

## Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Ana Maria Tavares Cavalcanti

*Este artigo apresenta uma análise das pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em cuja preparação se fortaleceu na obra de Visconti a influência impressionista. Essa aproximação, no entanto, não significou adesão integral aos princípios impressionistas. Visconti utiliza alegorias em sua pintura decorativa e até faz uso de figuras retiradas de um quadro que poderia ser classificado como pompier (La Danse de Sirènes, de Gustav Wertheimer). Percebe-se igualmente que sua obra para o Municipal mantém vínculos com sua fase anterior, de influência simbolista e art nouveau.*

*Visconti, pintura decorativa, Theatro Municipal do Rio de Janeiro.*

La peinture n'a pas d'autre but que la délectation et la joie des yeux.  
Poussin\*

Em 1905, Eliseu Visconti (1866-1944) já não era um novato na arte da pintura. Sua formação na Academia Imperial/Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, realizada entre 1885 e 1892, fora completada com estada de sete anos em Paris (de 1893 a 1900), após receber o Prêmio de Viagem de 1892. De 1900 a 1905, Visconti fez numerosas viagens entre o Rio de Janeiro e Paris, onde conheceu sua futura esposa, Louise Palombe. O pintor encontrava-se na França quando recebeu esta carta.

*Rio, 16 de Junho de 1905*

*Meo caro amigo e Snr Visconti,  
Sei por seo irmão que goza de excellente  
saúde, e, pelos jornaes, que tem expostos  
dous bellas retratos no Salon. Desejo-lhe mil  
venturas.*

*O engenheiro Francisco de Oliveira Passos,  
autor do projecto e constructor do theatro  
Municipal, encarregou-me de escrever-lhe  
pedindo o seo auxilio na execução dessa  
obra que elle deseja que seja digna da bella  
capital que será o Rio de Janeiro. O theatro  
está se fazendo e cresce a olhos vistos, e vae  
ser um primor. O Passos diz e, com razão: a  
idéia principal é minha mas quero que os*

*artistas brasileiros dignos desse nome, liguem  
os seus nomes a obra. Perguntando-me  
quaes erão na minha opinião os artistas  
capazes de decorar o theatro eu disse em  
presença de varias pessoas conhecidas, e  
mais tarde em minha casa: – só conheço  
dous: o Visconti, em primeiro lugar, e o  
Henrique Bernardelli em segundo. – Mas o  
Visconti está longe. – Tanto melhor, está em  
Paris, refrescando e consolidando as idéias,  
vivendo, enfim. Ninguem como elle trará  
melhores projectos. – Pois você está  
autorizado a escrever ao Visconti dizendo-lhe  
que venha e que traga já algumas idéias,  
porque eu vou incumbilo de decorações  
importantes para o theatro.  
Já comuniquei esta minha iniciativa ao seo  
irmão Angelo, e hoje ao nosso amigo Vieitas  
que ficou contentíssimo.  
Está cumprida minha missão e espero que  
será coroada de exito, para bem da arte  
brasileira, da qual é o amigo ornamento  
brilhante. (...)  
Adeus. Até breve. Disponha do (...) Adm<sup>dor</sup> e  
Am<sup>o</sup>,  
Francisco Guimarães  
Quitanda, 85.<sup>1</sup>*

Nos dois anos seguintes, 1906 e 1907, Visconti executou suas primeiras decorações para o teatro, em seu ateliê em Neuilly-sur-Seine.<sup>2</sup> No final de 1907 voltou ao Rio trazendo as pinturas para instalá-las nos lugares definitivos, trabalho que foi inteiramente concluído em 1908. Entre 1908 e 1913, Visconti morou no Rio de Janeiro com sua família. Em 1913, após receber novas encomendas para a decoração do Municipal, retornou a Paris para realizar os grandes painéis decorativos do foyer do teatro. Em 1915 Visconti veio ao Rio a fim de instalar as novas pinturas no teatro pelo método do *marouflage*,<sup>3</sup> voltando logo em seguida a Paris, onde deixara a família. Só retornou definitivamente ao Brasil em 1920.

Em 1934 a sala de espetáculos do teatro foi aumentada, e Visconti foi chamado para pintar o novo friso sobre o proscênio. Dessa vez o trabalho foi todo executado no Rio, e em 1936 as pinturas estavam instaladas no teatro.

Eliseu Visconti não foi o único pintor contratado para decorar o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, mas grande parte das pinturas decorativas do teatro lhe foram encomendadas. Vejamos, detalhadamente, quais foram essas pinturas.

De 1906 a 1907 Visconti realizou o pano de boca, o friso sobre o proscênio, dois *écoinçons*<sup>4</sup> que decoram uma parte do teto e o *plafond*, em forma oval.<sup>5</sup> De 1913 a 1915 realizou as três pinturas decorativas destinadas ao foyer do teatro: um grande motivo para o teto e dois outros, menores, para as paredes laterais. Finalmente, de 1934 a 1936 realizou o novo friso sobre o proscênio, substituindo o anterior.

Trinta anos separam o início da primeira decoração (1906) da conclusão da última (1936). Apesar da extensão desse intervalo, observamos que todas essas pinturas decorativas se harmonizam, o que revela uma vontade deliberada de Visconti nesse sentido. Essa vontade torna-se evidente quando ele retoma a decoração do teatro em 1934. Dezenove anos tinham-se passado desde a realização do foyer, e mudanças de estilo e de

fatura haviam ocorrido em sua pintura. Mas Visconti, a fim de guardar a harmonia do espaço decorado, executa o novo friso no mesmo estilo das decorações anteriores.

Nessa harmonia, no entanto, percebemos uma diferenciação entre o pano de boca e as demais pinturas do teatro. Naquele, para dar forma ao tema que lhe fora encomendado – a influência das artes sobre a civilização – Visconti realiza uma grande alegoria em que aparecem figuras representando a arte, a poesia, a ciência e a verdade ao lado de numerosos retratos de artistas e heróis da história mundial e brasileira. Utiliza um partido empregado pelos pintores ditos oficiais da época: a idéia dos triunfos da Renascença – cortejos acompanhando um carro no qual se encontra o herói consagrado rodeado por figuras alegóricas.<sup>6</sup> Essa exaltação da arte e da civilização é característica do período. Em um caderno do pintor, encontramos a seguinte nota que certamente se refere ao pano de boca:

*A figura da arte arrastando a civilização. Esta figura deve servir de foco luminoso. Homenagem à Arte e à beleza. Pode ser representada sobre uma altura. Todas as artes, todas as classes sociais vêm trazer o seu tributo.*

*Estética. L'art qui est le beau, le vrai, le réel, l'idéal.*<sup>7</sup>

Nessas linhas, Visconti faz sua profissão de fé na arte. A pintura do pano de boca pode ser compreendida como uma homenagem sincera do artista a todo o aprendizado pelo qual havia passado na Academia Imperial de Belas Artes. Nela, Visconti expressa sua crença na glória da civilização, exalta figuras heróicas e apresenta a história como uma sucessão de contribuições ao progresso da humanidade. Vemos aí a materialização da ideologia da elite cultivada da época.

Parece que o artista cumpriu um dever executando a pintura do pano de boca e depois sentiu-se liberado para realizar as demais decorações do teatro, visivelmente



mais livres e francas. Podemos também compreender essa diferença como resultado da localização das pinturas. O pano de boca encontra-se no mesmo nível dos espectadores, e Visconti respeitou as convenções correntes para a representação do mundo real. As outras pinturas localizam-se no alto, e isso favoreceu maior liberdade de criação, pois a distância do solo já simboliza um afastamento em relação à vida cotidiana e suas convenções.

Nota-se igualmente que localizando a representação do mundo espiritual na parte superior do pano de boca, Visconti consegue unir essa obra às pinturas que decoram o friso sobre o proscênio e o *plafond* da sala de espetáculos, nas quais reencontramos seu espírito sonhador. Foi nessas obras localizadas no alto que Visconti adotou o procedimento pontilhista, pintando com pinceladas fragmentadas e justapondo tons de cores puras. Assim obteve um resultado fresco e luminoso, como o que havia admirado nas decorações de Henri Martin para o Capitólio de Toulouse. Essas pinturas, expostas no *Salon des artistes français* em 1906, haviam impressionado Visconti, como percebemos ao ler suas anotações:

*Salon de 1906*

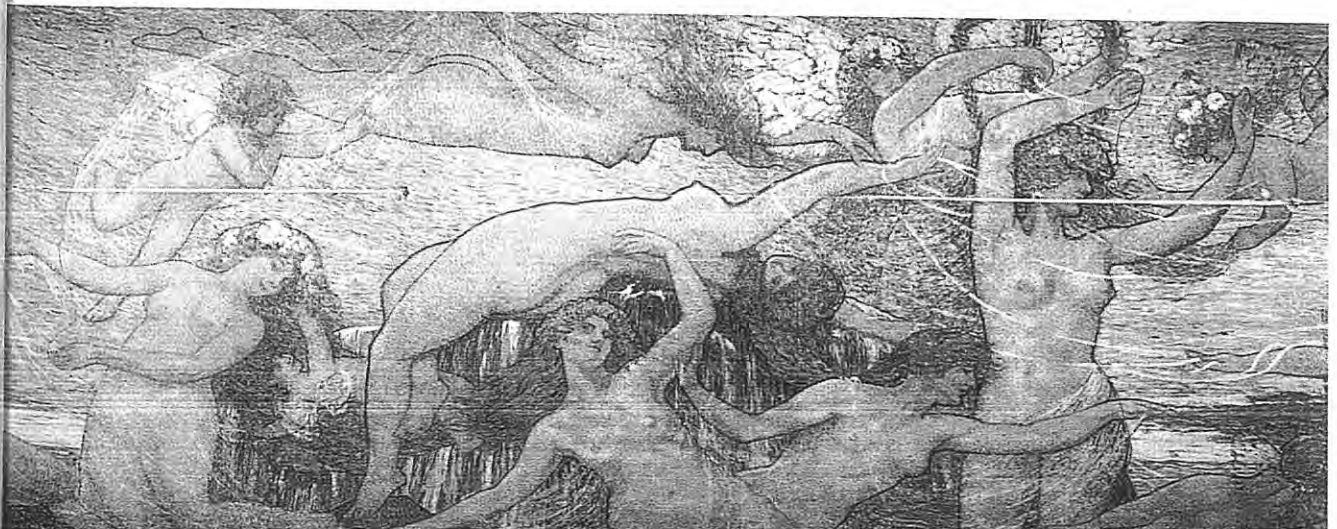
*Começar a fazer retratos vistos de longe.*

*É o meio de simplificar as massas, ver de modo amplo e enxergar o conjunto*  
*Salons*

*Evite os partis-pris, veja a natureza, a bela natureza. Evite o chic, o agradável, o divertido, se você quiser ter sucesso, seja lógico, evite o extraordinário, como no teto, pinte branco e rosa. É necessário que seja um poema de alegria e luz.*

*Capitole de Toulouse de H. M. Toda a sua pintura é vista de longe. Ele modela por valor e não pelo próprio modelado. É o que dá simplicidade. Todas as cores se misturam desde o primeiro plano até o último. O ar circula por toda parte. Como valor, três no máximo. A mistura de cor se faz por justaposição com muita (...) e nunca fundidas umas nas outras. É justamente o resultado fresco e luminoso que se obtém com sua pintura.<sup>8</sup>*

Essas anotações nos levam a imaginar Visconti visitando o Salon ao mesmo tempo em que reflete sobre o grande trabalho que deveria realizar: as decorações do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Com efeito, quando escreveu essas linhas, havia pouco tempo que Visconti voltara a Paris, vindo do Rio,<sup>1</sup> onde assinara o contrato que o encarregava das decorações. Nessas palavras, Visconti nos deixou a indicação segura de uma das fontes de sua inspiração: as pinturas decorativas de Henri Martin para o Capitólio de Toulouse. Como a maioria das decorações da época, as pinturas de Henri Martin foram executadas sobre tela, para ser em seguida coladas nas paredes do Capitólio, seguindo a técnica de *marouflage*. Sabemos que essas obras só foram



instaladas definitivamente em 1914.<sup>10</sup> No entanto, em 1906 já estavam concluídas, e nesse mesmo ano Henri Martin as expôs em Paris, no Salon des Artistes Français. Uma sala inteira do Salão Ihe foi consagrada, e o público pôde ver não só a totalidade de seus painéis decorativos, mas também os 87 estudos, desenhos ou esboços, que foram necessários à elaboração do conjunto.<sup>11</sup>

A admiração de Visconti por essa obra referia-se sobretudo ao procedimento técnico e ao efeito obtido. Vimos que ele fez várias observações sobre a técnica: "Ele modela por valor e não pelo próprio modelado"; "Todas as cores se misturam desde o primeiro plano até o último"; "Como valor, três no máximo"; "A mistura de cor se faz por justaposição com muita (...) e nunca fundidas umas nas outras". A essa análise técnica, Visconti acrescenta observações sobre o efeito estético alcançado: "O ar circula por toda parte"; "É o que dá simplicidade"; "É justamente o resultado fresco e luminoso que se obtém com sua pintura".

Encontramos esses mesmos procedimentos técnicos no Theatro Municipal, nas pinturas que decoram o *plafond* da sala de espetáculos, o teto e as paredes do *foyer*, e o novo friso sobre o proscênio.

Por outro lado, nota-se que Visconti não faz alusão à temática desenvolvida por Henri Martin, o que é significativo, pois, efetivamente, nesse ponto afasta-se da concepção do pintor de Toulouse.

As pinturas que decoram a sala 'Henri Martin' do Capitólio de Toulouse representam os trabalhos rústicos e o trabalho intelectual. Quatro painéis compõem o primeiro tema, mostrando camponeses ocupados em suas tarefas cotidianas durante *A Primavera*, *O Verão*, *O Outono* e *O Inverno*. O segundo é composto por três painéis, e o do centro, denominado *Os Sonhadores* ou *As Margens do Rio Garonne*, mostra algumas das personalidades da região de Toulouse passeando, meditativas, às margens do rio. Se encontramos algum simbolismo nessas imagens, ele é muito

discreto, pois o conjunto mostra representações realistas. É verdade que, antes de realizar as decorações do Capitólio, a produção de Henri Martin apresentava acentuado simbolismo, sendo musas com líras e alegorias seus temas prediletos. O conjunto do Capitólio é sua primeira obra decorativa em que, segundo Claude Juskwiewski, "nenhuma musa obstrui o céu sereno".<sup>12</sup> Esse mesmo autor conta que *Os Ceifeiros*<sup>13</sup> escaparam por pouco dessa presença, pois, num esboço, uma musa e um poeta tentavam integrar-se à paisagem. Foi o trabalho de preparação dessas pinturas que levou Henri Martin a mudar seu primeiro projeto. Realizando estudos ao ar livre nos lugares reais que Ihe serviriam de cenário, acabou por decidir-se a eliminar qualquer personagem alegórico da composição.

O abandono das alegorias é uma das características das pinturas decorativas no final do século 19 na França. Pierre Vaisse, em seu livro sobre a pintura oficial da época, coloca em evidência essa mudança de orientação:

*Sublinhamos por diversas vezes o abandono das alegorias tradicionais e dos disfarces mitológicos em proveito de representações realistas. Essa tendência não se manifestou apenas nas mairies parisienses (...). Os teatros seguiram sensivelmente a mesma evolução, ainda que menos marcada: na Opéra, não se encontram apenas Apolos conduzindo o coro das Musas (...), alegorias da Música e da Dança (...). Elas não desapareceram completamente na Opéra-Comique, mas cenas do repertório as substituíram em parte. (...) Na Opéra-Comique, as cenas pintadas por Maignan sobre a parede do foyer prolongam ou lembram os momentos felizes passados na sala (...).<sup>14</sup>*

Contrariamente a essa tendência a integrar à decoração motivos tirados da realidade contemporânea, Eliseu Visconti, mesmo adotando o novo partido técnico pontilhista, permaneceu fiel à tradição da pintura decorativa naquilo que concerne aos temas alegóricos. Sua pintura do *plafond* da sala de espetáculos do Teatro Municipal, executada sobre uma larga faixa oval que circunda o

grande lustre do centro da sala, representa a passagem das horas do dia. Visconti a descreveu da seguinte maneira:

*Plafond – A passagem do Dia – A Aurora acaricia o Dia, as Horas entrelaçadas passam, e a Noite aparece seguida pelo Cruzeiro do Sul.*<sup>15</sup>

A Aurora, o Dia, as Horas e a Noite são representadas sob a forma de alegorias, ou seja, como mulheres nuas que evoluem graciosamente, dançando de mãos dadas. No entanto, a alegoria aparece aqui como pretexto para a realização de uma composição puramente decorativa. De fato, essas ninfas que dançam nos lembram, por sua disposição, os frisos *au pochoir* de *La Plante et ses applications ornementales*, de Eugène Grasset.<sup>16</sup> Visconti havia realizado exercícios semelhantes no curso de arte decorativa de Grasset na Escola Guérin, em Paris. Interessamos reproduzir aqui algumas de suas palavras sobre a composição decorativa:

*Quem diz composição decorativa diz arranjo, ordem, coordenação de motivos naturais ou interpretados. A decoração é sempre utilizável e aplicada a uma determinada matéria, ou seja, madeira, ferro, pedra, ourivesaria, tecidos, papéis pintados, rendas, bordados em geral. Ornar meus senhores é interessar, tornar amável não somente a figura humana, como tudo que nos rodeia. Do ramo das belas artes, a decoração é das mais importantes. (...) As fontes da decoração são várias. Primeira: a geometria. Segunda: a flora. Terceira: a fauna. Quarta: a figura humana e tudo mais que nos rodeia na vida.*<sup>17</sup>

Lendo essas afirmações de Visconti e contemplando sua *Passagem do Dia*, nos damos conta de que esse *plafond*, muito mais do que o paño de boca, é uma obra de pintura decorativa. Visconti não quis nem instruir nem contar histórias; essa pintura está ali unicamente para "o deleite e a alegria dos olhos" (*la délectation et la joie des yeux*). Sua preocupação foi a de harmonizar o conjunto com o cenário da sala, de coordenar os

motivos decorativos de maneira a torná-los agradáveis à vista. A cor clara e harmoniosa, aplicada em pequenos toques, é um dos elementos fundamentais dessa decoração. Vimos que Visconti referiu-se a esse procedimento observado nas pinturas de Henri Martin, mas a utilização de tons claros na pintura decorativa era adotada por muitos outros pintores na França. É ainda Pierre Vaisse quem nos fornece um esclarecimento importante quanto a isso. Após ter afirmado que a pintura decorativa pedia tons mais claros do que a pintura de cavalet, Vaisse explica:

*A exigência de claridade associava-se a uma exigência de legibilidade das formas, destinadas a serem vistas de longe, sob luz mais ou menos favorável – os trechos de passagem que resultavam da atenuação do modelado, do enfraquecimento dos contrastes de valores sendo compensados em quase toda a pintura decorativa da época por contornos marcados, com um traço de redessiné, para retomar a nomenclatura técnica.*<sup>18</sup>

Eliseu Visconti empregou esse procedimento nas pinturas do teatro. Uma linha mais escura contorna as figuras femininas e facilita a legibilidade das formas, pois, por vezes o contraste de cor entre as figuras e o fundo não é suficientemente importante. Utilizando esses meios técnicos difundidos na época, Visconti obtém um resultado leve e atraente, próprio de sua pintura decorativa. Algumas frases escritas de seu punho nos levam a acompanhar suas preocupações durante a execução desse *plafond*:

*Não mostre habilidade. Pintar uma forma inteira, um braço inteiro, um tronco, e não pedaços. Que o modelo não esteja em plena luz nem em plena sombra. Posição de três quartos, rodeado de simpatia e cor. Pintar quente sem medo como se estivesse fazendo um estudo, sem interesse.*

*A fuga das horas*

*O prazer ligeira as horas.*

*As horas presidiam as estações. Vestida com túnica dórica carregando uvas, espigas, ramos floridos.*

*A noite pertence ao pensamento, o dia, à ação.*

*A aurora anuncia o dia, precede a manhã.*<sup>19</sup>

Essas notas, jogadas no papel como para ajudá-lo a organizar o pensamento, misturam o conhecimento técnico do *métier* às observações de aspecto filosófico ou poético. *O prazer aligeira as horas*: em poucas palavras aqui está a doçura e a alegria dessa pintura. *Pintar quente sem medo como se estivesse fazendo um estudo, sem interesse*: aqui os meios, os conselhos técnicos para chegar ao resultado desejado.

Seu *plafond* é "um poema de alegria e de luz":<sup>20</sup> são as palavras do próprio Visconti que melhor definem essa pintura. Uma grande simplicidade domina a seqüência ritmada das figuras. Mas não há monotonia, as formas que se repetem se apresentam cada vez um pouco diferentes e reconstituem o movimento da dança. O fundo irradiante em curvas

espiraladas pontilhadas de amarelo, azul e rosa vem reforçar a evolução do *ballet* das 'Horas', que poderíamos chamar de mulheres-flores, suas roupagens plissadas e transparentes sendo como suaves pétalas.

Para o público brasileiro do início do século, a pintura decorativa de Visconti fez-se notar sobretudo pelo colorido vivo e pontilhista. É o que afirma, num artigo de jornal da época, um correspondente admirador das pinturas decorativas realizadas pelo artista em 1915. Oito anos depois de ter cumprido as primeiras encomendas, Visconti estava novamente em Paris e realizava novas pinturas para o mesmo teatro. Dessa vez tratava-se da decoração do *foyer*. O jornalista estava presente quando Visconti expôs as novas pinturas em seu ateliê, situado na Rua Didot. Deixemo-nos conduzir pelo cronista contemporâneo que descreve suas impressões durante a visita ao ateliê do pintor:



## Brasileiros em Paris

Decoração para o foyer do Theatro Municipal, pelo pintor E. Visconti.  
Outubro, 25.

Os admiradores do Sr. Eliseu Visconti, que são toda gente entre nós, vão ter, breve, o ensejo de admirar aquele dos seus trabalhos que é talvez o mais belo de todos: a decoração para o foyer do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

No seu vastíssimo atelier da Rua Didot, onde vem trabalhando há mais de dois anos para a execução desse trabalho, que lhe confiou por concurso a Prefeitura Municipal, o Sr. Eliseu Visconti proporcionou o encanto dessas primícias à colônia brasileira em Paris, tendo à frente o Sr. Ministro Olynto de Magalhães, acompanhado por sua senhora, e o Sr. Cônsul Souza Dantas, bem como outros membros da Legação e Consulado, o pintor Antônio Parreiras e os jovens pensionistas da nossa Academia de Belas Artes, funcionários do Escritório de Informações, jornalistas, personalidades do mundo artístico de Paris, etc.

A decoração do foyer é objeto de três grandes painéis: o do centro e os dois laterais. Além deles, porém, e dos quadros diversos em que se tem exercido a sua atividade artística, viam-se no atelier os motivos decorativos destinados a encher os frisos do teto da sala de espetáculos, obras graciosas de linha e cor, que muito contribuirão para o embelezamento da decoração do teatro, mas que mal lograram o olhar atento dos visitantes de anteontem, logo atraídos pelo esplendor do colorido, ainda mais que pelas proporções do grande painel do foyer.

Ele representa, simplesmente, vagamente, a Música.

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, onde se perde, evolva, não se sabe bem para onde... a melodia infinita de Bayreuth.

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>21</sup>

O jornalista descreve o entusiasmo do público pela pintura decorativa de Visconti, devido em parte aos procedimentos pontilhistas que o pintor havia utilizado no teto da sala de espetáculos e também presentes nas decorações do foyer. Os efeitos obtidos fascinavam os amadores de então. Efetivamente, Visconti soube utilizar à perfeição essa técnica na decoração do foyer, assim como havia feito no *plafond* e como faria mais tarde no novo friso de 1936.

Foi durante esse período marcado pelas decorações do teatro (de 1906 a 1916) que o pintor se aproximou do impressionismo. A série de paisagens que pintou em Saint-Hubert,<sup>22</sup> paralelamente ao trabalho de elaboração das decorações do foyer, é representativa dessa aproximação. Se compararmos as telas dessa fase com obras do início de 1906, percebemos a evolução de sua pintura no sentido de uma simplificação das formas e de uma intensificação da atmosfera vaporosa. Essa característica da pintura de Visconti permitiu a diversos autores afirmarem seu papel revolucionário no contexto artístico brasileiro e classificá-lo como pintor impressionista.

Observamos, no entanto, que a evolução da pintura de Visconti, muito mais do que corresponder a uma adaptação ao estilo impressionista, obedece a exigências pessoais do artista que procura exprimir-se com sua arte. Para alcançar esse objetivo, Visconti emprega diversos meios, tomando emprestadas formas expressivas as mais diversas. Com efeito, se utiliza a técnica pontilhista, moderna, em suas decorações do Theatro Municipal, não se abstém de empregar, na composição dessas mesmas decorações, algumas figuras encontradas em um quadro acadêmico e convencional, fato que descobrimos durante pesquisas minuciosas nos papéis de Visconti.

Em meio a seus documentos, conservados por seu filho Tobias Visconti, encontra-se uma página recortada da revista *Figaro-Salon*.<sup>23</sup> Esse recorte mostra a reprodução de um quadro de tema mitológico que não poderia ser mais convencional, tanto por sua execução quanto pelo motivo. Sob o título *La Danse des sirènes*, a obra representa mulheres nuas que evoluem langorosamente em meio ao mar agitado por ondas volumosas. Seus longos cabelos flutuam ao vento, e a cena se completa pela dança de gaivotas que turbilhonam acima das sereias, seguindo seus movimentos. Ao longe percebemos os destroços de um velho barco naufragado. A pintura está assinada por G. Wertheimer,<sup>24</sup> 1888. Esse trabalho lembra as ninfas de Bouguereau e um bom número de telas, abundantes nos salões da época, cujo tema era apenas pretexto para a composição com nus femininos sob a forma de sereias ou outras figuras lendárias, em estilo açucarado. Enfim, à primeira vista, o quadro de Wertheimer não parece ter ligação alguma com a pintura de Visconti. Então, por que teria atraído a atenção do pintor? Que motivo o teria levado a recortar e guardar essa reprodução?

Após exame mais atento, esse motivo se manifesta: Visconti serviu-se da reprodução do quadro de Gustav Wertheimer como de um repertório de figuras, fonte em que buscou formas de corpos femininos, algumas das quais encontramos integradas às pinturas decorativas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

O empréstimo mais evidente é o da figura que se encontra à esquerda na composição de Wertheimer: uma mulher deitada, levada pela onda, os braços estendidos para trás, a cabeça voltada para o espectador, as pernas abandonadas a seu próprio peso, tombando preguiçosamente, encontrada também no friso que Visconti pintou entre 1934 e 1936. Outras imagens de Wertheimer foram igualmente utilizadas por Visconti. Reencontramos as duas sereias localizadas no centro da tela, no *plafond* da sala de espetáculos. A *Aurora*, no mesmo *plafond*, é inspirada em outra sereia de Wertheimer. Podemos notar ainda que Visconti misturou as

formas de duas outras figuras de Wertheimer na elaboração de uma das Horas. No entanto, observamos que ele mudou o movimento dos cabelos de maneira a colocar sua dançarina dentro de um círculo acentuado pelas linhas espiraladas pontilhadas do fundo.

Outra observação a ser feita refere-se à soltura das linhas de Visconti. Comparando suas figuras femininas com as de Wertheimer, nota-se que seu desenho tem mais elegância, as formas são mais naturais, e os movimentos mais harmoniosos. Se tomou emprestadas a Wertheimer algumas posições para suas figuras, Visconti transformou-as. Não se trata de plágio, pois Visconti criou uma obra pessoal, inteiramente diferente da do pintor vienense.

Na decoração do foyer as figuras de Visconti diferenciam-se ainda mais das de Wertheimer; no entanto, ainda encontramos algumas reminiscências. As duas mulheres de braços levantados lembram ligeiramente duas sereias de Wertheimer. Mas outra vez constatamos que os contornos das figuras de Visconti são mais eloqüentes do que os das sereias de seu colega.

Chegando ao termo desta análise, o estudo das pinturas decorativas de Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro leva-nos a fazer algumas observações importantes. Em primeiro lugar, o método de trabalho empregado na preparação dessas obras é prova de sua abertura em face da produção artística da época. Ao mesmo tempo, reconhecemos que Visconti não aderiu inteiramente aos princípios impressionistas subjacentes ao procedimento pontilhista que empregou. Com efeito, o artista considerou as obras contempladas na França fonte de inspiração e de enriquecimento de seu próprio trabalho, mas sua pesquisa fundamental era única e pessoal. Sendo permeável a múltiplas influências, não percorreu caminhos já conhecidos e abertos por outros. A compreensão que temos de sua obra é baseada na convicção de que seu valor se encontra na liberdade de seguir suas

próprias inclinações, aprofundando seu trabalho pessoal com sinceridade.

---

Ana Maria T. Cavalcanti - Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I Panthéon-Sorbonne, professora da Escola de Belas Artes como bolsista da Faperj

## Notas

<sup>9</sup>Notes d'Art. Paris, 24/11/1916. Epígrafe de um artigo de jornal recortado e conservado por Visconti

<sup>1</sup> Carta conservada por Tobias Visconti, filho de Eliseu Visconti.

<sup>2</sup> Situado no número 38 do Boulevard du Château, em Neuilly-sur-Seine, esse ateliê teria pertencido a Puvis de Chavannes.

<sup>3</sup> Técnica segundo a qual pinturas executadas sobre tela eram em seguida coladas nas paredes às quais se destinavam, muito difundida na França no final do século 19 e início do 20 para esse tipo de decoração, como aponta Vaisse, Pierre. *La troisième République et les peintres*. Paris: Flammarion, 1995: 175: "(...) les peintures sur toile marouflées sur un mur [ont été] de loin la technique la plus fréquemment utilisée en France au XIXe siècle, (...)."

<sup>4</sup> *Ecoinçon* – palavra francesa que designa obras de decoração cuja forma triangular se adequa ao ângulo formado por duas paredes.

<sup>5</sup> O *plafond*, teto da sala de espetáculos, é assinado e datado de 1908, porque a obra só foi verdadeiramente concluída após sua instalação no teatro.

<sup>6</sup> A esse propósito ver Vaisse, *op.cit.*: 274/5.

<sup>7</sup> Manuscritos de Visconti conservados por seu filho Tobias Visconti, caixa número 1.

<sup>8</sup> Idem, caixa número 3. Essa passagem estava originalmente em língua francesa, transcrita a seguir. As palavras ilegíveis foram substituídas por (...). "H.M." é evidente referência a Henri Martin.

"Salon de 1906

Commencer à faire des portraits vus de loin  
C'est le moyen de simplifier les masses, voir large et  
d'ensemble

Salons

Évitez les partis-pris, voyez la nature, la belle nature.  
Évitez le chic, l'agréable, l'amusant, si vous voulez avoir  
du succès, soyez logique, évitez l'extraordinaire, comme  
au plafond, peignez blanc et rose. Il faut que t'en soit un  
poème de joie et de lumière.

Capitole de Toulouse de H. M. Toute sa peinture est  
vue de loin. Il modèle par valeur et non par le modelé  
lui-même. C'est ce qui donne simplicité. Toutes ces  
couleurs se mêlent depuis le premier plan jusqu'au  
dernier. L'air circule partout. Comme valeur, trois au  
maximum. Le mélange de couleur se fait par  
juxtaposition avec beaucoup de (...) et jamais fondues  
les unes dans les autres. C'est justement le résultat frais  
et lumineux que l'on obtient de sa peinture."

<sup>9</sup> Acima dessas linhas, Visconti escreveu: "Rio 1906. /  
Saímos do Rio com o Eliseu, Afonso, Deolinda em 2 de  
maio 1906, 10h da manhã. (...)." Manuscritos de  
Visconti conservados por seu filho Tobias Visconti, caixa  
número 3.

<sup>10</sup> Juskievski, Claude. "La Salle Henri Martin du Capitole".  
In: *Catalogue de l'Exposition Henri Martin 1860 - 1943*.  
Fragments, Paris, 1993: 54.

<sup>11</sup> Juskievski, *op. cit.*: 52.

<sup>12</sup> "(...) aucune muse n'encombre le ciel serein", idem: 589.

<sup>13</sup> *Os Ceifeiros* é outro título do painel *O Verão*.

<sup>14</sup> "Nous avons souligné à plusieurs reprises l'abandon des  
allégories traditionnelles et des travestissements  
mythologiques au profit de représentations réalistes.  
Cette tendance ne s'est pas manifestée que dans les  
mairies parisiennes, (...). Les théâtres suivirent  
sensiblement la même évolution, quoique moins  
marquée : à l'Opéra, ce n'étaient qu'Apollons  
conduisant le chœur des Muses, (...), allégories de la  
Musique et de la Danse (...). Elles n'ont pas  
complètement disparues à l'Opéra-Comique, mais des  
scènes du répertoire les remplacent en partie (...). À  
l'Opéra-Comique, les scènes peintes par Maignan sur le  
mur du foyer prolongent ou rappellent les heureux  
moments passés dans la salle (...). Vaisse, *op. cit.*: 301.

<sup>15</sup> *Notice explicative sur les peintures décoratives du Théâtre  
Municipal de Rio de Janeiro, 1907*. A versão original  
dessas 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".

<sup>16</sup> O primeiro volume de *La Plante et ses applications  
ornementales*, de Eugène Grasset foi publicado em 1897  
em Bruxelas. É um *in-folio* de 72 grandes pranchas  
coloridas à mão segundo o método do *pochoir*, com

uma introdução de Grasset. A disposição da edição original é simples. Cada planta é primeiro pintada sobre uma página inteira, à maneira das aquarelas botânicas. As três ou quatro pranchas seguintes são consagradas à valorização das declinações de cores e formas da prancha principal. Exemplo: a planta é pintada primeiro naturalmente; na prancha seguinte o desenho lembra um vitral, na outra, um papel de parede; e a terceira mostra um friso *du pochair*.

<sup>17</sup> Manuscritos de Eliseu Visconti conservados por seu filho Tobias Visconti, caixa número 3. Esses trechos se referem ao curso de arte decorativa organizado por Visconti em 1934 e realizado como curso de extensão universitária ligado à Escola Politécnica do Rio de Janeiro.

<sup>18</sup> "L'exigence de clarté rejoignait à une exigence de lisibilité des formes, destinées à être vues de loin, dans un jour plus ou moins favorable – les occasions de passages qui résultaient de l'atténuation du modèle, de l'affaiblissement des contrastes de valeurs étant compensées dans presque toute la peinture décorative du temps par des contours marqués, un *trait de redessiné*, pour reprendre l'appellation technique." Vaisse, *op. cit.*: 266.

<sup>19</sup> Manuscritos de Visconti conservados por seu filho Tobias Visconti, caixa número 1. Nessa passagem, Visconti escreveu ora em português, ora em francês, passando de uma língua à outra quase sem se dar conta: "Ne montrez pas d'habileté.

Pintar uma forma inteira, um braço inteiro, um tronco, e não pedaços. Que o modelo não esteja em plena luz nem em plena sombra. Posição de três quartos, rodeado de simpatia e cor. Pintar quente sem medo como se estivesse fazendo um estudo, sem interesse.

A fuga das horas

Le plaisir allège les heures.

As horas presidiam as estações. Vêtu de chiton dorique tirant des raisins, des épis, de rameaux fleuris.

La nuit appartient à la pensée, le jour à l'action.

A aurora anuncia o dia, precede a manhã."

<sup>20</sup> "... un poème de joie et de lumière". Ver a citação correspondente na nota 8.

<sup>21</sup> Artigo de jornal conservado por Tobias Visconti. Infelizmente, o recorte não continha o título do jornal, nem o ano da edição. No entanto, conforme

informação manuscrita do próprio pintor (Tobias, caixa número 3) e como Visconti deixou Paris em 27 de novembro de 1915 para vir instalar essas pinturas no Rio, o artigo data muito provavelmente de 1915.

<sup>22</sup> A família de Louise Palombe, esposa de Visconti, morava em Saint-Hubert, comuna que pertence hoje a Yvelines, departamento da região da Île-de-France. A casa e seu jardim ainda existem e conservam o mesmo aspecto do período em que Visconti os retratou em diversos quadros.

<sup>23</sup> Como se trata de recorte em que apenas o nome da revista e o número da página aparecem, foi necessário procurar a revista original para encontrar aí os dados completos: *Figaro-Salon*. Paris, Goupil & Cie Editeurs, 1888, fascicule n.3: 42.

<sup>24</sup> Gustav Wertheimer – pintor histórico e de gênero, nascido em Viena em 28 de janeiro de 1847, falecido em Paris em 24 de agosto de 1904. Fez seus estudos de pintura em Munique e em Paris. Foi em Paris, onde residiu durante longos anos, que Wertheimer obteve pleno sucesso. Expôs frequentemente no Salão durante a década de 1880, e suas obras de temas históricos ou mitológicos atraíram a atenção dos amadores. Realizou igualmente retratos muito apreciados pelo público. No entanto, no fim da vida, os amadores o abandonaram, e morreu esquecido. Cf. E. Benezit. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Librairie Gründ, Paris, 1976. *La Danse des sirènes* foi exposto no Salon de 1888.