão de 1921". *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 12, Rio de Janeiro, ago 1921.
- \_\_\_\_\_. "O Salão de MCMXXIV". *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 48, Rio de Janeiro, ago. 1924.
- \_\_\_\_\_. "O Salão de Bellas Artes". *Ilustração Brasileira*, Anno VI, nº 61, Rio de Janeiro, set 1925.
- \_\_\_\_\_. "O Salão de 1926". *Ilustração Brasileira*, Anno VII, nº 73, Rio de Janeiro, set 1926.
- \_\_\_\_\_. "As nossas trichromias". *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 19, mar 1922; nº 26, out 1922; nº 32, abr 1923; nº 41, jan 1924; nº 47, jul 1924; nº 49, set 1924; nº 50, out 1924; nº 60, ago 1925; nº 63, nov 1925; nº 70, jun 1926.
- MAURÍCIO, Jayme. "Visconti". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mar 1952, p. 9.
- MILLIET, Sergio. "Eliseu Visconti" *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 maio 1945.
- MORAES, Angélica de. "Safadezas com chancela acadêmica". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 dez 1991.
- MORAIS, Frederico. "'Eliseu Visconti e a Arte Decorativa', o resgate de uma obra pioneira". *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 ago 1983.
- \_\_\_\_\_. "Semana Animada". *O Globo*, 02 abr 1978.
- \_\_\_\_\_. "Visconti, ternura e otimismo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 mar 1976.
- MOTTA, Flávio. "Um estilo entre a flor e a máquina". *Cadernos Brasileiros*, nº 28, abr/maio 1968.
- N.de A. "Ilusões e Lunetas". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 jul 1908, p. 1.

- OLIVEIRA, Franklin de. "O silencioso e belo Eliseu Visconti". *O Cruzeiro*, 10 dez 1949.
- ONETO, João Domenech. "O Pintor que antecipou o modernismo". *Jornal do Brasil*, 03 nov 1994.
- OSWALD, Carlos. "Eliseu Visconti". *Tribuna de Petrópolis* (Arte e Literatura), ano III, nº 21. Petrópolis, RJ, abr 1951.
- PEDREIRA, R. C. "Eliseu Visconti". *Correio da Manhã* (Sociais), Rio de Janeiro, 17 nov 1949, p. 20.
- PEDROSA, Mário. "Visconti diante das modernas gerações". *Correio da Manhã* (Artes Plásticas), e Arte. Rio de Janeiro, 1º jan 1950, Suplemento de Literatura, p. 6 e 10.
- PONTES, Eloy. "Eliseu Visconti e sua obra". *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 ago 1945.
- RAPIN. "A Exposição de 1905". *Renascença*, Anno II, nº 20. Rio de Janeiro, out 1905, p. 176.
- REAL, Regina Monteiro. "A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti", *Anuário nº 10*, do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1949/50.
- RIBEIRO, Carlos Flexa. "Salão Nacional de Bellas Artes: aspectos da pintura brasileira". *Ilustração Brasileira*, Anno XII, nº 5, Rio de Janeiro, set 1935, p. 19, 20.
- ROMEU, Lúcia Etienne. "A Primavera de Eliseu Visconti". *Arte Hoje*, Ano 1, nº 04. São Paulo, out 1977, p. 20-23.
- SARMATZ, Leandro. "Inocência roubada". *Superinteressante*, ano 16, nº 05, São Paulo, maio 2002, p. 39-46.
- SARTORIO, Aristide. "L'Avenire dell'Arte Italiana nell'America Latina". *Il Piccolo*, São Paulo, 08 jan 1928.
- SILVA, Julio César da. "Segunda Exposição Brasileira de Bellas Artes. Algumas impressões". *A Gazeta*, São Paulo, 20 jan 1913, p. 1.
- SILVA, Quirino da. "Eliseu d'Angelo Visconti". *Diário de São Paulo* (Artes Plásticas), São Paulo, 29 nov 1964.
- SILVANO. "Exposição Geral de Bellas-Artes" *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 set 1898.
- SOUZA, Gilda de Mello e. "A arte brasileira já era moderna no final do século XIX. Eliseu Visconti: um virtuoso indeciso e contraditório." *Última Hora*, (Cultura Crítica) São Paulo, 19 e 20 out 1974, p. 16.
- TEIXEIRA, Oswaldo. "Dois Artistas Brasileiros". *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 25 dez 1943.
- VIANA, Araújo. "A Pintura Decorativa". *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24 maio 1901.
- ZANINI, Ivo. "Uma Exposição de Visconti". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez 1977, Folha Ilustrada, p. 38.
- ZANINI, Valter. "Retrospectiva de Eliseu Visconti" *O Tempo*, São Paulo, 06 mar 1953.
- "A arte de Eliseu Visconti na Galeria A". *Jornal de Brasília*, Brasília, 12 mar 1978.
- "A cerâmica nacional na Exposição das Belas Artes". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 04 set 1903.
- "A Decoração do Teatro Municipal". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 mar 1952, p. 6.
- "A Exposição de Pintura". *O Commercio de São Paulo* (Notas de Arte), 06 jan 1912, p. 3.
- "A Exposição Visconti". *O Commercio de São Paulo* (Notas Artísticas), São Paulo, 08 e 16 mar 1903.

- “A Pinacotheca”. *O Commercio de São Paulo*, São Paulo, 17 jan 1913.
- “Atacado pelas costas o grande artista do pincel”. *A Notícia*, 08 jul 1944, p. 1.
- “De luto os meios artísticos brasileiros” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out 1944.
- “Desaparece um dos mestres da pintura brasileira”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16 out 1944, p. 1.
- “Desaparece um dos mestres da pintura brasileira” *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 out 1944.
- “Designer Visconti – A contribuição de Visconti para o pioneirismo do design”. *ADG – Revista da Associação dos Designers Gráficos/Brasil*, São Paulo: ADG, fev 2001, p. 22-27.
- “Eliseu Visconti” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 out 1944.
- “Eliseu Visconti”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23 mar 1952, p. 9.
- “Elyseu Visconti”. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte), Rio de Janeiro, 06 ago 1920, p. 5.
- “Eliseu Visconti – Faleceu ontem o grande pintor brasileiro” *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16 out 1944.
- “Eliseu Visconti – Faleceu ontem, esse ilustre mestre da Pintura Brasileira”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 16 out 1944.
- “Elyseu Visconti”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out 1944.
- “Exposição Brasileira de Bellas Artes”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09, 12, 14 e 19 jan 1912.
- “Exposição Brasileira – O vernissage”. *O Commercio de São Paulo* (Notas de Arte), São Paulo, 12 jan 1913, p. 3.
- “Exposição Elysêo Visconti”. *O Jornal*, (Bellas Artes), Rio de Janeiro, 25 set 1926.
- “Exposição Elyseu Visconti”. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte), Rio de Janeiro, 05 ago 1920, p. 6.
- “Exposição Elyseu Visconti na ‘Galeria Jorge’ – Os quadros adquiridos”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06 ago 1920.
- “Exposição Visconti II”. *O Commercio de São Paulo* (Notas Artísticas), São Paulo, 26 mar 1903.
- “Exposição Visconti”. *O Estado de São Paulo*, (Artes e Artistas), São Paulo, 11 e 13 mar 1903.
- “Exposição Visconti”. *Revista da Semana*, Ano XXI, nº 28, Rio de Janeiro, 14 ago 1920.
- “Exposição Visconti, na Galeria Jorge”. *Gazeta de Notícias* (Vida Artística), 06 ago 1920.
- “Foi um dos mais eminentes mestres da pintura brasileira”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06 jul 1947.
- “Homenageando um mestre da pintura brasileira”. *O JORNAL*, Rio de Janeiro, 16 jul 1943.
- “II Bienal de São Paulo – A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 jan 1954.
- “Inaugurou-se nesta capital a Segunda Exposição Brasileira”. *A Gazeta*, São Paulo, 13 jan 1913.
- “Morreu Elyseu Visconti” *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 out 1944.
- “Morte misteriosa de um mestre da pintura nacional”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 out 1944.
- “Na intimidade dos nossos artistas”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 jul 1926.

- “Nós queremos outra coisa, onde possamos aprender.” Eliseu Visconti, o maior pintor brasileiro, fala sobre a Exposição Interamericana”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 04 jun 1941.
- “O busto de Visconti no Teatro Municipal”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 mar 1952, p. 8.
- “O Desejo está na Pinacoteca”. *Bandeiras*, ano 1, nº 03, São Paulo, 15 a 31 jan 1992.
- “O falecimento de Eliseu Visconti”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 out 1944.
- “O Museu Evocativo do Teatro Municipal”. *Ilustração Brasileira*, Ano XX, nº 87, Rio de Janeiro, jun 1942, p. 17.
- “O pintor Visconti foi assaltado!”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 07 jul 1944, p. 1.
- “Organizada a Sala Visconti da II Bienal”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 06 nov 1953, 1º caderno, p. 9.
- “Os grandes artistas do Brasil: Eliseu D’Angelo Visconti”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 02 jun 1946, p. 3.
- “Perde o Brasil um grande artista”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 out 1944, 2ª seção, p. 2.
- “Perfil de Visconti”. *Jornal do Commercio*. São Paulo, 28 ago 1967.
- “Primeira Exposição Brasileira de Bellas Artes”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 dez 1911.
- “Primeiro Salão Paulista de Bellas Artes”. *O Estado de São Paulo* (Artes e Artistas), São Paulo, 25 e 26 jan 1934.
- “Professor Eliseu Visconti: Vem experimentando sensíveis melhoras o ilustre artista”. *Diário da Noite*, 11 jul 1944, caderno 2, p. 8.
- “Quadros de Visconti”. *A Noticia*, Rio de Janeiro, 1 e 2 maio 1901.
- “Quer a punição do autor ou autores do atentado”. *O Globo*, Rio de Janeiro, (jul-out ?) 1944.
- “Ressurge um grande trabalho artístico”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 13 abr 1938.
- “Retrospectiva de Visconti”. *A Gazeta*, São Paulo, 13 dez 1977.
- “Sessenta anos de arte e idealismo”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 out 1943.
- “Sob os loureiros divinos”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 set 1923.
- “Uma grande perda para a arte nacional”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 out 1944, p. 1.
- “Uma tela de Visconti para as galerias do Museu”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jan 1941.
- “Visconti inspira exposição”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 out 1998.
- “Visconti, mestre pintor”. *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, 06 out 1936, p. 7, 8.
- “Visconti, os artistas e o público”. *A Noite* (Letras e Artes), Rio de Janeiro, 26 mar 1952, p. 16.
- “Visconti regressou ao Rio – A sua exposição na Galeria Jorge”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 ago 1920.
- “Vítima de lamentável acidente o pintor Eliseu Visconti”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 05 jul 1944, p. 1.
- Bellas Artes*, Rio de Janeiro, 16 jan 1931 – nº 1; mar 1936 – nº 13.
- Commercio de São Paulo* (Notas Artísticas), São Paulo, 02 mar 1903.
- Correio Paulistano*, (Echos e Factos Diversos), São Paulo, de 05 mar a 05 abr 1903.

*Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 20 jul 1959.  
*Diário de Notícias*. (Opiniões Livres) Rio de Janeiro, 08 ago 1907.  
*Gazeta Artística*, (Atravez das Artes), Anno 1º, nº 9, São Paulo, abr 1910.  
*Gazeta Artística*, (Notas sobre Arte), São Paulo, dez 1911 – jan 1912.  
*Ilustração Brasileira*. Anno XIII, nº 12, Rio de Janeiro, abr 1936.  
*Jornal do Commercio*. (Várias), Rio de Janeiro, 6 ago 1907.  
*Paiz, O*, (Palestras), Rio de Janeiro, 29 e 30 jul 1908.  
*Paiz, O*, (Arte e Artistas), Rio de Janeiro, 02 set 1908.  
*Jornal do Commercio*, (Notas sobre Arte), Rio de Janeiro, 16 maio 1901.

## TESES E DISSERTAÇÕES

ANDRADE, Letícia Martins de. *O mito de Psique em 1800: um catálogo iconográfico*. (dissertação de mestrado) Campinas: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (orientação do prof. dr Jorge Sidney Coli Jr.), 1999.

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) Paris: Université Paris I – Pantheon Sorbonne, U. F. R. d'Histoire de l'Art et Archeologie (orientação do dr M. Eric Darragon.), 1999.

NUNES, José Luiz da Silva. *Eliseu d'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França*. (dissertação de mestrado) Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (orientação da profª. dra Sonia Gomes Pereira), 2003.

SANCHES, Maria José. *Impressionismo Viscontiniano*. (dissertação de mestrado) São Paulo: ECA/USP, Depart de Artes Plásticas (orientação do prof. dr Walter Zanini), 1982.

SOUSA, Silvia Maria de. *Eliseu Visconti – um percurso em busca da luz*. (dissertação de mestrado) Niterói: UFF, Instituto de Letras (orientação da profª. dra Lucia Teixeira), 2002.

## CATÁLOGOS (ordem cronológica):

Reproduções fotográficas das obras que mais marcaram os *Salons* de 1879, 1880 e 1881. Paris: Ateliers de Reproductions Artistiques.

1890 / 1913. *Catalogue Illustré du Salon de la Société des Artistes Français*. (Champs-Élysées) Paris.

1890/ 1891/ 1903/ 1914. *Catalogue Illustré – Exposition Nationale de Beaux-Arts*. (Champ de Mars) Paris.

1893. *Explicativo das Obras expostas nas Galerias da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro.

1894. *Catalogue illustré de Peinture e Sculpture*. Salon de 1894 (au Palais des Champs-Élysées). Seul Catalogue illustré vendu au Salon e renfermant la liste des Exposants. Librairie d'Art. Lucovic Baschet, éditeur. 12, rue de l'Abbaye, 12. Paris
1994. *Salon de 1894: Société des Artistes Français et Société Nationale de Beaux-Arts*. Fernand Bougeat. Paris: (s.e.) 12 v.
1894. *Exposição Geral de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1894.
1901. *Le Nu au Salon*. Catulle Mendés. Paris: E. Bernard.
1922. *Salão Nacional de Belas Artes* (Arte Retrospectiva), Rio de Janeiro.
1922. *Catálogo General Del Museo de Bellas Artes de Santiago*. Luis Cousiño Talavera.
1923. *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura*. Rio de Janeiro: O Norte.
1929. *XI Salon de Rosário*, República Argentina.
1934. *1º Salão Paulista de Belas Artes* – Inaugurado em 25 jan 1934, São Paulo.
1940. *7º Salão Paulista de Belas Artes e Exposição Retrospectiva*, São Paulo.
1949. *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.
1950. *Um século da Pintura Brasileira – 1850-1950*. Rio de Janeiro: MES/MNBA.
1953. *Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* – dez 1953 a fev 1954.
1954. *Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Dep. de Imprensa Nacional/Studio Gráfico Brasil.
1967. *Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Eliseu Visconti*. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Dep. Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha.
1968. *Catálogo Geral da Pintura Brasileira*. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.
1968. *Guia das Galerias de Artistas Brasileiros*, 2. ed. , Rio de Janeiro: MEC/MNBA.
1968. *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MEC/MNBA.
- [1974] *Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea: Os Precursores* – até 1917. Museu Lasar Segal, texto de Pietro Maria Bardi.
1974. *Exposição Reflexos do Impressionismo*. Rio de Janeiro: MNBA, out 1974.
1976. *Brasil Artistas do século XX*. Pietro Maria Bardi. Paris: Artcurial, centre d'art plastique contemporain, 23 abr a 5 maio.
1977. *De Frans Post a Visconti. 2ª exposição e vendas em São Paulo*, Salão de Exposições do Banco Nacional, de 03 a 11 nov.
1977. *Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti. Galeria Arte Global*. São Paulo, 12 a 31 dez.
1978. *2ª Exposição Itinerante da Galeria Arte Global*. Rio de Janeiro, 6 a 15 abr.
1979. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
1980. *20 Pintores Brasileños* – Exposición organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de la Republica Federativa de Brasil con motivo de la visita a la Republica de Chile de su Excelencia el Presidente João Batista Figueiredo. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Texto de Pietro Maria Bardi. São Paulo: Raízes Gráficas.
- [s.d]. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Colorama.

- [s.d.]. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/Inst. Nac. de Artes Plásticas.
1982. *Exposição Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE.
1982. *Pintura Acadêmica – Obras Primas de uma coleção paulista – 1860-1920*. 3 v. Dominique-Edouard Baechler. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
1983. *The genius of Venice: 1500-1600*. London: Royal Academy of Arts.
1984. *Arte Brasileira século XX – Galeria Eliseu Visconti: pinturas e esculturas*. Rio de Janeiro: MNBA.
1984. *Tradição e Ruptura – síntese de arte e cultura brasileira*. Fundação Bienal de São Paulo, nov. 1984 a jan. 1985.
1985. *Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra.
1986. *Dezenovevinte: uma virada no século*. São Paulo: SEC/Depto. de Museus e Arquivos, Pinacoteca do Estado.
1988. *Pinacoteca do Estado – Catálogo Geral das Obras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/IMESP.
1989. *Universo Acadêmico – desenho brasileiro do século XIX da coleção do MNBA*. Texto de Pedro Xexéo. Rio de Janeiro.
1990. *Eliseu d'Angelo Visconti*. Texto de Sidéria Sousa Nunes, Rio de Janeiro: MNBA.
1991. *O Desejo na Academia – 1847 - 1916*. Curador: Ivo Mesquita. Pinacoteca de São Paulo, dez. 1991 a mar 1992.
1993. *Visconti; Bonadei*. São Paulo: Art.
1994. *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra.
1998. *Perfil da Coleção Itaú*. Stella Teixeira de Barros, [s. l.] Itaú Cultural.
1998. *Pintura Brasileira do Século XX: trajetórias relevantes*. Rio de Janeiro: 4 Estações, texto de Olívio Tavares de Araújo.
1998. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Arte do Brasil e demais coleções*. Coordenação Geral: Luiz Marques. São Paulo: Prêmio.
1999. *Prilidiano Pueyrredon (1823-1870)*. Proyecto Cultural Artistas del Mercosur. Buenos Aires: Banco Velox.
2000. *1900. Art at the crossroads*. De 16 jan a 03 abr - London; de 18 maio a 13 set - New York. New York: Abrams.
2000. *Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX*. Nelson Aguilar, organizador/ Fundação Bienal de São Paulo. 23 abr. a 07 set. – São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.
2000. *Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna*. Nelson Aguilar, organizador/ Fundação Bienal de São Paulo. 23 abr. a 07 set. – São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.
2000. *De Frans Post a Eliseu Visconti*. Pedro Xexéo, curador. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 06 jul a 20 ago.
2001. *30 Mestres da Pintura no Brasil*. Luiz Marques, Exposição e catálogo, São Paulo: MASP.
2001. *Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-arts*. II tome; (1896-1900). Dugnat; Gaité. Dijon: L'echelle de Jacob.

2002. *Paris 1900, na coleção do Petit Palais*. Centro Cultural Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 21 maio a 21 jun.
2002. *Acervo MNBA – Collection Museum of Fine arts*. Coordenação Heloísa Lustrosa, São Paulo: Banco Santos.
2002. *Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-arts*. II tome; (1901- 1905). Dugnat; Gaité. Dijon: L'echelle de Jacob.
2002. *Imagem e Identidade: um olhar sobre a história*. Marcus de Lontra Costa, curador. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, dezembro.
2003. *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*. Tf. Editores/ CajaSur/ Rafael Botí/ Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba, febrero – mayo.



## 8. ICONOGRAFIA

As imagens foram distribuídas no CD-ROM, de acordo com o tema, em arquivos do PowerPoint, numerados de 1 a 9, para facilitar a indicação dentro do texto. Em cada arquivo, as imagens seguem, sempre que possível, uma ordem cronológica, também respeitando os sub-temas, e de acordo com a possibilidade de distribuição no espaço do slide. A numeração indicada aqui corresponde ao slide dentro de cada arquivo. Entre colchetes, o crédito das imagens, de acordo com a listagem das instituições, ao término destas relações. As demais obras, sem a indicação dos créditos, foram conseguidas pela internet, ou em biblioteca pessoal. O CD-ROM se encontra na 3ª capa da dissertação.

### 8.1. OBRAS DE ELISEU D'ANGELO VISCONTI

#### Arquivo 1 – Visconti Nus

(Inclui estudos, composições e decorações, nas quais figuram nus)

1. TÍTULO: *Eliseu d'Angelo Visconti - O Mestre do Nu*
2. *NO VERÃO* (Paris, 1894) MNBA (inv. 967) 58,9 x 80,4 cm [C12];
3. *Academia* - prêmio de viagem (1892) Museu Dom João VI [3],  
*Cabeça de menino* (1894) MDJVI [C3];
4. *2 Academias* - envios de pensionista – nus femininos (1893/94) MDJVI [C3];
5. *2 Academias* - envios de pensionista – nus masculinos (1893/94) MDJVI [C3];
6. *Nu masculino sentado* (1893) MDJVI [C3],  
*Velho sentado* (1894) MDJVI [C3];
7. *Nu masculino de costas* (s.d.) Em 1977, na col. José Marcelino Gonçalves Neto - 80 x 64 cm [C12],  
*Nu masculino com vara* (s.d.) Em 1977, na col. Francisco Márcio Carneiro Porto - 80,5 x 58 cm [C12];
8. *Academia masculina – criança* (1893) MNBA – Seção Desenho Brasileiro (carvão sobre papel) 62 x 47,6 cm [C9],  
*Nu masculino juvenil* (1897) Em 1991, na col. Ronaldo Gomes Ferreira - 100 x 55,4 cm;

9. *Menina com ventarola* (1893) MNBA - 65 x 81 cm [C12];  
*A caboclinha* (c. 1891) Coleção particular - 96 x 50 cm;
10. *Dorso de mulher* (s.d.) PESP - 76 x 63 cm [C12];  
*Nu juvenil* (s.d.) Coleção particular - 49 x 73 cm [C12];
11. *Nu* (1895) MASP - 165 x 89 cm [C12];  
*Nu deitado* (1896) MNBA - 90 x 129 cm [C12];
12. *Academia feminina* (1893) MNBA – Seção Desenho Brasileiro (carvão sobre papel) 63 x 47,8 cm,  
*Primavera* (alegoria) Em 2002, no mercado de artes - 61 x 38 cm,  
*Modelo no atelier* (s.d.) Em 1977, na col. Levy Aguiar Nunes - 56 x 25 cm [C12];
13. *Fatigada* (1897) ou *Sonho místico* (Salon du Champ de Mars) Em 1944, coleção particular, França [C1],  
*Estudo de Fatigada* (s.d.) Pinacoteca Municipal “Pimentel Júnior”, Rio Claro/SP - 26 x 27,5 cm [C15];
14. *Esperança* ou *Sonho místico* (1896/7) Em 1944, no Museu de Valparaíso, Chile [C12],  
*Juventude* (c. 1890) Coleção particular - 74 x 52 cm;
15. *Nu em escorço* (s.d.) Coleção particular - 65 x 80 cm [C7],  
*Nu sentado no banquinho* (1897) Em 1924, na col. José Marianno Filho [C8];
16. *Estudo de Nu* (1898) Em 1977, na col. Francisco Márcio Carneiro Porto - 81 x 53 cm [C12],  
*Dorso de mulher* (s.d.) MARGS - 41 x 43 cm [C12];
17. *Gioventù* (1898) MNBA - 65 x 49 cm [C12],  
*Oréadas* (1899) MNBA - 200 x 108 cm [C12];
18. *A Recompensa de São Sebastião* (1898) MNBA - 218 x 133 cm [C12];  
*A Providência guia Cabral* (1899) PESP - 180 x 108 cm [C12];
19. *Primavera* (1912) Em 1949, na col. Silvio Prado Pestana - 119 x 80 cm [C12],  
*Nu infantil* (1913) Coleção particular - 38,3 x 46,5 cm;
20. *Desenhos - Estudos de nu* (1893-1900) Em 1944, no atelier do artista [C12];
21. *Desenhos - Estudos de nu* (1899/1900) Em 1944, no atelier do artista [C12];
22. *A Passagem do Dia* ou *A dança das Horas* (1908) teto da platéia do TMRJ;
23. *Ciência e Verdade* (1908) Estudo para o pano de boca do TMRJ [C12];  
*Estudos* (1906) para o friso primitivo sobre o proscênio do TMRJ (carvão e giz) [C12];
24. *O Progresso e A Instrução* (1911/12) Painéis da BN do Rio de Janeiro [C12];
25. *A música* (1916) Detalhes do painel central (18 x 7 m) do teto do foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro [C13];
26. *Amor e Virtude triunfantes* (1906) Esboço do friso primitivo sobre o proscênio, patrimônio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro - 54 x 150 cm [C10],  
*As nove musas recebem as ondas sonoras.* (1936) Detalhe do novo friso sobre o proscênio do TMRJ;
27. Montagem do catálogo *Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna*, p. 14/15 [C12].

## Arquivo 2 – Visconti Família

(Inclui quaisquer outras obras de Visconti)

1. TÍTULO: *Eliseu d'Angelo Visconti - O Pintor da Família*
2. *O beijo* (1898) Em 1991, na col. Francisca de Arruda Botelho Vieitas - 25 x 33 cm,  
*Os patinhos* (1898) Col. Sergio Sahione Fadel - 60 x 81 cm [C12],  
*Comungantes* (1895) Em 1924, na col. dr Vilella dos Santos - 90,5 cm de diâmetro [C8];
3. *Menina* (1899) Em 1977, na col. Renato Brogiolo - 31 x 23 cm [C12],  
*Menina* – Em 1989, no mercado de artes - 88 x 51 cm  
*Anunciação* (s.d.) Em 1977, na col. Armindo Arede - 44 x 32 cm [C12];
4. *Retrato de Nicolina Vaz de Assis* (1905) MNBA - 100 x 81 cm [C12],  
*Retrato de Gonzaga Duque* (1908/10) MNBA - 92 x 51 cm [C12];
5. *Pão e flores ou Moça no trigal* (1913/16) Coleção particular - 65 x 80 cm [C12],  
*Flores* (c. 1917) MASP - 65,5 x 81 cm;
6. *A carta* (1906) PESP - 80 x 65 cm [C9],  
*Cabeça de mulher* (1916) Em 1977, no mercado de arte - 46 x 37 cm [C9];
7. *Maternidade* (1906) PESP - 165 x 200 cm [C12], e detalhe [C9];
8. Detalhe de *Maternidade* (1906) [C9],  
*Louise – minha esposa* (1911) Em 1953, na coleção da família - 40 x 51 cm [C12];
9. *Retrato de Yvonne* (c.1908) Em 1979, na col. Agnaldo de Oliveira - 42 x 33 cm [C12],  
*Minha família ou A rosa* (1909) Em 1949, na col. Benjamin de Mendonça - 100 x 78 cm [C12];
10. *Rosto de Yvonne* (crayon) Em 1977, no mercado de arte - 43 x 27 cm [C9],  
*Meditando* (1916) Em 1949, na col. José Mariano Neto - 66 x 54 cm [C12];
11. *O colar* (1922) Em 1953, na col. Henrique Cavalleiro - 51 x 38 cm [C12],  
*Um ninho* (1940) Em 1953, na coleção da família - 69 x 56 cm [C12];
12. *Cura de sol* (c. 1920) MNBA - 155 x 104 cm [C12],  
*Yvonne* (1933) Em 1999, no mercado de artes - 64 x 80 cm [C12];
13. *Primeiro retrato de Tobias* (1910) Coleção família Tobias Visconti [C6],  
*Carrinho de bebê* (1916) Museu da Chácara do Céu (RJ) 66 x 81 cm [C5];
14. *Amigos inseparáveis* (1921) Em 1949, na coleção da família - 30 x 36 cm [C6],  
*Retrato de Afonso* (s.d.) Em 1949, na coleção da família - 70 x 57 cm [C10],  
*Retrato de Tobias* (c. 1930) Em 1997, no mercado de artes - 45 x 63 cm;
15. *Retrato de Louise* (s.d.) Em 1977, na col. Américo Ribeiro dos Santos - 45 x 32,5 cm [C12];  
*Louise* (1922) Em 1953, na coleção da família - 66 x 81 cm [C6],  
*Retrato de minha mulher* (1926) Em 1949, na coleção da família - 81 x 65 cm [C6];
16. *Louise e os filhos* (s.d.) inacabado - Coleção família Tobias Visconti [C6];  
*A família* (1916) Em 1993, na col. Sergio Sahione Fadel - 79 x 54 cm [C12];
17. *Afetos* (1923) Em 1977, na col. Agnaldo de Oliveira - 50 x 61 cm [C12];  
*Retratos da família* (1931) Em 1949, na coleção da família - 30 x 45 cm [C6];
18. *No jardim de Saint Hubert* (1917) Em 1944, na col. José Maria Withaker [C12],  
*As maçãs* (1918) Em 1949, na coleção da família - 121 x 88 cm [C12],  
*Na alameda* (1931) Coleção Queiroz (Fortaleza) 121 x 104 cm [C12];
19. *A casa de Louise* (1917) Em 1953, na col. Henrique Cavalleiro - 32 x 38 cm [C12],  
*Saint Hubert* (1915) Em 1944, nas galerias do Solar de Monjope [C12];
20. *Arcos da Lapa* (1925) Em 1993, na col. Sergio Sahione Fadel - 38 x 54 cm [C12];

- Morro do Castelo* (1909) Em 1977, na col. Américo Ribeiro dos Santos - 81 x 100 cm [C12];
21. *Minha casa em Copacabana* [C6],  
*Uma lição – Jardim de Copacabana* (1928) Em 1944, coleção particular [C6];
22. *No meu jardim* (1932) Em 1944, coleção particular [C6],  
*Minha casa de campo* (1929) Em 1949, na coleção da família - 40 x 56 cm [C6];
23. *Roupa na corda* (1941) [C6],  
*Roupa estendida* (déc. 1940) Em 1979, na coleção Agnaldo de Oliveira - 67 x 82 cm [C12];
24. *Mancha* (1901) [C8],  
*No jardim ou Crianças brincando* (1913) Coleção particular - 44 x 37 cm [C6];
25. *A caminho da escola* (c. 1928) MNBA - 62,1 x 80 cm [C12];  
*Garotos da ladeira* (1930) Em 1993, na col. Sergio Sahione Fadel - 57 x 81 cm [C12];
26. *O batismo da boneca* (1932) Coleção particular - 96 x 87 cm [C12];  
*Ronda de crianças* (s.d.) Museu Parreiras - 80 x 130 cm [C10];
27. *Hino à bandeira* (1940) PESP - 239,5 x 140 cm [C6];
28. *Retrato de José Vieitas* (1895) MASP - 35 x 26 cm [C10],  
*Retrato do Filho* (s.d.) MASP - 39 x 39 cm [C10];
29. *Auto-retrato* (s.d.) Em 1977, na col Américo Ribeiro dos Santos - 40 x 32 cm [C12];  
*Auto-retratos* (1897) Em 1944, no atelier do artista (estudos a lápis) [C12],  
*Auto-retrato aos 32 anos* (c.1898) MNBA (carvão, lápis de cor, sobre papel) 30 x 21 cm [C9];
30. *Auto-retrato* (s.d.) PESP - 40 x 33 cm [C9];  
*Auto-retrato* (1901) Em 1949, na col. Otto Sachs (RJ) 32 x 27 cm [C12],  
*Auto-retrato* (1902) Coleção família Tobias Visconti [C6],
31. *Auto-retrato* (1910) MNBA - 81,6 x 65,5 cm [C12],  
*Auto-retrato* (1913) Em 1944, na col. Luiz Álvaro de Assunção [C12],  
*Auto-retrato* (s.d.) Coleção família Tobias Visconti [C6];
32. *Auto-retrato* (1914) Em 1977, col. Maria do Carmo Carvalho - 84 x 49 cm [C12],  
*Auto-retrato* (déc. 1930) Coleção Particular - 45 x 45 cm [C12],  
*Auto-retrato com chapéu* (c. 1932/34) Em 1993, na col. Simão Mendel Guss - 38 x 22 cm [C12];
33. *Auto-retrato* (1934) Em 1993, na col. Sérgio Sahione Fadel - 35 x 26 cm [C6],  
*Auto-retrato em 3 posições* (c.1942) MNBA - 63 x 81 cm [C12],  
*Auto-retrato em azul* (1934) Em 1977, na col. Agnaldo de Oliveira - 61,5 x 46,5 cm [C6];
34. *Ilusões Perdidas* (1933) Em 1983, na col. Francisco Márcio Carneiro Porto - 156 x 98 cm [C12];  
*Auto-retrato ao ar livre* (1943) MNBA - 81 X 59 cm [C12].

### Arquivo 3 –Visconti Fotos

1. TÍTULO: *Fotos, Documentos e Cartas de Visconti.*
2. Certificado de premiação da tela *NO VERÃO*: medalha de 2ª classe, na 1ª EGBA, 1894 [C3];

3. Fotos de Visconti na infância e maturidade [C6];
4. Foto de Visconti na *Académie Julian*, atelier de Bouguereau e Ferrier – Paris, novembro de 1893 [C6];
5. Foto de Visconti na *Académie Julian*, atelier de Benjamin Constant e Jean-Paul Laurens – Paris, 27 de junho de 1898 [C6];
6. Visconti pintando o pano de boca do Teatro Municipal [C6],  
Visitantes brasileiros no atelier de Paris (1907) [C6];
7. Atelier da Av. Mem de Sá, com Eliseu Visconti na sacada (1908) [C6];
8. Eliseu Visconti em seu atelier. Foto com dedicatória para Louise. Rio, 25 de agosto de 1908 [C6];
9. A família de Visconti em 1909, no atelier do pintor: Louise, Yvonne e Eliseu [C6];
10. A família de Visconti em cerca de 1911, acrescida de Tobias [C6];
11. Yvonne, Louise, Tobias e Eliseu Visconti (c. 1911/12) [C6],  
Eliseu Visconti e Afonso, em Paris (c. 1915) [C6];
12. Visconti iniciando os cartões do foyer do TMRJ. Paris, 1913 [C6],  
Abertura da EGBA de 1935, Visconti ao lado de Getúlio Vargas [C8];
13. Visita de Visconti a sua mãe e outros familiares na Itália, em 1917 [C6],  
Giffoni, Itália, casa da família Visconti [C6];
14. Visconti em seu atelier, provavelmente década de 1920 [C9];
15. Eliseu Visconti em pé, de perfil [C6],  
Eliseu Visconti fotografando [C6],  
Eliseu Visconti de pijama, com Louise [C6];
16. Visconti no seu jardim, em Teresópolis [C6];
17. Casamento de Yvonne com Henrique Cavalleiro (1937) [C6];
18. Casal na sala da casa em Teresópolis [C6],  
Casal sobre a laje de uma casa em construção, em Copacabana [C6];
19. Fotos com os filhos e as noras [C6];
20. Visconti ensinando pintura a Louise [C6];
21. Fotos de pinturas com uma pequena numeração, no álbum de Visconti, conservado pela família [C6];
22. Certificado de nacionalidade, apresentado por Visconti à ENBA, em 1892 [C3];
23. Certificado de aprovação em 7º lugar, na seção de pintura da *Ecole de Beaux-Arts*. Paris, 10 julho 1893 [C3];
24. Carta de Visconti a Gonzaga Duque. Rio de Janeiro, 23 novembro 1908, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FCRB [C4];
25. Carta de Gonzaga Duque a Visconti. Rio de Janeiro, 05 março 1909, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FCRB [C4];
26. Carta de Visconti a Gonzaga Duque. Rio, 24 maio 1909, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FCRB [C4].

## 8.2. ICONOGRAFIA DO TEMA DE *NO VERÃO*

### Arquivo 4 – Nu Salon

1. TÍTULO: *Le nu au Salon - de 1880 a 1914.*
2. *La vague*, BAUDRY – Salon du Champ de Mars (1889) [C1];
3. *La vague*, DE DRAMARD – Salon des Champs-Élysées (1893) [C1];
4. *Une ondine jouant dans les flots*, DUPOUIS, Pierre – Salon des Champs-Élysées (1896) [C1];
5. *Sur une peau d'ours*, BELLEUSE, Carreier – Salon des Champs-Élysées (1889) [C2];
6. *Etude*, MOUTTE – Salon du Champ de Mars (1893) [C7];
7. *Pattes des velours* (1901) RIBÉRA [C1];
8. *Etude de femme nue*, GERVEX – Salon du Champ de Mars (1890) [C2];
9. *Etude*, SALLES-ESTRADÈRE – Salon du Champ de Mars (1891) [C1];
10. *Nana*, ROUSSEAU, J-J. – Salon du Champ de Mars (1893) [C7];
11. *Endormie*, LEE-ROBBINS – Salon du Champ de Mars (1893) [C7];
12. *Farniente*, FRAPPA, José – Salon du Champ de Mars (1895) [C1];
13. *Le matin*, LUCAS – Salon du Champ de Mars (1895) [C1];
14. *Matin*, CALLOT – Salon du Champ de Mars (1896) [C1];
15. *Le printemps* (c.1880) MASSON, Bénédic [C1];
16. *Le printemps*, TIXIER, Daniel – Salon des Champs-Élysées (1895) [C1];
17. *Le printemps trouve les oiseaux morts*, MARTENS – Salon des Champs-Élysées (1897) [C1];
18. *L'été*, AXILETTE – Salon des Champs-Élysées (1891) [C1];
19. *Plaisir d'été* (1901) GUINIER [C1];
20. *Été*, FOUBERT – Salon des Champs-Élysées (1894) [C1];
21. *Caresse du soleil*, POINT – Salon du Champ de Mars (1891) [C1];
22. *La femme au joujoux*, GELIN, Manuel – Salon du Champ de Mars (1893) [C7];
23. *Surprise*, AXILETTE – Salon des Champs-Élysées (1893) [C1];
24. *La tentation*, BOURGONIER – Salon des Champs-Élysées (1891) [C1];
25. *Un débit* (1914) DESMOULIN, Fernand [C2];
26. *La mineure* (1914) BAUGNIES, Jacques [C2];
27. *La fontaine de jouvence*, QUINSAC – Salon des Champs-Élysées (1889) [C2];
28. *La perle*, NAYLA, Marie – Salon du Champ de Mars (1896) [C1];
29. *Le baiser dans la glace*, FICHEL – Salon des Champs-Élysées (1891) [C1];
30. *Etude*, ROLL – Salon du Champ de Mars (1891) [C1];
31. *Le sommeil* CALLOT, Georges – Salon du Champ de Mars (1895);
32. *Baigneuses*, DINET – Salon du Champ de Mars (1891) [C1];
33. *Les caresses de la vague*, LAURENS, N.-A. – Salon des Champs-Élysées (1891) [C2];
34. *Rêve mystique*, VISCONTI – Salon du Champ de Mars (1897) [C1].

### Arquivo 5 – Entre Mulheres

1. TÍTULO: *Mulheres - entre elas, somente.*
2. *Diana e Calisto* (1556/59) TIZIANO Vecellio (1488/90-1576);
3. *O banho das ninfas* (Palácio de Versailles) GIRARDON, François (1628-1715);

4. *Banhistas* (1772/75) FRAGONARD, Jean-Honoré (1732-1806);
5. *Ilusões perdidas* ou *A tarde* (s.d.) GLEYRE, Charles (1806-1874);
6. *O deitar de Sappho* (s.d.) GLEYRE,  
*Leitora de romances* (1853) WIERTZ, Antoine (1806-1865);
7. *Banho turco* (1862) INGRES, Jean-Auguste-Dominique (1780-1867);
8. *Casa de campo* (1872) ROSSETTI, Dante Gabriel (1828-1882);
9. *A guirlanda, e A bem amada* (1864) ROSSETTI;
10. *Ninfas no banho* (s.d.) MONVOISIN, Raymond (1790-1870) Museo de Bellas Artes de Santiago;
11. *Ninfas* (1878) BOUGUEREAU, Willian-Adolphe (1825-1909);
12. *Sereias* (1883) BOUTIBONNE, Charles Edouard (1816-1897);
13. *O Banho de Caracalla* (1888) ALMA-TADEMA, Sir Lawrence (1836-1912);
14. *Banhistas* (c.1875/77) CÉZANNE, Paul, (1839-1906);
15. *As grandes banhistas* (1900/05) CEZANNE;
16. *As grandes banhistas* (1887) RENOIR, Pierre-Auguste (1841-1919);
17. *As banhistas* (c. 1918) RENOIR,  
*Banhistas brincando com um siri* (s.d.) RENOIR - Cleveland Museum of Art;
18. *Amigas* (1904) CORINTH, Louis (1858-1925);
19. *Serpentes d'água II* (1904/07) KLIMT, Gustav (1862-1918);
20. *A virgem* (1913) KLIMT;
21. *Grupos de quatro nus* (1924) LEMPICKA, Tamara de (1898-1980),  
*Mulheres no banho* (1929) LEMPICKA;
22. *As três Graças* (1503/04) RAFAEL Sanzio (1483-1520);
23. *As três Graças* (1628/30) RUBENS, Peter Paul (1577-1640);  
*As três Graças* (1636/38) RUBENS;
24. *As três Graças* - NATOIRE, Charles Joseph (1700-1777);
25. *As três Graças* (1815/17) CANOVA, Antonio (1757-1822);
26. *Três odaliscas* (1820) AUGUSTE, Jules-Robert (1789-1850);
27. *As três Banhistas* (1868) COURBET, Gustave (1819-1877),  
*A bacante* (1844/47) COURBET;
28. *As três Graças* (c. 1885) BURNE-JONES, Sir Edward (1833-1898)
29. *Vaidade* – TIZIANO [C7].

## Arquivo 6 - Duas Mulheres

1. TÍTULO: *Duas Mulheres* - pinturas e esculturas.
2. Pintura em cerâmica (figura vermelha) Apollodorus - Grécia (510 a.C.);
3. Mulher sentada tendo uma outra sobre os joelhos – Myrina, 1º século a.C., Berlim,  
Visitação – díptico de marfim proveniente de Genoels – Elderen, c. 780, Bruxelas;
4. *Duas ninfas na paisagem* (1516/18) PALMA IL VECCHIO (1480-1528);
5. *Vênus, Flora, Cupido e Marte* (c. 1540/50) BORDONE, Paris (1500-1571);  
\_\_\_ FLORIS, Frans (c. 1516-1570);
6. *Amizade* (c.1570) bronze, a partir de original em madeira - Ecole de Fontainebleau;
7. *Gabriele d'Estrées e uma de suas irmãs* (1595) Ecole de Fontainebleau;
8. *Júpiter e Calisto* (1613) RUBENS, Peter Paul (1577-1640) [C11];

9. *Duas mulheres no banho* (1636) LA HYRE, Laurent de (1606-1656),  
*A Justiça e a Paz que se abraçam numa bela paisagem* (1654) detalhe – LA HYRE;
10. *Júpiter e Calisto* (duas versões: 1744 e 1769) BOUCHER;
11. *Júpiter e a ninfa Calisto* (1759) BOUCHER;  
*Pan e Syrinx* (1759) BOUCHER;
12. *Leda e o cisne* (1741) BOUCHER,  
*Diana saindo do banho* (1742) BOUCHER;
13. *Verão ou A toailete pastoral* (1745) BOUCHER,  
*Erigone derrotada* (1745) BOUCHER [C11];
14. *A carta de amor* (1750) BOUCHER, François (1703-1770);  
*Toailete íntima* (1741) BOUCHER;
15. *O incubo abandona o leito de duas jovens* (c. 1793) FÜSSLI, Johann Heinrich  
(1741-1825) [C11],  
*Fada Mab aparece a duas jovens nuas* (1810-20) FÜSSLI [C11];
16. *Nu deitado e tocadora de piano* (1799/1800) FÜSSLI [C11];
17. *Tarde demais* (1858) WINDUS, William Lindsay (1822-1907);
18. *Corações de mármore* (c. 1880) MAKART, Hans (1840-1884);
19. *Um beijo no espelho* (c.1885) MAGAUD, Antoine (1817-1899),  
*Estudo de mulheres ou O beijo* (c. 1887) KHNOPFF, Fernand (1858-1921);
20. *Sappho e Erinna no jardim de Mythilène* (1864) guache - SOLOMON, Siméon  
(1840-1905);
21. *As banhistas* (1853) COURBET, Gustave (1819-1877),  
*As jovens à margem do Sena* (1856/57) COURBET;
22. *Vênus perseguindo Psique por ciúme* (1864) COURBET,  
*O despertar* (1866) COURBET;
23. *O sono ou Preguiça e Luxúria ou As duas irmãs* (1866) COURBET;
24. *O banho* (c.1865), PUEYRREDÓN, Prilidiano (1823-1870),  
*A sesta* (c. 1865) PUEYRREDÓN;
25. *Metamorfoses de Ovídio* (bronze) RODIN, Auguste (1840-1917),  
*Mulheres danadas* (c. 1885) bronze e gesso - RODIN;
26. *A maçã e a vinha* (c. 1899) pedra – CHARPENTIER, Félix-Marie (1858-1924);
27. *No balcão do teatro* (c.1898) AMAN-JEAN, Edmond (1858-1936),  
*Confissões afetuosas* (1905) SCHRYVER, Louis de(1862-1942);
28. *Banhistas* (1884) BOUGUEREAU, Willian-Adolphe (1825-1905),  
*A onda* (1896) BOUGUEREAU;
29. *Vitória da Fé* (c. 1891) HARE, St. George (1857-1933),  
*Os halos* (1894) HAWKINS, Louis Welden (1849-1910);
30. *O foeta favorito* (1888) ALMA-TADEMA, Sir Lawrence (1836-1912),  
*Costume favorito* (1909) ALMA-TADEMA;
31. *No leito* (1892) TOULOUSE-LAUTREC, Henri de (1864-1901) [C11],  
*O beijo* (1892) TOULOUSE-LAUTREC [C11];
32. *O sofá* (1894) TOULOUSE-LAUTREC,  
*O abandono* (1895) TOULOUSE-LAUTREC [C11];
33. *Jovens com flores de manga* (1899) GAUGUIN, Paul (1848-1903),  
*E o ouro dos seus corpos* (1901) GAUGUIN;
34. *As amigas* (1904) aquarela - PICASSO, Pablo Ruiz (1881-1973),  
*As duas amigas* (1903/4) guache s/ papel - PICASSO;

35. *A morena e a loira* ou *A lua e o sol* (1903) VALADON, Suzanne (1867-1938),  
*A moita* (1910/11) DUCHAMP, Marcel (1887-1968);
36. *Serpentes da água I* (1904/7) KLIMT, Gustav (1862-1918),  
*As amigas* (1916/17) KLIMT;
37. *Casal sáfico* (1913) SCHIELE, Egon (1890-1918);  
*Dois mulheres enlaçadas* (1915) SCHIELE;
38. *Dois mulheres deitadas em sentidos contrários* (1915) SCHIELE;
39. *Confissão* ou *As duas inseparáveis* (1878) RENOIR, Pierre-Auguste (1841-1919)  
[C11],  
*Descanso depois do banho* (c. 1918/19) RENOIR;
40. *O pecado* (1913) ROMERO de TORRES, Julio (1874-1930),  
*A neta de Trini* (1929) ROMERO de TORRES;
41. *Mais além do pecado* (1915/19) ROMERO de TORRES [C7];
42. *Mulheres enlaçadas* (1926) baixo-relevo acaju - RAPHAEL, France (1877-1962);
43. *As duas amigas* (1923) LEMPICKA, Tamara de (1898-1980),  
*Dois amigas* - LEMPICKA;
44. *Dois garotas* (1928) LEMPICKA,  
*Primavera* (1928) LEMPICKA;
45. *Últimas flores* (1900) detalhe - RIDEL, Louis,  
*Amigas* (1923/24) HOFER, Karl (1878-1955);
46. *As duas amigas* - NIVERT, Georgette,  
*As amigas* (c. 1922) DONGEN, Kees van (1877-1968);
47. *O banho no lago* (1935) SOLDI, Raúl (1905-1994) Buenos Aires;
48. *Dois nus na floresta*, ou *A própria terra*, ou *A minha ama e eu* (1939) KAHLO,  
Frida (1910-1954).

## Arquivo 7 – Adolescentes

1. TÍTULO: *Adolescência e infância - o tema por diversos artistas.*
2. *Dois filhas mais novas de Akhenaton* (detalhe da pintura mural do palácio de Tell-el-Amarna – Ashmolean Museum, Oxford);
3. *Amor vitorioso* (1598/99) CARAVAGGIO (1573-1610);  
*Jovem Zéfiro* (1814) PRUD'HON, Pierre-Paul (1758-1853);
4. *A toaleta de Vênus* (1751) BOUCHER, François (1703-1770),  
*Jovem repousando no sofá* (1752) BOUCHER;
5. *A esposa indiscreta* (guache) BAUDOIN, P. A. (1723-1769) [C11];
6. *Miss Jane Bowles* (c. 1775) REYNOLDS,  
*São João Batista no deserto* (c. 1776) REYNOLDS;
7. *Idade da inocência* (c. 1788), REYNOLDS, Joshua (1723-1792),  
*Garoto azul* (1770) GAINSBOROUGH, Thomas (1727-1788);
8. *As filhas do pintor, Margareth e Mary, caçando borboleta* (1756)  
GAINSBOROUGH,  
*As filhas do pintor, Margareth e Mary, segurando um gato* (c. 1759)  
GAINSBOROUGH;
9. *Retrato das filhas do pintor* (c. 1760) GAINSBOROUGH;

10. *Prece matinal* (s.d.) GREUZE, Jean-Baptiste (1725-1805),  
*Pássaro morto* (s.d.) GREUZE;
11. *Jovem que chora seu pássaro Morto* (1765) GREUZE [C11],  
*Inocência* (c. 1790) GREUZE;
12. *O cântaro quebrado* (1785) GREUZE;
13. *Jovem inclinada sobre sua mão, e Escritora de carta* – atribuídos a Greuze;
14. *Jovem brincando com cão* (1765/72) FRAGONARD, Jean-Honoré (1732-1806),  
*Jovem fazendo seu cão dançar na cama* (1768) FRAGONARD;
15. *O beijo* (c. 1773) FRAGONARD [C11],  
*O instante desejado* (1767/71) FRAGONARD [C11];
16. *A camisa retirada* (1765/72) FRAGONARD [C11],  
*Fogo na pólvora* (1765/72) FRAGONARD;
17. *O levantar* (c. 1770) do círculo de FRAGONARD;
18. *O levantar de Fanchon* (1773) LÉPICIÉ, Nicolas-Bernard (1735-1784) [C11];
19. *A morte de Bara* (1794) DAVID, Jacques-Louis (1748-1825) [C11],  
*O Amor e Psiquê* (1817) DAVID [C11];
20. *Amor e Psiquê* (1817) PICOT, François-Edouard (1786-1868) e detalhe;
21. *Psiquê recebe o primeiro beijo do Amor* (1796/98) GÉRARD, François-Pascal (1770-1837),  
*Psiquê e Amor* – LOTZ, Károly (1833-1904);
22. *Amor e Psiquê* (1891) SWYNNERTON, Annie Louisa (1844-1933),  
*Novo nascer da esperança* (1904) SWYNNERTON;
23. *Vênus Anadiomene* (1848) INGRES, Jean-Auguste-Dominique (1780-1867);  
*A fonte* (1856) INGRES;
24. *Daphinis e Chloé voltando da montanha* - GLEYRE, Charles (1806-1874);
25. *Pequena banhista* (1849) COUTURE, Thomas (1815-1879);
26. *Fazendo uma cauda* (1867) GUY, Seymour J. (1824-1910),  
*Duas meninas* - GUY;
27. *Esperança* (1872) PUVIS DE CHAVANNES, Pierre (1824-1898);
28. *O primeiro beijo* (1890) BOUGUEREAU, William-Adolphe (1825-1905),  
*Cupido* (1891) BOUGUEREAU,  
*Cupido com borboleta* (1888) BOUGUEREAU;
29. *Em penitência* - BOUGUEREAU,  
*A travessura* - BOUGUEREAU;
30. *Meditação* - BOUGUEREAU,  
*Malícia* - BOUGUEREAU;
31. *Jarro quebrado* (1891) BOUGUEREAU,  
*Nas margens do rio* (1875) BOUGUEREAU;
32. *Criança no banho* (1886) BOUGUEREAU,  
*Repouso da colheita* (1865) BOUGUEREAU;
33. *Coroa de flores* (1884) BOUGUEREAU,  
*Idílio infantil* (1900) BOUGUEREAU;
34. *Duas irmãs* - BOUGUEREAU,  
*Irmãs na praia* - BOUGUEREAU;
35. *Nozes colhidas* - BOUGUEREAU,  
*Tentação* (1880) BOUGUEREAU;
36. *Marguerite* - BOUGUEREAU,

- Jovens banhistas* - BOUGUEREAU;
37. *Venda de escravas* (1884) GÉRÔME, Jean-Léon (1824-1904) [C11];
38. *Rolla* (1878) GERVEX, Henri (1852-1929);
39. *A pequena respigadeira* (1888) RENOIR, Pierre-Auguste (1841-1919);  
*Rosa e Azul* (1881) RENOIR;
40. *Dois meninas ao piano* (c. 1892) RENOIR;  
*Jovens ao piano* (1892) RENOIR;
41. *Depois do banho* (1888) RENOIR;  
*Banhista sentada* (1892) RENOIR;
42. *Baco como uma criança* (1897) PERRAULT, Léon (1832-1908) [C11];
43. *Puberdade* (1894) MUNCH, Eduard (1863-1944);
44. *Reflexão* (1909) KENDALL, William Sergeant (1869-1938) [C11],  
*Criança diante do espelho* (1912) DAYNES-GRASSOT, Susanne (1844-?) [C11];
45. *No crepúsculo* - CHABAS, Paul Émile (1869-1937);  
*A alga* - CHABAS [C14];
46. *O banho* - CHABAS,  
*Primeiro banho* (c.1907) CHABAS;
47. *O banho das musas* (1899) CHABAS;
48. *Ninfa loira* - CHABAS, MASP,  
*Manhã de setembro* (1912) CHABAS;
49. *Garota com cabra* (1906) PICASSO, Pablo Ruiz (1881-1973),  
*Nu com cabelos negros* (1910) SCHIELE, Egon (1890-1918);
50. *As duas amigas* (1912) MARQUET, A. (1875-1947),  
*As amigas* (1930) SCHAD, Cristian (1894-1982);
51. *Lição de guitarra* (1934) BALTHUS (1908-2001),  
*Bons tempos* (1944/6) BALTHUS.

## Arquivo 8 – Desenhos

1. TÍTULO: *Mulheres e Adolescentes – desenhos, gravuras e fotografias.*
2. *'O sonho de Rafael'* (gravura, s.d.) RAIMONDI, Marcantonio (c.1480-a. 1534);
3. *As mulheres no banho* (1543/45) buril, água-forte – MIGNON, Jean (ativo na França, entre 1535 e 1556/57), segundo Luca Penni;
4. *Júpiter e Calisto* (buril) MILAN, Pierre (de 1542 a 1556 em Paris), segundo o Primaticci,  
*A partida das Amazonas* (1721) detalhe – DERUET, Claude (1588-1660);
5. *Thérèse Philosophe* (1785) desenho de BOREL, gravado por ELLUIN;
6. *A leitura* (guache) e *Prazer solitário* – BAUDOIN, Pierre-Antoine (1723-1769) [C11];
7. *Mensagem confidencial (versão "indecente")* BOUCHER, François (1703-1770);
8. *A comparação* (c. 1796) sangüínea - GREUZE, Jean-Baptiste (1725-1806),
9. *O sonho de Sappho* – GIRODET, Anne-Louis (1767-1824) gravado por M. Chatillon após a morte de seu mestre;
10. *Em visita* (c. 1860) água-forte, ponta seca – ROPS, Felicien (1833-1898),  
*As duas amigas* (c. 1880) aquarela - ROPS;
11. *Dois mulheres* (s.d.) RODIN, Auguste (1840-1917),

- Mulheres* (s.d.) RODIN;
12. *O abraço* (c. 1905) RODIN,  
*Tempo do amor* (s.d.) RODIN;
  13. *Mulheres nuas* (c. 1879) monotipo - DEGAS, Edgard (1834-1917);
  14. *As amigas, Verão* – BONNARD, Pierre (1867-1947) litografia original, ilustração de VERLAINE, *Parallement* (1900), editado por Ambroise Vollard [C11];
  15. *Dois amigas* (1904) desenho à pena – PICASSO, Pablo (1881-1973),  
*Sono* (c. 1905) TEICHMANN, Ida (1874),  
*Canções de Bilitis* (1904) água-forte e água-tinta – LAURENCIN, Marie (1883-1956);
  16. Estudo para *Serpentes d'água II* (1904) KLIMT [C12],  
Estudo para *Serpentes d'água II* (1904/07) KLIMT [C12];
  17. *Sangue de peixe* (1898) KLIMT, Gustav (1862-1918),  
*Dois garotas* (c. 1913) KLIMT [C12];
  18. *As flores do Mal* de Baudelaire, água-forte nº 8 (1928) LIDYS, Mariette (1894-1970),  
*Diálogo de cortesãs* de Lucien de Samosate, litogravura nº 5 (1930) LYDIS;
  19. *As duas amigas*, água-forte, água-tinta, buril, rolete – FOUJITA (1886-1968) MNBA [C12];
  20. Daguerreótipo em prancha plena não colorido, com as seguintes inscrições no dorso: “Mlles Pauline Pauly e sua amiga Paquerette (Caroline) – junho de 1850”. MOULIN, Felix Jacques-Antoine (1810/20-?) col. Höhere Graphische Bundes -, Lehr-un Versuchsanstalt, Viena [C12];
  21. Daguerreótipo estereoscópico colorido (1851/52) GOUIN, Alexis (final séc. XVIII – 1855) col. Propp, Nova Iorque [C12],  
Cartão estereoscópico sobre papiro lustroso, colorido (1835/54) OLIVIER, Louis-Camille – col. Biblioteca Nacional, Paris [C12];
  22. Ampliações da metade de imagens estereoscópicas sobre papel não colorido (1853/54 e 1853/55) Depósito legal de 1856. OLIVIER – col. Biblioteca Nacional, Paris [C12];
  23. Cartões estereoscópicos sobre papiro lustroso colorido (1853/54 e 1854/55) OLIVIER – col. Nazarieff, Genebra [C12];
  24. Ampliação da parte esquerda de um daguerreótipo estereoscópico, marcado por Gouin, (1851/52) DUBOSCQ-SOLEIL, Loui Jules (1817-1886) col. Nazarieff, Genebra [C12];
  25. Daguerreótipo em prancha plena não colorido, com as seguintes inscrições no dorso: “Celine Cerf – 16 anos e meio”. MOULIN, Felix Jacques-Antoine (1810/20-?) col. Höhere Graphische Bundes -, Lehr-un Versuchsanstalt, Viena [C12];
  26. Ampliações da parte direita de daguerreótipos estereoscópicos coloridos, realizados sobre prancha, irregularmente recortados (1851/54) MOULIN – col. Nazarieff, Viena, e col. Reehuis, Wilnis, Holanda [C12];
  27. *A pedinte virgem* (Alice Liddel, c. 1859) CARROLL, Lewis (1832-1898),  
*Irene McDonald em Elm Lodge* (julho, 1863) CARROLL;
  28. *Pequena vaidade* (1874) CARROLL,  
*Xie Kitchin* (1875) CARROLL;
  29. *Cupido* (c. 1866) CAMERON, Julia Margareth (1815-1879),  
*Nu reclinado* (1879) CARROLL;
  30. *Dois garotas* (1996) NICKS, Dewey.

## Arquivo 9 – Brasileiros

1. TÍTULO: *O Tema entre Brasileiros - mulheres e adolescentes.*
2. *Busto de Eliseu Visconti* (1931) bronze – PARANÁ, Zaco (1884-1961) MNBA [C12];
3. *O voto de Heloísa* (1880) AMÉRICO de Figueiredo e Mello, Pedro (1843-1905) MNBA,
4. *Depois do banho* (1881) ALMEIDA JR, José Ferraz de (1850-1899) Col. particular, *A barca de Caronte* – Pedro AMÉRICO [C9];
5. *A hora da merenda* (1914) MAURÍCIO, Virgílio (1892-1937) PESP;
6. *Muiraquitã* (c. 1920) BRAGA, Teodoro (1872-1953) Col. particular [C12];
7. *Nascimento de Vênus* (1940) DI CAVALCANTI, Emiliano (1897-1976) Col. particular;
8. *Dolorida* (1911) PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva (1864-1937) Museu Antonio Parreiras, *Indolência* (1914) PARREIRAS [C12];
9. *Flor brasileira* (1913) PARREIRAS – Col. Gov. do Estado de Pernambuco, *Damnée* (1919) PARREIRAS – Museu Antonio Parreiras;
10. *Flor do Mal* (1918) PARREIRAS – Museu Antonio Parreiras;
11. *As duas brasileiras* (s.d.) BRACET, Augusto (1881-1960) [C13];
12. *Vaidade* (1913) AGOSTINI, Angelina (1888-1973) MNBA;
13. *Outono* (1925) MUGNANI, Tulio (1895-1975) PESP [C9], *Ruptura* (1931) CAPÃO, José Marques (1892-1950) PESP [C9];
14. *Nu diante do espelho* (c. 1930) BRUNO, Pedro (1888-1949), *Maternidade* (1940) BRUNO [C9];
15. *Duas amigas* (s.d.) DE FIORI, Ernesto (1884-1945) MASP;
16. *Duas mulheres agachadas e abraçadas* (bronze) PEDROSA, José (1916) PESP, *Dois nus femininos entrelaçados* (bronze) PEDROSA - PESP;
17. Sem título (1905) lápis, nanquim, crayon e aquarela sobre papel - CORRÊA, Henrique Alvim (1876-1910) Col. particular, Sem título (s.d.) lápis sobre papel – CORRÊA – Col. particular;
18. Sem título (nankin sobre papel) CARVALHO, Flávio Rezende de (1899-1973) MNBA [C12], *Duas figuras de mulher* (1963) nankin sobre papel, BABINSKI, Macief Antoni (1931) MNBA [C12];
19. *Inocência* ou *Sta. Wilson* (1882/83) MEIRELES de Lima, Victor (1832-1903) [C8], *Moça com livro* (s.d.) ALMEIDA JR - MASP;
20. *Amuada* (1882) AMOEDO, Rodolfo (1857-1941) MNBA, *Copo d'água* (1893) MNBA - FIGUEIREDO e Melo, Francisco Aurélio de (1853-1916) MNBA [C12],
21. *Nu* (1889) BATISTA DA COSTA, João (1865-1926) MDJVI [C3], *Menino tirando espinho do pé* (1897) BARBOSA Jr, Bento (1866-1915) MDJVI [C3];

22. *Nu feminino sentado* (1892) RODRIGUES, Manuel Lopes (1861-1917) MDJVI [C3],  
*Menina sentada* (s.d.) PEREIRA DA SILVA, Oscar (1867-1939) MDJVI [C3];
23. *Adolescente* (1904) ALMEIDA, Belmiro de (1858-1935) Col. particular,  
*Nu masculino* (1906) ALBUQUERQUE, Lucílio de (1877-1939) MDJVI [C3];
24. *Moça* (s.d.) PEREIRA DA SILVA - MARGS [C16],  
*Tempestade* - COSTA, Arthur Timóteo da (1882-1922) Em 1924, na col. Cel Meira Lima [C8];
25. *Orfeu* (c. 1910) OSWALD, Carlos (1882-1970) Col. família Oswald [C12],  
*Menina e boneca* (c. 1920) CHAMBELLAND, Carlos (1884-1950) Col. particular [C12];
26. *As borboletas* (1910) WEINGÄRTNER, Pedro (1856-1929) Museu APLUB – Porto Alegre [C17];
27. *Sílfide* (1926) WEINGÄRTNER - Museu APLUB – Porto Alegre [C17];
28. *Menina e moça* (1914, bronze) CORREIA LIMA, José Otávio (1878-1974) MNBA [C12],  
*Pensativa* (s.d.) BERNARDELLI, Rodolfo (1852-1931) PESP [12];
29. *A carta* - SANTIAGO, Manoel de Assunção (1897-1987) [C7];
30. *Flor de igarapé* (1925) SANTIAGO [C14];
31. *Sesta tropical* (1925) SANTIAGO [C14];
32. *Mistério* (1928) LATOUR, Eugênio (1874-1942) PESP [C9],  
*Ansiedade* (1928) LATOUR - PESP [C9];
33. *Realidade* (1928) LATOUR - PESP [C9],  
*Desilusão* (1928) LATOUR - PESP [C9];
34. *Meninas e polichinelo* (1942) LATOUR – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Porto Alegre [C18];
35. *Na rede* (1940) ALBUQUERQUE, Georgina de (1885-1962) [C9];
36. *As amigas* (1938) PORTINARI, Cândido (1903-1962) Col. particular;
37. Comparação de rostos de adolescentes em Visconti;
38. Comparação de rostos de adolescentes entre Visconti e outros pintores: menina de olhos abertos;
39. Comparação de rostos de adolescentes entre Visconti e outros pintores: menina de olhos fechados.

### **8.3. CRÉDITOS DAS IMAGENS**

#### **RIO DE JANEIRO**

1. Biblioteca Nacional – Sala de Iconografia
2. Biblioteca do MNBA
3. Arquivo Museu Dom João VI
4. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – FCRB
5. Museu da Chácara do Céu
6. Arquivos da família Visconti

#### **SÃO PAULO**

7. Biblioteca Mário de Andrade
8. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros/USP
9. Biblioteca da PESP
10. Biblioteca do MASP

#### **CAMPINAS /SP**

11. Biblioteca do IFCH /Unicamp
12. Biblioteca do IA /Unicamp
13. Biblioteca Central Unicamp
14. CEDAE /IEL/Unicamp

#### **RIO CLARO /SP**

15. Pinacoteca Municipal “Pimentel Jr”

#### **PORTO ALEGRE /RS**

16. MARGS Ado Malagoli
17. Museu APLUB
18. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo



## 9. CRONOLOGIA

<b>ELISEU D'ANGELO VISCONTI</b>			
<b>ANO</b>	<b>EVENTO</b>	<b>FONTE</b>	<b>COMENTÁRIO</b>
1866	A 30 de julho, nasce na Villa Santa Caterina, Comuna de Giffoni Valle e Piana, em Salerno, Itália, filho de Gabriele d'Angelo e Cristina Visconti.	CATALOGO 1982, P. 126.	Reprodução da Certidão de Batismo, apresentada por Visconti à ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES, por ocasião do seu ingresso.
c. 1881	Primeiros estudos na cidade mineira de São José d' Além Paraíba.	<u>Visconti – Mestre Pintor. A NOITE ILUSTRADA</u> , 06 out 1936.	Exceto CAVALCANTI, NUNES e Nagib Francisco, no folder da exposição de 1994, todos os outros autores declaram que Visconti teria vindo para o Brasil em seu primeiro ano de vida, porém, seu filho Tobias afirmou que isto só aconteceu quando Eliseo contava 9 ou 10 anos de idade.
(?)	Estudou teoria musical, solfejo e violino com Vicenzo Cernicchiaro no Club Mozart, e Henrique Alves de Mesquita no Conservatório.	BARATA, p. 1; e LEITE, p. 529.	Vários autores citam os estudos musicais do jovem Eliseo como desejo de seus pais. No entanto, Tobias Visconti afirmou que aqueles nunca saíram da Itália, e que o menino aqui chegou acompanhado da irmã, e que vieram ao encontro de seus outros irmãos.

1883	<p>Entra no LICEU DE ARTES E OFÍCIOS do Rio de Janeiro, onde foi aluno de Victor Meirelles, José de Medeiros, Pedro Peres e Estevão Silva entre outros.<sup>1</sup></p> <p>Recebe a 3ª medalha de bronze em Ornatos, do LAORJ.<sup>2</sup></p>	<p>(1) CAVALCANTI, p. 163.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1982, p. 127.</p>	<p>(1) Segundo BARATA, Visconti ingressou no LAORJ com uma carta de apresentação de Otaviano Hudson, e com o incentivo de sua madrinha, a Baronesa de Guararema, discípula de Victor Meirelles. Vários outros autores apontam o ano de 1884 como data de sua entrada no Liceu.</p>
1884	<p>Recebe a 1ª medalha de bronze em Desenho de Ornatos (cópia de gesso); menção honrosa em escultura e prêmio Conselho João Alfredo; 1ª medalha de bronze em escultura – prêmio “9 de junho”.</p>	<p>CATÁLOGO 1982, p. 127.</p>	
1885	<p>Recebe a 3ª Medalha de Prata em Ornatos. É carinhosamente chamado pelos colegas de “papa medalhas”.<sup>1</sup></p> <p>Julho. Pede permissão para frequentar as aulas de desenho figurado, desenho geométrico e matemáticas aplicadas, na ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES, como aluno amador.<sup>2</sup></p> <p>Novembro. Pede autorização para inscrição na lista de alunos matriculados da AIBA, para que possa prestar os exames das matérias frequentadas como aluno amador.<sup>3</sup></p>	<p>(1) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(2) Carta ao Conselheiro Diretor da AIBA, assinada por Visconti, e datada de 07 jul 1885.</p> <p>(3) ARQUIVO NACIONAL, Notação: IE 7 38, pacote 5 – D.A.A. - E.Z.Z. – Carta ao Conselheiro Ministro dos Negócios do Império, assinada por Visconti e datada de 21 nov 1885.</p>	<p>(2) Transcrição arquivada na pasta da Exposição Comemorativa do centenário de nascimento do pintor, do MNBA, em 1967. Visconti apresenta como justificativa o fato de não ter podido, na ocasião própria, matricular-se nas referidas disciplinas; e cita como seu domicílio, o endereço à rua dos Beneditinos, nº 26.</p> <p>(3) Na mesma notação, existe ainda o parecer do diretor da AIBA, endereçado ao mesmo Conselheiro Ministro, atestando a frequência de Visconti e alertando que ele não poderá concorrer ao prêmio de desenho figurado, naquele ano (26 nov 1885).</p>

1886	<p>Medalha de prata em Desenho de Ornatos pelo LAORJ.<sup>1</sup></p> <p>Da AIBA: pequena medalha de ouro em Desenho Figurado; medalha de prata em Modelo Vivo; menção em Anatomia.<sup>2</sup></p>	<p>(1) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(2) GALVÃO, 1958.</p>	
1888	<p>Faz parte do grupo de alunos que fundou o “Atelier Livre” a exemplo da <i>Académie Julian</i> de Paris.<sup>1</sup></p> <p>23 de novembro. A SOCIEDADE PROPAGADORA DAS BELAS ARTES contrata-o como professor de desenho elementar no LAORJ.<sup>2</sup></p> <p>12 de dezembro. Medalha de prata em Pintura de Paisagem da AIBA.<sup>3</sup></p>	<p>(1) BARATA, p. 34; e CATÁLOGO 1982.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(3) GALVÃO, 1958; e BARATA, p. 02.</p>	<p>(1) O Atelier Livre funciona inicialmente num barracão no Largo de São Francisco e depois na rua do Ouvidor. Visconti tem ali, como professores, Amoedo, Zeferino da Costa e os irmãos Bernardelli</p>
1889	<p>Passa a ministrar aulas de “Desenho de Figuras”, no LAORJ.<sup>1</sup></p> <p>Participa da Exposição de trabalhos dos filiados ao “Atelier Livre”, com destaque; e da comissão de artistas que entrega a Benjamim Constant o projeto de reforma do ensino artístico.<sup>2</sup></p> <p>Grande medalha de ouro em Pintura de Paisagem, que já o habilitava à disputa do Prêmio de Viagem à Europa; medalha de prata em Pintura Histórica; pequena</p>	<p>(1) BIELINSKI.</p> <p>(2) BARATA, p. 37, 39.</p> <p>(3) GALVÃO, 1958.</p>	<p>(1) Efetivamente até sua partida para a Europa, e desde então como professor correspondente</p>

	medalha de ouro em Modelo Vivo. <sup>3</sup>			
1890	<p>Março. Participa do EXPOSIÇÃO OFICIAL, recebendo Menção Honrosa (4º lugar), com a aquisição de dois trabalhos seus.<sup>1</sup></p> <p>Inscrive-se nos cursos de Pintura Histórica, Paisagem e Modelo Vivo.<sup>2</sup></p> <p>8 novembro. Benjamin Constant, Ministro do Interior, aprova a reforma do ensino e a ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES transforma-se em ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES.<sup>3</sup></p>	<p>(1) FREIRE, p. 510; e CATÁLOGO 1949.</p> <p>(2) CAVALCANTI, p. 164.</p> <p>(3) BARATA, p. 49; e SANCHES, p. 5.</p>	<p>(1) Com as obras: <i>Ladeira de Monte Alegre; Uma pedra (Morro da Viúva); Novilho; 3 Retratos e 2 Marinhas. Uma pedra e Novilho</i> são apontados numa sugestão de compra elaborada por Victor Meirelles e João Maximiano Mafra (MNBA, Notação AI EN/53)</p> <p>(2) São seus professores, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo</p>	
1891	<p>Março. Pede matrícula no 2º e 3º anos de Pintura da ENBA, alegando ter feito anteriormente todo o curso teórico na AIBA.<sup>1</sup></p> <p>Torna-se sócio benemérito da SOCIEDADE PROPAGADORA DE BELAS ARTES.<sup>2</sup></p> <p>1º Prêmio em Pintura, com <i>Mamoeiro</i>; 2º Prêmio em Modelo Vivo.<sup>3</sup></p>	<p>(1) Carta ao Diretor da ENBA, assinada por Visconti e datada de 14 de março de 1891.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(3) GALVÃO, 1958.</p>	<p>(1) Transcrição arquivada na pasta da Exposição Comemorativa do centenário de nascimento do pintor, do MNBA, em 1967.</p>	
1892	<p>Março. Pede matrícula no 2º e 3º anos do curso especial da ENBA.<sup>1</sup></p> <p>03 de novembro. Inscrive-se no primeiro concurso da República Brasileira, para Prêmio de Viagem à Europa.<sup>2</sup></p>	<p>(1) Carta ao Diretor da ENBA, assinada por Visconti e datada, 15 março 1892.</p> <p>(2) NOTAÇÃO 6042 do Arquivo Documental do MNBA</p>	<p>(1) Transcrição arquivada na pasta da Exposição Comemorativa do centenário de nascimento do pintor, do MNBA, em 1967.</p> <p>(2) Requerimento de inscrição, ao diretor da ENBA, assinado por Visconti.</p>	

	<p>17 de novembro. Primeira prova do concurso ao lugar de pensionista do Estado na Europa – desenho de modelo vivo.<sup>3</sup></p> <p>26 de dezembro. Declarado vencedor do Concurso, após avaliação da 2ª e da 3ª prova; e designada Paris, como a cidade onde deveria permanecer o pensionista.<sup>4</sup></p>	<p>MDJVI.</p> <p>(3) NOTAÇÃO 6045 do Arquivo Documental do MDJVI.</p> <p>(4) NOTAÇÃO 6045 do Arquivo Documental do MDJVI.</p>	<p>(3) Termo de julgamento da prova, em que foi classificado em primeiro lugar, usando o anagrama “Λ”.</p> <p>(4) Termo de julgamento da 2ª prova – modelo vivo pintado; e da 3ª – esboço de um assunto sorteado: <i>A aparição dos 3 anjos a Abraão</i>. Visconti foi considerado “digno do prêmio em ambas as provas, com vantagem grande sobre os outros”, usando o pseudônimo “Adeus”.</p>
1893	<p>1º de março. Embarca para Paris como pensionista do Estado.<sup>1</sup></p> <p>Abril. Apresenta-se à Legação do Brasil, em Paris.<sup>2</sup></p> <p>Fixa residência no n° 14, <i>rue Croissant</i>.<sup>3</sup></p> <p>Ingressa na <i>Académie Julian</i>, no principal atelier para homens, de Bouguereau e Ferrier (<i>31 rue du Dragon</i>).<sup>4</sup></p> <p>Maior – outubro. Participa da <i>World’s Columbian Exposition</i>, em Chicago (Illinois).<sup>5</sup></p> <p>26 de junho. Classifica-se em 8º lugar entre 220 concorrentes na 1ª prova eliminatória, para admissão na <i>Ecole des Beaux-Arts</i> - Figura modelada a partir de uma antiguidade.<sup>6</sup></p>	<p>(1) NOTAÇÃO 6048 do Arquivo Documental do MDJVI.</p> <p>(2) NOTAÇÃO 6049 do Arquivo Documental do MDJVI.</p> <p>(3) NUNES, p. 66, e documento 34 (SISTEMA NACIONAL FRANCÊS DE ARQUIVOS. Notação 63/AS/1<sup>2</sup>).</p> <p>(4) NUNES, pp. 66 e 67, e documentos 34, 35 (SNFA. Notação 63/AS/5<sup>1</sup>) e 36 (SNFA. Notação 63/AS/1<sup>1</sup>).</p> <p>(5) CATÁLOGO 1982.</p>	<p>(1) Ofício da Diretoria da Seção Geral de Contabilidade do Ministério da Justiça e Negócios ao diretor da ENBA, solicitando informação sobre a data da partida para a Europa do aluno Eliseu d’Angelo Visconti, datada de 19 de maio, contendo uma anotação à lápis na margem inferior: “Embarcou no dia 1º de março”. COSTA, SANCHES, e também vários outros autores indicam a data de 28 de fevereiro para o embarque de Visconti.</p> <p>(2) Ofício da Legação do Brasil, em Paris, ao diretor da ENBA, comunicando a chegada do pensionista Eliseu d’Angelo Visconti, datada de 02 de abril.</p> <p>(3) Catálogo geral dos alunos em ordem alfabética, do livro de contabilidade. Na linha correspondente a Visconti, aparecem: o ano de inscrição na <i>Académie</i> (93); seu endereço; país de origem; e apresentação (<i>bourse de voyage</i></p>

<p>uma antiguidade.<sup>6</sup></p>	<p>08 de julho. Classifica-se em sétimo lugar entre os 84 admitidos na seção de Pintura da <i>Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts</i> de Paris, após o julgamento das provas de: Anatomia, Perspectiva, Modelagem, Arquitetura elementar e História.<sup>7</sup></p>	<p>Novembro. Posa para uma foto no atelier de Bouguereau e Ferrier, da <i>Académie Julian</i>.<sup>8</sup></p>	<p>(6) NUNES, p. 292, documento 23 (SNFA. Notação AJ/52/60-65).</p> <p>(7) NOTAÇÃO 6051 do Arquivo Documental do MDJVI.; e NUNES, p. 57, documento 31 (SNFA. Notação AJ/52/80-81).</p> <p>(8) Foto datada, localizada e assinada por Visconti, encontrada no álbum do pintor conservado pela família.</p>	<p>Acad. Rio de Janeiro).</p> <p>(4) Documento 35: Ficha de controle contábil de Visconti na <i>Académie Julian</i>, de 1904, que traz anotado “âncien a travaillé en 1893”; e documento 36: Ficha de controle contábil da <i>Académie Julian</i>, que traz na capa o endereço do atelier, e contém anotações de Visconti, de nov 1894 a maio 1897.</p> <p>(5) BRAGA, p. 141 e CATÁLOGO 1949 citam uma Medalha de Prata conquistada nessa exposição, embora, com a data de 1892. O catálogo ainda aponta a obra premiada: <i>As Lavadeiras</i> (1891).</p> <p>(6) Prova de admissão para a <i>Ecole proprement dite</i> (Pintura), que além da classificação, confere a Visconti a nota 19.30, sendo a máxima 20.</p> <p>(7) Certificado da admissão de Eliseu Visconti à Seção de Pintura, expedido pela <i>Ecole</i>, datado de 10 de julho; e (doc. 31) Julgamento das provas e classificação final para admissão na <i>Ecole</i>, datado de 08 de julho de 1893.</p>
<p>1894</p>	<p>Fevereiro. Seu nome desaparece da lista de presença dos <i>Cours du Soir</i> da <i>Ecole des Beaux-Arts</i> de Paris.<sup>1</sup></p> <p>Inscrive-se na <i>Ecole Guérin</i>, no curso de composição decorativa de Eugène Grasset,<sup>2</sup></p>	<p>(1) CAVALCANTI, p. 166; e NUNES, p. 58.</p> <p>(2) CAVALCANTI, p. 166.</p> <p>(3) CATALOGUE ILLUSTRÉ, <i>Beaux-Arts de Paris</i>, 1900. 2</p>	<p>(2) O CATÁLOGO 1982 aponta o ano de 1895 como data de sua inscrição na <i>Ecole Guérin</i>.</p> <p>(4) Com as obras: <i>No Verão</i>; <i>Leitura</i>; <i>Distração</i>; <i>Lavadeiras</i>; <i>Bananeiras</i> e 5 paisagens.</p>	

	<p>que frequenta até 1898.<sup>2</sup></p> <p>Maio. Expõe <i>En été</i> e <i>La Lecture</i> no <i>Salon de la Société des artistes français</i>, de Paris, inaugurado no dia 1.<sup>o</sup><sup>3</sup></p> <p>1.<sup>o</sup> de outubro. Participa da primeira EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES no Rio de Janeiro.<sup>4</sup></p> <p>Obtém a medalha de 2.<sup>a</sup> classe pelo quadro <i>No Verão</i>.<sup>5</sup></p>	<p><i>Palais des Champs-Elysées</i>, 1894.</p> <p>(4) CATÁLOGO EGBA, 1894.</p> <p>(5) REGISTRO 2523 do Arquivo Museológico do MDJVI.</p>	<p>(5) Diploma da ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES, conferido pelo júri da Seção de Pintura, assinado pelo secretário e pelo presidente. Vários catálogos das Exposições Gerais no Rio apontarão essa medalha como sendo conseguida no ano de 1896. Até o catálogo da 12.<sup>a</sup> EGBA, em 1905, as informações estão corretas.</p>
1895	<p>Expõe <i>Les Communiantes</i> e <i>La Convalescente</i> no <i>Salon des Champs-Elysées</i>, de Paris.<sup>1</sup></p> <p>Agosto. Inicia sua cópia do quadro <i>A Rendição de Breda</i> de Velazquez, no MUSEU DO PRADO, em Madrid.<sup>2</sup></p>	<p>(1) CAVALCANTI, p. 172.</p> <p>(2) CAVALCANTI, p. 169.</p>	
1896	<p>Expõe <i>A Convalescente</i> no Salão de Munich.<sup>1</sup></p> <p>Maio. Envia para a ENBA no Rio de Janeiro, o esboço da composição <i>A saída da vida pecaminosa</i>, e o orçamento da obra definitiva que teria 24m<sup>2</sup>. O orçamento foi aprovado, mas a verba nunca enviada.<sup>2</sup></p> <p>Retorna à Espanha, e em julho, termina a</p>	<p>(1) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(2) NOTAÇÃO 6052 do Arquivo Documental do MDJVI.</p> <p>(3) CAVALCANTI, p. 169; e NOTAÇÃO 6053 do Arquivo Documental do MDJVI.</p> <p>(4) CATÁLOGO 1949.</p>	<p>(2) Minuta de ofício de Visconti ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, comunicando a remessa do esboço inspirado em “A Divina Comédia” de Dante, datado de 29 de maio.</p> <p>(3) Minuta de ofício de Visconti ao diretor da Escola, comunicando a remessa da cópia em tamanho original, através do vapor “Orcana” que sairá de Lisboa, datada de 30 jul.</p> <p>(4) Com as obras: <i>A comunhão</i>; <i>Tronco de</i></p>

	<p>cópia do Velásquez, que envia ao Brasil, como obrigação de pensionista.<sup>3</sup></p> <p>Setembro. Participa da 3ª EGBA.<sup>4</sup></p> <p>10 de novembro. Começa a circular o primeiro nº da <i>Revue du Brésil</i>, cuja capa foi criada por Visconti.<sup>5</sup></p>	<p>(5) HUGO AULER. in: CATÁLOGO 1982, p. 117.</p>	<p><i>Mulher; Risonha; Retrato de Alberto Nepomuceno; Paisagem; Dois meninos em repouso; e Rendição de Breda</i> (cópia de Velazquez).</p> <p>(5) Essa revista tinha sua redação instalada no nº 56, rua Saint-Georges, Paris. Era bimensal e editada em francês, italiano e espanhol, com distribuição para toda a Europa e Brasil.</p>
1897	<p>Expõe <i>Rêve Mystique e Noceuse</i> no <i>Salon de la Societé Nationale des Beaux-Arts (Champ de Mars)</i>, de Paris.<sup>1</sup></p> <p>Participa do Salon de "Sesseccion", em Viena, Áustria.<sup>2</sup></p>	<p>(1) CAVALCANTI, p. 172; e LES CATALOGUES DES SALONS DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. II tome; (1896-1900).</p> <p>(2) BRAGA, p. 140, 141.</p>	
1898	<p>Termina seu curso na <i>Ecole Guérin</i>.<sup>1</sup></p> <p>Expõe <i>Recompensa de Saint Sebastián</i> no <i>Salon de la Societé Nationale de Beaux-arts (du Champ de Mars)</i>, de Paris.<sup>2</sup></p> <p>Junho. Frequenta o atelier de Benjamin Constant e Jean Paul Laurens, da <i>Académie Julian</i> (no mesmo endereço: <i>31 rue du Dragon</i>).<sup>3</sup></p> <p>Recebe o 1º Prêmio de Esquisse na <i>Académie Julian</i>, com a obra <i>Na fonte</i>.<sup>4</sup></p>	<p>(1) CAVALCANTI, p. 166.</p> <p>(2) CAVALCANTI, p. 172; e LES CATALOGUES DES SALONS DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. II tome; (1896-1900).</p> <p>(3) Foto datada, localizada e assinada por Visconti, encontrada no álbum do pintor conservado pela família, e NUNES, p. 66, e documento 35.</p>	<p>(1) O CATÁLOGO 1982 aponta o ano de 1897 como data do término de seu curso na <i>Ecole Guérin</i>.</p> <p>(3) O documento 35 é a ficha de controle contábil de Visconti, de 1904, que corresponde, porém, ao atelier da <i>rue du Dragon</i>, onde Laurens e Benjamin Constant lecionaram a partir de 1898. (SNFA. Notação 63/AS/5)</p> <p>(4) Com as obras: <i>Ao longe; Canto de Luxemburgo; Da minha janela; Efeito de manhã; Esperança; Fatigada; Modelo em pose; Patinhos; Saída da vida pecaminosa</i> (Da Divina</p>

	Setembro. Participa da 5ª EGBA. <sup>5</sup>	(4) CATÁLOGO <i>De Frans Post a Visconti</i> , 1977. (5) CATÁLOGO 1949.	Comédia, esboço para um grande quadro); <i>Um caminho do Jardim del Bueno Retiro</i> (Madrid); <i>Um raio de consolação</i> .
1899	Expõe <i>Melancolie (Gioventù) e Tendresse (O Beijo)</i> no <i>Salon de la Societé Nationale de Beaux-arts (du Champ de Mars)</i> , de Paris. <sup>1</sup> 13 de outubro, a Delegação do Tesouro do Brasil em Londres comunica-lhe que a verba para o seu retorno ao Brasil estava disponível desde 23 de setembro. <sup>2</sup>	(1) CAVALCANTI, p. 172; e LES CATALOGUES DES SALONS DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. II tome; (1896-1900). (2) CAVALCANTI, p. 172.	
1900	De 15 de abril a 12 de novembro EXPOSIÇÃO UNIVERSAL de Paris. <sup>1</sup> Menção honrosa na Seção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas, na EXPOSIÇÃO UNIVERSAL. <sup>2</sup> 18 de agosto. É premiado com Medalha de Prata na EXPOSIÇÃO UNIVERSAL, com as obras <i>Gioventù</i> (1898) e <i>Oréadas</i> (1899). <sup>2</sup> Retorna ao Brasil logo após a EXPOSIÇÃO UNIVERSAL. <sup>3</sup>	(1) CATÁLOGO 2002. (2) CATÁLOGO 1982. (3) BARATA, p. 157; e CAVALCANTI, p. 172.	
1901	Maio. Realiza na ENBA, uma grande exposição individual de PINTURA E ARTE DECORATIVA. <sup>1</sup>	(1) A NOTÍCIA, 1-2 maio 1901; e BARATA, p. 157 e 158.	(1) Nesta mostra figuram 60 trabalhos a óleo, pastéis e desenhos: além das obras já expostas em Paris, algumas inéditas, como <i>Cabral</i>

	<p>Faz o cartaz alegórico do feito de Santos Dumont.<sup>2</sup></p> <p>14 de julho. Nasce em Saint-Hubert, França, sua primogênita Yvonne (†30/04/1965).<sup>3</sup></p>	<p>(2) CATALOGO 1982.</p> <p>(3) Leonardo Visconti Cavalleiro, filho de Yvonne.</p>	<p><i>Guiado pela Providência; e mais 28 peças de arte decorativa.</i></p>
1902	<p>Participa da 9ª EGBA e recebe a medalha de 1ª classe (ouro) pelo quadro, retrato do Sr. Simas.<sup>1</sup></p> <p>O júri da Seção de Artes Aplicadas à Indústria confere-lhe uma Medalha de Prata pelo conjunto de trabalhos exibidos na EGBA de 1902.<sup>2</sup></p> <p>Volta para Paris.<sup>3</sup></p> <p>Exposição na Inglaterra.<sup>4</sup></p> <p>Medalha de prata na Exposição de Chicago (EUA)<sup>5</sup></p>	<p>(1) CATALOGOS 1982 e da EGBA de 1905; e FREIRE.</p> <p>(2) CATALOGO 1982.</p> <p>(3) TEIXEIRA LEITE, 1988, p. 531; CATALOGO 1993, p. 62.</p> <p>(4) CORREIO PAULISTANO.</p> <p>(5) CATALOGO 1923.</p>	<p>(1) O Catálogo 1982, e também vários catálogos das Exposições Gerais, apontam uma medalha de ouro para Visconti em 1901, mas o pintor nem mesmo participou da 8ª EGBA, segundo seu catálogo.</p> <p>(4) Exposição Visconti. Encerramento. <i>Correio Paulistano</i> (Factos Diversos), 04 abr 1903.</p> <p>Neste texto foi transcrito trecho de um artigo da revista inglesa THE STUDIO, de junho de 1902, que publicara reproduções de duas pinturas: <i>Recompensa de São Sebastião</i> e <i>Gioventù</i>, citando a presença de Visconti.</p>
1903	<p>De 08 de março a 04 de abril. Exposição Individual no salão nobre do Banco Construtor e Agrícola, em São Paulo; que se constituía de uma seção de pintura e desenho, uma de arte decorativa e uma de cerâmica artística nacional.<sup>1</sup></p> <p>Desenha o ex-libris e o emblema da BIBLIOTECA NACIONAL.<sup>2</sup></p>	<p>(1) CORREIO PAULISTANO; O ESTADO DE SÃO PAULO; e O COMMERCIO DE SÃO PAULO,</p> <p>(2) BARATA, p. 167; e LEITE, p. 531.</p> <p>(3) CATALOGO 1949.</p>	<p>(1) CORREIO PAULISTANO, em edições quase diárias, de 04 mar a 05 abr, nas seções Echos e Factos Diversos; O COMMERCIO DE SÃO PAULO, edições de 02 mar a 05 abr, na seção Notas Artísticas; O ESTADO DE SÃO PAULO, edições de 11 mar a 03 abr, na seção Artes e Artistas.</p> <p>(3) Com as obras: <i>À fresca; À sombra</i> (Petrópolis); <i>Cabeça de mártir; Paisagem</i></p>

<p>Participa da 10ª EGBA.<sup>3</sup></p>	<p>14 de janeiro. Ganha o concurso instituído em 16 abr 1903 pelos Correios e Telégrafos para a criação de uma série de selos e bilhetes postais. Os 16 projetos vencedores, porém, nunca foram executados.<sup>1</sup></p> <p>A BIBLIOTECA NACIONAL executa seu ex-libris e emblema, a partir dos desenhos de Visconti.<sup>2</sup></p> <p>Medalha de Ouro na Exposição de St. Louis (EUA), com o quadro <i>A Recompensa de São Sebastião</i>.<sup>3</sup></p> <p>Retorna a Paris, segundo consta, com a saúde um pouco abalada.<sup>4</sup></p> <p>Junho. Volta a praticar na <i>Académie Julian</i>, atelier de J. P. Laurens e Benjamin Constant, no mesmo endereço da <i>rue du Dragon</i>, e fixa residência no nº 17, <i>rue Campagne 1<sup>er</sup></i>.<sup>5</sup></p> <p>Participa do SALÃO DOS AQUARELISTAS, no Rio de Janeiro.<sup>6</sup></p> <p>Setembro. Participa da 11ª EGBA.<sup>7</sup></p>	<p>(1) MORAIS, 1995, p. 112.</p> <p>(2) KOSMOS, nº 03</p> <p>(3) CATÁLOGO 1892.</p> <p>(4) GONZAGA DUQUE. <u>O Salão de 1904</u>. KOSMOS, ano I, nº 9, set 1904; e <u>Visconti – Mestre Pintor. A NOITE ILUSTRADA</u>, 06 out 1936.</p> <p>(5) NUNES, p. 66 e documento 35 (SNFA. Notação 63/AS/5<sup>1</sup>).</p> <p>(6) GONZAGA DUQUE. <u>Os Aquarelistas</u>. KOSMOS, ano I, nº 07, jul. 1904.</p> <p>(7) CATÁLOGO 1949.</p>	<p>(Morro de Santo Antonio); <i>Retrato</i>.</p> <p>(1) Os selos, em número de doze, têm como figura dominante o Cruzeiro do Sul e referem-se à eletricidade, Lei Áurea, República, Santos Dumont, descobrimento do Brasil, mulher brasileira, artes e engenharia. Foram publicados na KOSMOS nº 2, de fev 1904, e na ILLUSTRATION de 12 nov 1904.</p> <p>(2) Aurelio Lopes, O “Ex-Libris” e o Emblema da Biblioteca Nacional, KOSMOS, nº 03, mar.</p> <p>(3) O Catálogo 1923, aponta uma medalha de bronze para esta exposição; e COSTA, p. 16, aponta 1909 para o prêmio em St. Louis.</p> <p>(5) Na página 414, do livro contábil do atelier, a ficha de controle de Visconti apresenta seu endereço, e o pagamento correspondente ao período entre 20 de junho e 24 de outubro.</p> <p>(6) Com as obras: <i>O portão da coroa; Portão do antigo Seminário; Casa do Governo; Morro do Pão da Bandeira; Moreninha</i>.</p> <p>(7) Com as obras: <i>Cabeça de estudo; Leitura (aquarela); Paisagem (aquarela); Retrato</i>.</p>
<p>1904</p>	<p>(1) LES CATALOGUES DES</p>	<p>(2) CAVALCANTI transcreve (p. 235) a carta</p>	

<p><i>de Mlle B. Lindheimer no Salon de la Societé Nationale de Beaux-arts (du Champ de Mars), em Paris.</i><sup>1</sup></p> <p>Junho. Em Paris, recebe do prefeito Pereira Passos, e do construtor engenheiro Oliveira Passos, convite para executar as decorações do TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.<sup>2</sup></p> <p>Trabalha durante 6 meses na esquisse das decorações do TMRJ.<sup>3</sup></p> <p>Setembro. Participa do 12º EGBA.<sup>4</sup></p>	<p>SALONS DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. II tome; (1901-1905).</p> <p>(2) BARATA, p. 124; e COSTA, p.15.</p> <p>(3) BARATA p. 124.</p> <p>(4) CATÁLOGO 1949.</p>	<p>de Francisco Guimarães, datada de 16 jun 1905, que transmite o convite de Pereira Passos, e que está conservada pela família Visconti.</p> <p>(3) Temas das decorações do TMRJ: Pano de boca: <i>A influência das Artes na Civilização</i>; Painel circular do teto da platéia: <i>A passagem do Dia ou A dança das Horas</i>; Cantoneiras: <i>O drama e A Música</i>.</p> <p>(4) Com as obras: <i>Retrato de Nicolina Vaz de Assis</i>; <i>Retrato</i> (de menina).</p>
<p>1906</p> <p>Fevereiro. Breve estada no Rio para firmar contrato com a direção do TMRJ.<sup>1</sup></p> <p>Abril. Aprovação dos projetos de Visconti, em sua proposta de 28 de março.<sup>2</sup></p> <p>Expõe os esboços do pano de boca na casa Vieitas.<sup>3</sup></p> <p>2 de maio. Parte do Rio com destino a Paris.<sup>4</sup></p> <p>Expõe <i>Maternidade</i> no Salão de <i>Champ de Mars</i>, Paris.<sup>5</sup></p> <p>Começa, no ateliê que fora de Puvis de Chavannes, em Neuilly-sur-Seine, Paris, as obras de decoração do TMRJ, pano de</p>	<p>(1) COSTA, p.16; e MOTA.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1892, p. 135.</p> <p>(3) BARATA p. 124.</p> <p>(4) CAVALCANTI, p. 247.</p> <p>(5) BARATA e SANCHES.</p> <p>(6) COSTA, p.16; e CAVALCANTI, p. 173.</p> <p>(7) NOTAÇÃO 6055 do Arquivo Documental do MDJVI.</p> <p>(8) NOTAÇÃO 6055 do</p>	<p>(2) Ofício nº 333 da Comissão Construtora do TMRJ, datado de 19 abr, e do construtor Oliveira Passos, publicado no CATÁLOGO 1982..</p> <p>(3) BARATA, de fato, aponta o ano de 1905 para essa exposição, mas a situa entre a aprovação dos projetos e a viagem para Paris, as quais estão confirmadas, através dos documentos, no ano de 1906.</p> <p>(4) A partir de manuscritos de Visconti, conservados pela família (Caixa n. 3).</p> <p>(7) Ofício da Diretoria do Interior do Ministério da Justiça e Negócios Interiores ao diretor da ENBA, referente à nomeação, datado de 19 de junho.</p>

	<p>boca, teto da platéia e friso do proscênio.<sup>6</sup></p> <p>Junho. Nomeado para substituir Henrique Bernardelli na I Cadeira de Pintura da ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES.<sup>7</sup></p> <p>Marca para setembro do ano seguinte, sua posse no cargo de professor.<sup>8</sup></p> <p>Setembro. Participa da 13ª EGBA.<sup>9</sup></p>	<p>Arquivo Documental do MDJVI.</p> <p>(9) CATÁLOGO 1949.</p>	<p>(8) Ofício de Visconti, adiando a data de sua posse, devido ao seu comprometimento com os trabalhos decorativos do TMRJ, datado de 06 de julho.</p> <p>(9) Com a obra: <i>Segredo</i></p>
1907	<p>Apresenta, em exposição individual em seu atelier, de 20 de abril a 28 de julho, os trabalhos para o pano de boca, friso e teto da platéia, ao meio artístico parisiense e à colônia brasileira.<sup>1</sup></p> <p>Agosto. Começam as críticas ao pano de boca, partindo de membros da colônia brasileira que visitaram a exposição em Paris.<sup>2</sup></p> <p>28 de outubro. Chega ao Rio para instalar as pinturas no TMRJ.<sup>3</sup></p>	<p>(1) COSTA, p.16; e PASTA DO ARTISTA organizada pela Biblioteca do MNBA.</p> <p>(2) <i>O Jornal do Commercio</i>, Rio de Janeiro, 6 ago 1907.</p> <p>(3) CAVALCANTI, p. 232.</p>	<p>(1) Na Pasta do Artista, cópia do Convite para a inauguração da exposição em Paris, que traz o endereço do atelier (58, <i>boulevard du Château, à Neuilly-of-Seine</i>), o dia da inauguração (20, <i>samedi</i>), o dia e o mês do encerramento, mas não o ano. Outros autores apontam o ano seguinte para essa exposição, mas então, Visconti se encontrava no Rio, lecionando na ENBA.</p> <p>(3) Em Visconti – Mestre Pintor. A NOITE ILUSTRADA, 06 out 1936, é apontado o ano de 1908 para o seu regresso.</p>
1908	<p>16 de março. No Rio, toma posse no cargo de professor de Pintura, na ENBA.<sup>1</sup></p> <p>Termina o <i>plafond</i> após sua instalação no TMRJ.<sup>2</sup></p> <p>Julho. Colocação do Pano de boca no TMRJ.<sup>3</sup></p>	<p>(1) GALVÃO, 1954, p. 61.</p> <p>(2) CAVALCANTI, p. 240</p> <p>(3) BARATA, p. 125; <i>Ilusões e Lunetas. O PAIZ</i>, 23 jul 1908, p. 1.</p>	<p>(5) A medalha é citada no CATÁLOGO GERAL DAS GALERIAS DE PINTURA E ESCULTURA, 1923, p. 181.</p> <p>(6) Com as obras: <i>Avenida Central; Luxemburg (aquarela); Maternidade; O Palácio do Pobre; Paisagem (Andaraí); Tricoteuse; Esquisse do pano de boca do Teatro Municipal; A passagem</i></p>

<p>1909</p> <p>Volta para o Rio com Louise e Yvonne.<sup>1</sup> Instala-se com a família para o 1º andar do imóvel da Rua Mem de Sá, e aluga o térreo.<sup>2</sup> 14 de julho. Inauguração oficial do TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.<sup>2</sup> Medalha de Ouro na Exposição</p>	<p>TMRJ.<sup>3</sup> Inicia a construção de seu atelier à Rua Mem de Sá, 60.<sup>4</sup> Setembro. Participa da EXPOSIÇÃO NACIONAL, no Rio de Janeiro, e obtém uma medalha de ouro.<sup>5</sup> Setembro. Participa da 15ª EGBA.<sup>6</sup> 25 ou 26 de novembro. Viaja novamente para Paris, com previsão de regresso para começo de março.<sup>7</sup> Casa-se com Louise Palombe (1882-1954), na <i>Mairie des Essart Le Roi</i>, perto de Saint Hubert, nos arredores de Paris.<sup>8</sup></p>	<p>(4) CATÁLOGO 1982. (5) CATÁLOGO 1908; CATÁLOGO 1923; JORNAL DA EXPOSIÇÃO, 20 set 1908, p. 2. (6) CATÁLOGO 1949. (7) Carta de Visconti a Gonzaga Duque, datada de 23 nov 1908, na pasta de correspondências de GD. (8) Cartas trocadas entre Visconti e Gonzaga Duque, do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FCRB, quanto à data aproximada; e BARATA, p. 81, quanto ao local.</p>	<p><i>do dia</i> (esquise do teto da sala de espetáculos); <i>O amor e a virtude triunfantes</i> (esquise do friso situado sobre o pano de boca); 11 Cartões definitivos para a confecção do pano de boca; 19 Desenhos para o friso de 15 metros do Teatro Municipal; 10 Cartões para a <i>Passagem do Dia</i>. (7) Do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (RJ). (8) Anteriormente, foram citadas várias outras datas para o casamento: 1900 (LMC, RP, MJS, JRTL); 1901 (PM); 1902 (FB); 1906 (<i>Visconti – Mestre Pintor</i>). CAVALCANTI e o Catálogo 1982 apontam o ano de 1908, que é a data declarada por Tobias, filho do pintor, que, no entanto, não apresentou documento comprobatório. Como Visconti partiu para Paris no final de novembro, o casamento deve ter acontecido nos últimos dias de 1908 ou nos primeiros de 1909.</p>
<p>(1) Do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (RJ). (3) O CATÁLOGO 1982 aponta a data de 1904 para o prêmio em St. Louis; e o site <a href="http://www.itaucultural.org.br">www.itaucultural.org.br</a> aponta, em 1909, uma medalha de ouro na Exposição de Chicago. (4) Com as obras: <i>Chalet Murtinho; Luxemburgo; Minha família</i>.</p>	<p>(1) Carta de Gonzaga Duque a Visconti, datada de 05 de março de 1909, na pasta de correspondências de GD. (2) CATÁLOGO 1982. (3) COSTA, p.16; CATÁLOGO 1949. (RP; FM)</p>	<p>(1) Do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (RJ). (3) O CATÁLOGO 1982 aponta a data de 1904 para o prêmio em St. Louis; e o site <a href="http://www.itaucultural.org.br">www.itaucultural.org.br</a> aponta, em 1909, uma medalha de ouro na Exposição de Chicago. (4) Com as obras: <i>Chalet Murtinho; Luxemburgo; Minha família</i>.</p>	<p>(1) Do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (RJ). (3) O CATÁLOGO 1982 aponta a data de 1904 para o prêmio em St. Louis; e o site <a href="http://www.itaucultural.org.br">www.itaucultural.org.br</a> aponta, em 1909, uma medalha de ouro na Exposição de Chicago. (4) Com as obras: <i>Chalet Murtinho; Luxemburgo; Minha família</i>.</p>

	<p>Internacional de St. Louis (EUA), com <i>Recompensa de São Sebastião</i>.<sup>3</sup></p> <p>Setembro. Participa da 16ª EGBA.<sup>4</sup></p>	<p>(4) CATÁLOGO 1949.</p>	
1910	<p>10 de janeiro – Inauguração anunciada da pequena Exposição Individual de Visconti na Casa Vieitas, Rio de Janeiro.<sup>1</sup></p> <p>Muda-se com a família para a Ladeira do Barroso (atual Ladeira dos Tabajaras – Copacabana).<sup>2</sup></p> <p>30 de julho. Nasce, no Rio de Janeiro, seu filho Tobias (†24/04/2003).<sup>3</sup></p> <p>Setembro. Participa da 17ª EGBA.<sup>4</sup></p>	<p>(1) JORNAL DO COMMERIO, Rio de Janeiro, 16 dez 1909; e GAZETA ARTÍSTICA, São Paulo, ano 1, nº 9, abr 1910, p. 16, 17.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(3) ENTREVISTA GRAVADA, e Leonardo Visconti Cavalleiro.</p> <p>(4) CATÁLOGO 1949.</p>	<p>(1) Com as obras: <i>Lendo a carta; os Retratos de; Nicolina Vaz de Assis, Antonio Xavier de Simas, maestro Alberto Nepomuceno, Affonso D'Angelo Visconti, Ovídio Romeiro, José Mariano Filho e Gonzaga Duque</i>; entre outros.</p> <p>(3) Entrevista com Tobias Visconti, no endereço da Ladeira dos Tabajaras, em 20 jun 2002.</p> <p>(4) Com as obras: <i>Deveres; Onomástico</i>.</p>
1911	<p>Decoração dos dois grandes painéis da BIBLIOTECA NACIONAL: <i>Progresso e Instrução</i>.<sup>1</sup></p> <p>Agosto. Compõe a Comissão Julgadora do concurso de Pintura para o Prêmio de Viagem, da ENBA.<sup>2</sup></p> <p>Dezembro. Participa da PRIMEIRA EXPOSIÇÃO BRASILEIRA DE BELAS ARTES, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, inaugurada no dia 24.<sup>3</sup></p>	<p>(1) CAMPOFIORITO; e CATÁLOGO 1982.</p> <p>(2) NOTAÇÃO 4723 do Arquivo Documental do MDJVI.</p> <p>(3) <u>Primeira Exposição Brasileira de Bellas Artes, O ESTADO DE SÃO PAULO, 25 dez 1911.</u></p>	<p>(1) Segundo MORAIS, 1995, p. 115, a Biblioteca é inaugurada em 29 out 1910.</p> <p>(2) Minuta de ofício da ENBA ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, comunicando a realização do concurso, datada em 19 de agosto.</p> <p>(3) Com as obras: <i>Maternidade; Pedro Álvares Cabral; A carta; Retrato de minha filha</i>.</p>
1912	<p>Tela <i>Sonho Místico</i> adquirida pelo governo do Chile para o Museu de Santiago.<sup>1</sup></p>	<p>(1) COSTA, p.16.; e CATÁLOGO 1982. (RP; FM)</p>	<p>(1) BRAGA, p. 141, aponta a data de 1909 para esta aquisição. BARATA, à p. 26, reproduz uma</p>

	<p>do Chile para o Museu de Santiago.<sup>1</sup></p> <p>É nomeado para exercer, interinamente, o lugar de professor em cadeira de pintura da ENBA.<sup>2</sup></p> <p>Setembro. Participa da 19ª EGBA.<sup>3</sup></p> <p>Dezembro. Envia a Oliveira Passos uma lista com a descrição resumida dos assuntos da decoração do <i>foyer</i> do Teatro Municipal.<sup>4</sup></p>	<p>CATÁLOGO 1982. (RP; FM)</p> <p>(2) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(3) CATÁLOGO 1949.</p> <p>(4) PASTA DO ARTISTA organizada pela Biblioteca do MNBA.</p>	<p>pintura de Visconti, que traz na margem inferior uma inscrição: “... Musée de Valparaiso” e a seguinte legenda:</p> <p>“Sonho Místico – óleo – Paris, 1896 – Exposto no Salon des Artistes Français, em 1897 – (Do Museu de Valparaiso, Chile).”</p> <p>(3) Com as obras: <i>A mensagem; Primavera (Nu); Retrato de Gonzaga Duque; Meio-Dia; Dedo de Deus.</i></p> <p>(4) Cópia da Carta de Visconti ao construtor do TMRJ, datada de 23 dez 1912.</p>
1913	<p>Janeiro. Participa da SEGUNDA EXPOSIÇÃO BRASILEIRA DE BELAS ARTES, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, inaugurada no dia 12.<sup>1</sup></p> <p>13 de fevereiro. Uma carta de Oliveira Passos informa ao pintor sobre as condições do contrato para realizar as decorações o <i>foyer</i> do TMRJ.<sup>2</sup></p> <p>1º de maio. Volta a Paris com a esposa e os filhos Yvonne e Tobias, para realizar a decoração do <i>foyer</i>.<sup>3</sup></p> <p>Pede licença médica à ENBA.<sup>4</sup></p> <p>Setembro. Participa da 20ª EGBA.<sup>5</sup></p>	<p>(1) Julio César da SILVA. <u>Segunda Exposição Brasileira de Bellas Artes</u>. A GAZETA, 20 jan. 1913.</p> <p>(2) CAVALCANTI, p. 232.</p> <p>(3) BARATA, p. 135; e CATÁLOGO 1982.</p> <p>(4) NOTAÇÃO 6060 do Arquivo Documental do MDJVI.</p> <p>(5) CATÁLOGO 1949.</p>	<p>(1) Com as obras: <i>Anunciação, Dedo de Deus; Primavera (Nu)</i>.</p> <p>(2) Esta carta, informa ainda que a proposta do pintor foi aceita em 04 jan 1913, pelo prefeito do Rio, e que o prazo para conclusão dos trabalhos é de 36 meses, devendo, as pinturas, estarem instaladas em 13 fev 1916.</p> <p>(4) Cópias de ofícios da ENBA referentes à licença médica de Visconti, datados de 07/05 e 09/06/1913.</p> <p>(5) Com as obras: <i>Paisagem de Sta. Tereza; Cabeça de Mártir</i>, e dois retratos.</p>

1914	<p>Começa a pintar o <i>foyer</i> do TMRJ, no atelier da <i>rue Didot</i>, Paris.<sup>1</sup></p> <p>Julho. Pedre demissão do cargo de professor da ENBA do Rio de Janeiro, após alguns períodos de licença para tratamento de saúde.<sup>2</sup></p>	<p>(1) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(2) NOTAÇÕES 6061, 6062, 6063 do Arquivo Documental do MDJVI.</p>	<p>(2) Cópia de requerimento de Visconti ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, pedindo a concessão de licença, de 19/04/1914; cópia de ofício de Visconti ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, pedindo demissão, datado de 23 de julho; e ofício da Diretoria do Interior, respondendo ao requerimento em que Visconti pede exoneração, datado de 24/08/1914.</p>
1915	<p>03 de janeiro. Nasce em França, seu filho Afonso (†13/03/1981), registrado no consulado brasileiro.<sup>1</sup></p> <p>Exposição das decorações para o <i>foyer</i>.<sup>2</sup></p> <p>27 de setembro. Parte de Paris para trazer ao Rio as pinturas do <i>foyer</i> do TMRJ, e deixa a família em St. Hubert, nos arredores de Paris.<sup>3</sup></p>	<p>(1) ENTREVISTA GRAVADA, e Maria Clara, filha de Afonso.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(3) CAVALCANTI, p. 232.</p>	<p>(1) Com Tobias Visconti, no endereço da Ladeira dos Tabajaras, em 20 jun 2002.</p> <p>(3) A partir dos cadernos de notas de Visconti, conservados pela família.</p>
1916	<p>18 de março. Conclusão dos trabalhos de <i>marouflage</i>, para instalação das pinturas no <i>foyer</i>.<sup>1</sup></p> <p>25 de março. Primeira visita programada aos novos trabalhos do TMRJ.<sup>2</sup></p> <p>05 de abril. Volta a Paris, onde o esperam sua esposa e seus filhos.<sup>1</sup></p> <p>Mora na propriedade de sua sogra em</p>	<p>(1) CAVALCANTI, p. 232.</p> <p>(2) NOTAÇÃO 6066 do Arquivo Documental do MDJVI.</p> <p>(3) CATÁLOGO 1982.</p>	<p>(1) A partir dos cadernos de notas de Visconti, conservados pela família.</p> <p>(2) Cópia de ofício da ENBA a Visconti participando que a Congregação aprovou exposição apresentada pelo dr. Carlos Cianconi, pedindo desculpas pelo não comparecimento dos professores à primeira visita aos seus trabalhos no TMRJ, por não terem tomado conhecimento do convite.</p>

	Saint Hubert, França, onde faz uma série de pinturas ao ar livre. <sup>3</sup>			
1917	Curta viagem à Itália, para visitar a mãe, que veio a falecer dois anos depois.	COSTA, p.16 e 17.		
1918	Expõe <i>No jardim de Saint Hubert no Salon de la Societé Nationale</i> , de Paris.	BARATA, p. 56.		
1920	Expõe <i>Vitória de Samotrace e Cura de Sol</i> , no <i>Salon de la Societé Nationale des Beaux-Arts</i> , de Paris. <sup>1</sup> Maio. Retorna definitivamente ao Brasil com a mulher e os 3 filhos. <sup>2</sup> Agosto. Exposição Individual na Galeria Jorge, Rio de Janeiro, apresentando 36 obras, a maioria pintada na França, inaugurada no dia 05. <sup>3</sup> Dirige um curso particular, no atelier de Haydê Lopes, à Rua das Laranjeiras, 34 – entre seus alunos encontra-se o pintor Manoel Santiago. <sup>4</sup> Participa da 27ª EGBA. <sup>5</sup> Participa da MOSTRA DE ARTE – EXPOSIÇÃO BRASILEIRA, organizada pelos artistas no LAORJ, por ocasião da visita do “Rei dos Belgas”. <sup>6</sup>	(1) BARATA, p. 60 e 73. (2) CATÁLOGO 1982. (3) <u>Exposição Elyseu Visconti</u> na “Galeria Jorge”, O JORNAL, (Bellas-Artes), 06 ago 1920; <u>Visconti regressou ao Rio, A NOITE</u> , 06 ago 1920; <u>Exposição Visconti</u> , na <u>Galeria Jorge</u> , GAZETA DE NOTÍCIAS (Vida Artística), 06 ago 1920. (4) BARATA, p. 174; e CATÁLOGO 1982. (5) CATÁLOGO 1949. (6) ADALBERTO MATTOS. <u>Mostra de Arte – Exposição Brasileira. ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA</u> , ano 8, nº 03, 1920.	(1) O CATÁLOGO 1949 indica que participaram ainda desta exposição as obras: <i>Amor materno</i> ; e 4 desenhos de nu. (2) No catálogo foi publicado o Passaporte com o registro da vinda da família para o Brasil, em 3 de maio de 1920. (3) Com as obras: <i>Saudade; Idade de ouro; As maçãs; Volta às trincheiras; Morro do Castelo; O ninho; Mãe; Primavera; Flores do Campo; Pão e flores (Trigal); Recolhimento; Fruto de amor; Alma do passado; Telhados de Paris; Eva; Outono; Manhã de maio; A crisálida; Leitura; O passeio; A fonte; As galinhas; Solitude; Outubro; Dormindo; A Igreja de Santa Teresa; Jardim de Luxemburgo; Carinhos; Comungantes; Festa; A leiteira; Pessegueiro do Luxemburgo; Abril; Luxemburgo; Maio; Luxemburgo; Julho; Luxemburgo; Minha viagem.</i> (4) Segundo LEITE, p. 531, o curso particular	

		nov. 1920.	<p>ministrado por Visconti se estende até 1923.</p> <p>(5) Com as obras: <i>Samothrace</i>; <i>A família</i>; <i>Cura de sol</i>.</p> <p>(6) Com as obras: <i>Recompensa de São Sebastião</i>, <i>Cabral guiado pela Providência</i>, além de “quadros pintados ultimamente em França”.</p>
1921	Participa da 28ª EGBA.	CATÁLOGO 1949.	<p>Com as obras: <i>Grupo de retratos</i>; <i>Amigos inseparáveis</i>; <i>Roupa estendida</i>; <i>Menino</i>; <i>Inspiração Poética</i> (Dante – Inferno, 2 telas); <i>Inspiração musical</i> (canto das sereias, 2 telas); <i>Amor materno</i>; 4 desenhos de nu; 3 esquisas da Parte central do <i>foyer</i> do TMRJ.</p>
1922	<p>Desenha três selos para o I Centenário da Independência do Brasil.<sup>1</sup></p> <p>Participa da Exposição de Arte Contemporânea, anexa à EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA, no Rio de Janeiro (29ª EGBA).<sup>2</sup></p> <p>Medalha de Honra na Exposição do Centenário da Independência, com o tríplice <i>Lar</i>.<sup>3</sup></p> <p>Medalha de Ouro em Sant Louis, EUA.<sup>4</sup></p>	<p>(1) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1949, e BRAGA, p. .</p> <p>(3) COSTA, p. 17; e CATÁLOGO 1982.</p> <p>(4) BRAGA, p. 141.</p>	<p>(2) Com as telas: <i>O lar</i>, <i>A governante</i>, <i>A roupa estendida</i>, <i>O colar</i>, <i>A primavera</i>, <i>As maçãs</i>; as aquarelas: <i>Juquinha</i>, <i>Madeira em flor</i>, <i>Ao sol</i>, <i>Petit Luxembourg</i>, <i>Na sua casa</i>, <i>Saint Hubert</i>, <i>Saudade</i>; 10 desenhos, estudos de nu; Projetos para 3 selos postais do Primeiro Centenário da Independência; <i>Ex-libris</i>.</p> <p>(3) Segundo BRAGA, p. 23, essa medalha era “a recompensa destinada ao artista... , não só pela sua obra exposta... , como pela sua bagagem artística...” Até a data da dessa publicação, 1942, somente 9 pintores brasileiros haviam recebido essa distinção.</p>

1923	<p>Termina a decoração do vestíbulo do Conselho Municipal do antigo Distrito Federal, hoje Palácio Pedro Ernesto, com a colaboração de Oswaldo Teixeira.<sup>1</sup></p> <p>Participa da 30ª EGBA.<sup>2</sup></p>	<p>(1) COSTA, p. 17; e CATÁLOGO 1982.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1949.</p>	<p>(1) Um tríptico intitulado <i>Deveres da Cidade</i> (15m X 5m). Segundo CAMPOFIORITO, a execução dessa decoração começou em 1920.</p> <p>(2) Com as obras: <i>Despedida; Para a escola; No campo; Mártir; Afetos; Flores.</i></p>
1924	<p>Execução do painel <i>Assinatura da primeira Constituição Republicana</i>, para a antiga Câmara Federal, hoje Palácio Tiradentes.<sup>1</sup></p> <p>Participa da 31ª EGBA.<sup>2</sup></p>	<p>(1) COSTA, p. 17; e CATÁLOGO 1982.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1949.</p>	<p>(1) Somente LEITE aponta a data de 1926, para a execução deste painel.</p> <p>(2) Com as obras: <i>Santa Teresa; Vila Rica; Cuidando das flores; A carta; 5 desenhos para decoração do novo edifício do Conselho Municipal; 4 desenhos: Pesquisas de luz.</i></p>
1925	<p>Participa da 32ª EGBA.</p>	<p>CATÁLOGO 1949.</p>	<p>Com a obra: <i>Vila Rica.</i></p>
1926	<p>28 de setembro. Inaugurada a EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ARTE DECORATIVA, na Galeria Jorge.<sup>1</sup></p> <p>Participa da 33ª EGBA.<sup>2</sup></p>	<p>(1) O JORNAL.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1949.</p>	<p>(1) <u>Exposição Eliseu Visconti</u>, in: O JORNAL, 25 set 1926.</p> <p>(2) Com as obras: <i>Piedade; Retrato; Bahiana.</i></p>
1927	<p>Participa da 34ª EGBA.</p>	<p>CATÁLOGO 1949.</p>	<p>Com as obras: <i>Amizade; Manhã brumosa; Igreja de Santa Teresa; Retrato; Retrato.</i></p>
1928	<p>Participa da 35ª EGBA.</p>	<p>CATÁLOGO 1949.</p>	<p>Com as obras: <i>Retrato; Os deserdados; Para a Escola; A visita; Igreja de Santa Teresa.</i></p>
1929	<p>Participa do XI Salon do Rosario, República Argentina.<sup>1</sup></p>	<p>(1) BRAGA, p. 240, 241.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1949.</p>	<p>Com as obras: <i>Retrato de M. C.; Retrato de Y.V.; Primeira emoção.</i></p>

	Participa da 36ª EGBA. <sup>2</sup>			Com as obras: <i>A casa; Santa Teresa; A lição.</i>
1930	Participa da 37ª EGBA.	CATÁLOGO 1949.		
1931	Agosto. É convidado por Adolfo Bergamini para estilizar o desenho das armas municipais, trabalho que finalmente não é aceito, preferindo o Prefeito ficar com o desenho tradicional. <sup>1</sup>  Zaco Paraná executa o seu busto em bronze. <sup>2</sup>	(1) CATÁLOGO 1982. (2) ARTE BRASILEIRA, SÉCULO XX – CATÁLOGO 1984, p. 37.		(1) O Catálogo publica parte do ofício da Diretoria de Estatística e Arquivo da Prefeitura, endereçado a Visconti e datado de 13 ago 1931.
1933	Participa da Exposição de St. Pittsburg, USA. <sup>1</sup>  Participa da 39ª EGBA. <sup>2</sup>	(1) BARATA; e CATÁLOGO 1982. (2) CATÁLOGO 1949.		(1) Com a obra: <i>Yvonne</i> (Retrato).  (2) Com as obras: <i>Inspiração; Merenda; Retrato do sr. José da Silva Brandão.</i>
1934	Participa do 1º SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES, inaugurado em 25 jan. <sup>1</sup>  Recebe Menção Honrosa no 1º SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. <sup>2</sup>  Inicia a execução de um novo friso sobre o proscênio do TMRJ. <sup>3</sup>  Participa da 40ª EGBA. <sup>4</sup>  Inicia um curso de extensão universitária de Artes Decorativas, nos mesmos moldes que o de Grasset, anexo à ESCOLA	(1) CATÁLOGO DO 1º SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. (2) DIÁRIO DE SÃO PAULO (3) CATÁLOGO 1982; e TAPAJÓS GOMES, Os Nomes Gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti, CORREIO DA MANHÃ, 15 dez 1935. (4) CATÁLOGO 1949.		(1) Com as obras: <i>A prece; A merenda; e Primeira emoção.</i>  (2) Antonio de Pádua Dutra, O 2º Salão Paulista de Belas Artes, DIÁRIO DE SÃO PAULO.  (3) Com o tema <i>As nove musas recebem as ondas musicais</i> , auxiliado por sua filha Yvonne, Henrique Cavalleiro e Agenor de Barros.  (4) Com as obras: <i>Retratos de família; Retrato de senhora; Tobias.</i>

	POLITÉCNICA do Rio de Janeiro. <sup>5</sup>	(5) CATÁLOGO 1982.	
1935	Participa da 41ª EGBA. <sup>1</sup> Participa do 3º SALÃO CARIOCA. <sup>2</sup>	(1) CATÁLOGO 1949. (2) BARATA, p. 100.	(1) Com as obras: <i>Retrato de um comendador; Retrato (cabeça de expressão) Minha casa – Teresópolis.</i> (2) Com a obra <i>Baiana</i> (1926).
1936	Termina o trabalho do TMRJ. <sup>1</sup> Participa da 42ª EGBA. <sup>2</sup> Deixa de dar aulas no curso de Artes Decorativas. <sup>3</sup>	(1) COSTA, p. 17; e CATÁLOGO 1982. (2) CATÁLOGO 1949. (3) CATÁLOGO 1982.	(2) Com as obras: <i>Afeto; O colar; Esquisse projeto – Palácio do Catete.</i> (3) BARATA, p. 165, coloca o magistério de Visconti nos Cursos de Extensão Universitária entre os anos de 1936 e 1937.
1937	É convidado para fazer parte da Comissão examinadora do concurso para Catedrático de Arte Decorativa, por Lucílio de Albuquerque, então Diretor em Exercício da ENBA. <sup>1</sup> Sua filha Yvonne, casa-se com seu discípulo Henrique Cavalleiro. <sup>2</sup> Participa da 43ª EGBA. <sup>3</sup>	(1) CATÁLOGO 1982. (2) Leonardo Visconti Cavalleiro, filho do casal. (3) CATÁLOGO 1949.	(3) Com as obras: <i>Luiz Edmund, o historiador da cidade; Roupas estendidas.</i>
1938	Restaura o Pano de Boca do TMRJ, que é acrescido de adendos laterais, por conta do alargamento do prosccênio. <sup>1</sup> Participa da 44ª EGBA. <sup>2</sup>	(1) DIÁRIO DA NOITE. (2) CATÁLOGO 1949. (3) BRAGA, p. 141.	(1) <u>Ressurge um Grande Trabalho Artístico, DIÁRIO DA NOITE, 13 abr 1938.</u> (2) Com as obras: <i>Um ninho</i> (Teresópolis); <i>Retrato; Retrato.</i>

	Participa do Salon "Carnegie", EUA <sup>3</sup>		(3) Segundo o site: <a href="http://www.itaucultural.org.br">www.itaucultural.org.br</a> , Visconti participou em 1935 da <i>International Exhibition of Painting</i> , no CARNEGIE INSTITUTE, e em 1936, no TOLEDO MUSEUM OF ART.
1939	Participa da 45ª EGBA.	CATÁLOGO 1949.	Com as obras: <i>Avenida Delfim Moreira; Descansando em meu jardim; Auto-retrato.</i>
1940	Participa da 46ª EGBA. <sup>1</sup> Participa da Exposição do Centenário de Portugal. <sup>2</sup> Participa do 7º SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES, na Exposição Retrospectiva. <sup>3</sup>	(1) CATÁLOGO 1949. (2) BRAGA, p. 240. (3) CATÁLOGO 1940 – 7º SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES.	(1) Com as obras: <i>Hino à bandeira; Aledia e Crispim; Paisagem</i> (Terresópolis). (3) Com a obra <i>Maternidade</i> .
1941	Janeiro. A tela <i>Gioventu</i> é doada ao MNBA do Rio de Janeiro, por seu proprietário, E. G. Fontes. Participa da 47ª EGBA. <sup>2</sup>	(1) CORREIO DA MANHÃ. (2) CATÁLOGO 1949.	(1) <u>Uma tela de Visconti para as galerias do Museu. CORREIO DA MANHÃ</u> (Bellas Artes), 14 jan. 1941. (2) Com as obras: <i>Retrato do dr. Moscoso; Retrato do sr. Vieitas; Ninho</i> (Terresópolis).
1942	Doa os originais que serviram para a confecção das suas decorações no Teatro, para o MUSEU EVOCATIVO DO TEATRO MUNICIPAL, criado por iniciativa do prefeito. <sup>1</sup> Participa da 48ª EGBA. <sup>2</sup>	(1) ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, Ano XX, nº 87. (2) CATÁLOGO 1949.	O Museu Evocativo do Teatro Municipal, ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, Ano XX, nº 87, jun 1942. (2) Com as obras: <i>Retratos; Para o banho; Quaresmas</i> .
1943	Julho. Convite do Ministro da Educação	(1) O JORNAL.	Homenageando um mestre da pintura brasileira,

	<p>Gustavo Capanema para realizar, no próximo ano, uma grande exposição dos seus trabalhos. <sup>1</sup></p> <p>Participa da 49ª EGBA. <sup>2</sup></p>	(2) CATÁLOGO 1949.	O JORNAL, Rio de Janeiro, 16 jul 1943.  (2) Com as obras: <i>Retrato do dr. Cícero Peregrino da Silva</i> ; <i>Retrato do autor</i> .
1944	<p>Termina seu último trabalho: <i>As três Marias</i>. <sup>1</sup></p> <p>05 de julho. É encontrado ferido em seu atelier à av. Mem de Sá, provavelmente vítima de assalto, devido ao sumiço de um relógio, dinheiro e documentos. <sup>2</sup></p> <p>Participa da 50ª EGBA. <sup>3</sup></p> <p>15 de outubro. Falece em sua residência na Ladeira Tabajaras, nº 155, Copacabana, Rio de Janeiro. <sup>4</sup></p>	<p>(1) CATÁLOGO 1982.</p> <p>(2) A NOITE; e A NOTÍCIA.</p> <p>(3) CATÁLOGO 1949.</p> <p>(4) DIÁRIO DA NOITE; O GLOBO; A NOITE; O JORNAL.</p>	<p>(2) O Pintor Visconti foi assaltado!, A NOITE, 07 jul 1944; <u>Atacado pelas costas o grande artista do pincel</u>, A NOTÍCIA, 08 jul 1944.</p> <p>(3) Com as obras: <i>Três Marias</i>; <i>Flor da rua</i>; <i>Fundos de meu quintal</i>.</p> <p>(4) <u>Desaparece um dos mestres da pintura brasileira</u>, DIÁRIO DA NOITE, 16 out; <u>Elyseu Visconti</u>, O GLOBO, 16 out; <u>Uma grande perda para a arte nacional</u>, A NOITE, 16 out 1944; <u>Perde o Brasil um grande artista</u>. O JORNAL, 17 out.</p>

## HOMENAGENS PÓSTUMAS

1944	<p>18 de novembro. A ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS fez uma seção pública e solene, em homenagem à memória do mestre.</p>	ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS, 1944/45	Nesta seção, proferiram discursos: Oswaldo Teixeira, Frederico Barata e Carlos da Silva Araújo.
1945	<p>O SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES concede-lhe como homenagem póstuma, a grande medalha de ouro. <sup>1</sup></p> <p>Participa da 51ª EGBA. <sup>2</sup></p>	<p>(1) PONTUAL, p. 545; e AYALA, p. 494.</p> <p>(2) CATÁLOGO 1949.</p>	(2) Com as obras: <i>Meu netinho</i> ; <i>Auto-retrato</i> ; <i>Meu filho</i> .

1947	29 de junho. A Campanha Nacional de Aviação batizou um de seus aparelhos de instrução com o nome de Visconti	O JORNAL, 06 jul 1947.	O avião se destinava ao Aeroclube de Belém do Pará, e teve como paranimfo Frederico Barata.
1949	16 de novembro. Inauguração da EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ELISEU D'ANGELO VISCONTI, no MNBA	CATÁLOGO 1949.	A exposição ocupou 9 salas das galerias do museu e reuniu 269 pinturas, que foram divididas em 6 períodos, e mais 7 trabalhos de arte decorativa.
1952	24 de março. Inauguração do busto de Eliseu Visconti no foyer do TMRJ., e de uma exposição no MUSEU DOS TEATROS, com os documentos relativos à decoração, croquis, estudos e outras obras de Visconti.	O JORNAL, 25 mar 1952; JORNAL DO COMÉRCIO, 23, 24 e 25 mar 1952.	Depois das inaugurações, os convidados e o público foram convidados a apreciar as obras de decoração de Visconti no Teatro, sob a luz de projetores especiais.
1953	Dezembro. Sala Especial Eliseu Visconti, na II BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO.	CATÁLOGO GERAL da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.	Mostra 32 obras de colecionadores particulares, a grande maioria da família Visconti, e 3 obras de instituições públicas.
1966	O Departamento de Correios e Telégrafos edita selo comemorativo do centenário de nascimento do pintor.	CATÁLOGO 1982.	O selo, de 120 cruzeiros, tem a estampa da tela <i>Giovenù</i> .
1967	De 30 de julho a 31 de agosto. EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO DE NASCIMENTO DE ELISEU VISCONTI, no MNBA.	CATÁLOGO 1967.	O Catálogo traz reprodução da certidão de batismo. Mostra 48 trabalhos, sendo 34 de coleções da família Visconti, e o restante de outras coleções particulares.
1971	Julho. <i>Três meninas num jardim</i> , é a peça do mês no MNBA.	O JORNAL, Rio de Janeiro, 17 jul 1971.	

1976	Março. <i>A Providência Guia Cabral</i> , é a obra destaque do mês na PESP.	FOLHA METROPOLITANA, S. B. do Campo/ SP, 05 mar 1976.	
1977	De 12 a 31 de dezembro. EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ELISEU VISCONTI, na Galeria Arte Global, em São Paulo/SP.	CATÁLOGO 1977; e FOLHA DA TARDE, São Paulo, 13 dez 1977.	Iniciativa cultural da Rede Globo; patrocínio da Bandeirante de Seguros. Mostra 32 óleos sobre tela, dos mais variados períodos, todos de coleções particulares, nenhuma da família de Visconti.
1978	De 18 a 28 de janeiro. EXPOSIÇÃO ITINERANTE DE ELISEU VISCONTI, no Palácio das Artes, Grande Galeria, Belo Horizonte/MG. <sup>1</sup> De 16 a 25 de fevereiro. EXPOSIÇÃO ELISEU VISCONTI, no Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador/BA. <sup>2</sup> De 17 a 31 de março. EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ELISEU VISCONTI, na Galeria "A", Brasília, DF. <sup>3</sup> De 6 a 15 de abril. 2ª EXPOSIÇÃO ITINERANTE DE ELISEU VISCONTI, no MNBA, Rio de Janeiro/RJ. <sup>4</sup>	(1) CATÁLOGO da exposição em BH. (2) CATÁLOGO da exposição em Salvador. (3) CATÁLOGO 1982; JORNAL DE BRASÍLIA, 12 mar 1978; CORREIO BRASILIENSE, 16 mar 1978. (4) Catálogo da Exposição no MNBA, 1978.	(1) Apoio Fundação Roberto Marinho e Rede Globo. (2) Galeria Arte Global, apoio TV Aratu, Rede Globo. (3) Rede Globo; Companhia de Eletricidade de Brasília; e Fundação Cultural do Distrito Federal. (4) Rede Globo; MNBA; Arte/Hoje; e Galeria Arte Global.
1983	Agosto. Exposição ELISEU VISCONTI E A ARTE DECORATIVA, no Solar Grandjean de Montigny.	CATÁLOGO 1982; O GLOBO, 16 ago 1983 e JORNAL DO BRASIL, 23 ago 1983.	Mais de 100 trabalhos, entre: capas de revistas, ex-líbres, cerâmicas, esboços para vitrais, selos, tecidos, luminárias, vasos e cartazes.

1990	De 10 de agosto a 03 de março. EXPOSIÇÃO ELISEU D'ANGELO VISCONTI, na Sala Joaquim Lebreton, do MNBA.	CATÁLOGO 1990.	Comemoração do Centenário da Reforma da ENBA, mostra 14 trabalhos.
1994	De 03 de novembro a 04 de dezembro. EXPOSIÇÃO ELISEU VISCONTI, no MNBA.	Folder da Exposição e JORNAL DO BRASIL, 03 nov 1994.	Por ocasião do transcurso dos 50 anos da morte do artista. Mostra 48 obras, sendo 21 da família do pintor.
2000	De 15 de abril a 16 de maio. Exposição ELISEU VISCONTI – ESTUDOS DO CORPO, na PESP. <sup>1</sup> De novembro a janeiro. EXPOSIÇÃO DESIGNER VISCONTI, na Associação dos Designers Gráficos	(1) Folder da exposição, arquivado na pasta do artista, da Biblioteca da PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.	(1) “No mês da comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil...” (texto do folder)
2002	17 de janeiro. Inauguração do ESPAÇO CULTURAL ELISEU VISCONTI, na BIBLIOTECA NACIONAL, no Rio de Janeiro.	BIBLIOTECA NACIONAL	Espaço destinado à exposições, sendo a primeira: “Rio de Janeiro e a Biblioteca Nacional – um caso de amor.”

*Mirian Nogueira Seraphim*

**NO VERÃO (1894) DE ELISEU D'ANGELO VISCONTI  
VOLUME DE ILUSTRAÇÕES**

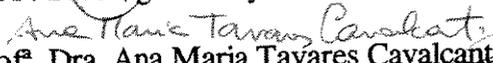
[v. 2]

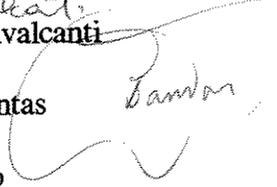
Dissertação de Mestrado em História da Arte  
apresentada ao Departamento de História do  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas, sob a  
orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior.

Este exemplar corresponde à redação final  
da Dissertação defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 19 dez 2003.

BANCA

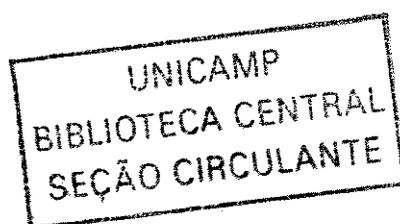
  
Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior

  
Prof.ª Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas 

Prof.ª Dra. Luzia Margareth Rago

Dezembro, 2003.



UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	Se. 65v
v.	2v
EX	
TOMOS/BO/	57253
PREC.	16-P-119/04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PRECO	R\$ 11,00
DATA	03/03/04
Nº CPD	

CM00194762-1

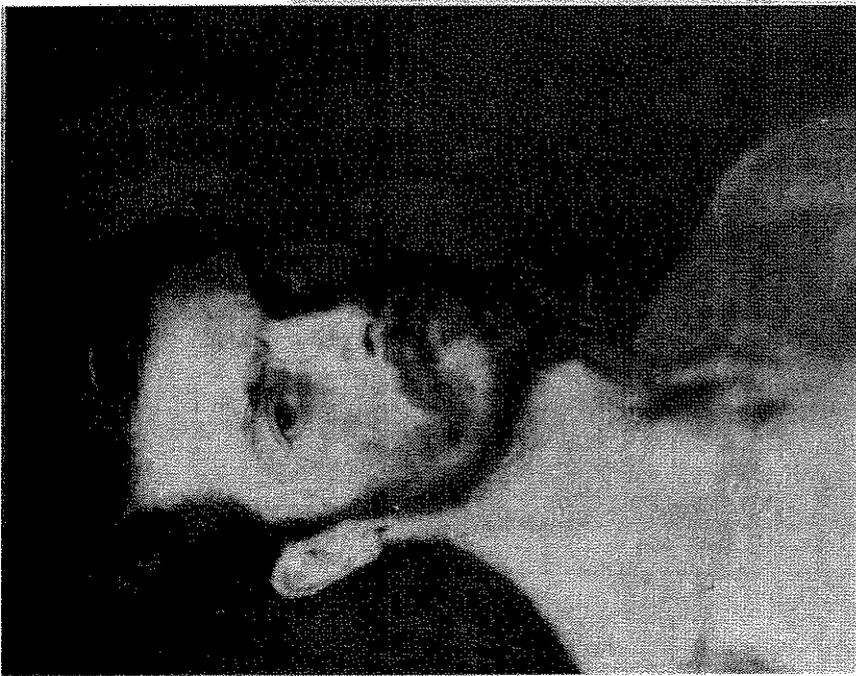
Bd-id 311515

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Se 65 v **Seraphim, Mirian Nogueira**  
**No verão (1894) de Eliseu d'Angelo Visconti / Mirian Nogueira**  
**Seraphim. -- Campinas, SP : [s.n.], 2003.**  
**2v.**

**Orientador: Jorge Sidney Coli Júnior.**  
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,**  
**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Visconti, Eliseo, 1866-1944. 2. Pintura brasileira – Séc. XIX.**  
**3. Nu na arte. 4. Arte – Ocidente. I. Coli Júnior, Jorge Sidney.**  
**II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e**  
**Ciências Humanas. III. Título.**

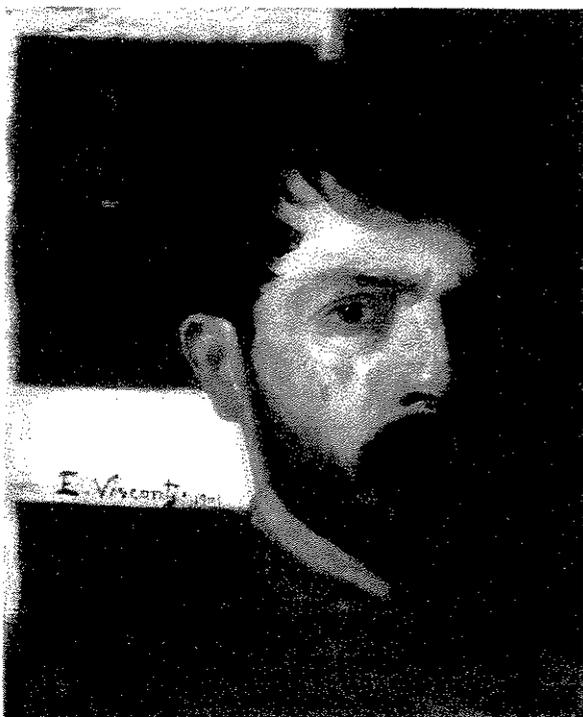


A. *Auto-retrato* (s.d.)  
40 x 32 cm

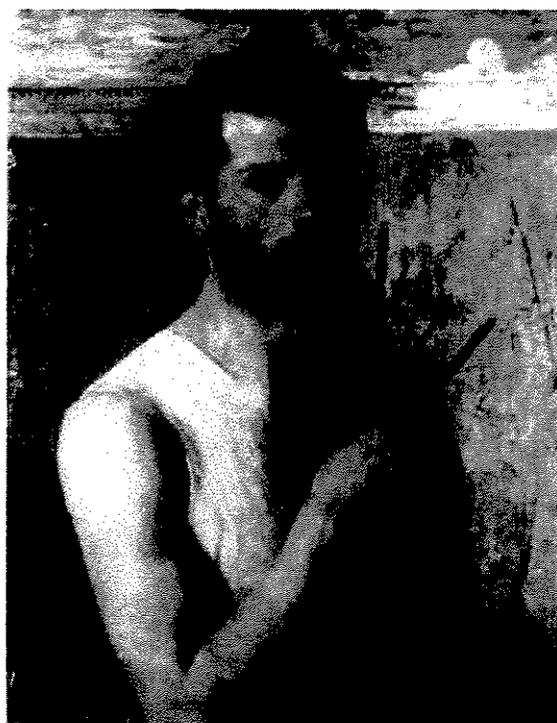
B. *Estudos a lápis* (1897)



C. *Auto-retrato aos 32 anos*  
(c. 1898) MNBA  
carvão, lápis de cor.



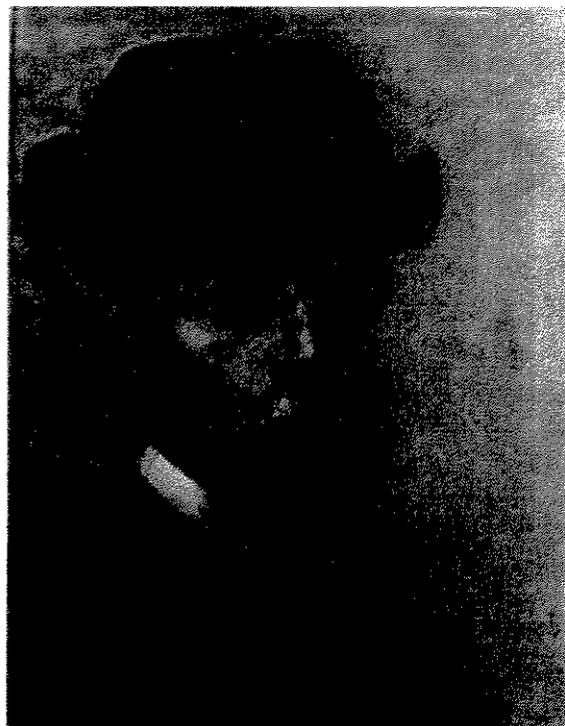
A. *Auto-retrato* (1901) 32 x 27 cm



B. *Auto-retrato* (1902)  
Col. Tobias Visconti



C. *Auto-retrato* (s.d.) PESP  
40 x 33 cm



D. *Auto-retrato* (s.d.)  
Col. Tobias Visconti



A. *Auto-retrato* (1910) MNBA



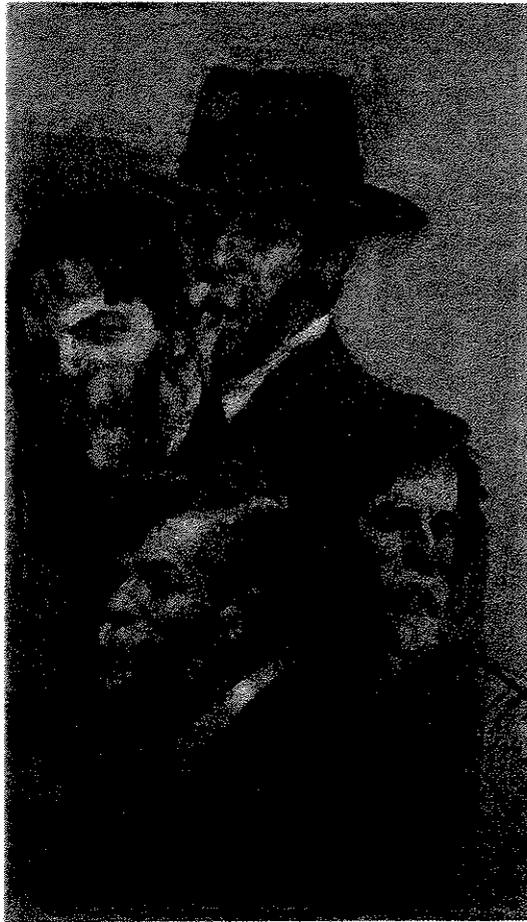
B. *Auto-retrato* (1913)



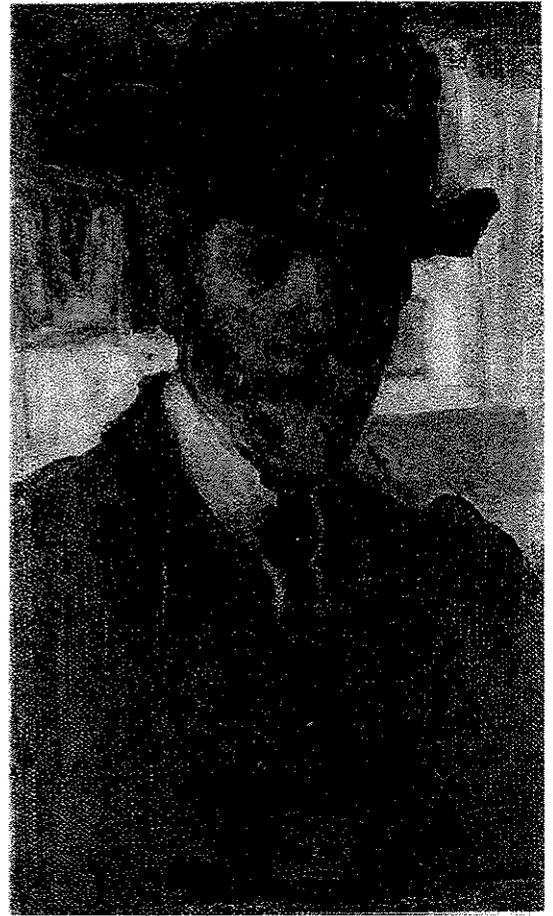
C. *Auto-retrato* (1930)



D. *Auto-retrato* (1938)



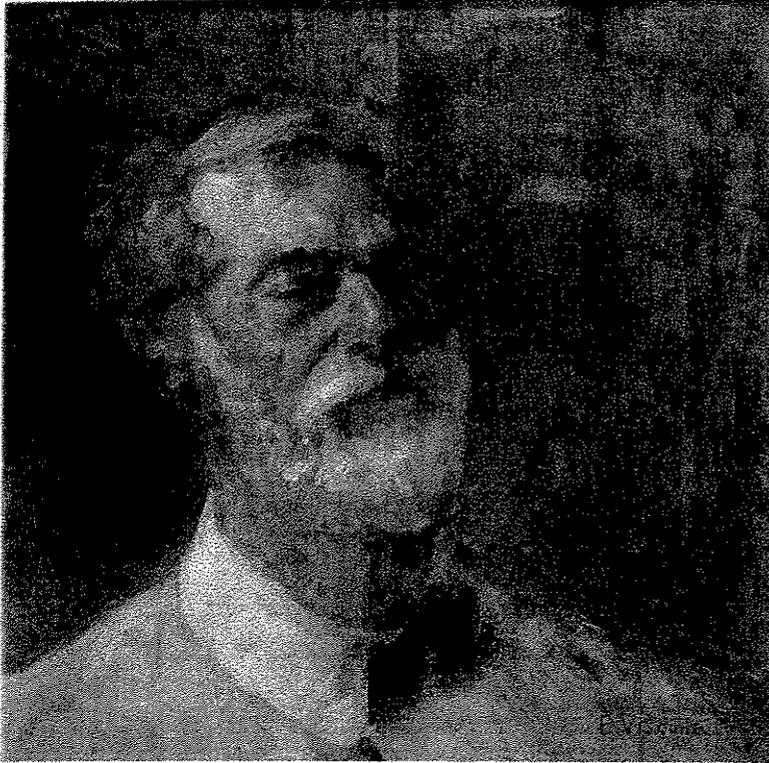
A. *Auto-retrato* (1914) 84 x 49 cm



B. *Auto-retrato* (1916/18) 40 x 24 cm



C. *Auto-retrato em 3 posições* (c. 1942) MNBA - 63 x 81 cm



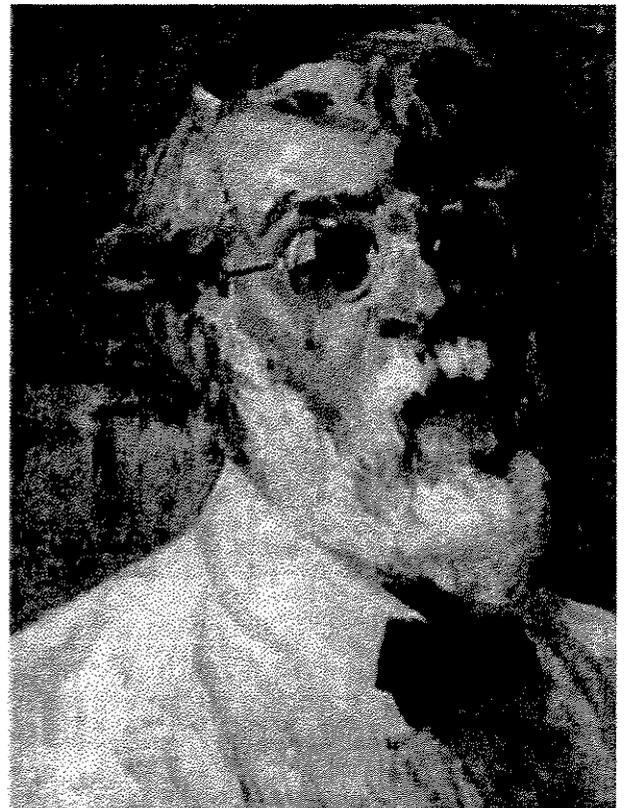
A. *Auto-retrato* (década de 1930)



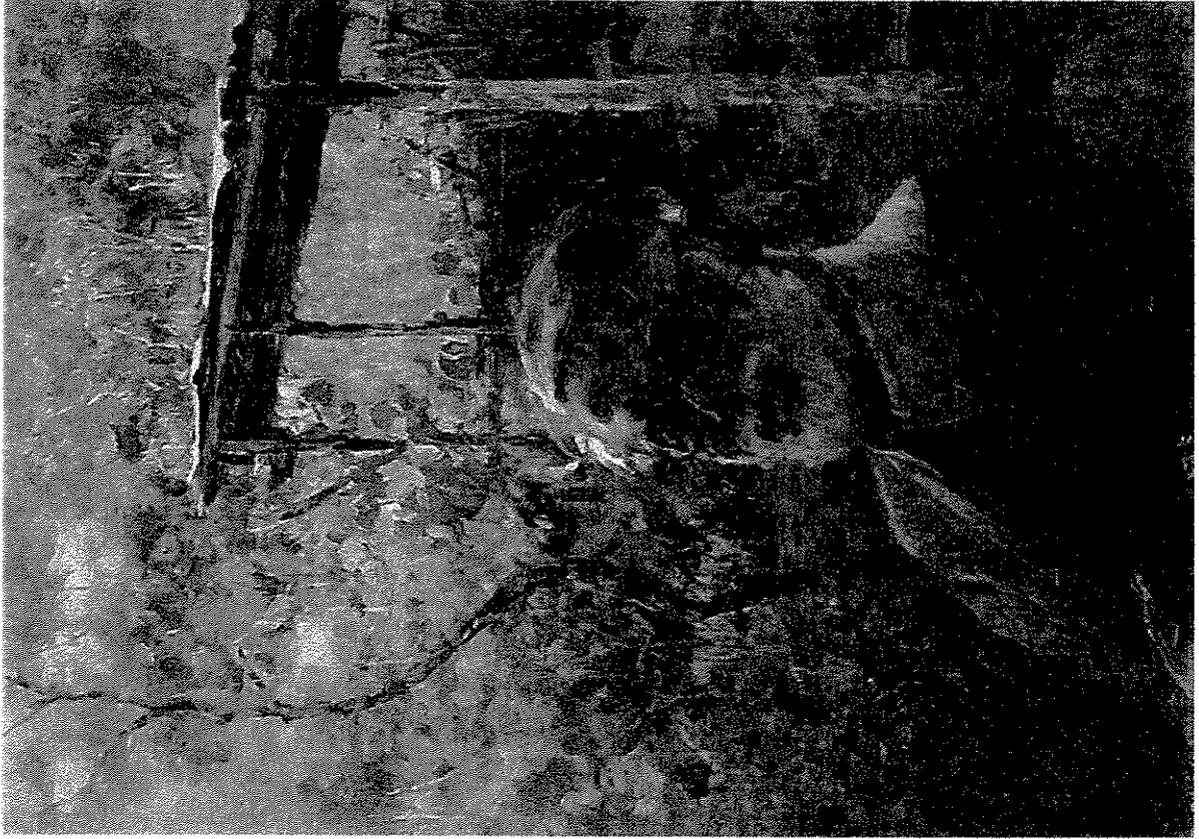
B. *Auto-retrato com chapéu*  
(c. 1932/34)



C. *Auto-retrato em azul* (1934)



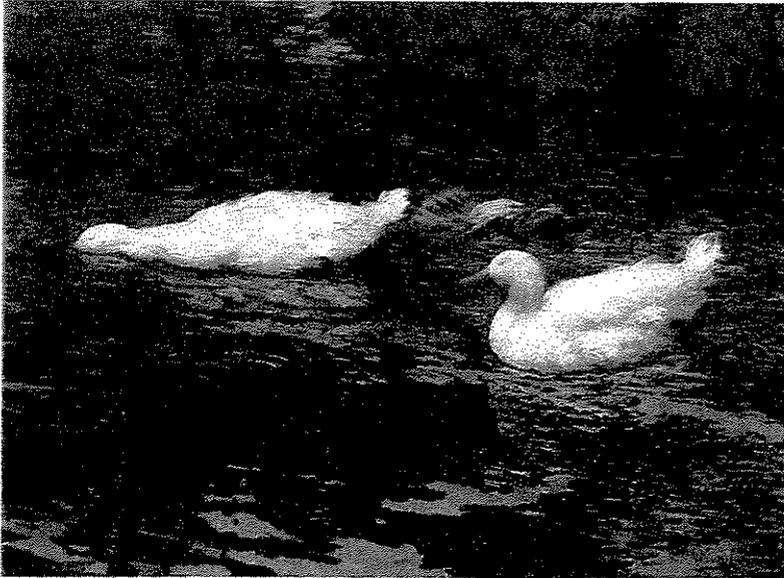
D. *Auto-retrato* (1934)



B. *Auto-retrato ao ar livre* (1943) MNBA - 81 x 59 cm



A. *Ilusões perdidas* (1933) 156 x 98 cm



A. *Os patinhos* (1897)  
60 x 81 cm



B. *Comungantes* (1895)  
90,5 cm de diâmetro



C. *O beijo* (1898)  
25 x 33 cm



A. *Anunciação* (s.d.)



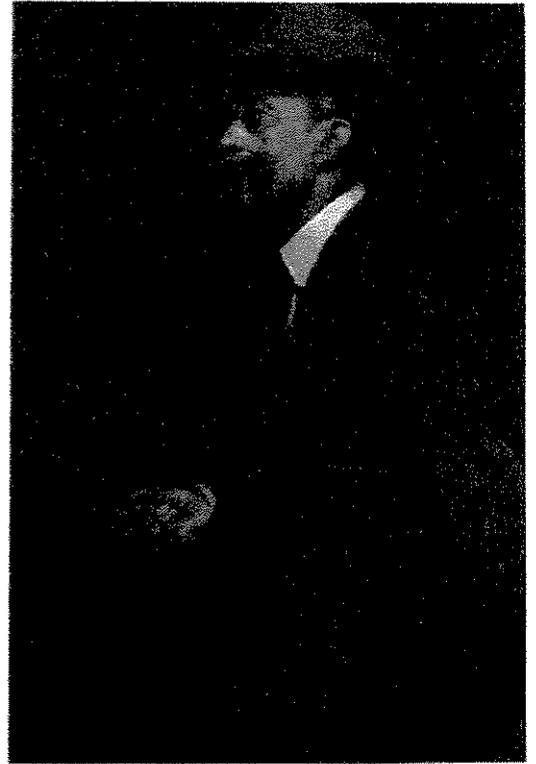
B. *Menina* (s.d.)



C. *Boa noite* (1911)



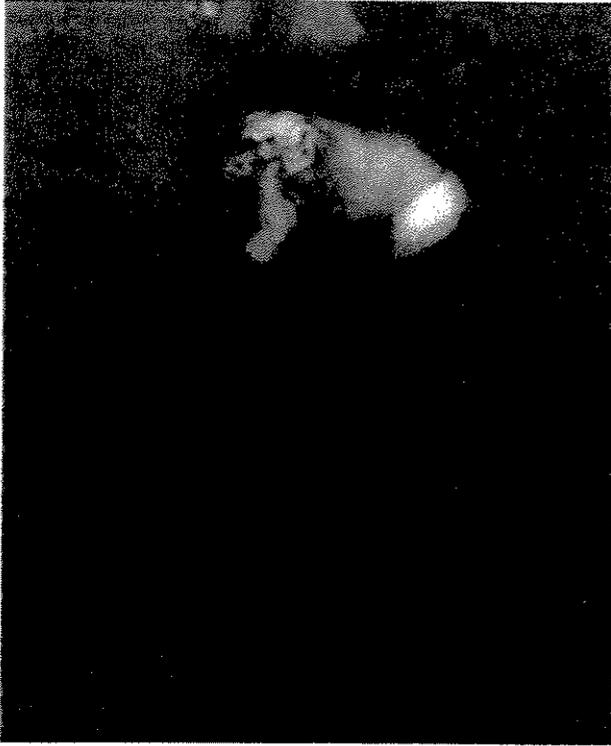
A. *Retrato de Nicolina Vaz de Assis*  
(1905) MNBA - 100 x 81 cm



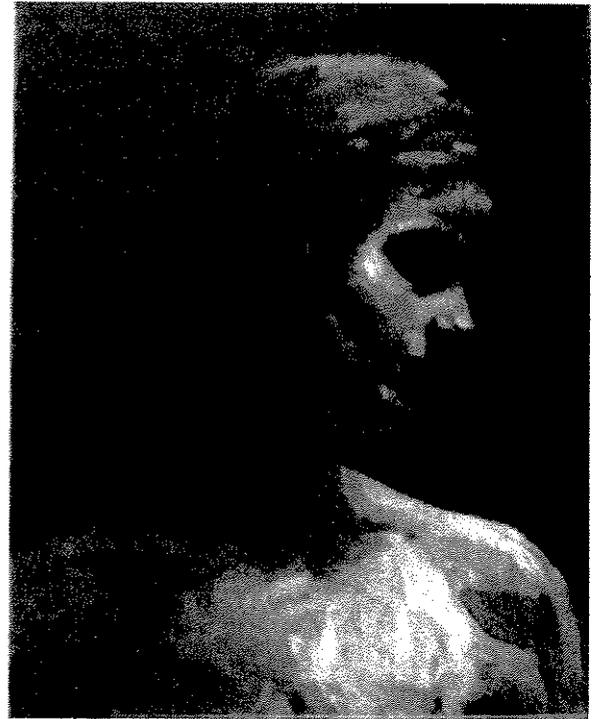
B. *Retrato de Gonzaga Duque*  
(1908/10) MNBA - 60 x 45 cm



C. *Pão e flores ou Moça no trigal* (c. 1913/16) 65 x 80 cm



A. *A carta* (1906) PESP - 80 X 65 cm



B. *Cabeça de mulher* (1916)



C. *Hino à Bandeira* (1940) PESP - 140 x 239,5 cm



*Maternidade* (1906) PESP - 165 x 200 cm, e detalhes.





*A. Louise – minha esposa (1911)*



*B. Retrato de Louise (s.d.)*



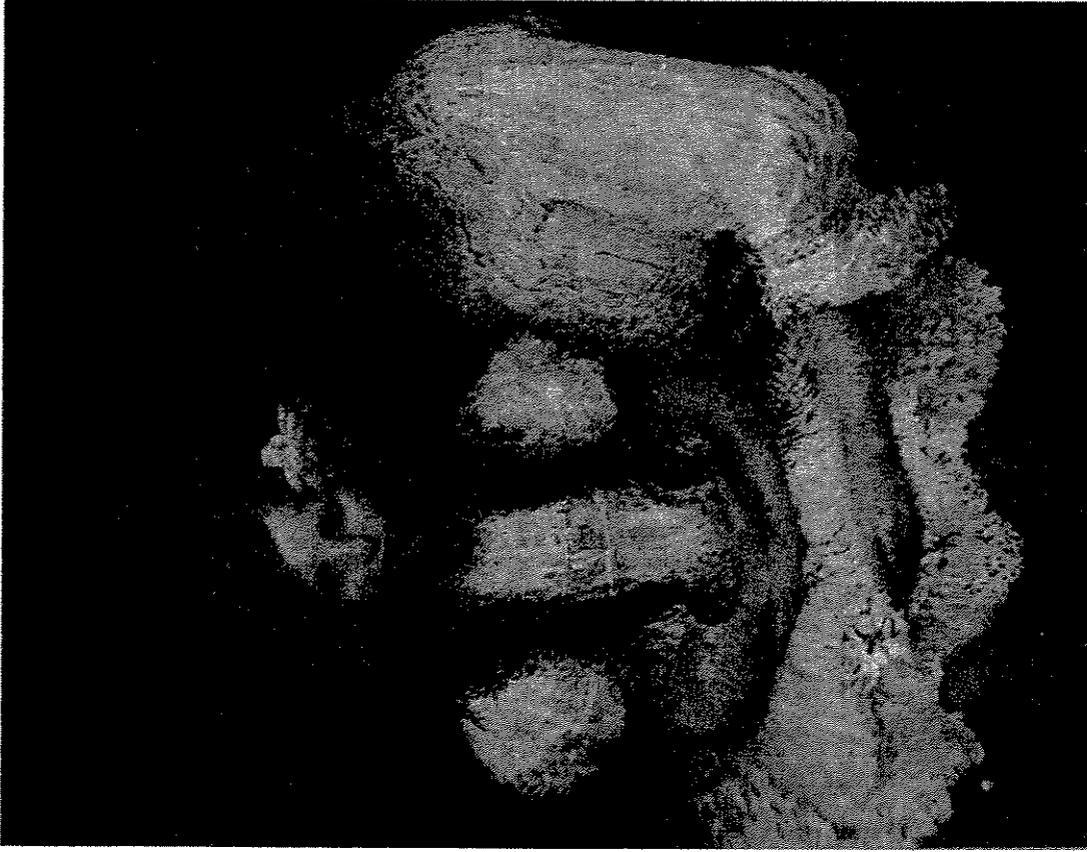
*C. Retrato de minha mulher (1926)*



*D. Retratos da familia (1931)*



A. *Retrato de Yvonne* (c.1908) 42 x 33 cm



B. *Minha família ou A rosa* (1909) 100 x 78 cm



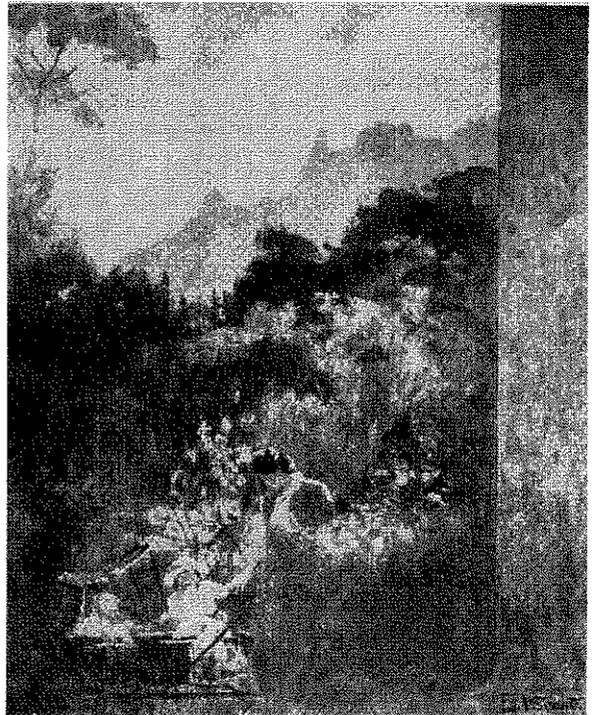
A. *Rosto de Yvonne* (crayon)



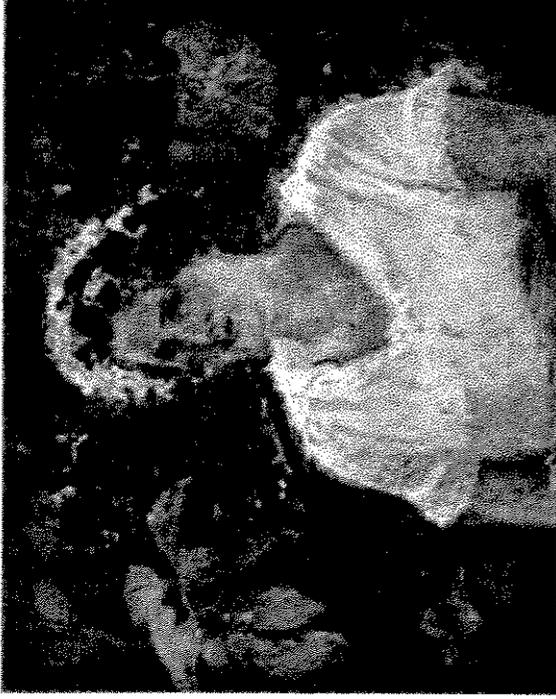
B. *Meditando* (1916)



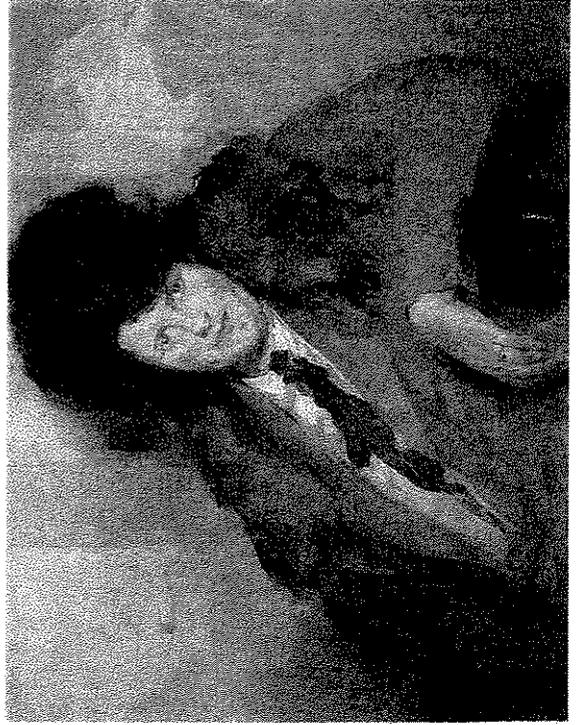
C. *O colar* (1922)



D. *Um ninho* (1940)



*B. Louise (1922)*



*C. Yvonne (1933)*



*A. Cura de sol (c. 1920)*



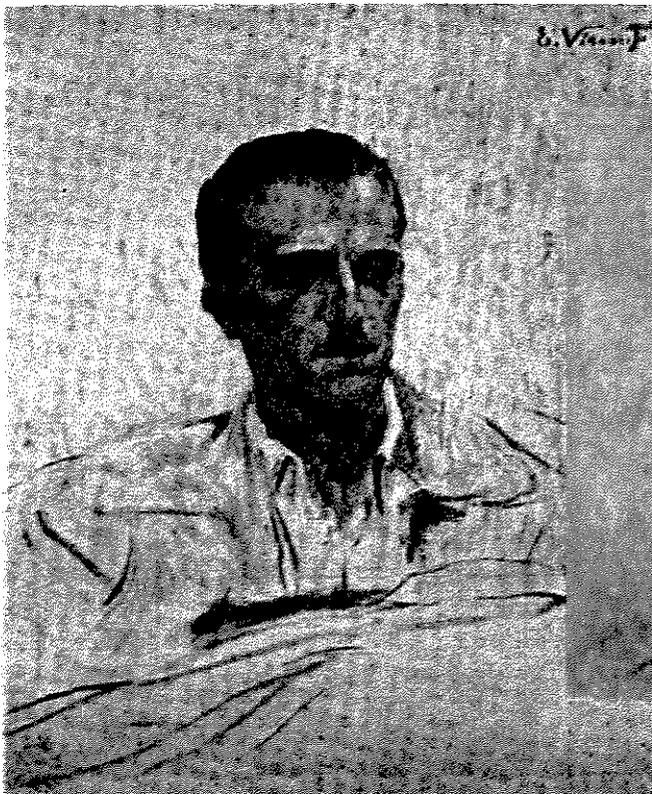
A. *Primeiro retrato de Tobias* (1910) Coleção Tobias Visconti



B. *Carrinho de bebê* (1916) Museu da Chácara do Céu



A. *Amigos inseparáveis* (1921)



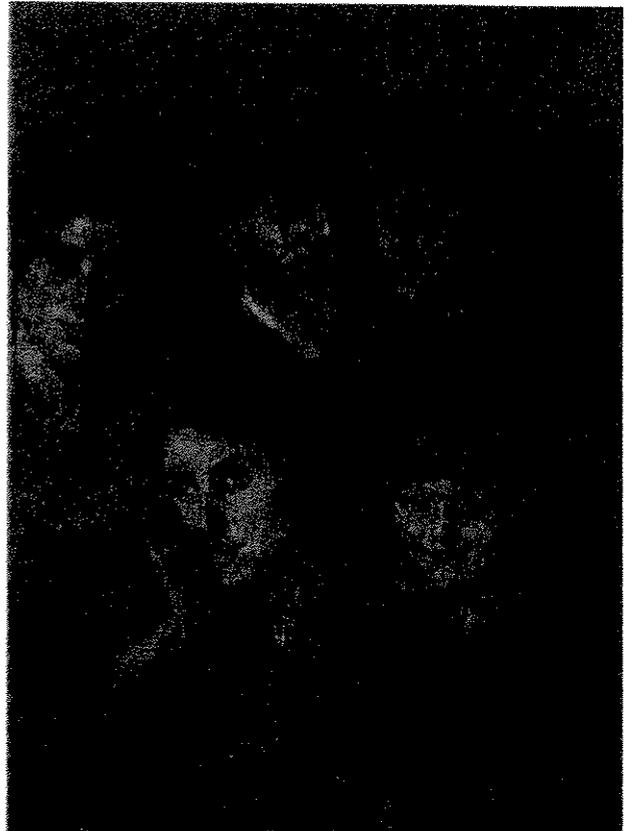
B. *Retrato de Afonso* (s.d.).



C. *Retrato de Tobias* (1930)



A. Louise e os filhos ( inacabado)



B. *A família* (1916)



C. *Afetos* (1923))



A. *As maçãs* (1918)



B. *No jardim de Saint Hubert*  
(1917)



C. *Vitória de Samotrace* (1919)



D. *Na alameda* (1931)



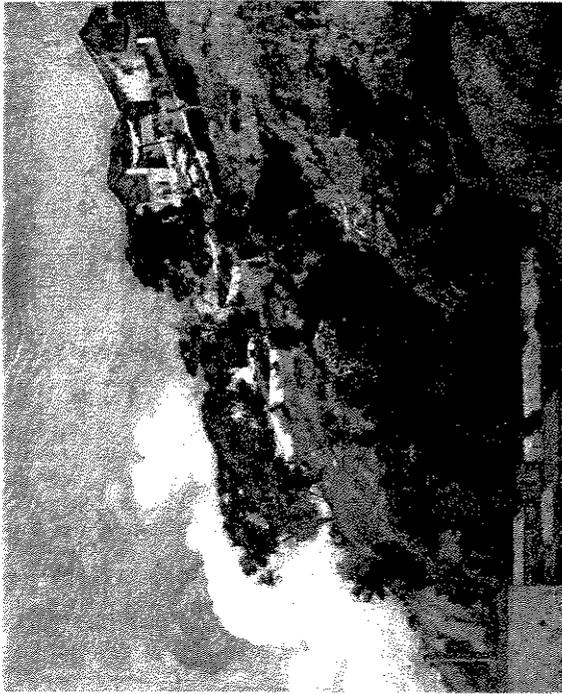
*A. Saint Hubert (1915)*



*B. A casa de Louise (1917)*



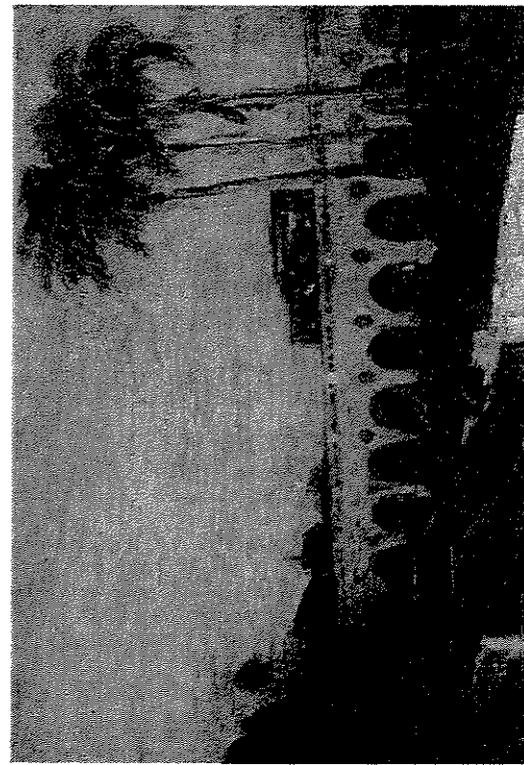
A. *Minha casa em Copacabana*



B. *Morro do Castelo (1909) 80 x 100 cm*



C. *A mancha (1901)*



D. *Arcos da Lapa (1925) 38 x 54 cm*



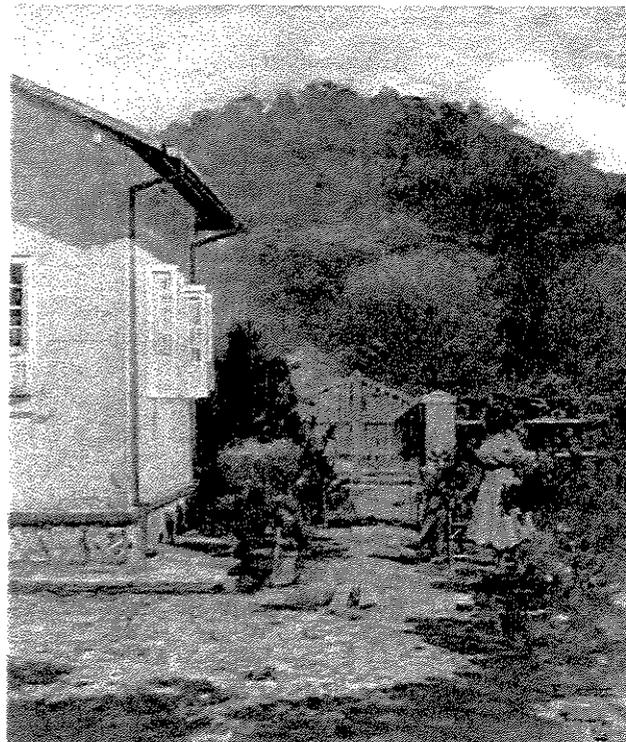
A. *Uma lição - Jardim de Copacabana*  
(1928)



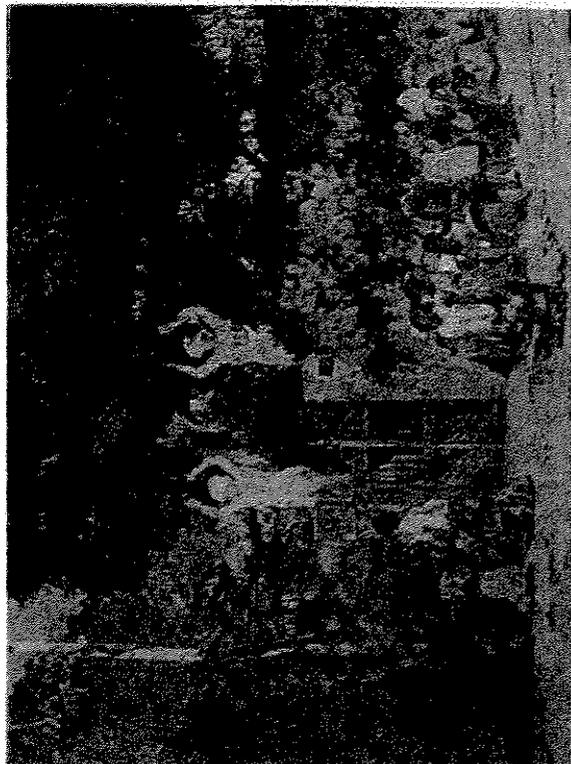
B. *No jardim ou Crianças brincando*  
(1913) 44 x 37 cm



C. *Roupa na corda* (1941)



D. *No meu jardim* (1932) Teresópolis



A. *A caminho da escola (c. 1928) MNBA*



B. *Garotos da Ladeira (1930)*



C. *Roupa estendida (década de 1940)*



D. *Estendendo roupa (década de 1940)*



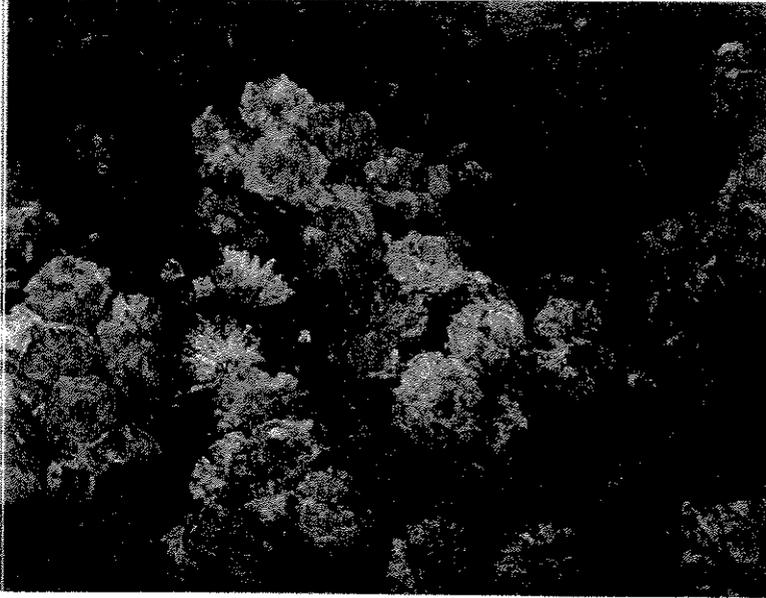
*A. O batismo da boneca (1932)*



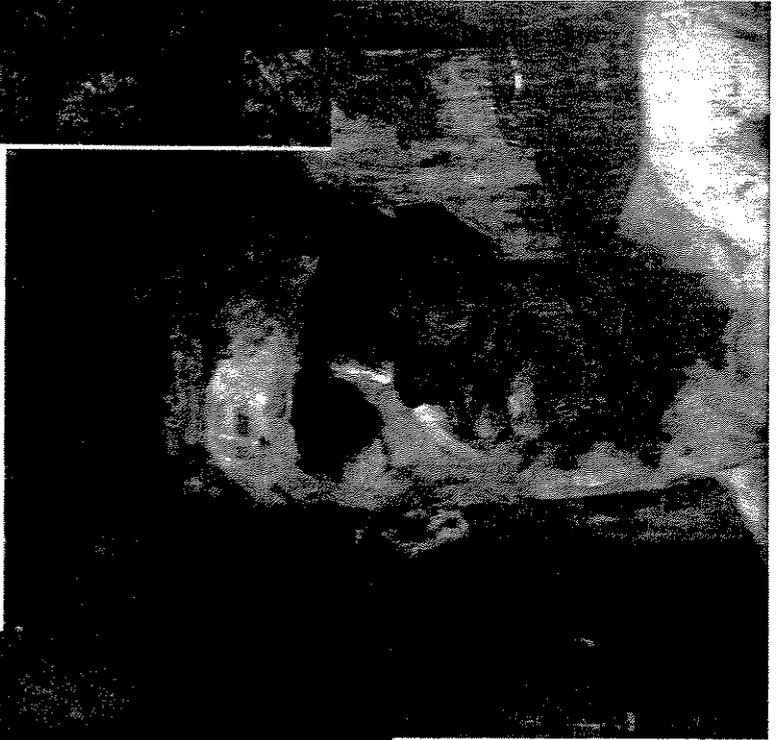
*B. Ronda de crianças (s.d.) Museu Parreiras*



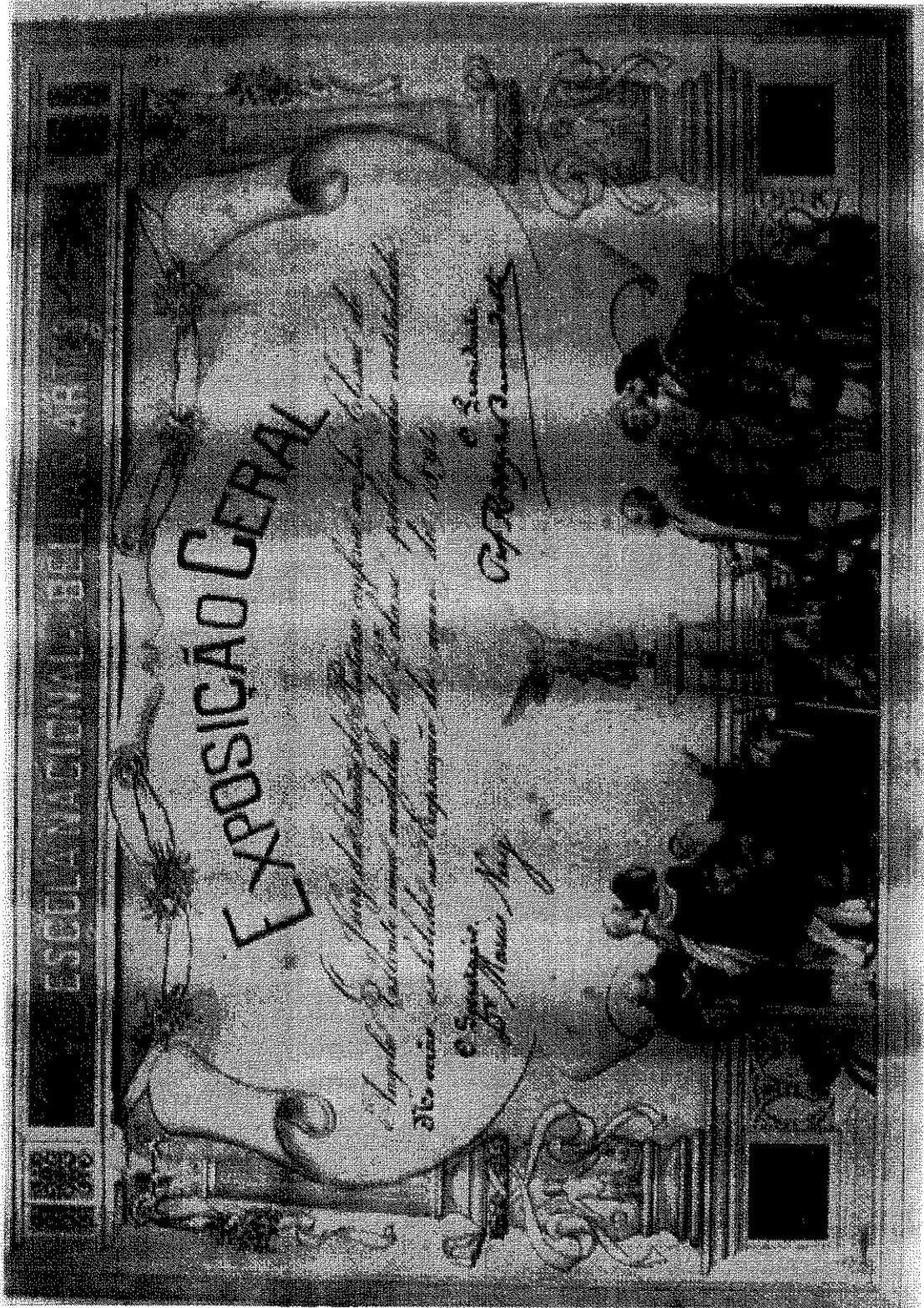
A. Retrato de José Veitas (1895)  
MASP - 35 x 26 cm



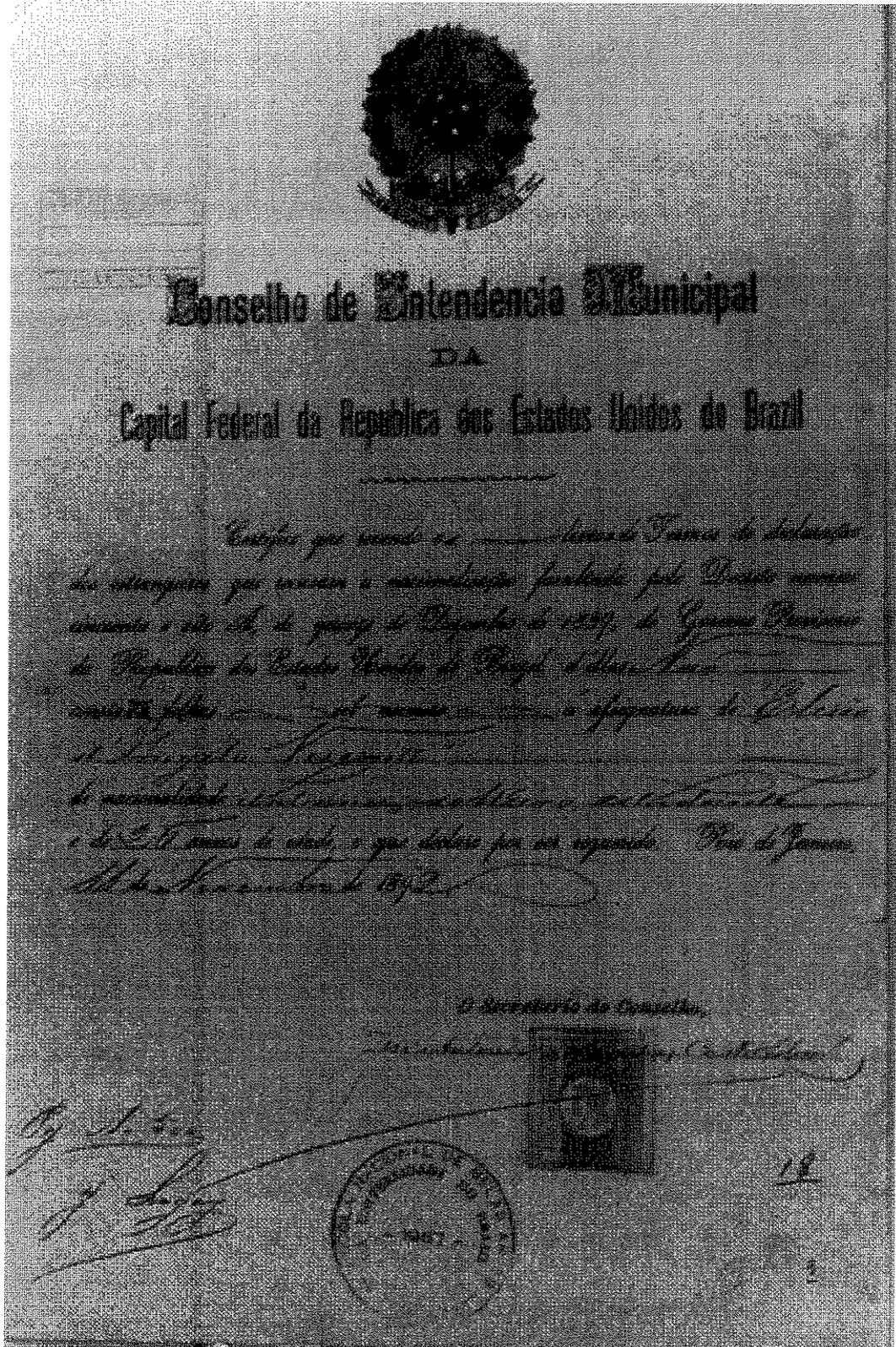
B. Flores (c.1917) MASP  
65,5 x 81 cm



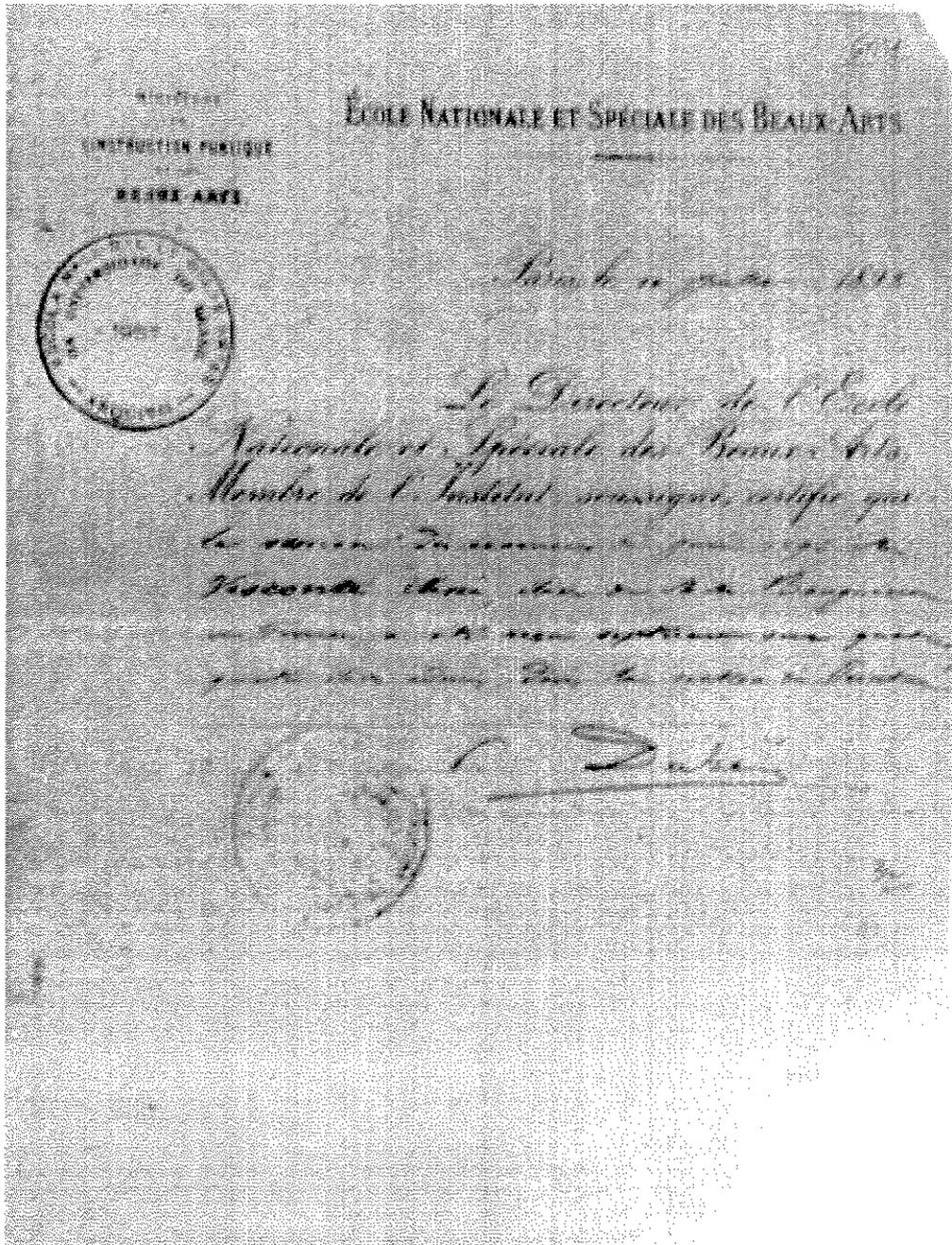
C. Retrato do filho (s.d.) MASP - 39 x 39 cm



*O Jury da Secção de Pintura conferiu ao Sr. Eliseu de Angelo Visconti uma medalha de 2ª classe pelo quadro intitulado **No verão**, exibido na Exposição do anno de 1894.  
Museu Dom João VI, Registro nº 2523.*



Certificado de Nacionalidade brasileira, apresentado por Visconti à ENBA, em 1892. Museu Dom João VI, Notação nº 6046



Certificado de aprovação em 7º lugar, na seção de Pintura da  
*Ecole de Beaux-Arts*. Paris, 10 julho de 1893.  
 Notação 6051 dos arquivos do Museu Dom João VI.

Rio de Janeiro 23 de Novembro de 1908

Meu caro Gonzaga,  
 Acabo de resolver ir para  
 Europa a 25 ou 26 do corrente.  
 Sou levado a esta resolução por motivo  
 de meu sobrinho para o qual, definitivamente,  
 não tenho mais nada a fazer!  
 Quanto-te o Retato sem  
 estar emvergonhado, não faço caso  
 dos retratados; quando estiver  
 de volta em London ou Orange, então  
 darei minha palavra de verem definitivamente.  
 Deixo-te o obsequio um espelho  
 um perfume etc. consulte.  
 Desfando-me todos os felicitades,  
 em companhia dos seus  
 sou com affecto  
 Amigo sincero.

P. S.

Amante 3<sup>o</sup> feira e até ao fim do estar em  
 seu casa.

Eliseu Visconti

Em 5 de Março de 1909

Meu caro Visconti

Espero o bastante a seu  
 ma e o meu bom amigo me  
 não quiz dar a honra de  
 sua promette das muitas.  
 Verdade é que por sua  
 Epua. Lembrou elle não seria  
 agradecer, porque minha mi-  
 cha não fala o francez e me  
 mo eu, esse o meu natural  
 repetitissimo form linguas, só  
 poderia fazer figurar no tra-  
 dução. Em todo o caso,

vista seria uma honra para  
 nós, e é provavel que as  
 duas seções conseguiram  
 se entender regularmente

seus.

Não desiste ainda de seu  
 honras praça, e espero que  
 o meu bom e illustre amigo  
 não m'o negue, a qui está  
 do seu a sua esposa de Rio  
 15 em diante, e isso pelo facto  
 de se passar 9 dias em Pa-  
 tropolis, para onde vigo com a  
 mãe.

Minha mulher tem muito  
 desejo de conhecer sua Epua

Lembra e uma interessante  
 Epua, de quem eu lhe falei  
 com o visis posto authenticas.  
 ma.

—bessa, honra me a Tava-  
 —beu a minha mulher epua-  
 —tanto a sua Epua. So. ar  
 —mas consideração, dege-  
 —por mi as mãe de sua  
 —indica Epua e via  
 —gan me muito feliz por esta.  
 —Creio esta mulher com seu  
 —leuigo e grande abito

Gonzaga Duque

Carta de Gonzaga Duque a Eliseu Visconti - Rio de Janeiro, 05 mar 1909.  
 Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Rio 24-5-1909.

Meu caro Gonzaga.

A tua carta muito  
meo consolou e animou  
sinceramente a tua amarel  
vista.

Pera receber com  
sempre como você, não mais  
debruçar sobre nem tantas ma  
eas; dea sempre o  
denúncia quanto julgar op  
portuno nos dar esta honra.

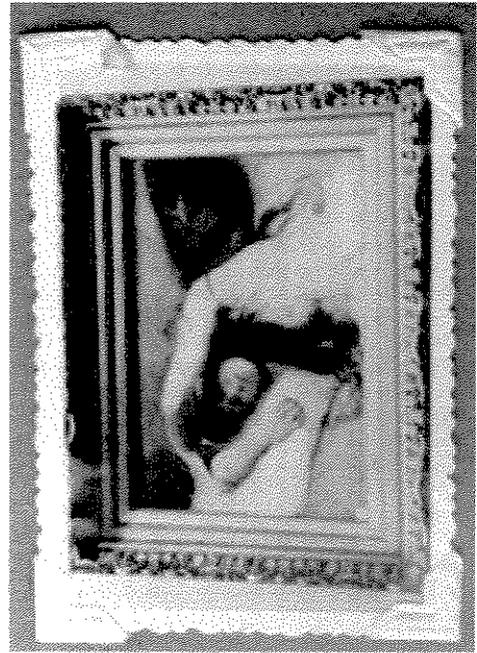
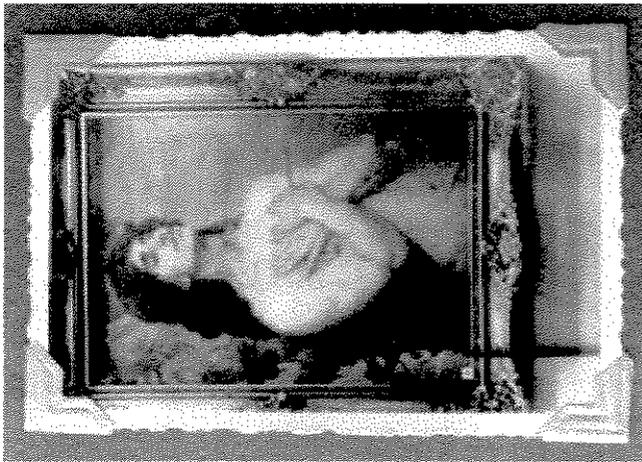
Helgimunde os meus  
João não basta bastante  
sem, não posso me guiar.

O choro do meu Rio  
éves é antes favorável.

Conto lectivo para as  
uma estadia de associat  
com o meu budget,  
tudo muito sufficient,

Multa mulher po pede me  
para receber ocolul a a sua  
e a historia e multas  
trabalho de grande

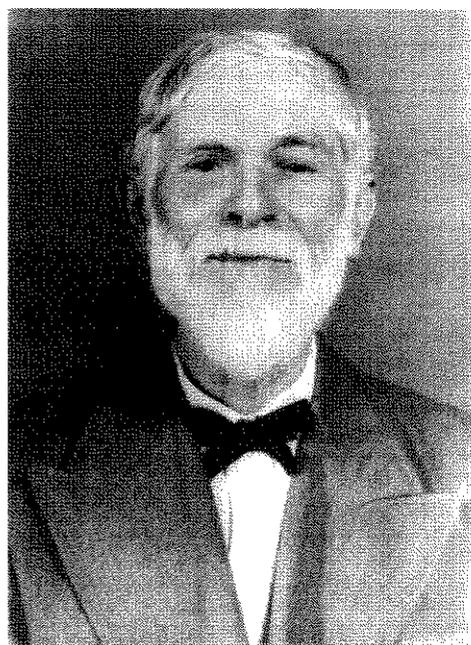
Ab: heve sou,  
Com: encicla  
amigade Augusto  
Visconti



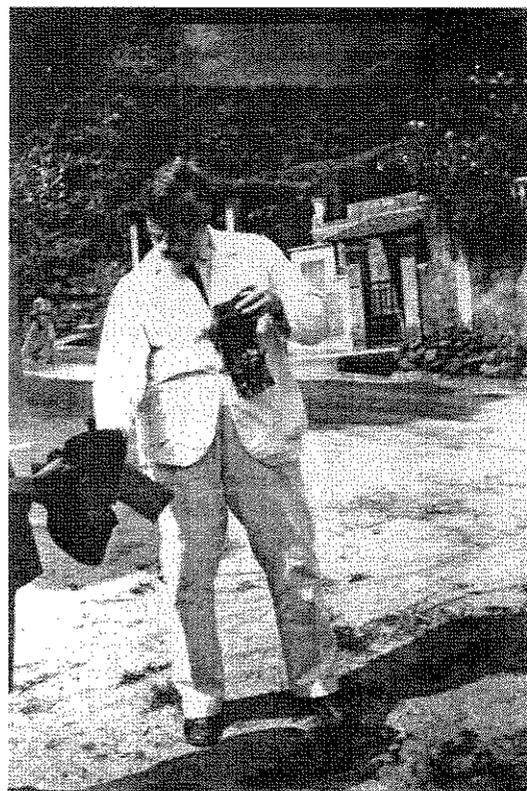
Algumas fotos numeradas de pinturas, do álbum conservado por Tobias Visconti.



A. Foto de Eliseu Visconti na infância.



B. Fotos de Eliseu Visconti na maturidade.

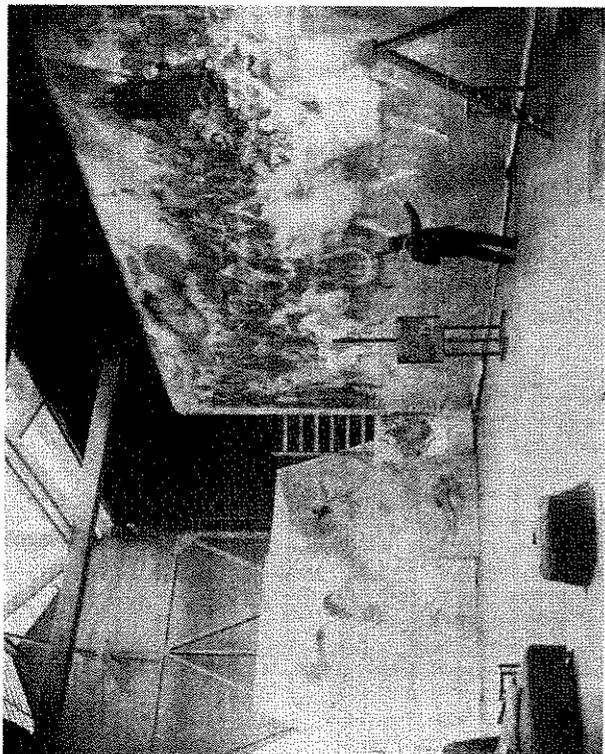




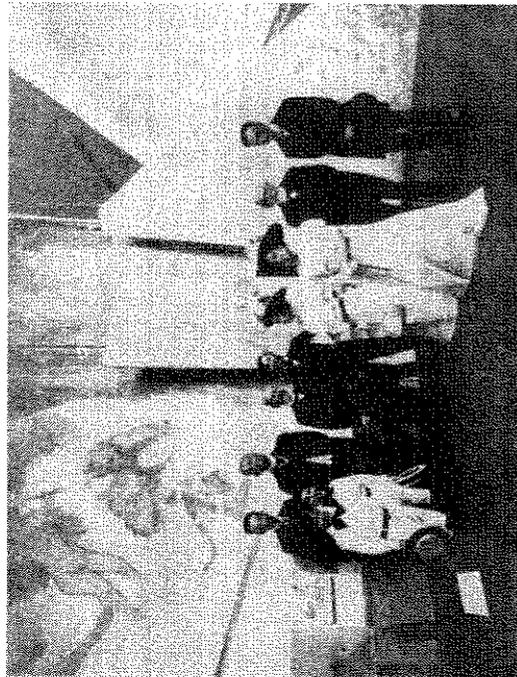
A. *Academie Julien*, atelier de Bouguereau e Ferrier - Paris, novembro, 1893. (Eliseu Visconti é o terceiro da direita para a esquerda, de pé, em baixo).



B. *Académie Julian*, atelier de Benjamim Constant e Jean-Paul Laurens, Paris, 27 de junho de 1898. (Eliseu Visconti na extrema direita, sentado)



A. Visconti pintando o pano de boca do TMRJ, no atelier que fora de Puvis de Chavannes.



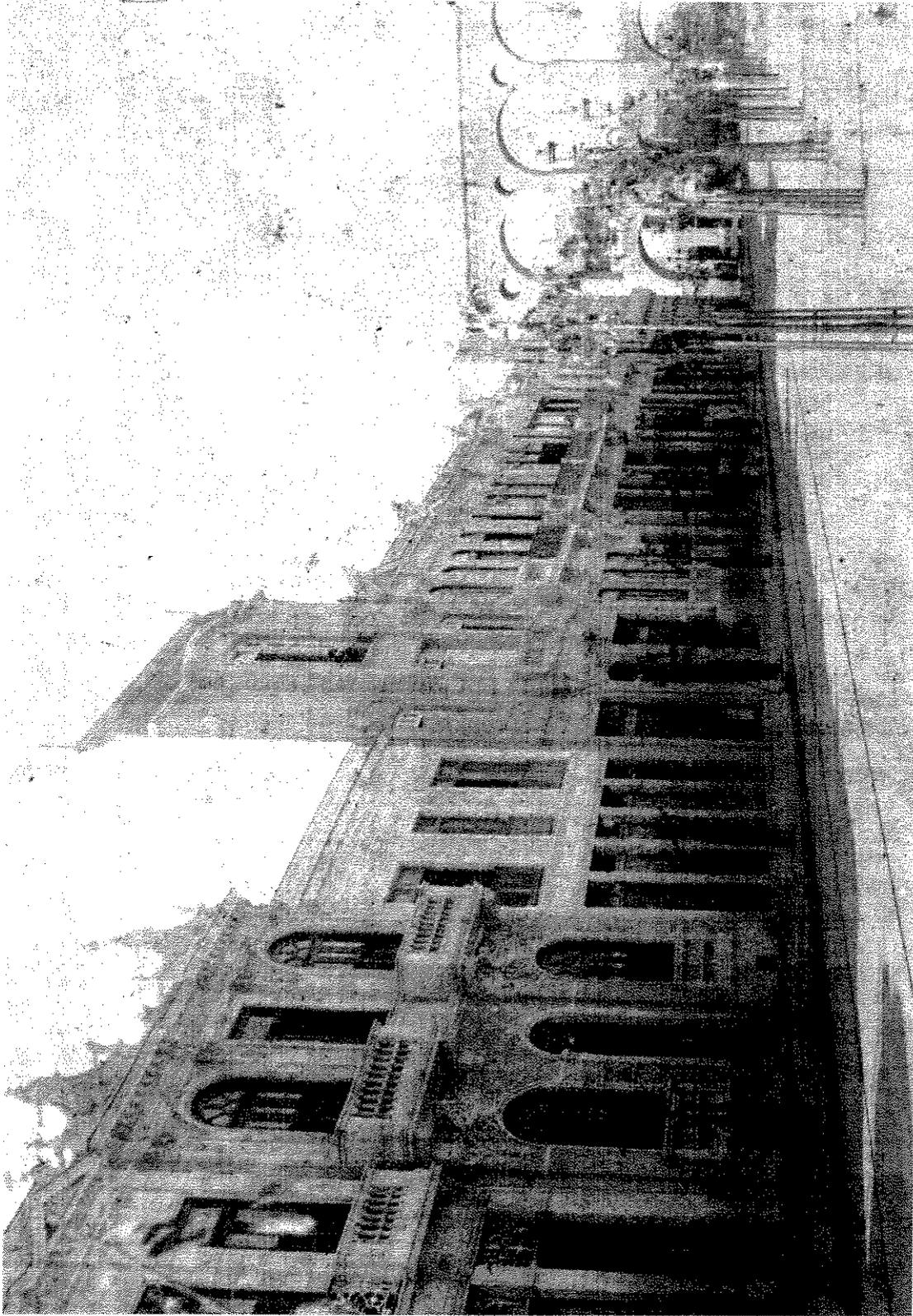
B. Visitantes brasileiros no atelier de Paris (1907), Visconti ao centro, atrás de Rodrigues Alves.



C. Eliseu Visconti iniciando os cartões do Foyer do TMRJ, no atelier de Paris (1913).



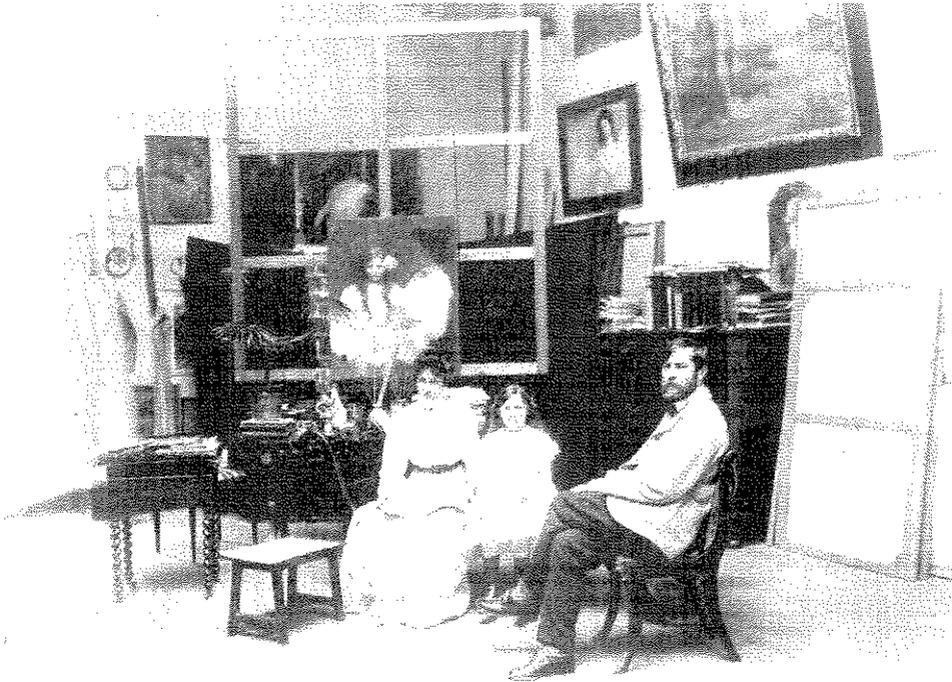
D. Abertura da EGBA de 1935, Visconti ao lado de Getúlio Vargas.



Atelier da Av. Mem de Sá (prédio bem ao centro da foto), com Eliseu Visconti na sacada (1908)



Eliseu Visconti em seu atelier – Foto com dedicatória (1908)



A. Foto da família Visconti em 1909, no atelier do pintor – Louise, Yvonne e Eliseu.



B. Foto da família Visconti em cerca de 1910/11, Afonso, Yvonne, Eliseu e Louise.



Yvonne, Louise, Tobias e Eliseu  
(1911/12)



Eliseu Visconti e Afonso (Paris)



Eliseu Visconti em visita à mãe e  
outros familiares na Itália (1917)



Eliseu Visconti e Louise



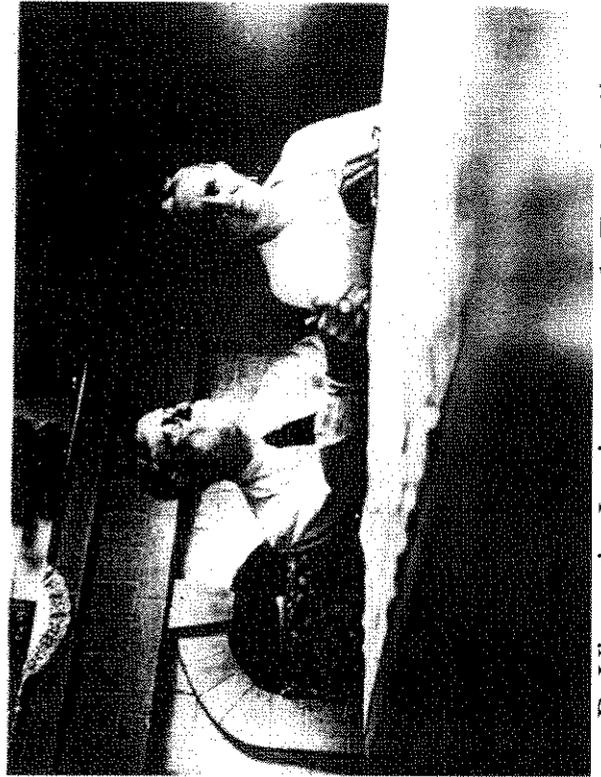
Visconti em seu atelier, provavelmente década de 1920 – Arquivo da Biblioteca da PESP



A. Casamento de Yvonne com Henrique Cavalleiro



C. Visconti e Louise com os filhos e as noras



B. Visconti e Louise na casa de Teresópolis

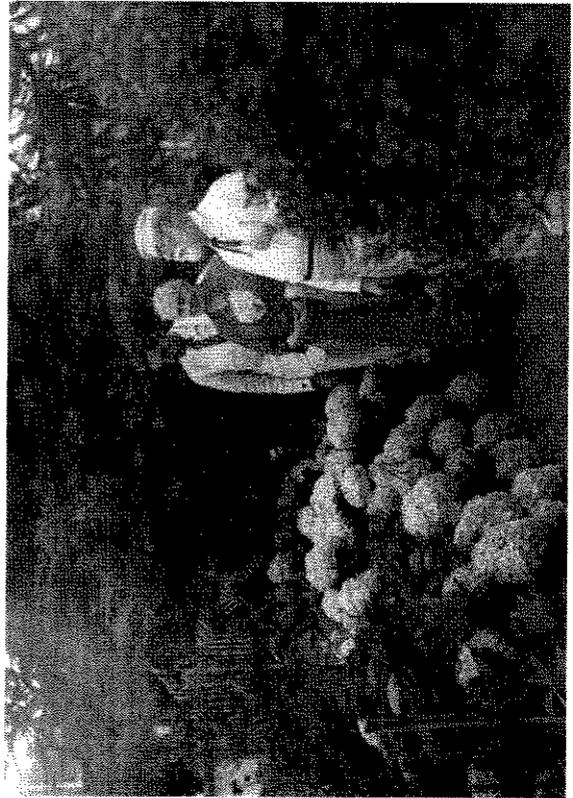




B. Ensinando pintura para Louise.



A. Fotos de Eliseu Visconti em seu jardim.





A. *O sono* ( 1866) Gustave Courbet (1819-1877) 135 x 200 cm  
*Musée du Petit Palais*



B. *A sesta* (c.1865) Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) 100 x 122,5 cm  
 Coleção particular

## LISTA DE FIGURAS

As reproduções de obras de Eliseu d'Angelo Visconti, assim como de fotos e documentos referentes a ele, foram organizadas, na medida do possível, na ordem de sua citação no texto. Mas também, de forma a viabilizar sua impressão, distribuindo-as de acordo com o formato das imagens, e agrupando-as em coloridas ou preto e branco. Para facilitar a impressão prévia destas páginas, convencionou-se uma identificação das figuras segundo o critério no qual, o número é referente à página onde a imagem se encontra, e a letra maiúscula determina sua posição, quando houver mais de uma em cada página. Os créditos das imagens estão referenciados na lista da ICONOGRAFIA.

### I – Estudos, composições e decorações nos quais figuram nus de Visconti.

1		<i>NO VERÃO</i> (Paris, 1894) MNBA (inv. 967) 58,9 x 80,4 cm;
2	A	<i>Menina com ventarola</i> (1893) MNBA - 65 x 81 cm;
	B	<i>Nu deitado</i> (1896) MNBA - 90 x 129 cm;
3	A	<i>Gioventù</i> (1898) MNBA - 65 x 49 cm;
	B	<i>Oréadas</i> (1899) MNBA - 200 x 108 cm;
4	A	<i>A Recompensa de São Sebastião</i> (1898) MNBA - 218 x 133 cm;
	B	<i>A Providência guia Cabral</i> (1899) PESP - 180 x 108 cm;
5	A	<i>Nu</i> (1895) MASP - 165 x 89 cm;
	B	<i>Nu sentado no banquinho</i> (1897) Em 1924, na col. José Marianno Filho;
6		Montagem do catálogo <i>Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna</i> , p. 14/15;
7	A	<i>Modelo no atelier</i> (s.d.) Em 1977, na col. Levy Aguiar Nunes - 56 x 25 cm;
	B	<i>Esperança ou Sonho místico</i> (1896/7) Em 1944, Museu de Valparaíso, Chile;
	C	<i>Fatigada ou Sonho místico</i> , no Salon du Champ de Mars (1897) Em 1944, coleção particular, França

8	A	<i>Estudo de Fatigada</i> (s.d.) Pinacoteca Municipal “Pimentel Júnior”, Rio Claro/SP - 26 x 27,5 cm;
	B	<i>Estudo de Nu</i> (1898) Em 1977, col. Francisco Márcio Carneiro Porto - 81 x 53 cm;
9	A	<i>Nu em escorço</i> (s.d.) Coleção particular - 65 x 80 cm;
	B	<i>Nu juvenil</i> (s.d.) Coleção particular - 49 x 73 cm;
10	A	<i>A caboclinha</i> (c. 1891) Coleção particular - 96 x 50 cm;
	B	<i>Juventude</i> (c. 1890) 74 x 52 cm;
	C	<i>Primavera</i> (alegoria) Em 2002, no mercado de artes - 61 x 38 cm;
	D	<i>Nu feminino de lado</i> (1893/94) Museu Dom João VI;
11	A	<i>Dorso de mulher</i> (s.d.) PESP - 76 x 63 cm;
	B	<i>Primavera</i> (1912) Em 1949, na col. Silvio Prado Pestana - 119 x 80 cm;
12	A	<i>Dorso de mulher</i> (s.d.) MARGS - 41 x 43 cm;
	B	<i>Nu infantil</i> (1913) Coleção particular - 38,3 x 46,5 cm;
13	A	<i>Academia</i> - prêmio de viagem (1892) Museu Dom João VI;
	B	<i>Cabeça de menino</i> (1894) MDJVI;
	C	<i>Nu masculino sentado</i> (1893) MDJVI;
	D	<i>Velho sentado</i> (1894) MDJVI;
14		4 Academias – envios de pensionista (1893/1894) MDJVI;
15	A	<i>Nu masculino de costas</i> (s.d.) Em 1977, na col. José Marcelino Gonçalves Neto - 80 x 64 cm;
	B	<i>Nu masculino com vara</i> (s.d.) Em 1977, na col. Francisco Márcio Carneiro Porto - 80,5 x 58 cm;
	C	<i>Nu masculino juvenil</i> (1897) Em 1991, na col. Ronaldo Gomes Ferreira - 100 x 55,4 cm
	D	<i>Academia</i> (1890) Em 1944, no atelier do artista;
16		Desenhos - <i>Estudos de nu</i> (1893-1900) Em 1944, no atelier do artista;
17		Desenhos - <i>Estudos de nu</i> (1899/1900) Em 1944, no atelier do artista;
18	A	<i>Academia feminina</i> (1893) MNBA (carvão sobre papel) 63 x 47,8 cm;
	B	<i>Academia masculina – criança</i> (1893) MNBA (carvão sobre papel) 62 x 47,6 cm;
	C	<i>Academia feminina</i> (1894) MNBA (carvão sobre papel) 62,5 x 47,6 cm;

19	A	<i>Ciência e Verdade</i> (1908) Estudo para o pano de boca do TMRJ;
	B	<i>Estudos</i> (1906) para o friso primitivo sobre o proscênio do TMRJ (carvão e giz);
20		<i>A Passagem do Dia</i> ou <i>A dança das Horas</i> (1908) teto da platéia do TMRJ;
21		<i>O Progresso e A Instrução</i> (1911/12) Painéis da BN do Rio de Janeiro;
22		<i>A música</i> (1916) Detalhe do painel central (18 x 7 m) do teto do <i>foyer</i> do TMRJ;
23		<i>Amor e Virtude triunfantes</i> (1906) Esboço do friso primitivo sobre o proscênio, patrimônio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro - 54 x 150 cm;
24		<i>As nove musas recebem as ondas sonoras.</i> (1936) Detalhe do novo friso sobre o proscênio do TMRJ.

## II – Auto-retratos de Eliseu Visconti

25	A	<i>Auto-retrato</i> (s.d.) Em 1977, na col Américo Ribeiro dos Santos - 40 x 32 cm;
	B	<i>Auto-retratos</i> (1897) Em 1944, no atelier do artista (estudos a lápis);
	C	<i>Auto-retrato aos 32 anos</i> (c.1898) MNBA (carvão, lápis de cor, sobre papel) 30 x 21 cm
26	A	<i>Auto-retrato</i> (1901) Em 1949, na col. Otto Sachs (RJ) 32 x 27 cm;
	B	<i>Auto-retrato</i> (1902) Coleção família Tobias Visconti;
	C	<i>Auto-retrato</i> (s.d.) PESP - 40 x 33 cm;
	D	<i>Auto-retrato</i> (s.d.) Coleção família Tobias Visconti;
27	A	<i>Auto-retrato</i> (1910) MNBA - 81,6 x 65,5 cm;
	B	<i>Auto-retrato</i> (1913) Em 1944, na col. Luiz Álvaro de Assunção;
	C	<i>Auto-retrato</i> (1930) Em 1944, no atelier do artista;
	D	<i>Auto-retrato</i> (1938) Em 1944, no atelier do artista;
28	A	<i>Auto-retrato</i> (1914) Em 1977, na col. Maria do Carmo Carvalho - 84 x 49 cm;
	B	<i>Auto-retrato</i> (1916/18) Em 1993, em col. particular (SP) 40 x 24 cm;
	C	<i>Auto-retrato em 3 posições</i> (c.1942) MNBA - 63 x 81 cm;
29	A	<i>Auto-retrato</i> (déc. 1930) Coleção particular - 45 x 45 cm;
	B	<i>Auto-retrato com chapéu</i> (c. 1932/34) Em 1993, na col. Simão Mendel Guss - 38 x 22 cm;
	C	<i>Auto-retrato em azul</i> (1934) Em 1977, col. Agnaldo de Oliveira - 61,5 x 46,5 cm;

	D	<i>Auto-retrato</i> (1934) Em 1993, na col. Sérgio Sahione Fadel - 35 x 26 cm;
30	A	<i>Ilusões Perdidas</i> (1933) Em 1983, na col. Francisco Márcio Carneiro Porto - 156 x 98 cm;
	B	<i>Auto-retrato ao ar livre</i> (1943) MNBA - 81 X 59 cm;

### III – Outras obras de Eliseu Visconti

31	A	<i>Os patinhos</i> (1898) Col. Sergio Sahione Fadel - 60 x 81 cm;
	B	<i>Comungantes</i> (1895) Em 1924, col. dr Vilella dos Santos - 90,5 cm de diâmetro;
	C	<i>O beijo</i> (1898) Em 1991, col. Francisca de Arruda Botelho Vieitas - 25 x 33 cm;
32	A	<i>Anunciação</i> (s.d.) Em 1977, na col. Armindo Arede - 44 x 32 cm;
	B	<i>Menina</i> (1899) Em 1977, na col. Renato Brogiolo - 31 x 23 cm;
	C	<i>Boa noite</i> (1911) Em 1944, no atelier do artista;
33	A	<i>Retrato de Nicolina Vaz de Assis</i> (1905) MNBA - 100 x 81 cm;
	B	<i>Retrato de Gonzaga Duque</i> (1908/10) MNBA - 92 x 51 cm;
	C	<i>Pão e flores</i> ou <i>Moça no trigal</i> (1913/16) Coleção particular - 65 x 80 cm;
34	A	<i>A carta</i> (1906) PESP - 80 x 65 cm;
	B	<i>Cabeça de mulher</i> (1916) Em 1977, no mercado de arte - 46 x 37 cm;
	C	<i>Hino à bandeira</i> (1940) PESP - 239,5 x 140 cm;
35		<i>Maternidade</i> (1906) PESP - 165 x 200 cm [C12], e detalhes;
36	A	<i>Louise – minha esposa</i> (1911) Em 1953, na coleção da família - 40 x 51 cm;
	B	<i>Retrato de Louise</i> (s.d.) Em 1977, na col. Américo Ribeiro dos Santos - 45 x 32,5 cm;
	C	<i>Retrato de minha mulher</i> (1926) Em 1949, na coleção da família - 81 x 65 cm;
	D	<i>Retratos da família</i> (1931) Em 1949, na coleção da família - 30 x 45 cm;
37	A	<i>Retrato de Yvonne</i> (c.1908) Em 1979, na col. Agnaldo de Oliveira - 42 x 33 cm;
	B	<i>Minha família</i> ou <i>A rosa</i> (1909) Em 1949, na col. Benjamin de Mendonça - 100 x 78 cm;
38	A	<i>Rosto de Yvonne</i> (crayon) Em 1977, no mercado de arte - 43 x 27 cm;
	B	<i>Meditando</i> (1916) Em 1949, na col. José Mariano Neto - 66 x 54 cm;
	C	<i>O colar</i> (1922) Em 1953, na col. Henrique Cavalleiro - 51 x 38 cm;

	D	<i>Um ninho</i> (1940) Em 1953, na coleção da família - 69 x 56 cm;
39	A B C	<i>Cura de sol</i> (c. 1920) MNBA - 155 x 104 cm; <i>Louise</i> (1922) Em 1953, na coleção da família - 66 x 81 cm; <i>Yvonne</i> (1933) Em 1999, no mercado de artes - 64 x 80 cm;
40	A B	<i>Primeiro retrato de Tobias</i> (1910) Coleção família Tobias Visconti; <i>Carrinho de bebê</i> (1916) Museu da Chácara do Céu (RJ) 66 x 81 cm;
41	A B C	<i>Amigos inseparáveis</i> (1921) Em 1949, na coleção da família - 30 x 36 cm; <i>Retrato de Afonso</i> (s.d.) Em 1949, na coleção da família - 70 x 57 cm; <i>Retrato de Tobias</i> (c. 1930) Em 1997, no mercado de artes - 45 x 63 cm;
42	A B C	<i>Louise e os filhos</i> (s.d.) inacabado - Coleção família Tobias Visconti; <i>A família</i> (1916) Em 1993, na col. Sergio Sahione Fadel - 79 x 54 cm; <i>Afetos</i> (1923) Em 1977, na col. Agnaldo de Oliveira - 50 x 61 cm;
43	A B C D	<i>As maçãs</i> (1918) Em 1949, na coleção da família - 121 x 88 cm; <i>No jardim de Saint Hubert</i> (1917) Em 1944, na col. José Maria Withaker; <i>Vitória de Samotrace</i> (1919) Em 1944, no atelier do artista; <i>Na alameda</i> (1931) Coleção Queiroz (Fortaleza) 121 x 104 cm;
44	A B	<i>Saint Hubert</i> (1915) Em 1944, nas galerias do Solar de Monjope; <i>A casa de Louise</i> (1917) Em 1953, na col. Henrique Cavalleiro - 32 x 38 cm;
45	A B C D	<i>Minha casa em Copacabana</i> ; <i>Morro do Castelo</i> (1909) Em 1977, na col. Américo Ribeiro dos Santos - 81 x 100 cm; <i>Mancha</i> (1901); <i>Arcos da Lapa</i> (1925) Em 1993, na col. Sergio Sahione Fadel - 38 x 54 cm;
46	A B C D	<i>Uma lição – Jardim de Copacabana</i> (1928) Em 1944, coleção particular; <i>No jardim ou Crianças brincando</i> (1913) Coleção particular - 44 x 37cm; <i>No meu jardim - Teresópolis</i> (1932) Em 1944, coleção particular; <i>Roupa na corda</i> (1941);
47	A B C	<i>A caminho da escola</i> (c. 1928) MNBA - 62,1 x 80 cm; <i>Garotos da ladeira</i> (1930) Em 1993, na col. Sergio Sahione Fadel - 57 x 81 cm; <i>Roupa estendida</i> (déc. 1940) Coleção particular - 67 x 82 cm;

	D	<i>Estendendo roupa</i> (dec. 1940) Coleção particular (BA) 43 x 66 cm;
48	A	<i>O batismo da boneca</i> (1932) Coleção particular - 96 x 87 cm;
	B	<i>Ronda de crianças</i> (s.d.) Museu Parreiras - 80 x 130 cm;
49	A	<i>Retrato de José Vieitas</i> (1895) MASP - 35 x 26 cm;
	B	<i>Retrato do Filho</i> (s.d.) MASP - 39 x 39 cm;
	C	<i>Flores</i> (c. 1917) MASP - 65,5 x 81 cm;

#### IV – Documentos e fotos referentes a Eliseu Visconti

50		Certificado de premiação da tela <i>NO VERÃO</i> : medalha de 2ª classe, na 1ª EGBA, 1894;
51		Certificado de nacionalidade, apresentado por Visconti à ENBA, em 1892;
52		Certificado de aprovação em 7º lugar, na seção de pintura da <i>Ecole de Beaux-Arts</i> . Paris, 10 julho 1893;
53		Carta de Visconti a Gonzaga Duque. Rio de Janeiro, 23 novembro 1908, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FCRB;
54		Carta de Gonzaga Duque a Visconti. Rio de Janeiro, 05 março 1909, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FCRB;
55		Carta de Visconti a Gonzaga Duque. Rio, 24 maio 1909, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FCRB;
56		Fotos de pinturas com uma pequena numeração, no álbum de Visconti, conservado pela família;
57	A	Foto de Visconti na infância;
	B	3 fotos de Visconti na maturidade;
58	A	Foto de Visconti na <i>Académie Julian</i> , atelier de Bouguereau e Ferrier – Paris, novembro de 1893;
	B	Foto de Visconti na <i>Académie Julian</i> , atelier de Benjamin Constant e Jean-Paul Laurens – Paris, 27 de junho de 1898;
59	A	Foto de Visconti pintando o pano de boca do TMRJ, em Paris, no atelier que fora de Puvis de Chavannes;
	B	Visitantes brasileiros no atelier de Paris (1907), com Rodrigues Alves;
	C	Visconti iniciando os cartões do foyer do TMRJ, em Paris, 1913;

	D	Abertura da EGBA de 1935, Visconti ao lado de Getúlio Vargas;
60		Foto do atelier da Av. Mem de Sá, com Eliseu Visconti na sacada (1908);
61		Eliseu Visconti em seu atelier. Foto com dedicatória para Louise. Rio, 25 de agosto de 1908;
62	A	A família de Visconti em 1909, no atelier do pintor: Louise, Yvonne e Eliseu;
	B	A família de Visconti em cerca de 1911, acrescida de Tobias;
63	A	Foto com Yvonne, Louise, Tobias e Eliseu (1911/12);
	B	Eliseu Visconti e Afonso, em Paris (c. 1915);
	C	Eliseu Visconti em visita a sua mãe e outros familiares na Itália, em 1917;
	D	Eliseu Visconti e Louise;
64		Foto de Visconti em seu atelier, provavelmente década de 1920;
65	A	Foto do casamento de Yvonne com Henrique Cavalleiro (1937);
	B	Visconti e Louise na casa de Teresópolis, em frente à lareira;
	C	Fotos de Visconti e Louise com os filhos e as noras;
66	A	Fotos de Visconti no seu jardim, em Teresópolis;
	B	Fotos de Visconti ensinando pintura a Louise.

### V – Outros pintores

67	A	<i>O sono</i> (1866) Gustave Courbet (1819-1877) 135 x 200 cm – <i>Musée du Petit Palais</i> ;
	B	<i>A sesta</i> (c.1865) Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) 100 x 122,5 cm – coleção particular.