

## A RELAÇÃO DOS ARTISTAS BRASILEIROS COM AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS EUROPEIAS - ESTUDO DO CASO DE ELISEU VISCONTI

Ana Maria Tavares Cavalcanti\*

### RÉSUMÉ

En 1927, le peintre brésilien Eliseu Visconti (1866-1944) affirma qu'il était impossible de rester "passadiste", mais sans pouvoir être "futuriste", il se disait "présentiste". Ayant étudié à l'Académie Impériale des Beaux Arts de Rio de Janeiro entre 1885 et 1892, Visconti n'a pas été une exception parmi ses contemporains et sa déclaration témoigne le comportement de cette génération située entre le XIX<sup>ème</sup> et le XX<sup>ème</sup> siècle au Brésil. Pour penser à la modernité de Visconti, il faut comprendre sa participation dans le contexte artistique au début du XX<sup>ème</sup> siècle à Rio de Janeiro, quant il a été admiré par le public et par les critiques d'art qui louaient ses peintures décoratives pour le nouveau Théâtre Municipal.

\* Professora  
adjunta da UFRJ  
- Coordenadora  
do Programa de  
Pós-Graduação  
da Escola de  
Belas Artes

**H**á catorze anos comecei minhas pesquisas sobre a arte brasileira do final do século XIX e primeiras décadas do século XX. De início, interessei-me pelo pintor Eliseu Visconti (1866-1944)<sup>1</sup>, cuja trajetória apresento a seguir, sucintamente, para que o leitor fique inteirado de algumas informações importantes.

Nascido na Itália, Visconti migrou para o Brasil em 1873. Em 1883, iniciou sua formação artística no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, tendo como professores Victor Meirelles (1832-1903) e Estevão Silva (1845-1891). No ano seguinte, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, onde foi aluno de Zeferino

*Spéciale des Beaux-Arts*, na Academia Julian e na *École Guérin*, onde frequentou o curso de composição decorativa ministrado por Eugène Grasset (1845-1917), um dos introdutores do Art Nouveau na França. Nesse período, expôs diversas vezes nos Salões de Belas Artes em Paris. Em 1900, regressou ao Brasil e, no ano seguinte, expôs seus trabalhos na Escola Nacional de Belas Artes. Visconti trouxe da França influências do Simbolismo, do Impressionismo, do Pontilhismo e do Art Nouveau. Absorveu tudo o que lhe interessou, produzindo uma obra pessoal. No conjunto de seus trabalhos, se destacam as pinturas decorativas para o Theatro Municipal no Rio de Janeiro, além

1- Em tese defendida em 1999, enfoquei os períodos em que Visconti viveu na Europa, primeiro como estudante de artes em Paris, entre 1893 e 1900, após vencer o concurso para Prêmio de Viagem de 1892; e posteriormente, em períodos esparsos entre 1904 e 1920, quando viveu entre o Brasil e a França. As estadias de Visconti entre o Brasil e a França neste período se devem, sobretudo, a seu envolvimento com a francesa Louise Palombe, com quem se casaria em 1909. Detalhes sobre o percurso de Visconti se encontram em [http://www.eliseuvisconti.com.br/bio\\_franca\\_brasil.htm](http://www.eliseuvisconti.com.br/bio_franca_brasil.htm)



durante muito tempo estavam guardadas nas reservas técnicas, longe dos olhos do público. Além das pinturas canônicas dos impressionistas e pós-impressionistas, o museu passava a mostrar "em toda sua diversidade, a criação do mundo ocidental de 1848 a 1914"<sup>2</sup>. Assim, a produção artística dos artistas ditos "acadêmicos" ou *pompier* voltou ser objeto de estudos aprofundados, após o ostracismo imposto pelos teóricos do modernismo.

Este interesse renovado, no entanto, não significou a negação das conquistas dos artistas de vanguarda ou das inovações da arte moderna. A cada nova publicação ou palestra<sup>3</sup>, a complexidade do século XIX se faz mais evidente, assim como o prazer de ver e pensar sobre a arte deste período que, ao se iniciar não quebra definitivamente com a arte anterior, e, ao terminar, não o faz de forma abrupta, mas deságua em meio às polêmicas da década de 1920. Trata-se, na verdade, de uma ampliação do olhar, desejo de uma compreensão mais abrangente e não excludente. Ao invés de rupturas, se evidenciam permanências e mudanças graduais, posto que já não há necessidade de impor uma visão parcial, a favor ou contra a arte moderna, que há muito garantiu seu espaço na história da arte no Brasil.

Portanto, interessa-nos perceber como o estudo sobre Visconti coloca o pesquisador em contato com interpretações muito diversas sobre seu trabalho. Se acreditamos que a leitura que o valorizou como o "primeiro impressionista brasileiro" está superada (CAVALCANTI. "Eliseu Visconti, o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX". In: *ArtCultura*. Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v.7, n.10, jan-jun. 2005, p.149-160), não se pode negar que o lugar reservado a Visconti na história da arte no Brasil é o da passagem da arte acadêmica para a arte moderna. Já em 1944, Reis Júnior explicitava esta ideia em livro sobre a pintura brasileira, quando, após decidir não analisar a produção dos artistas vivos, afirmou:

Abrimos uma exceção para Eliseu Visconti por julgarmos que esse artista, pela sua avançada idade já completou definitivamente o seu ciclo artístico. 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

2- Conforme declarado na página web do museu. Vide <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-des-collections/accueil.html>

3- No Brasil, podemos mencionar, entre outros eventos, o Primeiro e o Segundo Colóquio Nacional de Estudos Sobre Arte Brasileira do Século XIX, realizados na Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro), em 2008 e 2010, com apoio do PPGAV-EBA-UFRJ e a realização da revista eletrônica 19&20 (<http://www.dezenovevinte.net/>).

refletindo pela sua vida afora, melhor compreenderemos a inquietação da geração moça, - são as mesmas do grande pintor, apenas transpostos. (REIS JUNIOR, *História da Pintura no Brasil*. São Paulo: Editora Leia, 1944, p. 294).

Assim como Reis Júnior, a maioria dos autores que analisaram o itinerário de Visconti, valorizaram o pintor por se afastar dos princípios acadêmicos, se abrindo às mudanças propostas pela arte moderna, sobretudo pelo impressionismo e o pontilhismo. Esta interpretação levou alguns críticos a afirmarem que Eliseu Visconti foi um marco divisório na história da pintura no Brasil. Sobre esta questão, convém lembrar a discussão entre Frederico Barata e Sérgio Milliet. Este último usou a expressão "marco divisório" ao se referir a Almeida Júnior. Já Frederico Barata, para quem o papel de marco divisório cabia com mais razão a Eliseu Visconti, escreveu:

Sérgio Milliet, num magnífico ensaio em 'Pintores e Pinturas', admite que juntamente com Victor Meirelles, de quem foi discípulo, e muito mais que Pedro Américo, Almeida Júnior tem para a pintura nacional a importância de um marco divisório. "Com ele - diz - se afirma a nossa liberdade artística e por ele conseguimos um lugar na história da arte contemporânea". 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. (BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944, p. 65)

Paradoxalmente, para defender seu ponto de vista, Frederico Barata mencionou uma passagem do próprio Milliet:

É de resto, o mesmo crítico quem, em outro trecho, posso citar em abono do meu ponto de vista: 'Com 27 anos apenas, lançado de supetão nessa Paris dos grandes impressionistas, em que pontificavam nos jornais os críticos formados na escola simbolista dos meios tons, plasmados na volúpia dos "ímpares", como diria Verlaine, em que os próprios naturalistas, Zola à frente, se lançavam em defesa de Cézanne, que reações iria experimentar Almeida Júnior? Tudo nos levaria a responder pela influência dos novos, se aí não estivesse sua obra inteira a desmenti-lo. A julgar pelas suas realizações, os movimentos artísticos da segunda metade do século XIX não parecem tê-lo atingido nem de leve sequer. Não tomou conhecimento dos mesmos, nem para entrar em conflito nem para aprová-los. Passou incólume pela batalha artística e voltou tão brasileiro quanto antes'.

Ora, justamente por isso, por não ter assimilado na Europa nada de novo, é que Almeida Júnior não pode ser considerado um 'marco divisório' entre o passado e o futuro da pintura brasileira. Voltando **tão brasileiro quanto antes, ele ficou na chamada**

**escola francesa e dentro da orientação dos "salons" oficiais.** Ficou dentro dos limites básicos da Academia Imperial e tem as mesmíssimas conexões com Vitor Meireles, Pedro Américo ou Zeferino da Costa, que estes tinham com os seus antecessores ou com sucessores como Rodolfo Amoedo. (BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944, pp.65-66).

Frederico Barata prossegue afirmando que Visconti, ao contrário de Almeida Júnior, "não passou pelo estágio europeu sem experimentar vivas reações. Interessou-se por todas as manifestações, mesmo as mais revolucionárias, tendo para as pesquisas e inovações uma grande tolerância e uma esclarecida receptividade" (BARATA, idem, p.77). Segundo Barata, pintores como Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo passaram pela Europa "sem se aperceberem das tremendas modificações que se operavam nos cânones pictóricos ao impulso da obra dos impressionistas" (BARATA, idem, p. 196), diferentemente de Visconti que:

(...) cheio de receptividade para todas as manifestações evolutivas, ávido de conhecimentos, sentiu os movimentos impressionistas e neo-impressionistas, compreendendo-lhes a importância, e longe de repeli-los "in-limine" neles se deteve, utilizando para a própria obra muito da experiência dos gênios inovadores. (BARATA, idem, p.196).

Assim, a influência dos impressionistas sobre Visconti levou Barata a atribuir-lhe o papel de marco divisório. Como resposta a esta proposição, Sérgio Milliet escreveu no ano seguinte:

Tivemos poucos impressionistas na pintura, como tivemos simbolistas na poesia. Assim mesmo, impressionistas e simbolistas servis. Os verdadeiros simbolistas desabrocharam depois de 22, como os verdadeiros impressionistas só iriam aparecer após as tentativas libertárias de Anita Malfatti, Segall, Di Cavalcanti e Tarsila, nenhum deles impressionista, mas todos rebeldes contra a pasmaceira satisfeita. Nós saltamos esse período matizado de soluções sutis, que vai do parnasianismo e do naturalismo pictórico às palavras em liberdade e ao cubismo. Não tivemos os elos naturais que tiveram os europeus (...). (MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo, 1945. Apud SANCHES, Maria José. *Impressionismo Viscontiano*. Dissertação. Mestrado em Artes - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - São Paulo, 1982, p.90).

Nota-se que o movimento modernista de 1922 ocupa um lugar considerável na interpretação de Sérgio Milliet sobre a história da arte no Brasil. Visconti não tendo participado da Semana de Arte Moderna, Milliet lhe recusa um papel revolucionário. Porém, a maioria dos historiadores e críticos continuaram a ver

em Visconti um precursor do modernismo.

Em 1949, o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro organizou uma exposição retrospectiva da obra de Visconti. Em artigo publicado no *Correio da Manhã* em 1o de janeiro de 1950, Mário Pedrosa declarou ter descoberto, nesta ocasião, o valor do artista como elo entre as gerações antigas e as gerações modernas, lamentando que os modernistas de 1922 não tivessem percebido sua importância:

Foi pena que o movimento moderno brasileiro, no seu início, não tivesse tido contato com Visconti. Os seus precursores teriam tido muito que aprender com o velho artista, mais experimentado, senhor da técnica da luz, aprendida diretamente na escola do neo-impressionismo. O modernismo brasileiro não se teria nutrido apenas de idéias importadas da Europa, (...). Tarsila, Di Cavalcanti, Portinari e outros, todos eles artistas de talento, achariam talvez na obra viscontiniana aquele senso da continuidade, indispensável a todas as revoluções. (...). Foram buscar ensinamentos em mestres europeus de poucas afinidades com o nosso temperamento e meio. Caíram, muitas vezes, numa espécie de academismo modernista. Aprenderam receitas e não assimilaram em sua profundidade as novas concepções estéticas. Deram as costas à natureza, incapazes de penetrá-la, entregues a caprichos da moda ou a preocupações puramente externas e livrescas. (...). Eliseu Visconti veio ligar o passado ao

futuro da história de nossa pintura. Com ele, termina o hiato entre artistas de ontem, que chegam até Baptista da Costa, e os modernos (...). Nele, o movimento modernista encontra o elo que faltava para prendê-lo à cadeia da tradição. (PEDROSA, Mário. "Visconti diante das modernas gerações". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1o de janeiro de 1950, p.10).

O argumento de Mário Pedrosa nos oferece um novo ponto de vista sobre a polêmica em torno do chamado "marco divisório" de nossa pintura. Embora as gerações modernas tivessem ignorado Visconti, o crítico afirma que era necessário redescobrir o elo perdido da evolução da arte brasileira. Efetivamente, o lugar de Eliseu Visconti é único na história, pois se situa entre dois períodos que se opõem de modo brutal.

Para levar adiante estas reflexões, gostaria de trazer para a discussão as pinturas de Visconti e sua recepção por parte dos contemporâneos. Refletir sobre a modernidade em Visconti requer a compreensão de sua atuação no meio artístico carioca do início do século XX, quando foi admirado pelo público e pela crítica que aclamavam suas pinturas decorativas para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre 1905 e 1936, por três vezes Visconti trabalhou para a decoração do Theatro. Primeiro com as

pinturas do pano de boca, do plafond sobre a plateia e do primeiro friso sobre o proscênio, inauguradas em 1909, com a abertura da casa. Depois, com as pinturas para o foyer do Theatro, cuja instalação no local foi concluída em 1916. Por fim, com o novo friso sobre o proscênio, finalizado em 1936.

Vejamos alguns trechos de um artigo de jornal escrito em 25 de outubro de 1915. Naquele momento, Visconti finalizara a pintura para o foyer do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e abrira as portas de seu ateliê na rua Didot, em Paris, para que a comunidade brasileira pudesse ver os painéis que em breve levaria para instalar no teatro carioca. O articulista anônimo, presente na ocasião, comentou:

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.<sup>4</sup>

Observa-se o caráter oficial da exposição, com a visita de ilustres representantes do governo brasileiro. Após mencionar várias pinturas menores, expostas no ateliê, o jornalista afirma que nenhuma delas conseguiu prender

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

4- Este recorte de jornal foi consultado por mim entre os papéis conservados por Tobias Visconti, filho de Eliseu Visconti. Infelizmente, perdeu-se o registro do nome do periódico.

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, evola, não se sabe bem para onde... (Idem).

Vale ressaltar a ênfase dada, pelo crítico, a aspectos puramente visuais da pintura, que ele associa a aspectos musicais, falando de "sensações da melodia, do ritmo, da harmonia", da "sinuosidade da linha melódica", da "harmonia das formas combinadas", e do "colorido". Esta fala pode ser facilmente interpretada como "moderna", aproximando-se das teorias e da arte abstrata de Kandinsky (1866-1944), por exemplo.

Se quisermos seguir por esta trilha, podemos construir um discurso que valoriza a participação de Visconti na história da arte brasileira como um introdutor de inovações, artista de sensibilidade pré-moderna e crítico das doutrinas acadêmicas. E para reforçar essas ideias, deveríamos recorrer a trechos escritos pelo próprio Visconti em pequenos blocos

de notas que pude consultar em 1997, na casa de seu filho Tobias, já falecido, e posteriormente doados pela família ao Museu Nacional de Belas Artes. Ali Visconti reproduziu a seguinte declaração do pintor inglês John Constable (1776-1837):

Eu trabalho apenas para o futuro. Não vos preocupeis com doutrinas e sistemas. Ide reto adiante e segui vossa natureza. Podem pensar o que quiserem da minha arte. O que sei é que ela é verdadeiramente minha. Dois caminhos podem conduzir à fama. O primeiro é a imitação. O segundo é a arte que só depende de si mesma, a arte original. As vantagens da arte de imitação são que, como ela repete as obras do mestre, as quais o olho está há muito tempo acostumado a admirar, ela é rapidamente notada e estimada. Enquanto o artista que não quer ser copista de ninguém, que tem a ambição de fazer aquilo que vê e aquilo que quer, só aparece lentamente à estima. (...) É assim que a ignorância pública favorece a preguiça dos artistas e os estimula à imitação. "Nada mais triste, diz Bacon, do que ouvir serem chamadas de sábias as pessoas arditosas e a infelicidade é que se confundem freqüentemente as obras amaneiradas e as obras sinceras"<sup>5</sup>.

Para não deixar de mencionar a referência completa do trecho, esta declaração de Constable foi publicada por seu amigo Charles Robert Leslie no livro *Memoirs of the life of John Constable*,

5- De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 3, p.9). No original, Visconti escreveu em francês: *Constable - Je ne travaille que pour l'avenir Ne vous préoccupez pas des doctrines et des systèmes. Allez droit devant vous et suivez votre nature. On pensera ce que l'on voudra de mon art. Ce que je sais c'est qu'il est vraiment le mien. Deux routes peuvent conduire à la renommée. La première est l'imitation. La seconde est l'art qui ne s'élève que de lui même, l'art original. Les avantages de l'art d'imitation sont que comme il répète les oeuvre du maître, que l'oeil est depuis longtemps accoutumé à admirer, il est rapidement remarqué et estimé. Tandis que l'artiste qui veut n'être le copiste de personne, qui a l'ambition de faire ce qu'il voit et ce qu'il veut ne paraissent [sic] que lentement à l'estime. (...) C'est ainsi que l'ignorance publique favorise la paresse des artistes et les pousse à l'imitation. "Rien de plus triste, dit Bacon, que d'entendre donner le nom de sage aux gens rusés, or les manières sont des peintres rusés et le malheur c'est qu'on confond souvent les oeuvres maniérées et les oeuvres sincères."*

[Obs : Francis Bacon (1561-1626) - homem de Estado e filósofo inglês. Alguns viram nele o último pensador da Renascença, outros o verdadeiro iniciador da ciência moderna.]

6- LESLIE, C.R. John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R.Leslie, traduit avec une introduction : Constable et les paysagistes de 1830, par Léon Bazalgette. Paris : H. Floury, 1905.

7- De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.3. Data provável : 1904) No original, Visconti escreveu em francês: *Eviter l'égoïsme et la routine doctrinale qui conduisirent l'académisme à tant d'injustice. / Pas se spécialiser, plutôt se libérer de l'ancien et du goût convenu. Eviter les Bizareries, plutôt les thèmes éternels. (...) Ne montrez pas d'habileté en art, quand vous faites un travail pensez toujours que c'est une étude. Ne peignez pas en pensant aux autres.*

em 1843. A tradução francesa - *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R.Leslie*<sup>6</sup> - é de 1905. Provavelmente, foi dessa tradução que Visconti transcreveu o trecho selecionado, pois em seu caderno a passagem está em francês e o ano provável da citação é 1906, pois um pouco acima destas frases, Visconti anotou comentários sobre as obras expostas no "Salon de 1906". Presumimos que a passagem citada é desse ano, quando Visconti, em Paris, preparava as primeiras pinturas decorativas para o Theatro Municipal (pano de boca, plafond e primeiro friso sobre o proscênio).

É significativo que essas palavras de Constable tenham sido destacadas por Visconti. De fato, nos escritos esparsos do brasileiro, encontramos afinidades com a concepção de arte defendida pelo artista inglês, como nos trechos a seguir:

Evitar o egoísmo e a rotina doutrinária que conduziram o academismo a tanta injustiça. Não se especializar, mas liberar-se do antigo e do gosto convencional. Não mostre habilidade em arte, quando fizer um trabalho, sempre pense que é um estudo. Não pinte pensando nos outros<sup>7</sup>.

Estas frases escritas por Visconti

são uma prova de seu acordo com as ideias de Constable, registradas na citação de 1906. Não se preocupar com o que os outros pensariam de sua pintura era um dos preceitos de Visconti, e a diretriz de não mostrar habilidade aparece repetidas vezes em seus escritos.

Numa anotação de 1905, lemos novamente: "Não mostre habilidade em arte. Quando fizer um quadro sempre pense que está fazendo um estudo"<sup>8</sup>. No mesmo caderno, recomenda adiante: "Evitar as fórmulas em arte"<sup>9</sup>. E ainda: "Deve-se fugir das fórmulas como o maior dos inimigos"<sup>10</sup>. E mais uma vez, o preceito: "Não mostre habilidade. Pintar uma forma inteira, um braço inteiro, um tronco, e não pedaços. (...). Pintar quente sem medo como se estivesse fazendo um estudo, sem interesse"<sup>11</sup>.

Passados mais de dez anos, por volta de 1917, Visconti escreve: "Pintar com a alma e não com a mão. É preciso não saber-se fazer, a habilidade não conta em arte, pelo contrário"<sup>12</sup>. "Não mostrar técnica na arte é grande qualidade"<sup>13</sup>, escreve novamente no mesmo período. "A habilidade não conta em arte"<sup>14</sup>, a frase reaparece em 1918.

Essa rejeição da habilidade no trabalho artístico indica uma mudança nos critérios de avaliação da arte que ocorrerá

no século XIX e se firmava no início do XX. Já não bastava o domínio das técnicas de representação, as formas "bem desenhadas", para que uma obra se destacasse. Pelo contrário, mostrar habilidade seria um sinal de pouca ousadia ou originalidade. Desse ponto de vista, um pintor convencional, que "sabe fazer como os outros", não oferece sinceridade, não tem personalidade própria. Por outro lado, pintar como se estivesse fazendo um estudo, sem preocupação com o acabamento final ou com a opinião do público, era uma atitude valorizada.

Mas até onde iria a "modernidade" de Visconti? Qual era sua opinião sobre o futurismo e o cubismo, por exemplo? De que forma compreendia as vanguardas europeias que conheceu in loco, posto que viveu entre a França e o Brasil até 1920, ano em que se instalou definitivamente no Rio de Janeiro?

Na década de 1920, justamente, estas eram questões inadiáveis, sobre as quais os artistas deviam se pronunciar. Também Visconti posicionou-se sobre elas, em 1927, em entrevista a Angyone Costa:

Os futuristas, os cubistas, são todos expressões respeitáveis, artistas que tateiam, procurando alguma coisa que ainda não alcançaram. Eles agitam,

sacodem, renovam. São dignos, por conseguinte, de toda admiração. A pintura, por exemplo, não pode nem deve condenar inovações. (COSTA, Angyone. *A Inquietação das Abelhas - o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia, 1927, p.81).

No mesmo livro, encontramos ainda essas palavras de Visconti:

Sou "presentista". A arte não pode parar. Modifica-se permanentemente. Agrada agora o que ontem era detesta-do. Isto é evolução, e não é possível fugir aos seus efeitos. (COSTA. Idem, p.81).

Ou ainda:

Como ficar "passadista"? Na impossibilidade de uma diretriz "futurista", sejamos, ao menos, "presentistas", que é o que procuro, obscuramente, ser. (COSTA. Idem, p.82)

Portanto, sem filiar-se a nenhuma corrente ou movimento, Visconti preservava seu espaço de liberdade, ao declarar-se "presentista". Sem apegar-se ao passado, ou lançar-se num futurismo que lhe parecia impossível, apresentava-se como um homem de seu tempo, como bem registrou Frederico Barata no título de seu livro lançado em 1944, pouco após o falecimento do pintor - *Eliseu Visconti*

8 - De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.4. Data provável : 1905) No original, Visconti escreveu em francês:

*Ne montrez d'habileté en art. Quand vous faites un tableau pensez toujours que vous faites une étude.*

9 - Idem, p.6. No original em francês: *Eviter les formules en art. E logo em seguida aparecem anotações sobre quadros expostos no Salão dos Independentes de 1905: Paris, Indépendants 23-4-905.*

10 - Idem, p.6 - junho de 1905. No original: *On doit fuir les formules comme le plus grand des ennemis.*

11 - Idem, p.7. Apenas a primeira frase está em francês no original: *Ne montrez pas d'habileté.*

12 - Idem, caixa 3, p.9. Por volta de 1917.

13 - Idem, caixa 2, p.7. 1917-18.

14 - Idem, caixa 2, p.7. 1918.

*e seu tempo.*

Para encerrar este texto, mas sem fechar o debate, trago ainda um novo elemento para a reflexão. Trata-se da fala de um discípulo de Eliseu Visconti, o pintor Manoel Santiago, que lhe escreveu de Paris, em janeiro de 1929:

Paris - 22 - 1 - 1929

Meu caro professor Visconti.  
Muitas saudades.

Accuso o recebimento de sua presada carta, cheia do seu bom coração, trazendo-nos notícias de todos de sua distinta Família.

Nós aqui passamos muito bem de saúde.

O inverno este anno tem sido admirável e a temperatura ainda não baixou a zero, a Mamãe e Haydéa estão muito contentes.

O Snr. tem razão quando fala do nosso meio d'ahi, é por isto que vou seguindo os seus admiráveis conselhos "- comendo pão e queijo para não voltar tão cedo -" Realmente agora é que estamos começando a aproveitar do ambiente artístico d'aqui; quando se chega vê-se tanta coisa boa e tantos museus que trava-se no espírito da gente uma verdadeira confusão. Lucta de cousas aprendidas no nosso meio d'ahi contra o novo ambiente.

Eu estou hoje tão (...) desta verdade que destrui todos os quadros e a maior parte dos meus estudos de academia que fiz quando aqui cheguei. Achei-os falsos, sabios e litterarios. A qualidade de pintura que devia ser essencial

estava quasi sempre encoberta por um banal sentimento poetico litterario ou perdida dentro de uma preocupação de desenho, mas um desenho mesquinho - academico photographico, como a visão de certos artistas d'ahi. E nós ainda fomos muito felizes, porque tivemos um excellent professor como o Sr. A verdade deve ser dita.

Acho muito pouco dois annos de permanencia aqui, a avaliar por mim. Penso que os outros collegas que estiveram menos de dois annos deviam ter sentido tambem este soffrimento que a Arte nos traz.

Há alguns aqui que não estudam e limitam-se a visitar os museus. Não querem ouvir conselhos e não tem curiosidade de frequentar uma academia para vêr o que se está fazendo hoje. Continuam cheios das mesmas falsas theorias.

Aqui, quando um artista não quer estudar faz-se futurista. Abriu-se o Salão dos Independentes. Verdadeira palhaçada. Salva-se uma ou outra cousa com qualidade de pintura. Não compreendo porque esta gente continua a achar belleza nas attitudes imoraes e deformadas. O quadro célebre é um auto-retrato: um homem com a palheta na mão, completamente nú, horrivelmente pintado, com os cabellos do proprio artista pregados nos respectivos logares. Escandalo! A policia mandou retirar do Salão... Conseguiu o que pretendia - ser falado e attrahir milhares de curiosos.

Agradecemos de coração a lembrança de convidar-nos a expor no Salão d'ahi. Faremos o que for possível. Ainda não fiz nada para o Salão d'aqui, passei todo o tempo a estudar, penso que não exporei este anno.

Nas considerações que faço talvez haja exagero de minha parte, porém o meu bom professor me desculpará.

Precisamos conversar pessoalmente, ouvir os seus conselhos, porém a distancia não permite.

Vou transmittir ao casal Pedrosa e Madame Damppt as suas lembranças. Aos domingos vamos sempre em casa de Madame Damppt, ella é sempre gentil e bôa. Muitas saudades de Mamãe, Haydéa e minhas a sua distincta Família.

Abraços do discipulo grato e amigo certo e admirador

Santiago

P.E. Segue junto umas photographias que Haydéa manda para D. Yvonne. (Carta de Santiago a Visconti, consultada pela autora na casa de Tobias Visconti, filho do pintor, em 1997).

Optei pela transcrição da carta de Santiago na íntegra, para que o leitor possa perceber os laços que o ligavam a Visconti, laços de admiração, respeito e amizade. Sem inibições que poderiam existir entre

aluno e professor, Santiago expressa com franqueza suas impressões sobre o ambiente artístico em Paris e no Rio de Janeiro. Se notamos a preocupação de evitar um desenho "acadêmico fotográfico", de se esquivar de um sentimento banal "poético literário" que encobriria a qualidade essencial da pintura, também notamos a desconfiança em relação ao futurismo, visto como artifício próprio de artista que "não quer estudar". Se essas palavras não são de Eliseu Visconti, as ideias expressas na carta de seu discípulo, não deixam de ser indicativas de um sentimento compartilhado. Visconti carregou consigo a formação recebida na Academia Imperial / Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro entre 1885 e 1892. Ao definir-se como "presentista", Visconti não foi uma exceção entre seus contemporâneos e sua declaração retrata bem o comportamento da geração situada entre os séculos XIX e XX no Brasil.