



Pari et
Syrina

Tamante
requea
tela no
6.

Francis Boncher 1704-1770.
Museum De Londres sala XIV

HISTÓRIA DA ARTE E FICÇÕES NUM CADERNO DE NOTAS DE ELISEU VISCONTI

Ana Cavalcanti

Os historiadores da arte que da década de 1940 à de 1960 apresentaram Eliseu Visconti como precursor da arte moderna no Brasil enfatizaram sua adesão ao impressionismo. Essa é uma das interpretações possíveis de seu trabalho. Aqui é proposto outro enfoque, partindo do estudo de um de seus cadernos de notas.

história da arte

ficção

pesquisa documental

Eliseu Visconti

Contada diante da lareira, no mercado ou num filme, quase toda estória é certamente algum tipo de mentira.¹

Se afirmarmos que a história da arte é um tipo de ficção, muitos vão protestar. Essa impressão, contudo, não é rara quando se começa a aprofundar o conhecimento sobre determinado artista ou período. Ao recolher a produção escrita sobre o tema escolhido, o pesquisador se depara com textos datados que lhe provocam estranhamento ou com os quais não pode concordar, pois evidenciam que seus autores comentaram apenas aspectos que fossem adequados para responder a anseios de sua própria época, ignorando outros tão ou mais importantes que, no entanto, não se encaixavam em sua argumentação.

HISTORY OF ART AND FICTIONS IN A NOTEBOOK OF ELISEU VISCONTI | *Art historians who from the 1940s to 1960s would state that Eliseu Visconti was a forerunner of modern art in Brazil emphasized his adherence to Impressionism. This is one of the possible interpretations of his work. Another focus is proposed here, based on the study of one of his notebooks.* | History of art, fiction, documentary research, Eliseu Visconti.

É fácil reconhecer tais manipulações em textos escritos há décadas; percebê-las na produção contemporânea ou de nossa autoria, entretanto, torna-se mais difícil. De todo modo, por que estaríamos a salvo desse efeito? É provável que também nós, historiadores da arte de hoje, embora sem ter plena consciência dos limites de nosso ponto de vista histórico, não escapemos de perceber ou destacar os aspectos mais de acordo com as preocupações de nosso próprio tempo. Essas observações nos levam à seguinte questão: se é possível contar uma história de muitas maneiras, isso significa que estamos inventando ao escolher uma delas? Ou, em outras palavras, os historiadores estariam fazendo literatura, mesmo quando creem estar apenas relatando fatos e se mantendo fiéis à realidade? Afinal, considerando que o trabalho do historiador da arte é propor interpretações, e admitindo não existir uma “realidade” *a priori*, a história da arte se aproximaria da produção de ficções? Tratando de questões similares a estas, Roger Chartier observou:

Eliseu Visconti a partir de François Boucher (Pan and Syrinx) grafite sobre papel 10,5cm x 15,5cm acervo Tobias Visconti foto João Araujo

*Pretender que os textos (ou imagens) tenham significações dadas por si mesmos, fora das leituras que as constroem, leva, de fato, queiramos ou não, a vinculá-los ao campo intelectual (e sensorial) do historiador que os analisa, levando a decifrá-los com categorias de pensamento cuja historicidade não é percebida e que se fazem passar implicitamente por permanentes.*²

Chartier se refere a “textos ou imagens”, mas podemos usar suas palavras para falar especificamente a respeito de obras de arte que, decerto, não possuem significações dadas por si mesmas e de uma vez por todas. Seus significados são construídos pelos sujeitos que as recebem ou delas se apropriam, pois as obras de arte só ganham sentido “mediante as estratégias de interpretação que constroem suas significações”³ e variam no decorrer da história.

Para pensar sobre essa questão, é interessante recorrer a um caso específico que faz parte da história da arte no Brasil: a trajetória do pintor Eliseu Visconti (1866-1944). Podemos observar exemplos da historicidade das interpretações sobre a obra de Visconti em comentários publicados em ocasiões diversas, mas escolhemos aqui fazer um recorte, o período 1940-1960, quando se deu uma inflexão no discurso crítico sobre sua pintura. Em 1944, ano do falecimento do artista, Frederico Barata publicou o livro *Eliseu Visconti e seu tempo*,⁴ até hoje referência para os estudiosos. Em 1949, uma grande retrospectiva de Visconti reuniu 285 trabalhos no Museu Nacional de Belas Artes.⁵ Em dezembro de 1953, uma sala especial da II Bienal de São Paulo foi dedicada a sua obra, e em 1967 nova retrospectiva foi realizada no MNBA. Acompanhando essas exposições, foram publicados catálogos com textos críticos nos quais se buscou definir o lugar de Eliseu Visconti na história da arte brasileira, destacando sua relação com a arte moderna. Essa intenção também aparece no livro em que Frederico Barata

ta exaltou a obra de Visconti como “marco divisório” entre o passado e o futuro de nossa pintura, sendo “precursora real da inquietação moderna nas pesquisas ininterruptas”.⁶

Flávio de Aquino e Mário Pedrosa, ao comentar a exposição de 1949, também se posicionaram sobre esse ponto. De acordo com o primeiro, Visconti foi “o precursor da arte dos nossos dias, o nosso mais legítimo representante de uma das mais importantes etapas da pintura contemporânea: o impressionismo”.⁷ Mário Pedrosa atribuiu a Visconti a função de ligação de dois períodos:

*Elyseu Visconti veio ligar o passado ao futuro da história de nossa pintura. Com ele, termina o hiato entre artistas de ontem, que chegam até Batista da Costa, e os modernos que atearam o fogo da revolução. Nele 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.*⁸

Compreensão similar motivou Mário Barata, no catálogo de 1967, a situar Visconti entre avanços e permanências:

*Hoje sabemos que Visconti foi o último de nossos artistas a flutuar legitimamente nas estruturas de percepção do mundo em mudança, mas ainda não completamente transformado. Dessa maneira, agiu simultaneamente com a sua suficiente capacidade de renovação e a sua necessidade individual de preservação de certos valores sensíveis, que a época estava fatalmente mudando e anulando (...).*⁹

De fato, essas observações de Mário Barata são pertinentes. Tendo vivido entre os séculos 19 e 20, Eliseu Visconti testemunhou mudanças radicais na história política, social e artística no Brasil e no mundo. Vale pontuar breves informações sobre seu percurso. Em 1883, Visconti iniciou sua forma-

ção artística no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, tendo Victor Meirelles (1832-1903) como um de seus professores. Ali, chegou a receber, como recompensa pelo bom desempenho no aprendizado, medalhas das mãos do imperador d. Pedro II.¹⁰ Em 1884, continuou seus estudos ingressando na Academia Imperial das Belas Artes e, após a proclamação da República, participou do movimento estudantil que em 1890 exigia a reforma da instituição. Em 1892, conquistou o Prêmio de Viagem à Europa, vencendo o concurso organizado pela ex-Academia, agora denominada Escola Nacional de Belas Artes. Completou sua formação em Paris em três instituições: na École des Beaux Arts, na Académie Julian e na École Guérin, onde foi aluno de Eugène Grasset (1845-1917), um dos introdutores do Art Nouveau na França. Visconti regressou ao Brasil em 1900, trazendo reverberações do Simbolismo, do Impressionismo, do Pontilhismo e do Art Nouveau. Interessou-se pelo Divisionismo no início do século 20, quando recebeu a encomenda de pintura decorativa para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro.¹¹ Continuou a pintar ininterruptamente até 1944, ano de seu falecimento, mas vendeu poucas obras em vida. Dentre os temas recorrentes na última década de sua produção, destacam-se paisagens de Teresópolis, retratos de familiares e autorretratos realizados em pinceladas ágeis, em que se nota interesse cada vez maior por efeitos atmosféricos e luminosos.

No catálogo da exposição de 1949, Lygia Martins Costa nomeou este último período de sua pintura “neorealismo com acentuada procura de atmosfera e luminosidade”.¹² Os quadros dessa fase foram os mais valorizados pelos autores que, entre as décadas de 1940 e 1960, apresentaram Visconti como precursor da pintura moderna, como atestam os trechos citados. Nesse intuito e para defender o avanço de Visconti, se interessaram pelas qualidades formais, ressaltando a absorção do im-

pressionismo, ao mesmo tempo em que diminuíram a relevância de questões temáticas. Lembremos o que Frederico Barata, biógrafo de Eliseu Visconti, afirmou em 1945:

Com a pintura não gosto de ver misturada a literatura. Tenho para mim que a pintura vale por si mesma, pelo seu valor intrínseco e não pela inspiração que a ela possamos dar através de sentimentos interpretativos que lhe são alheios ou de emoções que não sejam provocadas pelo seu valor exclusivamente plástico.¹³

No entanto, embora o valor plástico estivesse no centro de interesse de Visconti, me parece que os aspectos ficcionais e narrativos também foram de grande importância para ele e, portanto, não deveriam ser negligenciados pelos historiadores da arte. Por que enquadrar o pintor num esquema que ele mesmo não abraçou como dogma? Flexibilidade, retornos a maneiras anteriores e oscilações estilísticas são comuns em Visconti que, por volta de 1904, registrou:

O estilo não consiste na aplicação de teorias que se ensinam na escola, ou que podemos ver ao estudar um mestre, mas na expressão livre, original, de qualidade própria a cada artista.¹⁴

Gostaria de, por um momento, esquecer a visada panorâmica da “história da arte no Brasil”, e me aproximar de pequenos detalhes, como se usasse uma lupa para estudar aspectos do cotidiano do artista. Quando se encontrava na Europa gozando do Prêmio de Viagem, Visconti preencheu muitos cadernos com pensamentos esparsos, anotações e esboços que guardou até o final da vida. A observação atenta de alguns desses desenhos e escritos feitos por Visconti entre 1894 e 1895, num pequeno bloco com pouco mais de 70 folhas, hoje amareladas, motivou minhas reflexões. As notas do pintor podem parecer irrelevantes para alguns teóricos, mas nos permitem chegar mais perto de seus métodos e processos criativos.

Em 24 páginas desse bloco, Visconti anotou endereços de modelos, às vezes acompanhados de comentários sobre as características físicas que lhe interessaram, como as que se seguem:

- Mlle Guersh – 36 Rue Dauphine – cabeça interessante para a virgem (...).*
Jullio Francesco – Avenue du Maine, 84 – Particularidade (mulato e bem feito) (...)
Guillaume Dieuxissies – Rue Louis Blanc, 19 – Cara de padre e pousa [sic] para esse fim (...)
Berthe Schoch – Impasse de l'enfant Jesus n.3 – rapariga de cabeleira e forte de corpo (...)
Boulevard de Garguinet 18 – Georgette loira italiana feia (...)
Marguerite Dupargne – 5 rue du Sabot 5 – vista no Julian, cor pouco comum e bem feita (...)
Loreta Arpino – Olhos interessantes (...)
Peschent – 31 rue Fessart 31 – Muito bonito de formas e musculoso (visto no Colarossi).
Lucie Passitti – Rue Maitre Albert 10 – Bonitos cabelos
Mme Petit Collin – 16 Rue des trois Portes – Velha de 71 annos (...)
Maria Lilla – 6, Rue du Maine – Parecida com a condessa d'est – Bellos seios (...)
Domenique Vintri – 80, rue Daguerre 80 – menino muito bonito de corpo para a primavera – belas formas (...)
Louise Camburo – Rue Vandame – Muito bonita elegante de formas, 13 annos já feita
22 de janeiro de 1894 (segunda-feira) – Mlle Delavier – 12, rue Princesse – feia como um corno.¹⁵

Essas notas trazem informações de interesse sobre o trabalho de Visconti e dos demais pintores seus contemporâneos em Paris. “Julian” e “Colarossi”, onde foram vistos os modelos Marguerite e Peschent, eram academias privadas parisienses, ateliês onde os estudantes de belas artes exercitavam o desenho a partir do modelo vivo. Vê-se que Visconti frequentava essas academias, mas também anotava o contato dos modelos, provavelmente pretendendo contratá-los para poses em

seu próprio ateliê, com vistas a quadros que estivesse preparando. São especialmente significativos os comentários sobre características de alguns modelos: “cabeça interessante para a virgem”, “cara de padre e posa para este fim”, “bonito de corpo para a primavera”. Curiosamente, além de modelos “bem feitos”, “bonitos” e de “belas formas”, o pintor tomou nota dos nomes de outros, que lhe pareceram feios.

Essas anotações se assemelham às de um diretor teatral, produtor cinematográfico, fotógrafo ou qualquer profissional que necessite de elenco variado de atores ou modelos com que possa contar, de acordo com as demandas específicas de cada projeto. Esse é um indício da prática do artista que opera no campo da montagem de cena ou da narração de uma história, ou seja, no campo da ficção.

Encontra-se nesse mesmo bloco outro procedimento de estudo. São esboços rápidos com as linhas de composição e comentários sobre obras que Visconti viu numa viagem a Londres. Chamam a atenção, em especial, três desenhos que Mirian Seraphim reproduziu em sua tese sobre o pintor.¹⁶ Observo com vagar os riscos do primeiro desenho, de grande simplicidade. Feito a grafite, o esboço apresenta duas figuras aureoladas no interior de um aposento. De pé, a primeira personagem traz nas mãos um ramo que estende a uma mulher temerosa. Não é difícil aos que estudam a história da arte do século 19 reconhecer nesse esquema referência à pintura *Ecce Ancilla Domini!* (*A Anunciação*), de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). De fato, continuando a estudar o desenho de Visconti, aumentam as evidências de que foi diante desse quadro que ele esboçou rapidamente os traços principais da composição, anotando suas cores e dimensões aproximadas. O número 1210 que aparece no canto inferior esquerdo do desenho é ainda hoje o número do catálogo da Tate Britain referente à obra.¹⁷ Abaixo, a menção ao “tamanho maior ou menor – 80 x 30” corresponde *grosso*

modo às medidas do quadro informadas no *site* oficial do museu. Inscrições indicando as cores aparecem no interior do desenho: “ceu azul”, “pano azul ultramarino”, “branco”, “madeira” e “carmin”. Tudo aqui nos leva a imaginar Visconti visitando o museu, lápis e papel nas mãos para registrar obras que o impressionassem ou lhe parecessem úteis em trabalhos futuros. São anotações de um pintor atento à harmonia de cores, familiarizado com as dimensões das telas e, sobretudo, encantado com a expressividade da pintura pois, no alto da folha, há uma afirmação das mais significativas: “É um primor de sentimento”.

Nos outros dois desenhos que mencionamos, Visconti também registrou pinturas vistas em Londres. Há o esquema de *Pan e Syrinx*, quadro de François Boucher (1703-1770) que hoje se encontra na National Gallery,¹⁸ assim como um esboço rápido sobre a pintura *The Artist's Father and Mother*, de Thomas Webster (1800-1886), que integra, assim como a de Rossetti, o acervo da Tate (sob o número 1225).¹⁹

Esses três desenhos de Visconti²⁰ podem nos dar pistas ou confirmar suposições sobre sua sensibilidade e inclinações artísticas, ao mesmo tempo em que alargam nosso conhecimento sobre seus métodos de trabalho. Por que Visconti, de tantos quadros que certamente admirou nos museus ingleses, escolheu esses três para guardar na lembrança?

Quanto ao quadro de Rossetti, não é surpresa que o tenha entusiasmado, pois já se suspeitava de sua admiração pela pintura pré-rafaelita, da qual se encontram referências em telas como o estudo para *Saída da Vida Pecaminosa* (1896), *Recompensa de São Sebastião* (1898), *Gioventú* (1898), *Oréadas* (1899) ou *A Providência guia Cabral* (1899).²¹ Mas que aspectos dos quadros de Boucher e Webster lhe foram especialmente caros? Saltam aos olhos algumas evidências que em princípio parecem desviar-nos de uma possível resposta, pois nenhuma semelhança manifesta se nota nas três pintu-



Eliseu Visconti a partir de Dante Gabriel Rossetti (Ecce Ancilla Domini) grafite sobre papel 15,5cm x 10,5cm acervo Tobias Visconti foto João Araujo



Eliseu Viscontia partir de Thomas Webster (The Artist's Father and Mother) grafite sobre papel 15,5cm x 10,5cm acervo Tobias Visconti foto João Araujo

ras, que parecem diferir em tudo. Quanto aos temas, nada poderia ser mais diverso. Vemos uma cena bíblica em Rossetti, uma cena mitológica em Boucher e o retrato dos pais do artista em Webster. Quanto aos estilos, igual diversidade se faz marcante: o pré-rafaelismo de Rossetti, o rococó em Boucher e a influência da pintura holandesa em Webster apresentam diferenças de fatura, tons e escolhas compositivas.

Porém, se de início parecem não possuir pontos em comum, aos poucos se percebe que igual atmosfera perpassa as três pinturas. Em todas elas há uma relação de intimidade entre duas ou mais figuras. Essa relação é sempre de grande sutileza de sentimentos, “um primor de sentimento” como anotou Visconti sobre *Ecce Ancilla Domini*, de Rossetti, e poderia ter escrito também sobre as outras telas. Ao mesmo tempo em que há um caráter intimista, nota-se uma tensão erótica subjacente nos quadros de Rossetti e Boucher, e mais sutil em Webster.

De algum modo, e por mais inusitado que possa parecer num primeiro momento, há pontos de contato entre o temor de Maria com a chegada do anjo e o movimento de fuga da ninfa Syrinx que evita os avanços de Pan. Nas duas pinturas, a relação que está em foco é entre um homem e uma mulher, o que também se dá no retrato do casal Webster. Neste último, a mulher já não teme a presença do homem que se posiciona discretamente na sombra. Na verdade, o pintor funde as imagens de seus pais numa só figura com duas cabeças. Nessa união, a senhora é retratada com um brilho tranquilo e realizado.

Muitos anos depois de ter feito estes desenhos em seu pequeno bloco, Visconti dedicaria sua arte à pintura dos mais próximos, sua esposa e filhos, sua casa e as paisagens que via em Teresópolis. Será cada vez mais clara, em sua maturidade artística, uma fusão entre arte e vida, a ênfase nas rela-

ções familiares, nos elos sentimentais. Assim, podemos introduzir a hipótese de que, desde os tempos de formação até os últimos anos de sua trajetória, compreendeu a pintura em sua relação com os sentimentos primordiais de afeto.

Iniciei minha argumentação com a desconfiância da eficácia dos conceitos generalizantes, o que me fez perguntar se a história da arte, como quase toda estória, seria “algum tipo de mentira”, como propôs Orson Welles na frase que nos serve de epígrafe. Os diversos autores que destacaram os aspectos puramente plásticos como marca da adesão de Visconti a tendências modernas ou revolucionárias, fatalmente menosprezaram pinturas anteriores, ou aquelas que, produzidas nas décadas de 1930 e 1940, retomam tons acobreados ou terrosos. Procuraram situar Visconti como um precursor da pintura moderna no Brasil, enfatizando a presença do impressionismo em sua produção. Porém, se podemos falar de impressionismo em Visconti, no início do século 20 ele vem mesclado ou intercalado a tendências diversas. A fase que com maior propriedade poderia ser chamada de impressionista se firma mais tarde, nas décadas de 1930 e 1940. Os defensores do modernismo de Visconti arranjaram os fatos para contar a história a seu modo. Porém, não se trata de demonizar os conceitos que embasam seleções e recortes; eles fazem parte da história da arte. Podemos desconfiar deles, mas não os eliminar. Tanto na arte quanto na história da arte, estamos lidando com representações, tentativas de explicação e estruturação do pensamento sobre o mundo. Portanto, a ficção é parte constituinte da realidade.

Para finalizar essas breves ideias, lembro uma declaração de Hubert Damisch sobre seu ofício. Quando perguntado sobre seu trabalho como historiador da arte, Damisch preferiu definir-se como “um escritor que se interessa pelas imagens” e disse que “o essencial é dialogar com a arte – friccionar-se com ela”.²² Para além de uma preo-

cupação com delimitações do campo da história da arte, entendemos que escrever sobre a arte é produzir leituras sobre o mundo.

NOTAS

1 Orson Welles, *Verdades e mentiras* (título original: *Vérités et mensonges*), 1973. No original, em inglês: “*Tell it by the fireside or in a marketplace or in a movie, almost any story is almost certainly some kind of lie*”

2 Chartier, Roger. Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions. In Chartier et al. *La sensibilité dans l'histoire*. Brionne: Gérard Monfort, 1987: 30. No original, em francês: “*Faire comme si les textes (ou images) avaient des significations données d'elles-mêmes, hors des lectures qui les construisent, amène en fait, qu'on le veuille ou non, à les rapporter au champ intellectuel (et sensoriel) qui est celui de l'historien qui les analyse, partant à les déchiffrer à travers des catégories de pensée dont l'historicité n'est point perçue et qui se donnent implicitement pour permanentes*”

3 Chartier, 1987: 31. No original, em francês: “... l'oeuvre ne prend de sens qu'à travers les stratégies d'interprétation qui construisent ses significations.”

4 Barata, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944.

5 Dados do site <http://www.eliseuvisconti.com.br/>

6 Barata, Frederico, op.cit.: 79.

7 Aquino, Flávio de. Elyseu Visconti. *Diário de Notícias* (Movimento Artístico), Rio de Janeiro, 27.11.1949.

8 Pedrosa, Mário. Visconti diante das modernas gerações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1.1.1950. Apud Arantes, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III/Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1998: 133.

9 Barata, Mário. Visconti é uma lição. In Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: MNBA/Depto. Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967: 25-26.

10 Um relato da entrega das medalhas pelo imperador d. Pedro II aos alunos do Liceu se encontra em *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19.1.1885: 2.

11 Sobre as pinturas de Visconti no Theatro Municipal, conferir <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Ver também Cavalcanti, Ana Maria Tavares. Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. In *Arte & Ensaios*, n.9. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2002: 46-57. Disponível em <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti>.

12 Costa, Lygia Martins. Apreciação da Obra. In Exposição Retrospectiva de Elyseu D'Angelo Visconti, catálogo Rio de Janeiro: MNBA/Ministério de Educação e Saúde, 1949: 19-27.

13 Barata, Frederico. Um pintor que não morreu. In Academia Carioca de Letras (org.). *Eliseu D'Angelo Visconti*. Rio de Janeiro: Sauer, 1945: 24-25.

14 Visconti, Eliseu. Manuscrito de um caderno de notas, c.1904. Consultado pela autora em 1997, no acervo da família Visconti. No original, em francês: “*Le style ne consiste point dans l'application des théories que l'on enseigne à l'école, ou que l'on peut voir par l'étude d'un maître, mais dans l'expression libre, original, de qualité propre à chaque artiste*”

15 Visconti, E. Manuscrito em bloco de notas, c. 1894-95. Cerca de 50 nomes de modelos estão anotados nesse bloco de 10,5cm x 15,5cm. Agradeço a Tobias Visconti, neto do pintor, que generosamente me permitiu fotografar o bloco de seu acervo familiar na íntegra.

16 Seraphim, Mirian Nogueira. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão*. Campinas: Unicamp, 2010.

17 Conferir em <http://www.tate.org.uk/servlet/View-Work?workid=12768> (acesso em 12.10.2010).

18 Conferir em <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francois—pan-and-syrinx> (acesso em 12.10.2010).

19 Conferir em <http://www.tate.org.uk/servlet/View-Work?workid=16048&searchid=19922> (acesso em 12.10.2010).

20 Hoje esses desenhos se encontram no acervo de Tobias Visconti, neto do pintor.

21 Todas as telas citadas pertencem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, com exceção da última, da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Imagens dessas obras podem ser vistas no sítio oficial <http://www.eliseuvisconti.com.br/>.

22 Declarações de Hubert Damisch ao jornal *Le Monde*, em 6.7.2003. No original em francês: “*Les uns le disent historien d'art, les autres philosophe. Hubert Damisch n'accepte aucune de ces dénominations. Il prévient: (...) 'En fait, je suis surtout un écrivain qui s'intéresse aux images. (...) L'essentiel est de dialoguer avec l'art - de se froter à lui*”

Ana Cavalcanti é professora da Escola de Belas Artes da UFRJ, em cujo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais atua.