



UM NOVO OLHAR SOBRE A OBRA DE ELISEU VISCONTI

Mirian Nogueira Seraphim*

Centro Federal de Educação Tecnológica de Mato Grosso –
CEFET-MT

mirianseraphim@gmail.com

RESUMO: Alguns críticos apontam, como debilidade na produção de Eliseu Visconti (1866-1944), o fato dela não ser homogênea quanto à forma, como se o artista hesitasse entre diversas “maneiras”. Outros percebem essa característica como qualidade, a busca por uma técnica que melhor condizia com seu temperamento. Um novo olhar sobre sua obra pode mostrar que o pintor brasileiro conseguiu, no entanto, uma homogeneidade quanto ao clima que transpira igualmente dos diversos gêneros que abordou. Este pode ser definido como aquela busca de Goethe, após sua viagem à Itália: a relação verdadeira e saudável entre homem e natureza. Seria uma inspiração direta?

ABSTRACT: Some critics point out, as a sign of debility in Eliseu Visconti’s production (1866-1944), the fact that it is not homogeneous as far as form is concerned, as if the artist hesitated among several “manners”. Others noticed this characteristic as a sign of quality, the search for a better technique that suits his temperament. However, a new look on his work may show that the Brazilian painter reached some homogeneity as to the atmosphere equally caused by the several genders he approached. This can be compared to Goethe’s search after his trip to Italy: the true and healthy relation between man and nature. Would it be a direct inspiration?

PALAVRAS-CHAVE: Eliseu Visconti – Goethe – Pintura brasileira

KEYWORDS: Eliseu Visconti – Goethe – Brazilian painting

O pintor Eliseu d’Angelo Visconti (1866-1944) nasceu na Itália e veio para o Brasil ainda criança. Sua formação artística se fez no Rio de Janeiro, a partir de 1883, no Liceu de Artes e Ofícios, e depois na Academia Imperial das Belas Artes, desde 1885. Por ocasião da República, naturalizou-se brasileiro e então, participou de manifestações e da comissão que levaram às reformas da Academia, transformando-a em Escola Nacional de Belas Artes. Em 1892, foi o vencedor do primeiro concurso com

* Graduada em Licenciatura Plena em Artes Plásticas pela Universidade de Ribeirão Preto, com especialização em Semiótica da Cultura pela Universidade Federal de Mato Grosso. É mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas e professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Mato Grosso. Doutoranda em História da Arte na UNICAMP/SP.

prêmio de viagem à Europa, promovido pela nova instituição. Tendo completado seus estudos no primeiro período que passou em Paris (1893-1900), do qual os cinco primeiros anos como bolsista do governo brasileiro, não se manteve impermeável aos movimentos que lá fervilhavam, como atesta Herman Lima:

Elyseu Visconti não passaria pelo estágio europeu sem experimentar vivas reações, interessado por todas as manifestações estéticas do seu tempo, mesmo as mais revolucionárias, tolerante e duma esclarecida receptividade para com as inovações, do que decorre o conceito muito justo de ser um verdadeiro marco divisório no cenário artístico brasileiro, pelo frêmito de renovação que a sua arte haveria de trazer à nossa pintura...¹

A partir daí, e até os dias de hoje, gozou sempre dos elogios da crítica. Houve, porém, quem apontasse como uma debilidade na sua produção artística, o fato dela não ser homogênea quanto à forma, como se o artista fosse inconstante, hesitasse entre diversas “maneiras”. Com o subtítulo “Eliseu Visconti: um virtuoso indeciso e contraditório”, Gilda de Mello e Souza comenta as obras do mestre presentes na primeira fase, chamada “Os Precursores”, do Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea, organizado pelo Museu Lasar Segall, em 1974, e considera:

No entanto, apesar de excelente pintor, Eliseu não é um artista de personalidade muito definida. Quando, como um impressionista retardatário, chega ao apogeu do domínio artesanal, a escola a que se filiara mais de perto havia completado o seu ciclo e a arte atravessava um período de grande renovação. Sua trajetória reflete as tendências diversas que vai cruzando pelo caminho e às vezes incorpora em sua pintura – o Pontilhismo, o Simbolismo, o linearismo art nouveau, o Pré-rafaelismo. Era natural que a sua obra acabasse se ressentindo dessa disponibilidade estilística e que as direções contraditórias marcassem as fases cronologicamente diferentes de sua evolução. Mas muitas vezes as tendências conflitantes coexistem na mesma obra, ameaçando a sua unidade geral.²

Olívio Tavares de Araújo, porém, em um texto mais recente, no qual destaca trajetórias relevantes entre os pintores brasileiros do século XX, apresenta, sobre a questão do propalado “impressionismo retardatário” de Visconti, um dado que estabelece outro parâmetro:

Era certamente um artista do outro século. Contudo, sempre esteve em sintonia com seu momento e sua geração. Em sua produção de meados da década de 10, podem-se encontrar obras tão avançadas, em termos

¹ LIMA, Herman. **Exposição Retrospectiva de Visconti. II Bienal do Museu de Arte de São Paulo.** São Paulo: Dep. de Imprensa Nacional/ Studio Gráfico Brasil, 1954.

² SOUZA, Gilda de Mello e. A arte brasileira já era moderna no final do século XX. **Última Hora** (Cultura Crítica). São Paulo, 19 e 20 out., 1974, p. 16.

de linguagem, quanto as famosas ninféias pintadas por Monet, na mesma época. Um quadro como *O Progresso*, de 1912 (no qual, é verdade, as dimensões contribuem para a importância que a pincelada adquire), não fica devendo sequer às ninféias de 1916 a 22 – que são o ponto final do impressionismo e seu ponto de confluência com a abstração. É um exemplo específico – mas não inventado.³



O Progresso – Estudo (1912) o.s.m., 22 x 14 cm, coleção particular.
Foto: Mirian N. Seraphim.

³ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Pintura brasileira do séc. XX: trajetórias relevantes**. Rio de Janeiro: 4 Estações, 1998, p. 32.

Mais adiante, o mesmo autor aprofunda sua análise e resume diversos pontos que nos parecem fundamentais para a compreensão da obra do mestre:

Mas é certo que Visconti nunca foi nem um impressionista, nem um divisionista em sentido estrito. Deste último nunca adotou o cientificismo, o estudo minucioso dos fenômenos óticos, a justaposição sistemática de cores primárias para gerar uma terceira segundo leis de contraste, degradação e irradiação da luz. Assimilou livremente as linguagens correntes de sua época e as usou como quis. Acrescentou-lhes certo gosto pelo realismo e até um sabor clássico, como o que aparece em sua famosa obra-prima *Gioventù*, de 1898. Pelo desenho e modelado ela lembra ninguém menos que Botticelli – assim como *O Progresso* está perto de Monet. Grande pintor heterodoxo, Visconti criou o seu estilo e se move na transição entre dois séculos fazendo arte de alta qualidade.⁴

Porém, muito antes dele, outros estudiosos, mesmo sem essa visão acurada da questão, já percebiam que a inconstância estilística do pintor se tratava, na verdade, de uma qualidade, como ressaltou Regina Monteiro Real, num balanço da grande Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti, realizada em 1949, pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA):

Num período de transição da arte mundial, quando ainda se ignoravam as diretrizes definitivas da pintura, escolheu sózinho, sem receio, firma em suas tentativas, aquela que melhor condizia com seu temperamento.

Abordou vários processos com técnicas diferentes, indo do colorido sombrio ao vibrante do divisionismo, mesmo em nosso meio onde pouco se fazia fora do academismo.

Foi portanto um pioneiro e a êle, de justiça, rendemos nosso preito. [...]



Gioventù (1898) o.s.t., 65 x 49 cm, MNBA. Procedência da imagem: *Visconti; Bonadei*. São Paulo: Art, 1993, p. 29.

⁴ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Pintura brasileira do séc. XX: trajetórias relevantes**. Rio de Janeiro: 4 Estações, 1998, p. 34.

É preciso considerar o imprevisto, a emotividade a importância “temperamental”. O verdadeiro artista é um insatisfeito, apraz-se em ser contraditório, busca sempre algo de novo e nisso está no caminho certo.⁵

Se Visconti alternou livremente, durante sua longa carreira, diversas formas, processos e técnicas de representação, conseguiu, no entanto, uma homogeneidade em toda sua produção, quanto ao clima que transpira igualmente dos diversos gêneros que abordou. A obra de pintura de Visconti apresenta, no seu todo, um clima de harmoniosa interação entre homem e natureza, quer seja ela interna ou externa a ele. Essa constante pode ser vista com clareza na tela *Leitura à beira do rio*, onde as águas tranquilas refletem não só a paisagem exuberante, com seu rico colorido, mas também o estado de alma da leitora.

Em toda sua fortuna crítica é ressaltado o fato de Visconti ter sido o primeiro bolsista brasileiro a permear suas obras com as correntes artísticas que se desenvolviam



Leitura à beira do rio (s.d.) o.s.t., 65 x 81 cm, coleção particular. Procedência da imagem: site www.eliseuvisconti.com.br

fora do ensino oficial da academia francesa. No entanto, nem todas as manifestações estéticas daquele tempo encontraram ressonância em sua arte. Visconti deixou-se influenciar somente por aquelas mais condizentes com seu caráter e conceitos artísticos por ele adotados.

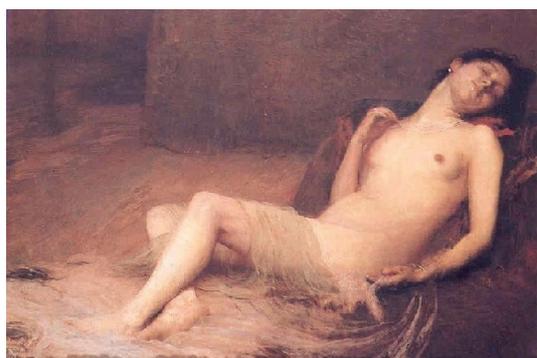
Da estética simbolista, por exemplo, adotou apenas a vertente mais “saudável”. Nada encontramos daquela decadentista, também muito em voga na passagem do século XIX para o XX. Mário Praz fala da beleza e da poesia extraídas de matéria considerada ignóbil e repugnante: “Beleza meduséia, a beleza dos românticos, banhada de sofrimento, de corrupção e de morte. Vamos encontrá-la no fim do século...”⁶

⁵ REAL, Regina M. A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti. **Anuário do MNBA**, n. 10, 1949-1950, p. 22-23.

⁶ PRAZ, Mário. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 63.

A dor, o sofrimento, a morte, o pecado, a devassidão, a deformidade e a decomposição, elevados ao nível do sublime: Nada mais distante de toda a obra de Visconti! Quando ele tentou se aproximar desse tema em *A morte de Cleópatra*, do mesmo período de estudos em Paris, a idéia ficou para sempre no esboço. Mesmo quando se inspirou n’*A Divina Comédia* de Dante para uma composição, encargo de pensionista, ao invés de usar as descrições detalhadas de metamorfoses monstruosas, escolheu como tema a *Saída da vida pecaminosa*, em cuja composição, três anjos iluminam o caminho dos dois peregrinos.

No capítulo “A bela dama sem misericórdia”, Praz caracteriza a tipologia da mulher que povoava a fantasia masculina na segunda metade do século XIX. Ele fala “da lenda vampírica, a figura da Mulher Fatal que encarna, de tanto em tanto, em todos os tempos e



Nu deitado (1896) o.s.t., 91,7 x 130,5 cm, MNBA. Procedência: *Visconti; Bonadei*. São Paulo: Art, 1993, p. 27.



Saída da vida pecaminosa (1896)
o.s.t., 100 x 62 cm, MNBA.
Procedência: site
www.eliseuvisconti.com.br

todos os países, um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias”.⁷ Mais uma vez, a obra de Visconti não encontra ressonância nesse

manancial de inspiração. As jovens representadas em seus nus são belas, ainda que, muitas vezes, não idealizadas, encantadoras por sua sensualidade tranqüila e receptiva. Encontram-se em um padrão oposto ao fascínio diabólico e sádico da mulher fatal.

O pintor brasileiro rapidamente absorveu o clima respirado na Paris da virada do século, mas seu temperamento,

⁷ PRAZ, Mário. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 196.

não dado a grandes angústias e conflitos existenciais, só lhe permitiria assumir um dos lados das contraposições reinantes naqueles anos:

Esprit et âme, saint et pécheur, transfiguration et vice, éphèbe en adoration et faune en rut, femme-enfant et femme fatale, élection et malédiction, Arcadie et exotisme, paradis et jungle, tendresse et brutalité, raffinement et barbarie, ascèse et désir, transfiguration de la mort et exaltation de la vie, sublimation et abomination, modernisme et archaïsme, montée et descente, décadence et ascension: telles sont quelques-unes des antinomies entre lesquelles l'époque balance et dont la dialectique cherche à déboucher sur une synthèse.⁸

Visconti escolheu o lado da saúde; da ternura; do refinamento; do sublime; da ascensão; do paraíso; da exaltação à vida; e como uma alternativa à mulher fatal, adotou a mulher-criança. Muitos de seus nus representam meninas ou adolescentes que, porém, sempre tiveram da crítica contemporânea a ele uma valoração que o distancia da perversidade, hoje associada ao tema. Como obras exemplares dessa vertente, podemos citar o seu quadro mais famoso – *Gioventù*, e *Sonho místico*, adquirido em 1910 pelo governo do Chile, durante a exposição de inauguração de seu museu nacional.



Sonho místico (1897) o.s.t., 100 x 80 cm, MNBA de Santiago do Chile. Foto: Mirian N. Seraphim.

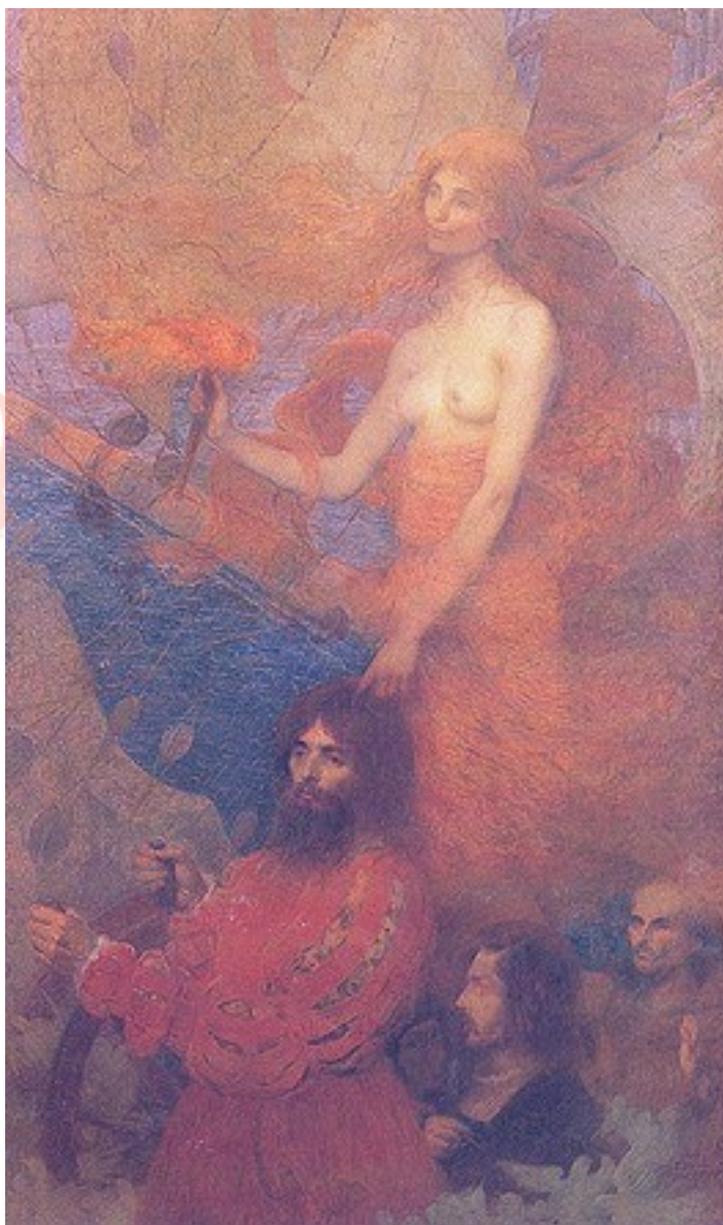
Gonzaga Duque, o crítico mais conceituado em sua época, assim como seus colegas, ressaltava sempre nos nus adolescentes viscontianos características tais como: casta, imaculada, ingênua, doce, inocente, terna, e ainda “longe de perturbações eróticas”,⁹ apesar de observar, satisfeito, que elas não são assexuadas: “A casta beleza que observamos na *Dança*, frisantemente na citada figurinha loura, a que a ortodoxia moralista não deformou com a insexualização de irrisório decoro...”¹⁰

⁸ JOST, Dominik. **Literarischer Jugendstil**. 1969 apud QUIGUER, Claude. **Femmes et machines de 1900**: Lecture d'une obsession Modern Style. Paris: Klincksieck, 1979, p. 145.

⁹ Cf. DUQUE, Luiz Gonzaga. Elyseu Visconti. In: **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929, p. 19-26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

A mulher, uma constante em toda obra de Visconti, nunca é representada por ele como débil ou oprimida. Ao contrário, é sempre segura de si e consciente do seu poder que, no entanto, atinge os homens de maneira oposta àquela da mulher fatal. Também do mesmo período, nos poucos exemplos que temos da incursão de Visconti pelo gênero mais conceituado da hierarquia acadêmica – o da pintura de história –, a imagem feminina é sempre uma inspiração benéfica. Quer seja na história recente, com *A Providência guia Cabral*, quer na mitológica, com *Oréadas*, ou mesmo na cristã, ele nunca se afasta do lado luminoso na escolha da forma e do conteúdo.



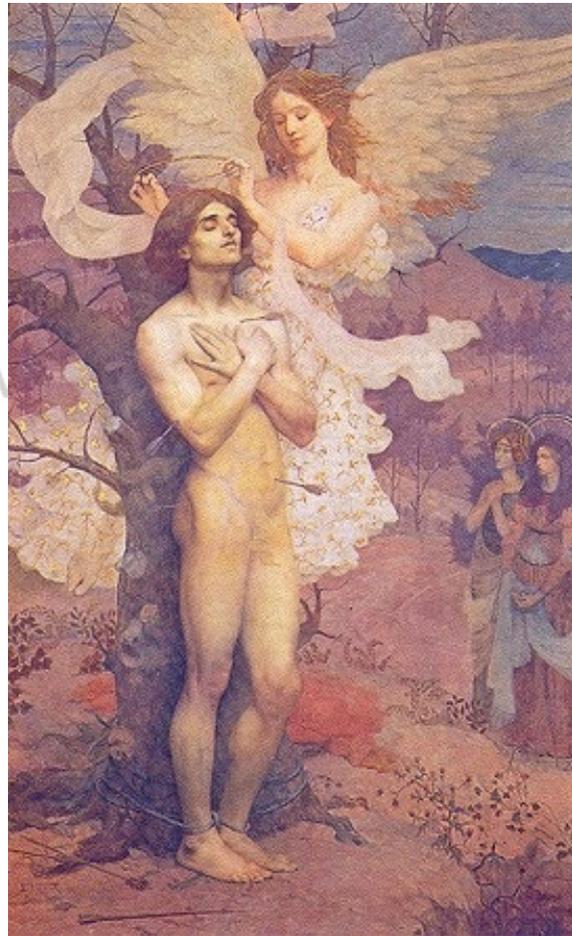
A Providência guia Cabral (1899) o.s.t., 180 x 108 cm, PESP.
Procedência: *Visconti; Bonadei*. São Paulo: Art, 1993, p. 33.

Na primeira composição, a alegoria da Providência (talvez o mesmo modelo usado para a musa do bosque citada por Gonzaga Duque) é a figura central. Na mão direita, a chama da tocha se assemelha aos seus cabelos e suas vestes, e com um leve toque de sua mão esquerda na cabeça do navegador, ela dirige o destino dos aventureiros. E, ainda que para contar o martírio de um santo, Visconti escolhe a beleza e o êxtase prazeroso, ao representar *A Recompensa de São Sebastião*. Nas palavras precisas de Ana Maria T. Cavalcanti é: “a expressão do amor passionnal do homem, feliz prisioneiro de seus sentimentos, que se entrega à mulher amada, adorada como um anjo benevolente que alivia todo sofrimento”.¹¹

Os nus femininos dominam a produção artística do jovem Visconti,



Oréadas (1899) o.s.t., 200 x 108 cm, MNBA.
Procedência: *Visconti; Bonadei*. São Paulo:
Art, 1993, p. 32.



Recompensa de São Sebastião (1898) o.s.t.,
218 x 133 cm, MNBA. Procedência: *Visconti;*
Bonadei. São Paulo: *Art*, 1993, p. 30.

¹¹ CAVALCANTI, Ana Maria T. *Les Artistes Bresiliens et “Les Prix de voyage en Europe” A la fin du XIXe siècle: vision d’ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d’Angelo Visconti (1866-1944)*. (tese de doutorado) Paris: Université Paris I – Pantheon Sorbonne, U. F. R. d’Histoire de l’Art et Archeologie (orientação do dr M. Eric Darragon.), 1999, f. 220.

principalmente durante seu primeiro período em Paris. No entanto, após seu casamento em janeiro de 1909, sua preferência temática muda completamente. Carlos Cavalcanti, em artigo intitulado: “Visconti, o pintor da alegria”, justifica a tabuleta que queria ver à porta da exposição comemorativa do centenário de nascimento do mestre:

Pintou as alegrias puras e saudáveis da vida. [...] Começa pintando a alegria hoje tão problemática de ter família. Sorrindo de ternura, contando-nos a história de sua felicidade doméstica de patriarca, pintou anos a fio, sem parar, a espôsa, os filhos, depois os netos... Sem parar também pintou a alegria de um fundo de quintal, florido e iluminado, roupas brancas secando ao Sol, quase nos fazendo ouvir passarinhos, outra raridade brasileira...¹²



Meu quintal – Copacabana (1909/12) o.s.t., 70 x 96 cm, col. particular.
Procedência: *Visconti;Bonadei*. São Paulo: Art, 1993, p. 56.

Mesmo representando a esposa, os filhos, os amigos, ou a si próprio, da forma mais tradicional, fica evidente a harmonia interior do retratado. Algumas das pinturas desta temática são ambientadas em interiores, porém, a maior parte registra a paisagem doméstica, sendo que a natureza, muitas vezes, adquire uma importância equivalente à da figura humana.

¹² CAVALCANTI, Carlos. Visconti, o Pintor da Alegria. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 23 set. 1967, p. 30-31.

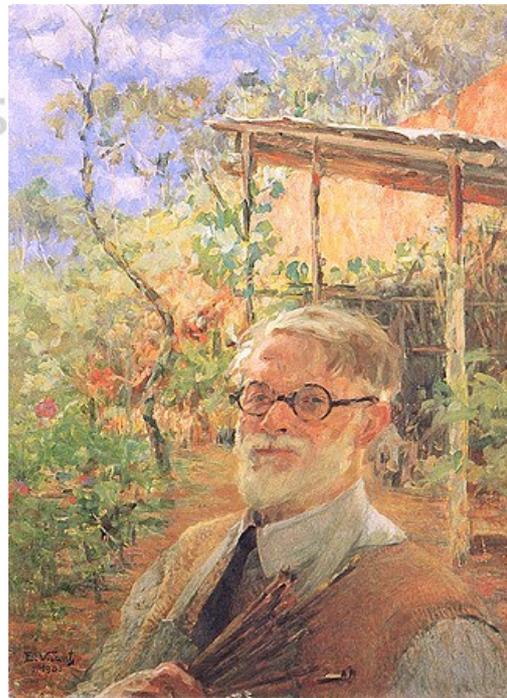


Carrinho de criança (1916) o.s.t., 66 x 81 cm,
Museu da Chácara do Céu, RJ.
Foto: Mirian N. Seraphim.

Vários outros críticos ressaltaram essa temática familiar, que o pintor irá utilizar predominantemente até o final de sua carreira, evidenciando sua característica saudável e a relação recíproca com a natureza, que ao mesmo tempo influencia e reflete o estado de espírito humano:

Este apego extraordinário ao mundo familiar não tem, porém, aquele sentido “doentio” que encontramos na obra de alguns expressionistas do leste europeu ou mesmo dos pré-rafaelistas ingleses. Pelo contrário, revelam uma ternura que vai marcar toda a sua obra. O mesmo “lirismo comovedor” que encontramos em “Gioventu” está presente nos inúmeros quadros em que a esposa e filhos aparecem, às vezes envolvidos pela brisa acariciante da natureza, em ambientes luminosos e atmosfera rarefeita.¹³

Além do retrato, outro gênero recorrente na pintura de Visconti é a paisagem. Ela estava presente desde o início de sua carreira, porém se tornou mais freqüente a partir do seu segundo período passado na França (1904-1907), quando inspirou suas paisagens, especialmente, nos jardins de Paris.



Auto-retrato ao ar livre (1943) o.s.t., 81 x 59 cm, MNBA, Rio de Janeiro.
Procedência: *Visconti; Bonadei*. São Paulo: Art, 1993, p. 52.

¹³ MORAIS, Frederico. Eliseu Visconti e a crítica de arte no Brasil. In: **Aspectos da Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980, p. 89.



Jardim de Luxemburgo (c.1905) o.s.t., 22,5 x 33 cm, coleção particular.
Procedência: site www.eliseuvisconti.com.br

No terceiro período (1913-1920), retratou os arredores de Saint Hubert, perto de Paris, onde a família de sua esposa, Louise, tinha uma propriedade. Em muitas dessas pinturas, embora a paisagem predomine, a figura humana aparece integrada harmoniosamente.



Tarde em Saint Hubert (c. 1916) o.s.t., 96,5 x 124 cm, coleção particular.
Procedência: site www.eliseuvisconti.com.br

A partir de 1920, Visconti não mais se ausenta do Brasil, alternando sua morada entre Copacabana e Teresópolis, lugares dos quais registrou diversos aspectos. Suas paisagens têm sempre um ar doméstico, pois, quase invariavelmente, se circunscrevem aos lugares onde habitou, seus jardins e quintais ensolarados ou às vistas de seu atelier.



Lição no meu jardim – Copacabana (c.1928) o.s.t., 81 x 65 cm, coleção particular.
Procedência: site www.eliseuvisconti.com.br



Um ninho (1940) o.s.t., 69 x 56 cm, coleção particular.
Procedência: site www.eliseuvisconti.com.br

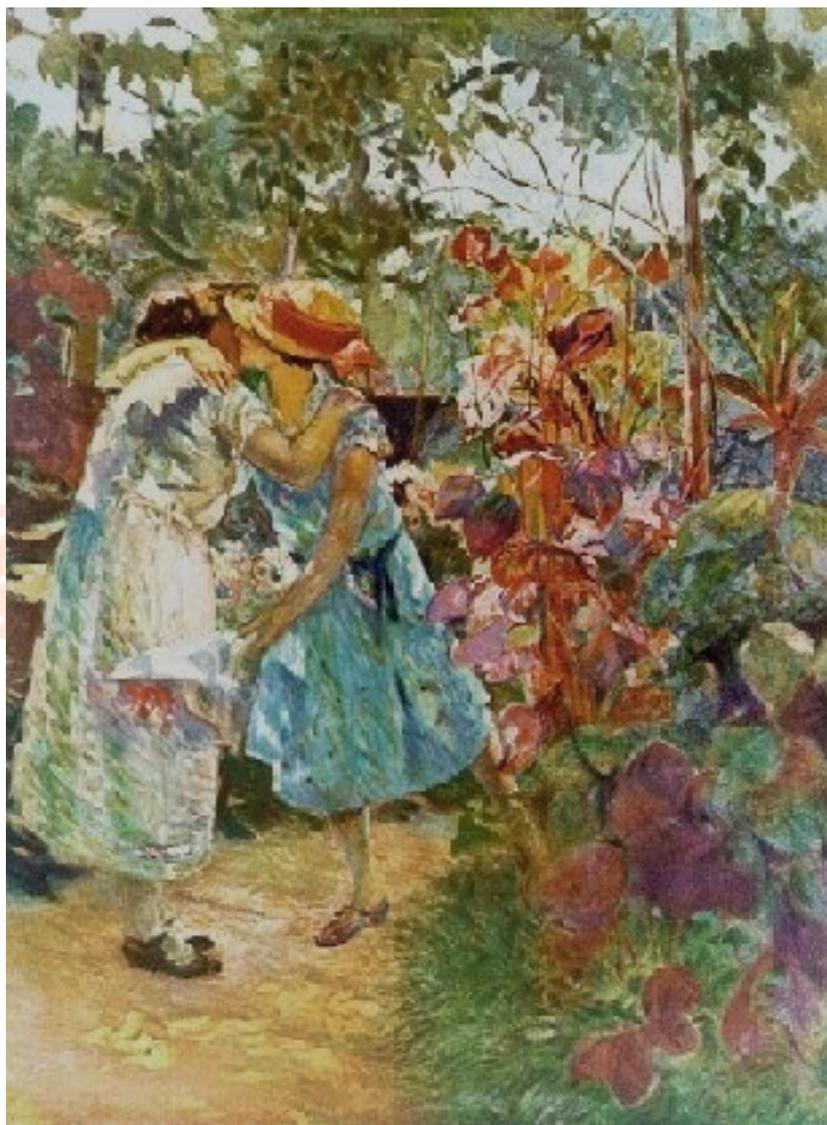
A partir da grande Exposição Retrospectiva de 1949, toda a crítica passa a valorizar especialmente a produção de Visconti neste gênero, como Frederico Barata já havia previsto alguns anos antes. Mário Pedrosa é um dos que mais se encanta com ela:

[...] sob a luz tropical ainda indomada na nossa pintura, Visconti é um conquistador de atmosfera. E aquela ciência da luz e do colorido que aprendeu em França vai servir-lhe agora para dominar o vapor atmosférico. Será esta a sua grande contribuição.¹⁴

¹⁴ PEDROSA, Mário. **Exposição Retrospectiva de Visconti**. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

Pintor até a raiz dos cabelos, êle compreende que o destino de sua arte está na vitória sobre aquêles elementos. Os matos cariocas, a serra de Teresópolis, travam com êle um diálogo misterioso.¹⁵

Em muitas pinturas de Visconti, quer retrate os membros da família ou apenas as crianças da vizinhança, não se pode dizer, ao certo, qual aspecto predomina: se a natureza ou a figura, tal a sua interação.



A visita (1927) o.s.t., 117 x 90 cm, coleção particular.
Procedência: site www.eliseuvisconti.com.br

¹⁵ PEDROSA, Mário. Visconti diante das modernas gerações. **Correio da Manhã** (Suplemento de Literatura e Artes), Rio de Janeiro, 1º jan. 1950, p. 6.



Garotos da ladeira (1930) o.s.t., 57 x 81 cm, coleção particular.
Procedência da imagem: *Visconti; Bonadei*. São Paulo: Art, 1993, p. 45.

Este clima que perpassa toda a produção artística do pintor – e lhe confere uma unidade consistente – se identifica perfeitamente com a busca de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) no campo das artes plásticas. Não do primeiro Goethe, considerado o introdutor do romantismo com sua obra *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), mas daquele apontado por Cláudia Valladão de Mattos:

A partir da viagem à Itália, Goethe abandona a poética *Sturm und Drang* de sua juventude e, nas primeiras décadas do século XIX, passa a ver na arte um caminho para superar o isolamento do sujeito em relação ao mundo, isto é, para restabelecer uma relação “verdadeira” e “saudável” entre homem e natureza.¹⁶

Poderíamos apontar uma grande quantidade de pinturas de Visconti como exemplos perfeitos dessa interação saudável entre homem e natureza, sendo que uma delas *Cura de sol*, tem essa idéia explicitada, não só no tema representado, como em seu próprio título.

¹⁶ MATTOS, Cláudia Valladão. Goethe, o *Eikones* de Filóstrato e a resistência aos Românticos. **Revista USP**, no prelo.



Cura de sol (c.1920) o.s.t., 157 x 104 cm, MNBA.

Procedência: *Visconti; Bonadei*.

São Paulo: Art, 1993, p. 42.

Em 1816, Goethe publica, na *Folha da manhã para as classes cultas*, um artigo intitulado “Ruysdael como poeta”, no qual escreve:

[...] o artista que sente puramente, que pensa com clareza, mostrando-se como poeta, atinge um simbolismo completo e, por meio da saúde de seu sentido exterior e interior, ao mesmo tempo nos regozija, instrui, refresca e vivifica.¹⁷

Dois anos mais tarde, em outro ensaio, “Antigo e moderno”, publicado pela primeira vez na revista *Sobre Arte e Antiguidade*, Goethe declara:

[...] tudo o que é produzido artisticamente nos coloca num estado de ânimo no qual se encontrava o autor. Se o estado de ânimo é alegre e leve, nos sentiremos livres, se é limitado, preocupante e pesado, nos leva da mesma maneira para a apreensão.¹⁸

¹⁷ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre arte**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 203.

¹⁸ *Ibid.*, p. 233.

Essas observações, que ressaltam o poder que o artista tem de atuar sobre o emocional do fruidor, se ajustam perfeitamente ao caso de Visconti. Suas obras expressam uma grande harmonia entre a vida interior e exterior, e nos transmitem suas emoções mais felizes. Sobre a última fase de sua vida, a partir do momento em que se instala definitivamente no Rio de Janeiro com sua família, Mário Pedrosa testemunha:

A pintura para êle não mais se distingue de sua vida externa; é a suprema expressão do seu próprio eu. Êle concentra-se, no seu atelier, no seu recanto, no seu quintal. Não perde mais o contato com a natureza, cujos segredos – naquilo que lhe diz à sensibilidade de pintor – devassa.¹⁹

Não há como, portanto, diante da visão de conjunto da obra viscontiana, ignorar o diálogo que ela estabelece com as idéias sobre arte propagadas por Goethe, após sua viagem à Itália. Essa relação verdadeira e saudável entre homem e natureza, restabelecida através da arte, segundo o Goethe maduro, é mimetizada por Visconti em *Crisálida*, um retorno ao Simbolismo, que associa o mistério das fases da vida humana ao fascinante processo biológico de transformação.



Crisálida (c.1916/19) o.s.t., 60 x 80 cm, coleção particular.
Procedência: Catálogo *Os Precursores* – até 1917, São Paulo: Museu Lasar Segall.

¹⁹ PEDROSA, Mário. Visconti diante das modernas gerações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º jan 1950, p. 6.

No entanto, existem outros testemunhos da influência que o poeta alemão exerceu sobre a produção do pintor brasileiro. Tobias d'Angelo Visconti deixou um depoimento sobre a personalidade deste artista, no qual afirma:

Meu pai não era propriamente um intelectual, pois além das artes plásticas, não se aprofundou muito na literatura ou em outras ciências. [...] Entretanto, achava tempo para ler muito, principalmente livros e revistas sobre arte. Deixou cadernos e mais cadernos cheios de anotações sobre suas leituras, muitas vezes acompanhadas de desenhos.

Apreciava muito os artistas e filósofos alemães como Goethe, Nietzsche e certos franceses... [...] Lia e colecionava muitas revistas sobre arte contemporânea, alemãs, francesas e italianas.²⁰

Esses cadernos citados pelo filho do pintor eram usados por Visconti para fazer anotações as mais variadas, tanto em português como em francês e, mais raramente, em italiano.²¹ Numa folha solta, dentro de um desses cadernos, podemos ler: “*Goethe, une intuition anticipé du monde*”.

Além disso, algumas dessas anotações, mesmo não citando o nome de Goethe, demonstram que as idéias sobre arte deste último, tendo produzido ressonância com o temperamento do pintor, foram incorporadas nos conceitos adotados por Visconti. Nos pensamentos registrados nesses cadernos, sempre podemos identificar alguns resquícios das teorias do poeta alemão. Por volta de 1935, Visconti escreveu:

L'art grec qui a éduqué l'antiquité et le monde moderne est encore vivant. Mais cette éclosion de chefs-d'œuvre n'apparaît pas brusquement, de façon incompréhensible et fatale. Elle est préparée par des longs essais antérieurs.²²

²⁰ VISCONTI, Tobias d'Angelo. “A personalidade de Visconti”, depoimento escrito em 1992, nunca publicado. Disponível em: <[www.eliseuvisconti.com.br/text t visconti.htm](http://www.eliseuvisconti.com.br/text_t_visconti.htm)>. Acesso em: 11 dez 2005.

²¹ Podem ser encontradas nesses cadernos de Visconti notas sobre: composição, imitação, criatividade; emprego de cores, linhas e sombras com seus efeitos; perspectiva e geometria descritiva; técnicas de pintura; esquemas de montagem de exposições, iluminação e molduras para quadros; descrições e impressões de obras e ambientes observados; idéias para suas composições; trechos de alguns autores; títulos de livros; nomes de artistas; endereços; falecimentos; valores pagos em diversas compras e serviços; pensamentos sobre a política, a vida e a arte; conferências; diários de viagem e da criação de suas grandes decorações; desenhos, esboços, cópias.

²² Cadernos de Visconti (manuscritos), conservados, na época, por Tobias d'Angelo Visconti, transcritos por Ana M. T. Cavalcanti, em março de 1997. Data provável desse caderno: 1935 – em seguida há um desenho da constelação do Cruzeiro do Sul e as palavras: “Teresópolis 1º-7-35, 8h da noite”.

Num texto de 1798, Goethe faz uma pergunta: “Qual a nação moderna que não deve aos gregos sua formação?”.²³ E mais ainda, a anotação de Visconti faz recordar a crença de Goethe de que todo progresso ou evolução acontece paulatinamente, nunca aos saltos; idéia esta que está na base de toda a teoria da sua *Metamorfose das plantas*. Essa evolução orgânica, contínua e sem drásticas rupturas se encontra não só no pensamento de Visconti, expresso em suas anotações, mas também pode ser percebida em sua própria carreira, como ressalta Lygia Martins Costa:

É o pintor cuja obra apresenta um desenvolvimento mais coerente em toda arte brasileira. O pintor que venceu em seu *metier* sem transgredir com o público ou com os colegas, numa evolução natural, contínua, se renovando sempre, mas seguindo uma linha constante que era a sua personalidade artística. Espírito jovem, disposto a se familiarizar com as tendências audaciosas de sua própria geração e das gerações mais novas, absorveu aquilo que sentiu que lhe era aproveitável.²⁴

Essas últimas palavras lembram um trecho da conclusão de Goethe em sua *Doutrina das cores* – “Pois a obra de arte deve provir do gênio: o artista deve extrair forma e conteúdo do fundo de sua própria essência, deve proceder como senhor da matéria e aproveitar as influências externas apenas para sua formação”.²⁵ O que por sua vez, pode fazer parte das reminiscências que fizeram Visconti anotar, em outra folha solta, junto àquela que cita o nome de Goethe: “O verdadeiro gênio é o que inventa fora das convenções e tradições”.

Além de várias outras convergências de idéias que poderiam ser citadas, também é possível apontar atitudes similares entre os dois artistas. Em suas anotações de viagens, Visconti descreveu a costa da África e a ilha de Fernando de Noronha, vistas do navio, paisagens que para ele, nascido na Itália e tendo escolhido o Brasil como sua morada, deveriam significar a visão do paraíso originário, assim como a Itália para Goethe.

Na década de 1790, enquanto Napoleão invadia o território hoje conhecido como Alemanha, Goethe desenvolvia sua *Doutrina das cores*. Mantinha-se distante das questões políticas, pois acreditava que também as transformações sociais não se faziam

²³ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre arte**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 94.

²⁴ COSTA, Lygia Martins. **Um século da Pintura Brasileira – 1850-1950**. Rio de Janeiro: MES/MNBA, 1950, p. 42. (Catálogo)

²⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Tradução de Marco Giannotti. 2 ed., São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p. 156.

a partir de uma ruptura, mas sim, numa evolução natural.²⁶ Do mesmo modo, Visconti passou pelas duas guerras mundiais do século XX (sem ter podido presenciar o final da segunda), e no entanto, em sua obra, quase não se encontra referência direta à elas. Duas de suas telas – *Volta às trincheiras* e *Vitória de Samotrácia*, esta última representando também sua mulher e os filhos –, apenas sugerem o sofrimento causado pelas saudades daqueles que partem para a batalha, sendo que, no período de sua criação, o pintor estivesse na França, presenciando de perto os horrores da grande guerra.



Volta às trincheiras ou **O adeus** (c.1917) o.s.t., 95 x 125 cm, coleção particular.
Procedência: site www.eliseuvisconti.com.br



Vitória de Samotrácia
(1919) o.s.t., 180,9 x 118 cm, MNBA.
Procedência: site www.eliseuvisconti.com

Apesar disso, não se pode dizer que Visconti era indiferente aos conflitos do seu tempo. Em seus cadernos de notas se encontram vários pensamentos sobre a política e a guerra. Entre eles, um escrito por volta de 1918, em Paris:

Cette guerre nous aura appris que nous ne devons pas attendre les dangers extérieurs pour nous aimer entre Français.
La vrai mort serait de vivre dans un pays vaincu.
L'art est d'embellir la vie.²⁷

Para ele, a maior lição deixada pela guerra não dizia respeito ao poder, à soberania da nação ou às conquistas territoriais, mas sim às relações humanas, à vida e à morte. E logo em seguida a esses pensamentos, acrescenta a sua idéia sobre a função da arte: embelezar a vida. Dessa forma via sua missão como artista: continuar produzindo obras que pudessem dar consolo, alento, esperança e inspiração aos sobreviventes.

²⁶ Cláudia Valladão de Mattos, em uma de suas aulas na Unicamp, 2º semestre de 2005.

²⁷ Cadernos de Notas de Visconti, (manuscritos), conservados, na época, por Tobias d'Angelo Visconti, transcritos por Ana M. T. Cavalcanti, em março de 1997. Os destaques são do próprio autor. A data é sugerida por uma anotação feita duas folhas antes, datada de 24 de março de 1918.

Um mesmo incidente ocorrido na vida dos dois artistas parece ser mais que uma mera coincidência, pois denota uma igual disposição em tempos difíceis. Tanto Goethe como Visconti, enquanto desenhavam ao ar livre, foram confundidos e abordados como espiões, em terras estrangeiras. Goethe, em sua *Viagem à Itália*, descreve detalhadamente, uma “perigosa aventura” que ele havia superado de bom humor, ocorrida em setembro de 1786, em Malcesine.²⁸ Enquanto desenhava a velha torre de um castelo, uma multidão foi se formando ao seu redor e o informaram que aquilo não era permitido, por se tratar da fronteira entre as terras de Veneza e o império austríaco. Após um longo discurso, Goethe convenceu a multidão e as autoridades locais de que não era um espião, e ainda passou a gozar de uma hospitalidade especial. Visconti não faz uma descrição poética e prolongada do seu incidente, o qual ocorreu em setembro de 1914, quando teve de se mudar de Paris para Changé, fugindo dos bombardeios. Em mais um de seus cadernos de notas, ele conta: “Depois do almoço fui fazer um estudo de paisagem, uma macieira carregada de flores”. Um camponês intimou-o a segui-lo até as autoridades. “Depois de ter se queixado que eu estava no seu terreno sem ter pedido permissão me tomou por espião”. No final dessa história, Visconti não é tão bem sucedido quanto Goethe, e apenas revela: “Resolvi não mais trabalhar ao ar livre para evitar incômodos”.

Para Visconti, Goethe era “uma intuição antecipada do mundo”, ele via o poeta alemão como um homem adiante do seu tempo, apesar da posição artística conservadora que assumira depois de sua viagem à Itália: “Para evitar o abismo, esse caminho sem volta traçado pelos primeiros românticos, Goethe propunha a imitação dos clássicos...”.²⁹

Visconti, apesar de sua formação acadêmica, distanciou-se dos clássicos naquilo que lhe permitia uma melhor expressão de suas idéias e emoções, sem nunca ter rompido drástica e definitivamente com essa estética num ato de rebeldia. Porém, pela forma como desenvolveu sua arte, pelo conjunto da obra que deixou, expressão da harmonia entre homem e natureza, espelho de sua vida interior, Visconti veio a ser uma encarnação do gênio artístico, segundo as concepções de Goethe após sua viagem à

²⁸ Cf. GOETHE, Johann Wolfgang von. **Viagem à Itália**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 37-42.

²⁹ MATTOS, Cláudia Valladão. Goethe, o *Eikones* de Filóstrato e a resistência aos Românticos. **Revista USP**, no prelo.

Itália. Como testemunha a crítica brasileira, imediatamente antes e após a morte do pintor, respectivamente:

Havia alí essa busca, essa procura, êsse esforço inteligente em traduzir um estado poético por meio de elementos plásticos ordenados de acordo com um critério pessoal.

Tôda trajetória artística de Visconti é marcada por essa ânsia de encontrar uma expressão plástica correspondente à sua sensibilidade.³⁰

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

[...] Não se contentou em pintar por moldes ou imitar o já feito. Criou. Plasmou um estilo. Firmou uma personalidade. E por isso, porque ultrapassou os limites do ofício, é ele o grande pintor que é.³¹



www.revistafenix.pro.br

³⁰ REIS jr, José Maria dos. **História da Pintura no Brasil**. São Paulo: Leia, 1944, p. 296.

³¹ BARATA, Frederico. Um pintor que não morreu. In: **Eliseu d'Angelo Visconti**. Rio de Janeiro: Gráfica Sauer/Biblioteca da Academia Carioca de Letras, 1945, p. 23.