UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FABÍOLA CRISTINA ALVES

A LIÇÃO VISCONTIANA

SÃO PAULO/SP

2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DOUTORADO EM ARTES

FABÍOLA CRISTINA ALVES

A LIÇÃO VISCONTIANA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Artes, na área de Artes Visuais, linha de pesquisa: abordagens teóricas, históricas e culturais da arte.

Orientador: Doutor José Leonardo do Nascimento.

SÃO PAULO/SP

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

A474l Alves, Fabíola Cristina, 1986-
A lição viscontiana / Fabíola Cristina Alves. - São Paulo, 2016.
267 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Visconti, Eliseu. 2. Arte moderna. 3. Arte brasileira. 4. Pintura paisagística. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 759.981

ALVES, Fabíola Cristina. *A lição viscontiana*. Tese de Doutorado em Artes (Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo, 2016.

Tese defendida em: 12 de julho de 2016.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

(Instituto de Artes/ UNESP)

Prof. Dr. Sérgio Niculitcheff

(Instituto de Artes / UNICAMP/ Titular)

Profª. Drª. Maria Elisa Linardi de Oliveira Cezaretti

(Professora Aposentada/ USP/ Titular)

Prof. Dr. Omar Khouri

(Instituto de Artes/ UNESP/ Titular)

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

(Instituto de Artes/ UNESP/ Titular)

Para o Gui

Agradecimentos

Agradeço à minha família por me ajudar de inúmeras maneiras ao longo de toda a minha formação acadêmica. Destaco os nomes de meus pais, Edna e Antônio; meus avôs, Laurinda e Edson; meus sogros, Nina e Wladi; meus filhos, Paulo e Amanda; em especial o nome do meu marido Guilherme, pois sem ele este estudo jamais seria realizável. Minha eterna gratidão a todos!

Agradeço ao meu orientador Professor Doutor José Leonardo do Nascimento por aceitar as minhas ideias filosóficas desde o mestrado, por me fascinar com o seu saber, humildade e cordialidade, por me conceder a autonomia na pesquisa, por me orientar de várias maneiras para a vida acadêmica e, sobretudo, pela sua dedicação a minha ida à França em missão de estudo e a finalização do processo de doutoramento.

Minha gratidão se estende ao meu orientador do estágio de doutorado sanduíche, o Professor Doutor Jacinto Lageira, por me aceitar como aluna convidada dos seus seminários na Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne e co-orientar este estudo, mas, também por me conceder liberdade durante o estágio, me instruindo a aproveitar o máximo do universo de aprendizagem que a cidade de Paris me ofertou nas suas belíssimas bibliotecas, maravilhosos museus e inúmeros colóquios.

A todos os professores que passaram pela minha formação.

Agradeço aos professores Doutor Omar Khouri e Doutor Sérgio Romagnolo que aceitaram participar do exame de qualificação e de defesa deste estudo, contribuindo para a melhora desta pesquisa.

Agradeço ao Professor Doutor Sérgio Niculitcheff pela sua participação na defesa desta pesquisa e pelo diálogo proposto sobre os aspectos plásticos e cromáticos da obra de Eliseu Visconti.

À Professora Doutora Maria Elisa Linardi de Oliveira Cezaretti pela atenciosa leitura desta pesquisa, pela contribuição especial ao reforço dos meus argumentos e pela amizade concedida.

Agradeço a todos os meus amigos que participaram diretamente ou indiretamente do processo da minha formação, aos amigos de Guaíra, da faculdade e da pós, do trabalho e dos muitos lugares que passei.

Aos amigos do grupo de estudos, o Laboratório de Pesquisas em Identidade e Diversidade Cultural, principalmente, ao Fabio, por me ajudar de inúmeras maneiras e até mesmo de ser meu padrinho de casamento; à Priscila, pela sua simpatia e por ler meus primeiros rascunhos da tese; ao Márcio, pelas orientações de quem já

passou pelos processos de se tornar doutor e; à Débora, pelos muitos desabafos e pela troca mútua de encorajamento de ser mãe pesquisadora.

Aos amigos do Johrei, em especial à Marilene, à Ministra Maria Lúcia, à Cida, que muito me ajudaram no início de 2015.

Aos amigos de Paris, Wilson, Melissa, Nena, Marine e Simone. Sou grata pela simpatia, pelas conversas e pelos muitos auxílios.

Minha gratidão à equipe da Renaissance et Culture, em especial à Madame Claire e à Madame Ceila Mary pelas aulas, muito aprendi com vocês.

Agradeço à Madame Fanny pelo carinho e atenção com minha *petite* Amanda, à Madame Bicrel e ao Monsieur Gavalda pela atenção especial e afeição com o Paulo.

Agradeço à Tacyana do facebook por me orientar durante o processo de solicitação do visto da minha família junto ao Consulado da França em São Paulo e pelo encorajamento em continuar a ser mãe pesquisadora.

Agradeço ao Monsieur Le Grand por me ajudar dentro de suas possibilidades durante minha estádia em terras francesas.

A minha eterna gratidão a todos os profissionais que me ajudaram nas bibliotecas e centros de pesquisa que passei ao longo deste estudo: a biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, a biblioteca e ao arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA), o centro de Pesquisa da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP), a biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin da USP, a biblioteca do Institut National d'histoire de l'art de Paris (INHA), os Archives Nationales, o Projeto Eliseu Visconti.

Agradeço ao Senhor Tobias Visconti e a sua esposa por me receberem em sua casa para pesquisa de campo junto ao acervo da família Visconti, por coordenar o Projeto Eliseu Visconti, encorajando e ajudando a todos os pesquisadores da vida e da obra do seu avô.

Agradeço à UNESP por financiar minha pesquisa de campo junto aos arquivos do MNBA e do Projeto Eliseu Visconti, em janeiro de 2015.

Ao Leo e à Priscila por nos acolherem em sua casa no Rio de Janeiro durante a minha pesquisa de campo.

Agradeço ao Eliseu Visconti por nos deixar uma obra sensivelmente aberta à leitura.

Ao crítico Mário Pedrosa por ter escrito o texto que me instigou desenvolver este estudo.

À Marisa da UNESP pelo carinho e pelas atenciosas mensagens.

Agradeço aos servidores da Pós Graduação em Artes da UNESP, por desenvolver o seu trabalho e, sobretudo, a Ângela, pela sua dedicação especial ao meu processo de concessão de bolsa de doutorado sanduíche em véspera do Natal de 2014.

Agradeço a todos os servidores e professores envolvidos no processo de seleção do doutorado sanduíche.

Agradeço ao Erick e à Val pelas muitas orientações de quem já passou pelo processo do estágio de doutorado sanduíche com toda a família.

O meu "*merci beaucoup*!" a professora Helena Berton, por revisar o projeto de doutorado sanduíche.

À CAPES por financiar o estágio de doutorado sanduíche em forma de bolsa PDSE e auxílios, pois sem a bolsa concedida não seria possível desenvolver o estágio e nem terminar o curso de doutorado.

Agradeço também aos muitos "nãos" que recebi ao longo da minha trajetória acadêmica, pois me ensinaram a recomeçar, a reprojetar e a pensar criticamente os muitos "sistemas" e "preconceitos" que nos oprimem.

Ao Giba, servidor do Instituto de Artes da Unesp, quem conheci no dia da defesa desta tese e quem me ensinou uma das mais importantes lições sobre o sistema universitária brasileiro.

Agradeço a todos que oraram por nós.

Agradeço ao invisível.

Resumo

No texto *Visconti diante das modernas gerações* (1950), o crítico Mário Pedrosa sugere que os primeiros artistas modernos brasileiros deveriam ter aprendido a comunicabilidade entre o homem e a natureza com as pinturas de Eliseu Visconti e não apenas ter importado ideias da Europa, pois no Brasil já haviam aprendizados indispensáveis na obra desse artista. Partindo do referido texto de Mário Pedrosa, esta pesquisa desenvolve uma reflexão sobre os contextos que tocam diretamente ou não a trajetória e a produção de Eliseu Visconti, mais especificamente suas pinturas de paisagem. Procuramos compreender as experiências viscontianas que o levaram a desenvolver o ensinamento contido nas suas pinturas de paisagem a partir de uma leitura que se beneficia das contribuições de abordagens históricas, filosóficas e antropológicas, incluindo preocupações estéticas. Os contextos são reconstruídos e discutidos, no intento de melhor entender a relação de Eliseu Visconti com a experiência de ser ou não ser um homem moderno em tempos de múltiplas modernidades. Considerando os conceitos de modernidade, transitoriedade e mundo vivido, repensamos o "lugar" de Eliseu Visconti na nossa memória. Revisamos os modos de conceber a natureza e a paisagem na arte, para no estudo elaborar as noções de pintor inabitante e pintor habitante. Discorremos sobre os modos pelos quais Eliseu Visconti deixa de ser um pintor inabitante para se tornar um pintor habitante ao revelar no conjunto de suas pinturas de paisagem uma lição sobre a comunicabilidade homem e natureza, que estava aberta à fruição dos primeiros artistas modernos e continua atualizada para a apreciação do espectador contemporâneo.

Palavras-chave: Eliseu Visconti; modernidade; arte moderna brasileira; pintura de paisagem; comunicabilidade homem e natureza.

Résumé

Dans le texte *Visconti face aux générations modernes* (1950) , le critique Mário Pedrosa suggérait que les premiers artistes modernes brésiliens auraient dû étudier la communicabilité entre l'homme et la nature à partir des peintures de Eliseu Visconti et non uniquement avec les idées importées de l'Europe, puisque au Brésil il existait déjà des enseignements en relation aux œuvres de cet artiste. À partir du texte de Mário Pedrosa, cette recherche développe une réflexion sur les contextes qui touchent directement le parcours et la production de Eliseu Visconti, mais plus spécifiquement ses peintures de paysages. Nous cherchons à comprendre les expériences viscontiennes qui lui ont mené à développer les leçons que l'on peut tirer des paysages, à partir d'une lecture qui s'enrichie des contributions des éléments historiques, philosophiques et anthropologiques. Vient s'y rajouter les préoccupations esthétiques. Les contextes sont reconstitués et discutés, dans l'intention de mieux comprendre la relation de Eliseu Visconti avec l'expérience d'être ou de ne pas être un homme moderne en période de modernités multiples en tenant compte des concepts de modernité, transitoire et monde vécu, nous avons repensé le "lieu" de Eliseu Visconti dans notre mémoire. Nous relisons la façon de concevoir la nature et le paysage dans l'art, pour élaborer les notions de peintre habitant et de peintre non habitant dans cette étude. Nous réfléchissons sur la manière dont Eliseu Visconti cesse d'être un peintre non habitant pour devenir un peintre habitant révélant l'ensemble de ses peintures de paysages une leçon sur la communicabilité entre l'homme et la nature, qui a été introduite par les réalisations des premiers artistes modernes et reste actuelle par l'appréciation du public contemporain.

Mots-clés: Eliseu Visconti, modernité, art moderne brésilien, peintures de paysages, communicabilité homme et nature.

Nota explicativa sobre as reproduções das obras de arte

As fontes das imagens, das obras de artes e das informações técnicas apresentadas nesta tese são citadas abaixo:

Para as obras de Eliseu Visconti: as informações técnicas das obras seguem os dados da catalogação da pintura de Eliseu Visconti desenvolvida por Miriam Seraphim em 2010, as imagens e outras informações complementares foram coletadas no site oficial de Eliseu Visconti (www.eliseuvisconti.com.br).

Para as obras de Tarsila do Amaral: as informações técnicas e as imagens foram coletadas no site oficial da Tarsila do Amaral (www.tarsiladoamaral.com.br).

Para as obras de Candido Portinari: as informações técnicas e as imagens foram coletadas no site oficial de Candido Portinari (www.portinari.org.br).

Para as obras de Di Cavalcanti: as informações técnicas e as imagens das obras *Tempos Modernos* e *Linha de Produção* foram coletadas no site do artista (www.dicavalcanti.com.br), já os dados e a imagem da obra *Colonos* foram coletados no site do Museu Nacional de Belas Artes (www.mnba.gov.br) e da obra *Cinco moças de Guarantiguerá* no site do Museu de Arte de São Paulo (www.masp.art.br).

Para as obras de Almeida Júnior: as informações técnicas e as imagens foram coletadas no site da Pinacoteca do Estado de São Paulo (www.pinacoteca.org.br).

Para a obra de Menotti Del Picchia: as informações técnicas e a imagem foram coletadas no site do Museu de Arte de São Paulo (www.masp.art.br).

Para as pinturas de Koloman Moser e Carl Moll: as informações técnicas e as imagens foram coletadas no site lakevio (www.lakevio.canalblog.com).

Para a obra de Rudolf Koppitz: as informações técnicas e imagem foram coletadas no site Le Prince (http://leprincelointain.blogspot.com.br).

Para a obra de Victor Meirelles: as informações técnicas e a imagem foram coletadas no site dasartes (http://dasartes.com.br).

Para a pintura de Edgar Degas: as informações e a imagem foram coletadas do site pintar a óleo (http://pintaraoleo.blogspot.com.br).

As reproduções de nossa autoria possuem a indicação na legenda da mesma.

As informações técnicas não apresentadas nas legendas não foram encontradas.

Das ilustrações

São referências da obra de Eliseu Visconti:

Capa: *Autorretrato ao ar livre*, 1943, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Introdução: *Descanso no meu jardim*, 1938, Coleção Particular.

1º capítulo: *Gioventú* (detalhe), 1898, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

2º capítulo: *Jardim de Luxemburgo* (detalhe), c. 1905, Coleção Particular.

3º capítulo: *Mãe* (detalhe), c. 1911, Coleção Particular.

4º capítulo: *Vista do mar* (detalhe), c. 1902, Coleção Particular.

5º capítulo: *Caderno de Nota de Eliseu Visconti* (detalhe), registro da autora.

6º capítulo: *Parque de Luxemburgo*, c. 1895, Coleção Particular.

Considerações finais: *Autorretrato com chapéu* (detalhe), c. 1925, Coleção Particular.

SUMÁRIO

Introdução 19
Capítulo 1. Primeiras palavras ou indícios 30
Capítulo 2. Reconstruindo um percurso: o “lugar” de Eliseu Visconti 44
Capítulo 3. Modernidade, transitoriedade e mundo vivido 78
Capítulo 4. Entre a modernidade à francesa e o modernismo à brasileira 94
Capítulo 5. Da paisagem inabitável à paisagem habitada 128
Capítulo 6. A comunicabilidade entre o homem e a natureza 176
Considerações Finais 210
Referências bibliográficas 222
Sites consultados 229
Eventos 230
Fontes e documentos consultados 231
Anexos 232

Nenhuma arte é mais historicamente mais verdadeira do que outra, nem em especial mais falsa. (Arthur Danto, 2006, p. 31).

[...] experimentar-dizer diante da imagem: não é querer julgá-la, não é destiná-la a um lugar definitivo dentro da hierarquia dos valores ou da história, mas fazer derivar as forças que ela nos abre para transformar – experimentalmente – nossa própria linguagem e nosso pensamento diante dela. (Georges Didi-Huberman, 2014, p. 71, tradução nossa).

Eu amo a natureza [...] nós somos, ela está em mim, em correlação intima [...] (Eliseu Visconti, Caderno de nota, tradução nossa).

Visconti, desenho, Caderno de nota.

Introdução

Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) era italiano, ainda criança imigrou para o Brasil, posteriormente naturalizou-se brasileiro. Formou-se na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Participou ativamente do Ateliê Livre no contexto carioca do final do século XIX. Em 1892 foi contemplado com o Prêmio de Viagem à Europa. Em 1893 desembargou em terras parisienses, prosseguindo sua formação em artes, o artista frequentou a École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, a Académie Julian e a École Guérin. Após o período de pensionista em missão de estudos na Europa, ele regressou ao Brasil em 1900, mas retornou à França e casou-se com Louise de origem francesa. Viveu entre terras francesas e brasileiras até 1920, quando Eliseu Visconti e sua família fixaram residência permanente no Brasil.

Eliseu Visconti é considerado um artista de transição entre academicismo e modernismo por parte da história da arte brasileira. No entanto, para outra parte da história, ele é considerado um artista acadêmico ou um impressionista tardio. Alguns pensadores avaliaram Eliseu Visconti como percussor do modernismo, outros um moderno antes da invenção do modernismo e da Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922.

A pintura de Eliseu Visconti possui uma vasta diversidade estilística, o artista experimentou técnicas diversas, do estilo acadêmico ao simbolista, pré-rafaelita, art nouveau, impressionista e pós-impressionista.

Os estudos já desenvolvidos sobre sua produção são, na sua maioria, oriundos da área da história, as teses de Mirian Seraphim, Ana Heloisa Molina e Ana Maria Tavares Cavalcanti, enriqueceram o campo de investigação sobre a obra desse artista, dentro da especificidade que o método do estudo em história proporciona.

A primeira tese desenvolvida sobre Eliseu Visconti, foi realizada em Paris por Ana Maria Tavares Cavalcanti em 1999, sob o título *Les artistes brésiliens et "Les prix de Voyage em Europe" à la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*. A historiadora reconstruiu o percurso e o contexto formativo de Eliseu Visconti, no que diz respeito ao período de formação no Brasil e na França, por meio da comparação com outros artistas contemplados com o incentivo brasileiro à formação em Belas Artes no exterior, como Victor Meirelles e Almeida Júnior. Ana Cavalcanti apresentou ainda um estudo aprofundado sobre a trajetória de Eliseu Visconti e traça, por fim, uma discussão sobre a linha de demarcação entre Visconti e os modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo.

Outra tese já desenvolvida foi escrita por Ana Heloisa Molina, denominada *"A influência das artes na civilização": Eliseu D'Angelo Visconti e modernidade na primeira República*, defendida em 2004. A investigação da historiadora analisa o contexto vivido pelo artista, período que ele trabalhou para as encomendas do governo brasileiro e mais especificamente, a decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A autora estabeleceu uma discussão sobre a ideia de "civilização" e "modernidade" no contexto brasileiro, pensando a promessa do progresso propagada no início da República e como a obra de Eliseu Visconti compõe uma visualidade a partir desses ideais.

A pesquisa de Mirian Seraphim, intitulada *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão*, foi realizada em 2010. A tese de Mirian Seraphim apresentou um minucioso estudo acerca da autenticação das obras de Eliseu Visconti, trazendo fontes e uma visão cronológica e iconográfica sobre 501 pinturas. A partir da catalogação foi possível perceber que além da diversidade estilística de Eliseu Visconti, muitas lacunas inerentes ao programa estético adotado pelo artista estão abertas para os novos pesquisadores.

Com a catalogação desenvolvida pela historiadora, é possível afirmar que uma nova fase do estudo da obra de Eliseu Visconti se inicia. Uma fase que nos permite pensar a obra do artista para além das implicações históricas, pois, nos mostra que a produção artística viscontiana está novamente inserida à recepção na contemporaneidade.

Pela ótica do nosso tempo, propomos uma reflexão sobre a pintura de paisagem de Eliseu Visconti. Esta pesquisa é a primeira investigação em nível de

doutorado sobre a obra desse artista que se realiza dentro de um Programa de Pós-Graduação em Artes, na área de Artes Visuais. Nossa intenção é contribuir para a amplitude dos estudos desenvolvidos sobre a obra de Eliseu Visconti, trazendo sua pintura de paisagem à luz de uma leitura multidisciplinar que se beneficia das abordagens históricas, filosóficas e antropológicas, pois, nessa estratégia poderemos acrescentar novos sentidos à pintura de paisagem de Eliseu Visconti.

Mas, porque elegemos a pintura de paisagem de Eliseu Visconti para esta pesquisa? A resposta desta pergunta se estrutura na nossa leitura do texto *Visconti diante das modernas gerações*, escrito por Mário Pedrosa e publicado pela primeira vez em 1950. Para melhor explicar a origem das hipóteses de trabalho que levantamos para este estudo, apresentamos abaixo a seguinte afirmação do crítico marxista:

> 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, com raro intercambio mais direto com mestres modernos. *A lição de Visconti tê-lo-ia levado mais depressa a comunicar-se com a natureza*, já pictoricamente filtrada através da experiência e da sensibilidade de um mestre familiarizado com os seus problemas e abertos às inovações. Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Portinari e outros, todos eles artistas de talento, achariam talvez na obra viscontiana aquele senso de continuidade, indispensável a todas as revoluções. Encontrariam, certamente, na pintura do velho mestre brasileiro indicações preciosas para o futuro e susceptíveis de desenvolvimento. E, por sua vez, esse contato de jovens iconoclastas e um nome vitorioso mas não corrompido, nem exausto, teria sido fecundo para o próprio Visconti, que ainda viveu vinte anos, depois da irrupção moderna.
>
> Separado daqueles, Visconti caiu numa espécie de isolamento, pois, na verdade, o mundo acadêmico não o compreendeu, só apreciando nele o que na sua obra era menos pessoal, ou mais tradicional. Eis porque ele só será reconhecido, em todo o seu valor, depois da morte, quando já não podia fazer qualquer contribuição para os novos. Estes, por seu lado, tomaram rumo durante muito tempo semi-artificial. Foram buscar ensinamentos em mestres europeus de poucas afinidades com o nosso temperamento e meio. Caíram, muitas vezes, numa espécie de academicismo modernista. Aprenderam receitas e não assimilaram em sua profundeza 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. (PEDROSA, 2004, p. 132, grifos nossos)

Observamos que para Mário Pedrosa, a pintura de Eliseu Visconti conteria uma “espécie” de lição para os percussores e também ao movimento moderno brasileiro. Certamente, é no conjunto das pinturas de paisagem desse artista que encontraremos um possível caminho à lição viscontiana sugerida no texto do crítico marxista, pois se trata de uma aprendizagem da ordem da comunicabilidade entre o homem e a natureza.

Mário Pedrosa, talvez, através de certo sentimento de lamentação e “acusando” os jovens modernos de se afiliarem a um academicismo modernista, considerou que os jovens não foram capazes de penetrar na natureza. Já Eliseu Visconti teria penetrado à natureza, teria se comunicado com ela, e nessa experiência, o velho mestre teria uma grande contribuição a dar.

Avaliando as considerações de Mário Pedrosa e o estado atual da pesquisa sobre a obra de Eliseu Visconti, compreendemos que a sugerida lição viscontiana sobre a relação homem e natureza não é uma aprendizagem que se limita apenas ao contexto do movimento moderno brasileiro, embora seja necessário revê-la no referido contexto, percebemos, sobretudo, que a lição viscontiana ultrapassa as fronteiras estilísticas e periódicas proposta pela história da arte, assim, consideremos que a lição viscontiana carece de uma abordagem multidisciplinar e um olhar mais filosófico.

Neste intento, levantamos nossa problemática central: como perceber e apreender a lição viscontiana? Para responder nossa interrogação maior, analisamos que algumas hipóteses de trabalho são extremamente necessárias para solucioná-la. Voltando a afirmativa de Mário Pedrosa, destacamos que para o crítico, Eliseu Visconti:

a) Seria um artista mais velho e mais experiente, que aprendeu diretamente com a escola neo-impressionista.
b) Teria uma lição que proporcionaria uma continuidade necessária às revoluções, sendo mutuamente frutífera para os jovens e para Eliseu Visconti.
c) Não foi reconhecido durante o seu tempo de vida, mas apenas após sua morte.
d) Foi negado pelos artistas do movimento moderno brasileiro que tomaram um rumo semi-artificial ao procurar ensinamentos dos mestres europeus.

e) A sua lição refere-se à comunicabilidade entre homem e natureza, instaurada na penetração do artista no recinto da natureza, uma ação oposta às modas vigentes.

A sugerida lição viscontiana é apresentada inicialmente relacionada a uma noção de modernidade que foi questionada durante o período no qual Mário Pedrosa escreveu o texto dedicado citado. Aparentemente, Eliseu Visconti teria "algo" – uma lição – a dar aos modernos. Por outro lado, em 1950, quando Mário Pedrosa publicou seu texto, parte da história da arte brasileira questionava a modernidade na obra de Eliseu Visconti por considerar seu impressionismo tardio. Outra parcela do discurso da história procurou enquadrá-lo como percussor ou responsável pela transição entre academicismo e modernismo.

Assim, para entender o "lugar" originário da lição viscontiana sugerida por Mário Pedrosa, primeiramente, optamos por tratar da trajetória de Eliseu Visconti dentro de um contexto maior que discute o tema da modernidade.

Apresentamos no capítulo *Primeiras palavras ou indícios* a nossa leitura sobre o texto escrito por Mário Pedrosa, estabelecendo o nosso diálogo com as assertivas do crítico marxista. Concomitantemente, revelamos ao nosso leitor nossa proposta teórica e filiação reflexiva multidisciplinar, com ênfase em história e estética.

Pensamos, no segundo capítulo *Reconstruindo um percurso: o "lugar" de Eliseu Visconti,* o contexto maior que envolveu as experiências vividas por Eliseu Visconti no contexto francês e brasileiro, trazendo à discussão as leituras de outros críticos e historiadores que reconstroem sua trajetória. Apresentamos as influências técnicas e estilísticas absorvidas pela obra do artista. Ainda nessa parte do estudo, pensamos a "acusação" do seu impressionismo tardio e questões particulares que envolvem o tempo-espaço vivido por Eliseu Visconti.

Nossa intenção não é escrever uma biografia no segundo capítulo, embora seja necessária a descrição de alguns dos dados biográficos e a transcrição de fontes que se entrelaçam à vida de Eliseu Visconti. A nossa preocupação está centrada em mostrar ao nosso leitor as implicações políticas e particulares da trajetória do artista. Objetivamos assim, entender a relação desse pintor com o contexto francês do final do século XIX e início do século XX, bem como a sua relação com as transformações ocorridas no contexto brasileiro.

E ao longo do primeiro e do segundo capítulo, apresentamos pontualmente os conceitos que consideramos relevantes para uma leitura problemática sobre o "lugar" da lição viscontiana na modernidade. Os conceitos que apontamos são tratados somente no terceiro capítulo *Modernidade, transitoriedade e mundo vivido*. Nesta parte do estudo, propomos pensar os conceitos abordados a partir de um diálogo que aproxima as certezas e as incertezas da disciplina da história da arte com a abertura interpretativa que as disciplinas da filosofia e da antropologia nos possibilitam. Objetivando problematizar a discussão sobre o "lugar" da obra de Eliseu Visconti diante da complexa dificuldade de sua classificação dentro do contexto brasileiro da primeira metade do século XX.

No terceiro capítulo partimos das noções de moderno e modernidade propostas pelo poeta Charles Baudelaire, para discorrermos sobre os desdobramentos da ideia de modernidade como passagem para o novo em oposição ao antigo e suas implicações com o campo artístico, incluindo as variantes dadas pelas definições da modernização e dos modernismos. Assim, procuramos mostrar como a noção de modernidade não possui uma única noção, mas se transforma e se revela de modos diferentes nos contextos e nas experiências vividas de ser e querer ser moderno.

Defendemos a ideia de que ser moderno é uma experiência dada no mundo vivido, entendida por nós a partir das implicações fenomenológicas que a história na contemporaneidade começa considerar mais intensamente. E sendo, a noção de transitoriedade pertinente para a análise da passagem entre o antigo e o moderno, e igualmente, para a passagem do academicismo para o modernismo, repensamos a construção da arte moderna no contexto brasileiro e o "lugar" de Eliseu Visconti nesse processo.

Procuramos, no quarto capítulo *Entre a modernidade à francesa e o modernismo à brasileira*, dar continuidade a discussão iniciada no terceiro capítulo. Por isso, as experiências vividas por Eliseu Visconti são reavaliadas no interior das discussões que construíram uma definição de arte moderna brasileira elaborada em oposição à modernidade européia vivida por Eliseu Visconti e por contraste, uma definição também fundamentada num projeto nacionalista.

Deste modo, para avançar na compreensão das assertivas de Mário Pedrosa, mais especificamente, que os jovens modernos não deram valor apropriado à lição viscontiana, acrescentamos uma leitura que visa observar as

práticas modernas que apresentam a natureza como uma pureza oposta ao universo urbano ou empregada num processo de hibridização. E concomitantemente, incorporamos uma discussão sobre o tema "modernidade de superfície" [1] para pensarmos os desdobramentos do modernismo brasileiro.

No desenvolvimento desses primeiros capítulos almejamos compreender outra forma de pensar o "lugar" de Eliseu Visconti na nossa memória, revelando que sua obra possui uma importância histórica, sem nela se prender exclusivamente. Em contraponto, observamos que a classificação do "lugar" de Eliseu Visconti nas categorias de percussor, moderno ou não, certamente, possui sua lógica, porém não é determinante para o entendimento do "lugar" da lição viscontiana sugerida por Mário Pedrosa.

Concordando com o crítico marxista, entendemos que Eliseu Visconti teria uma lição da ordem da comunicabilidade entre homem e natureza que possivelmente seria enriquecedora para o movimento moderno brasileiro. Porém, não foi o que aconteceu, exatamente, como é sugerido por Mário Pedrosa. Pois, para o crítico, os jovens modernos não penetraram na natureza, já Eliseu Visconti mediante a sua sensibilidade e aberto à inovação, teria conseguido comunicar-se com a natureza.

Ao longo dos quatros primeiros capítulos, percebemos que a lição viscontiana destinada aos jovens modernos seria um saber instaurado no ato de penetrar a natureza para com ela se comunicar. Nesta perspectiva, propomos a seguinte abordagem, a saber: que haveria duas formas de conceber a pintura de paisagem, uma habitada e a outra não habitada.

A nossa discussão final se estabelece a partir de uma mudança discursiva e de ponto de vista sobre a obra de Eliseu Visconti. Nos dois últimos capítulos, procuramos manter o dialogo com a área da história, porém, declinamos nosso olhar para uma interpretação mais filosófica e ensaística, pois assim, estrategicamente, objetivamos entender a relação homem e natureza na pintura de paisagem de Eliseu Visconti.

O quinto capítulo *Da paisagem inabitável à paisagem habitada* pretende apresentar ao leitor uma revisão pontual sobre a noção de paisagem, elaborando ainda duas noções distintas: o pintor inabitante, que escolhe apresentar em sua

[1] Annateresa Fabris (2002).

pintura uma paisagem à distância, instaurada pela relação sujeito e objeto, na mensura que a natureza é sempre explorável, definível, melhorada pelas idealizações e crenças humanas, mas também propriedade de um indivíduo ou do Estado; já a outra noção, o pintor habitante, quem percebe a paisagem como morada e parte de sua existência, que penetra na paisagem pelo seu corpo aberto para o mundo a ser percebido nessa experiência e em constante comunicação com a natureza, a paisagem revelada pelo pintor habitante é harmoniosa, lírica e até demasiadamente utópica, nos abrindo um universo nostálgico para um passado distante.

"Habitar ou não habitar a paisagem?" é a abordagem que propomos para nossa reflexão sobre o desenvolvimento do processo artístico das pinturas de paisagem de Eliseu Visconti. Nesta leitura nos beneficiamos dos saberes filosóficos e antropológicos que cercam os modos de conceber a paisagem e a natureza. Assim procuramos revelar como esse artista deixa de ser um pintor inabitante para se tornar um pintor habitante que devassa os segredos da natureza.

No sexto capítulo *A comunicabilidade entre o homem e a natureza,* continuamos com a reflexão iniciada no quinto capítulo, porém, incorporamos uma leitura mais preocupada com as possibilidades simbólicas sobre o que podemos compreender como natureza e os meios de comunicação que estabelecemos com ela. Partimos do poema *Correspondances* de Charles Baudelaire e propomos um paralelismo complementar sobre a relação homem e natureza inerente ao sentindo existencial do nosso "ser e estar" no mundo.

Nesta perspectiva, sugerimos uma compreensão meditativa sobre a pintura de paisagem de Eliseu Visconti, sobretudo, para sua última fase. Procuramos discorrer sobre um possível "simbolismo impressionista" interiorizado pela sensibilidade viscontiana. Portanto, aproximamos sua pintura dessa tendência "simbolista impressionista" que se desenvolveu no final do movimento simbolista europeu, entendendo que o "sentimento" e o sentido da comunicabilidade entre homem e natureza nos falam sobre nossa própria existência.

Nas considerações finais, retomamos as hipóteses de trabalhos que levantamos do texto *Visconti diante das modernas gerações* do crítico Mário Pedrosa, avaliando os resultados alcançados ao longo desta pesquisa, para, enfim, demonstrar a amplitude da sugestiva lição viscontiana.

Percebemos que a lição viscontiana não é uma aprendizagem que se limita a esfera dos “ismos” porque não é uma lição ligada às concepções estilísticas e formalistas, porém, entendemos que o crítico marxista acertou na sua sugestão sobre a importante contribuição da lição viscontiana à continuidade das revoluções.

Assim, consideramos no estudo que a lição viscontiana contribui para uma aprendizagem que nos revela modos de conceber a paisagem enquanto lugar de habitação e pertencimento. É ainda uma lição simbólica sobre nossa existência, sobre uma possível relação “harmônica” de familiaridade entre nós e a natureza que habitamos. E deste modo, a lição viscontiana pode revolucionar nosso próprio pensamento sobre a relação homem e natureza.

Eliseu Visconti em 1929.

Visconti aprofunda, de volta definitiva de Paris, os seus meios ao contato com a luz, o ar circundante. Pintor até a raiz dos cabelos, ele compreende que o destino de sua arte está na vitória sobre aqueles elementos. Os matos cariocas, a serra de Teresópolis, travam com ele um diálogo misterioso. É, afinal, a comunicação indispensável do artista com a natureza que se faz. Ele recolhe-se ao seu meio íntimo [...] A pintura para ele não mais se distingue de sua vida externa; é a suprema expressão de seu próprio eu. Ele 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.

(Mário Pedrosa, Correio da manhã, 1950).

Capítulo 1. Primeiras palavras ou indícios

No ano de 1950, Mário Pedrosa[2] publicou *Visconti diante das modernas gerações* no *Correio da Manhã* (anexo 20). No período, Mário Pedrosa já era um crítico engajado na inserção de novas abordagens no campo das artes. Ele desenvolve nesse texto uma leitura que apresenta ao leitor a trajetória artística e formativa de Eliseu Visconti, com o intento de melhor situar esse pintor na história da arte brasileira. À medida que a produção artística de Eliseu Visconti é revelada por Mário Pedrosa aos seus leitores, também é apresentado o contexto artístico brasileiro de cada momento descrito a fim de se descobrir o "lugar" de Eliseu Visconti nos devidos contextos. Dois contextos aparecem em destaque: o academicismo e o modernismo. Ao acompanhar as palavras do crítico, o leitor vai vislumbrando um artista, que para Pedrosa (2004, p.119) é "[...] quase um desconhecido das modernas gerações".

Na época da primeira publicação desse texto, Eliseu Visconti já havia falecido há seis anos, logo, o artista não chegou apreciar as assertivas do crítico marxista sobre sua obra. No entanto, a sociedade e o campo artístico receberam de Mário Pedrosa um texto que considera Eliseu Visconti um "desconhecido" da sociedade brasileira do início da década de 1950. Poucos anos após sua morte o "esquecimento" seria o destino do artista, tal qual o de tantos outros de sua geração e de gerações anteriores. Do nosso ponto de vista, Mário Pedrosa não aprecia a prática do "esquecimento" dos mestres da arte brasileira. Além disso, o crítico parece motivado pela exposição retrospectiva da obra de Eliseu Visconti que aconteceu no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1949. Emerge então em Mário Pedrosa, a "inspiração" para o texto *Visconti diante das modernas gerações*, e assim o crítico escolhe defender o "lugar" desse artista na nossa memória.

---

[2] Mário Pedrosa nasceu em 1900 e faleceu em 1981. É considerado um importante crítico de arte, sobretudo, pelo seu engajando não só cultural, mas também político. Começou a escrever crítica de arte em 1930, mantendo essa prática até o fim de sua vida. Desenvolveu atividades culturais ligadas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo e as Bienais de Arte de São Paulo. Entre os anos de 1950 a 1970, Mário Pedrosa desenvolveu reflexões de impacto sobre a arte moderna brasileira e seus desdobramentos. Ele também é considerado introdutor de conceitos inovadores no campo brasileiro de discussão artística, como por exemplo, o termo pós-modernismo. Mário Pedrosa assumiu publicamente suas convicções marxistas, sendo considerado na época que viveu como um intelectual de esquerda. Filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro no começo de sua carreira, depois se filiou ao Partido dos Trabalhadores em 1980, sendo um dos fundadores do mesmo. Sobre o assunto, sugerimos a leitura do seguinte artigo: BARROS, José D'Assunção. *Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. ARS (São Paulo)* [online]. 2008.

O discurso de Mário Pedrosa sobre a trajetória artística de Eliseu Visconti é construído em seu início pela estratégia da comparação. O crítico situa esse pintor em relação aos artistas consagrados pela tendência chamada de academicismo, como também foi considerado Almeida Júnior. Mário Pedrosa chama Eliseu Visconti de "mestre" e concorda com o seu biografo Frederico Barata que seria Eliseu Visconti o "marco divisório" da pintura brasileira e não Almeida Júnior como foi sugerido por Sergio Milliet[3]:

> O critico paulista Sérgio Milliet, que outorgara o titulo de "marco divisório" a Almeida Junior, ao tomar conhecimento da posição de Frederico Barata, rebate com pesados ataques à obra de Visconti, à qual não atribui qualquer contribuição original. Para Milliet, Almeida Junior, ao contrário, teria sido o primeiro artista a ter emprestado à sua pintura uma inquietação regional, uma temática nacionalista.
> O apoio de Mário Pedrosa a Frederico Barata viria somente após a grande exposição retrospectiva de Visconti, realizada no Museu Nacional de Belas Artes em novembro de 1949. Da mesma forma que outros críticos, Pedrosa foi surpreendido ao observar na grande mostra o conjunto da produção de Visconti, onde pela primeira vez podiam ser admiradas as paisagens dos últimos tempos. (VISCONTI, 2012, p. 46-7)

Mas a comparação, em certo sentido, também se estende aos artistas chamados de modernistas no contexto brasileiro, mesmo que no início do texto Eliseu Visconti seja descrito como "quase desconhecido", Mário Pedrosa, se esforça para aproximá-lo dos modernistas. O "fantasma" de uma possível transição entre academicismo e modernismo se apresenta interna às palavras do crítico. Não sendo a única tentativa de aproximar Eliseu Visconti aos modernistas ou mesmo de

[3] Em 1944, em ocasião da publicação da biografia de Eliseu Visconti, seu biografo, Frederico Barata, afirma que Eliseu Visconti deve ser considerado como a "linha demarcação" entre academicismo e modernismo, atribuindo-lhe a responsabilidade de ser o precursor do modernismo brasileiro. Barata questiona a atribuição do título de precursor do modernismo brasileiro dado a Almeida Júnior pelo crítico Sérgio Milliet, autor também do termo "linha demarcação". No ano seguinte, Sérgio Milliet escreve opondo-se a afirmativa de Barata, Milliet questiona o valor da influência da obra de Eliseu Visconti. Para Milliet a transição entre academicismo e modernismo era de responsabilidade exclusiva da introdução dos personagens tipicamente caracterizados como o homem do interior do Brasil e da brasilidade, logo, para Milliet o autor dessa introdução foi apenas Almeida Júnior. No entanto, o argumento de Barata se baseia na introdução de técnicas pictóricas, como a pincelada impressionista desenvolvida por Eliseu Visconti. No período da discussão estabelecida entre Barata e Milliet, outros críticos da época defenderam o ponto de vista de Milliet, a saber: Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Logicamente, a defesa dos dois Andrades se baseou na construção de uma ideologia nacionalista que possuía correspondências com a obra de Almeida Júnior. Sobre o assunto sugerimos a leitura do segundo capítulo de: CAVALCANTI, A. M. T. *Les artistes brésiliens et "Les prix de Voyage em Europe" à La fin Du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944).* (Tese de doutorado em História da Arte) Paris: Université Paris I, 1999.

responsabilizá-lo por uma possível transição. Sobre as tentativas já desenvolvidas, Ana Cavalcanti observa:

> Em 1949, uma grande retrospectiva de Visconti reuniu 285 trabalhos no Museu Nacional de Belas artes. 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[4]. 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. (CAVALCANTI, 2010, p. 94)

O texto *Visconti diante das modernas gerações* foi republicado décadas depois, podendo ser considerado um texto crítico de repercussão, pois o mesmo é frequentemente citado e retomado por pesquisadores da obra de Eliseu Visconti. É um artigo que desenvolve uma visão geral da obra do artista, sem perder a especificidade dos aspectos plásticos e formais, traçando com a história da arte um diálogo meditativo. Além disso, foi nesse texto de Pedrosa que encontramos nossas hipóteses de trabalho. Deste modo, esclarecemos que esse artigo sobre Eliseu Visconti é compreendido neste estudo como uma reflexão de 1950, observada como fruto desse período e que possuiu suas implicações ideológicas já apontadas pela produção historiográfica. Sobre o assunto, a historiadora Ana Cavalcanti (2005, p.8) afirma que "[...] foi no decorrer das décadas de 1940 e 1950 que Eliseu Visconti foi classificado, pelos historiadores da arte no Brasil, como o primeiro pintor impressionista brasileiro".

Essa classificação "pintor impressionista" sofrida por Eliseu Visconti constitui o discurso do crítico marxista, principalmente, quando o leitor encontra a seguinte avaliação sobre esse pintor: "O impressionismo é a revelação de sua verdadeira personalidade" (PEDROSA, 2004, p. 128). Até certo sentido, no texto *Visconti diante das modernas gerações*, o pintor parece ser caracterizado como um precursor das novas tendências no contexto brasileiro, isto é, se levarmos em consideração a sugerida habilidade viscontiana para o uso da técnica da luz – o impressionismo.

Destarte, uma questão deve ser levantada: teria o crítico marxista encontrado em Eliseu Visconti o mestre responsável pela transição entre academicismo e modernismo? Mas como? Ora, não podemos esquecer que inicialmente o crítico apresenta Eliseu Visconti como um desconhecido dos

[4] Museu Nacional de Belas Artes.

modernistas. Certa dificuldade argumentativa se apresenta na suposta transição entre academicismo e modernismo, já que em 1950 a atuação e o reconhecimento viscontiano no meio artístico modernista seria para Mário Pedrosa a do "quase desconhecimento".

A nosso ver, as noções de "marco divisório" ou "pintor de transição", atribuídas à obra de Eliseu Visconti dificultam ou impossibilitam a sua contextualização. Consideramos que é a partir do conceito de *transitoriedade* que poderemos pensar a produção do artista estudado no tempo, no espaço e na sociedade. Pois é na transitoriedade que a pintura do artista se mantém viva e perpassa décadas. Uma obra aberta à leitura pela eternidade, no mesmo sentido pensado por Umberto Eco (1991, p. 280): "[...] a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura". Pois, é na abertura que a obra de Eliseu Visconti permanece viva, repleta de possibilidades de leitura e até mesmo de discursos controversos por parte de seus críticos, como toda arte que possui no seu núcleo uma problemática. De acordo com Eco (1991, p. 280): "[...] a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas".

E qual seria o problema apresentado por Eliseu Visconti à nossa percepção? Conforme Mário Pedrosa avança sua interpretação no texto *Visconti diante das modernas gerações,* ele nos dá algumas "pistas" sobre esse problema. O autor destaca as chamadas pinturas desse artista que foram desenvolvidas a partir da técnica da luz. Essas pinturas são providas de uma visualidade que apresenta, em grande parte, paisagens. O gênero da paisagem foi uma constante em toda a produção de Eliseu Visconti e o motivo principal da produção do artista nos seus últimos anos de vida.

Ainda no texto de Mário Pedrosa, suas palavras iluminam as pinturas de paisagem desenvolvidas pelo artista, sobretudo, na última fase produtiva viscontiana. E para contextualizar esse momento, Mário Pedrosa narra um Eliseu Visconti já "aposentado", sem as preocupações das encomendas externas, como por exemplo, as produções dirigidas aos prédios do governo. Mesmo que o crítico não utilize o termo "aposentado" é possível entender no seu discurso que a condição de trabalhador "aposentado" permitiu que Eliseu Visconti se dedicasse aos seus

interesses, ou seja, o seu projeto artístico, talvez deixado em segundo plano, devido às solicitações do mercado artístico do contexto vivido por ele. E "livre" das exigências do patrão, seja quem fosse o patrão, Eliseu Visconti pode finalmente se dedicar nos termos de Mário Pedrosa à "liberdade da criação", esta que não é uma liberdade puramente romântica, mas uma liberdade também derivada à condição social do artista. Mário Pedrosa não faz tal afirmação diretamente, mas é observando sua condição de crítico marxista que podemos perceber um discurso construído implicitamente centrado na luta de classes.

Em continuidade ao texto de Mário Pedrosa, para o crítico é somente produzindo em "liberdade" que Eliseu Visconti explorou o seu projeto artístico e afirma: "a pintura para ele não mais se distingue de sua vida externa; é a suprema expressão de seu próprio eu [...] Não perde mais o contato com a natureza" (PEDROSA, 2004, p. 129). É então, que o projeto artístico de Eliseu Visconti é revelado e explorado pelo exercício cotidiano de pintar a natureza, das observações diárias do seu jardim, das cenas do cotidiano familiar em meio à natureza. Do nosso ponto de vista, Eliseu Visconti desvela enfim na sua pintura de paisagem os segredos da relação homem e natureza.

A respeito da relação homem e natureza, no final do texto *Visconti diante das modernas gerações*, Mário Pedrosa ainda lamenta, sugerindo que os artistas brasileiros das novas gerações não exploraram devidamente tal vínculo. Para o crítico os primeiros artistas modernos do contexto brasileiro não aproveitaram os ensinamentos que a pintura de Eliseu Visconti já apresentava pela influência impressionista, ou ainda, pela experiência vivida no contexto europeu. Mário Pedrosa cita no texto os nomes de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Candido Portinari. Nos termos de Mário Pedrosa (2004, p. 132): "O modernismo brasileiro não se teria nutrido apenas de ideias importadas da Europa [...] A lição de Visconti tê-lo-ia levado mais depressa a comunicar-se com a natureza [...]". Para o crítico, a comunicabilidade entre o artista e a natureza só se tornou um problema moderno no contexto brasileiro a partir da segunda camada de modernistas. Mário Pedrosa se refere às obras de Pancetti, Cícero Dias, Guignard, Segall e Lívio Abramo[5]. O termo "camada" para denominar os modernistas é utilizado pelo autor.

[5] Ver: PEDROSA, M. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

Embora, o pensamento de Mário Pedrosa considere que a relação homem e natureza não tenha se concretizado como o objetivo geral da produção artística de Tarsila do Amaral, Candido Portinari e Di Cavalcanti, provavelmente porque os mesmos estavam engajados em resolver outras problemáticas próprias dos seus programas estéticos. É ainda, a relação homem e natureza um problema persistente e tratado pela pintura de Eliseu Visconti. Portanto, esta será a lição viscontiana que a nossa pesquisa irá se dedicar, a partir de uma abordagem multidisciplinar e do exercício da reflexão estética.

Por que elegemos, em destaque, o território da investigação estética para compreender a lição viscontiana? Primeiro, a discussão sobre a relação homem e natureza já era fecunda no pensamento filosófico do romantismo e na estética romântica, ampliando-se em outras discussões com a passagem dos séculos. No final do século XIX e início do século XX, nas artes, algumas questões levantadas pelas obras impressionistas ou pós-impressionistas, até certo sentido, podem ser consideradas como desdobramentos de questões iniciadas no romantismo, no caso, da relação homem e natureza. Além disso, à medida que estabelecermos nosso diálogo com a história da arte ao longo do estudo, ficará claro que a história nos ajuda a contextualizar, porém será um campo limitado para a discussão da relação homem e natureza.

No entanto, é necessário esclarecer o que nós entendemos como uma reflexão estética. É essencial compreendermos que a meditação sobre a técnica e a prática das artes é um dos interesses da interrogação filosófica e observada desde Platão, Aristóteles e dos outros gregos. A meditação sobre arte manteve-se viva nas reflexões filosóficas, acompanhando ainda as transformações ocorridas ao longo do tempo sobre a própria noção de arte. No século XVIII, a estética, assim nomeada, surgiu com as meditações filosóficas do alemão Baumgarten, o tema central desta área de estudo foi originalmente a noção de beleza e “o belo”. Com as mudanças ocorridas no campo artístico durante a passagem do século XIX, XX e XXI, inclusive ligadas ao tema da modernidade, o campo de investigação da estética ampliou sua problemática para outros temas, tais como: o feio, a expressão, a percepção, o sensível, dentre outros. Mas, a contribuição mais relevante da estética para nosso

estudo será a fluidez da disciplina que nos permite meditar sobre a sensação e a experiência de Ser-no-mundo[6] que é extremamente importante à nossa abordagem.

Para Luigi Pareyson, em *Os problemas da estética* (2001), a estética é constituída pela reflexão filosófica e o seu contato com a experiência, não podendo ser chamada de estética a reflexão filosófica de caráter puramente teórico. Para o autor, a estética necessariamente considera a experiência em arte, assim como o discurso dos artistas e dos críticos de arte para desenvolver as suas interpretações. Para o autor, a estética pode ainda refletir sobre produções especificas em arte, mas sempre fazendo de modo a servir a todas as demais. Logo, é neste sentido que a lição viscontiana sobre a relação homem e natureza recebe no desenvolvimento desta tese o ponto de vista da estética.

Antes de iniciarmos nossa meditação principal, teremos que estabelecer um diálogo com as narrativas e o modo de narrar da história. Segundo Jacinto Lageira (2007, p. 362-3) a história da arte reconstrói um passado, mas é a estética que constrói as condições para a existência e a recepção das obras de arte. Nesta perspectiva, entendemos que certas explicações contextuais deverão ser apresentadas pela aproximação com a história da arte, para então, serem devidamente compreendidas pelo ponto de vista da estética, pois este é o território que nos fará compreender plenamente como a relação homem e natureza existe e se faz existir na pintura de paisagem de Eliseu Visconti.

As obras de arte são contextualizáveis no período de sua respectiva produção e é possível entendê-las a partir de tal contexto. Porém, as condições que fazem os modos do receber as obras de arte não se limitam apenas ao contexto de produção. As obras de arte atravessam o tempo, mas, sua recepção não se prende totalmente aos contextos determinados pela história da arte, elas são recebidas e fruídas de formas diferentes ao longo do tempo. O mistério da temporalidade é uma das revelações da pintura de paisagem de Eliseu Visconti.

Fica então, esclarecido que para o nosso ponto de vista as obras de arte não se limitam aos seus contextos de produção, muito menos às leituras deterministas, visto que são revisitadas e reinterpretadas por diferentes pessoas em diferentes

[6] O conceito de Ser-no-mundo surgiu dentro do escopo da filosofia de Heidegger, o mesmo conceito também influenciou o pensamento de Merleau-Ponty. Nosso estudo se beneficia da possibilidade de compreensão do Ser fenomenologicamente significado a partir de nossas experiências, neste sentido, desenvolveremos melhor as correlações que propomos com o conceito Ser-no-mundo dentro da nossa reflexão. Tim Ingold (2002) e John Wylie (2015) são autores que também incorporam a noção de Ser-no-mundo, sendo suas reflexões sobre a paisagem parte da nossa abordagem teórica.

épocas. No caso da pintura de paisagem de Eliseu Visconti, a temporalidade revela ao espectador de hoje segredos sobre a comunicabilidade homem e natureza presentes na obra desse artista. Os segredos que desejamos explorar no decorrer do estudo encontram hoje na fluidez do tempo um homem contemporâneo que poderá percebê-los. Pois, o tempo de agora não é o mesmo de antes, o que queremos dizer é que o espaço de recepção da obra desse artista está sujeito às mudanças temporais, portanto, a experiência vivida hoje na contemporaneidade nos ajuda a ver e perceber outros saberes inclusos na comunicabilidade homem e natureza.

Doravante, o "quase esquecimento" de Eliseu Visconti, diagnosticado por Mário Pedrosa em 1950, precisa ser revisado. Atualmente, podemos pensar novas abordagens para a pintura de Eliseu Visconti, pois já temos um pequeno, mas significativo afastamento temporal dos acontecimentos do campo artístico brasileiro do início do século XX. Além disso, uma nova fase da pesquisa sobre a obra de Eliseu Visconti se inicia após a catalogação da sua pintura desenvolvida no trabalho de doutoramento de Mirian Seraphim em 2010, pois esse trabalho revelou uma ampla visão sobre a diversidade da obra desse artista.

Na exposição retrospectiva *Eliseu Visconti: a modernidade antecipada* que aconteceu entre 2011 e 2012, primeiro na Pinacoteca do Estado de São Paulo e depois no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, os curadores, Mirian Seraphim, Rafael Cardoso e Tobias Visconti, propõem aos futuros leitores da obra de Eliseu Visconti pensar sua produção para além das antigas dicotomias. Nas palavras dos curadores:

> Apesar das reiteradas tentativas de inseri-lo na trajetória da arte moderna brasileira, o preconceito renitente contra o século XIX continua a mantê-lo em lugar de menor projeção e reconhecimento. Ao contrário de Tarsila, Di Cavalcanti ou Portinari, o nome de Visconti não é reconhecido do grande público, embora haja consenso crítico mais do que suficiente – de Gonzaga Duque a Mário Pedrosa, entre muitos outros – de que ele merecia tal destaque.
> Repensar o lugar de Visconti na história artística brasileira é um desafio que contribuirá para superar a rixa imposta pelas estratégias retóricas do movimento modernista. Para além das dicotomias simplistas que nos dividem em vanguarda/academicismo, nacional/estrangeiro, Rio/São Paulo, e assim por diante, a obra de Visconti nos faz deparar com toda a complexidade e riqueza de um fazer artístico que foge aos rótulos e às ideias preconcebidas. (CARDOSO; SERAPHIM; VISCONTI, 2014, p. 14)

Percebemos que a obra de Eliseu Visconti já foi revisitada em contextos diversos. É observado que ele sempre foi lembrado pela crítica de arte carioca que lhe foi contemporânea. Como pensou Mário Pedrosa, por algumas décadas, sua obra foi "quase esquecida" e atualmente, algumas considerações sobre sua produção são repensadas e resignificadas a partir de percepções que se beneficiam dos saberes desenvolvidos após a segunda metade do século XX. Os discursos redigidos durante a vida do artista, assim como os estudos posteriores, todos, revelam valores particulares dos contextos que os produziram. Deste modo, para situar a nossa perspectiva de leitura dentro do estado atual da pesquisa, apresentaremos nossa seleção de discursos necessários ao estudo.

A partir da seleção desses discursos, será possível entender como a produção de Eliseu Visconti nos encaminha às reflexões entrelaçadas a trajetória do artista. No entanto, o que nos interessa não é a biografia do artista, mas é partir do micro para a complexidade do macro, com o intuito de avançar na discussão sobre o contexto histórico da sua época. Do mesmo modo, esperamos pensar a pintura de paisagem de Eliseu Visconti, sem que a reflexão se prenda estritamente a um estudo de caso, pois almejamos que a discussão sobre a relação entre homem e natureza possa no futuro contribuir para a leitura da obra de outros artistas.

Optamos aqui, como medida introdutória, situar o artista e sua pintura nos estudos já desenvolvidos e exclusivamente de matriz histórica, citando os aspectos estilísticos adotados por Eliseu Visconti durante a sua carreira. Assim temos as leituras dos historiadores como mediadoras da nossa investigação. Concomitantemente, para compreender o tempo e a temporalidade da produção artística de Eliseu Visconti, procuramos cruzar as assertivas das pesquisas já desenvolvidas pelos historiadores da obra desse artista com referências da história da arte, da filosofia e com fontes primárias: escritos de Eliseu Visconti e documentos da época e do contexto por ele vivido.

Contudo, trazer à discussão os textos deixados pelo artista e os documentos da sua época deve ser um exercício cauteloso, assim pretendemos observar os escritos deixados por Eliseu Visconti como memória do seu tempo vivido, procurando "compreender" essa memória seguindo o sentido tratado por Marc Bloch (2001), no qual o exercício da compreensão não é um exercício passivo, pois demanda de escolhas do pesquisador. Procuramos compreender os escritos de Eliseu Visconti com o intento de ampliar o entendimento sobre as reflexões e os

procedimentos artísticos adotados pelo artista. Já os documentos da época vivida pelo pintor são pensados a fim de melhor compreender os espaços sociais e as experiências disponibilizadas nesses.

Nossa compreensão também se beneficia da leitura do livro *Relações de força: história, retórica, prova* de Carlo Ginzburg (2002), no qual o autor retoma as considerações de Aristóteles em *Retórica* para desenvolver a seguinte formulação:

> a) a história humana pode ser reconstruída com base em rastros, indícios, *semeia*;
> b) tais reconstruções implicam, implicitamente, uma série de conexões naturais e necessárias (*tekmeria*) que têm caráter de certeza: até que se prove o contrário, um ser humano não pode viver duzentos anos, não pode encontrar-se, ao mesmo tempo, em dois lugares diferentes etc. e
> c) fora dessas conexões naturais, os historiadores se movem no âmbito do verossímil (*eikos*), ás vezes do extremamente verossímil, nunca do certo – mesmo que, nos seus textos, a distinção entre "extremamente verossímil" e "certo" tenda a se desvanecer. (GINZBURG, 2002, p. 57-8)

Em sentido semelhante ao pensado por Carlo Ginzburg, trazer os nossos indícios neste estudo pretende reconstruir uma parte da história: o tempo vivido por Eliseu Visconti e os lugares das suas vivências. E mesmo que as conexões aqui desenvolvidas contribuam de algum modo para o estudo da história da arte chamada de brasileira ou para a obra isolada desse artista, ainda assim, estaremos no campo do verossímil, que pode ser aceitável ou possível, mas não necessariamente a verdade em si porque consideramos os indícios apresentados e não os ausentes. O que não é privilégio da nossa pesquisa, mas de todos os estudos que trabalham com indícios.

No entanto, a nossa preocupação está inclinada em reconstruir um "território", no qual, Eliseu Visconti pode ser inserido para se entender mais adiante como suas experiências são interiorizadas no modo como ele procurou tratar o problema da relação homem e natureza na sua pintura. Mesmo que os indícios nos levem a pensar que esse problema lhe era particular, ficará claro que é apenas um ponto de vista. Pois, é particular se o considerarmos dentro do núcleo dos "ismos" [7]. Porém, a relação homem e natureza não se limita aos chamados "ismos" e nunca o

[7] Referimo-nos as tradições modernistas que ocorreram durante a primeira metade do século XX, ligadas à ideia de escolas e movimentos modernistas.

foi. Esta afirmativa só poderá ser esclarecida à medida que apresentarmos os discursos selecionados e os nossos indícios. E que comece a reconstrução!

Capítulo 2. Reconstruindo um percurso: o “lugar” de Eliseu Visconti

Eliseu Visconti iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 1883. Em 1885, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes na cidade do Rio de Janeiro. Com a transição política ocorrida no contexto brasileiro no final do século XIX – o início da República –, a Academia Imperial de Belas Artes passa por uma reformulação, tornado-se a Escola Nacional de Belas Artes em 1890[8]. No período, o estudante Eliseu Visconti engajou-se na transição e na reformulação das normas de ensino das artes plásticas, destacando-se sua participação como aluno da fundação do Ateliê Livre, que foi uma das primeiras experiências do contexto brasileiro que considerou o fazer da pintura ao ar livre e o estudar das sensações das cores e da luminosidade local na produção da pintura de paisagem. Abaixo apresentamos produções de Eliseu Visconti desse período:

Visconti, *Roupa no varal*, s/d, cartão, 20,3 x 12,8 cm, Coleção Particular.

Visconti, *Uma rua da favela*, 1890 óleo sobre tela, 72 x 41 cm, Coleção Particular

Na época, a crítica de arte brasileira já notava as contribuições do estudo da pintura ao ar livre na produção de Eliseu Visconti.

[8]Ver: *Cronologia*. In: VISCONTI, T. S. (org). *Eliseu Visconti - Modernidade Antecipada*. Rio de Janeiro: Holos Consultores Associados, 2012, p. 239.

> Achamos verdadeiramente admiráveis os estudos de Angelo Visconti, belos pedaços da natureza feitos ao ar livre, bem iluminados e puros; vê-se bem que aquilo não foi feito na Academia e que Visconti, sendo discípulo de um bravo pintor, é ao mesmo tempo um talento robusto e um trabalhador intrépido e audaz. (TEIXEIRA DA ROCHA, apud SERAPHIM, 2012, p. 71)

A atuação de pintores engajados à pintura ao ar livre no contexto brasileiro, como foi o movimento impressionista, não aconteceu como na Europa, no entanto, artistas diversos foram sensibilizados pela técnica da pincelada impressionista e pelo uso da luminosidade natural, sobretudo, os artista que participaram do Ateliê Livre no contexto do Rio de Janeiro, mas também outros artistas no contexto sulista, entre os quais citamos: Theodoro de Bona, Alfredo Andersen, Oscar Boeira.

Eliseu Visconti se manteve sensibilizado e conservou ao longo da sua vida os aprendizados da experiência formativa que vivenciou no Ateliê Livre. Tal experiência foi aprofundada com seus estudos na cidade de Paris oportunizados pelo Prêmio de Viagem à Europa, este prêmio foi conquistado em 1892 e financiado pelo governo brasileiro. Graças aos bons resultados dos seus estudos na Europa, Eliseu Visconti conseguiu prorrogar sua bolsa até o limite máximo, permanecendo no exterior como pensionista de 1893 a 1900. Durante esse período, Eliseu Visconti estudou em diversas instituições, o mapeamento da sua presença como aluno nas formações oferecidas pela capital francesa, foi, entre outros, tema do doutoramento de Ana Cavalcanti. De acordo com os dados levantados pela autora:

> 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. (CAVALCANTI, 2010, p. 95)

Eliseu Visconti interessou-se pelos aspectos visuais do simbolismo, do impressionismo, do pós-impressionismo e da art nouveau, mas, a nosso ver, seu interesse não se limitou à compreensão técnica e formal, prolongando-se em questões filosóficas interna a tais tendências. Ele também não se limitou ao fazer de uma única tendência, por vezes, perpassava ou até entrelaçava estilos, inclusive aproximando-as do seu conhecimento adquirido no Brasil. Aparentemente, o

processo artístico e as escolhas de Eliseu Visconti nos revelam um artista que prezava pela liberdade criativa. Mirian Seraphim complementa nossa afirmação:

> Visconti também não tinha necessidade de bradar contra as regras acadêmicas porque nunca se sentiu preso a elas. Utilizou as habilidades aprendidas na sua formação sempre que com elas podia conseguir o efeito desejado, assim como também do ideário e ferramental impressionista, divisionista, art nouveau, simbolista ou pré-rafaelita. (SERAPHIM, 2012, p. 66)

Entre todos os estilos ou tendências que Eliseu Visconti estabeleceu alguma afinidade, foi o impressionismo viscontiano alvo de críticas que acusaram sua influência impressionista de tardia. Entretanto, atualmente, se observa o impressionismo viscontiano a partir de novas pesquisas sobre a repercussão do movimento impressionista na Europa, desta forma, podemos melhor compreender o que significou essa influência na produção e na formação desse pintor. Esta questão também foi apontada na exposição retrospectiva de 2011 e 2012. Sobre o uso do termo “pintor impressionista” atribuído ao Eliseu Visconti, Ana Cavalcanti explica:

> Quem se interessa pela obra de Eliseu Visconti, sabe que o pintor foi valorizado como um introdutor do impressionismo entre nós. Porém, ao aproximar-se mais atentamente de suas telas, percebemos que a classificação de “pintor impressionista” não se adapta ao essencial de seu trabalho. É verdade que há influência do impressionismo em suas pinturas, mas trata-se da utilização de uma técnica, e não do engajamento do pintor no movimento artístico. (CAVALCANTI, 2005, p. 2 e 3)

Concordamos com a autora em dois pontos, primeiro que a classificação “pintor impressionista” não se adapta, ou melhor, não engloba a totalidade do trabalho desenvolvido por Eliseu Visconti e por segundo não há um engajamento dele no movimento impressionista na Europa, ou não há indícios de tal. No entanto, pensamos que a influência impressionista pode ser o uso de uma técnica, mas sem ser apenas uma habilidade só prática. Para além da técnica, Eliseu Visconti se deixou influenciar também pelo saber filosófico interno ao fazer dos artistas impressionistas.

A possível influência de um saber filosófico significa ir além da tradição do simulacro no sentido platônico, pois pensamos que o artista não se prendeu ao puro exercício da *mímesis* impressionista (se assim podemos chamar), ou seja, apenas copiar a técnica e se limitar a simular um modo impressionista de pintar sem ser “verdadeiramente” um pintor impressionista.

Em um sentido mais próximo do saber instituído pelo pensamento de Aristóteles, entendemos que um dos saberes apreendidos por Eliseu Visconti é que a representação “[...] não é simuladora, mas verossímil. O seu sentido não emana do engano de passar uma aparência por uma essência, mas da verdade proveniente da representação” (SANTORO, 2007). Se a pintura de Eliseu Visconti ainda possui rastros da representação do mundo, não é, para o nosso ponto de vista, a representação que quer enganar os olhos do espectador, mas uma representação que “[...] também é capaz de ensinar, de dar a ver as coisas [...]” (SANTORO, 2007).

Por conseguinte, para entender como Eliseu Visconti relaciona a influência impressionista na sua pintura de paisagem, rompendo com as ideias de cópia, simulacro ou de aprendizado apenas técnico, será necessário pensar, a partir de uma compreensão mais ampla, sobre o valor intelectual e existencial do impressionismo durante sua atuação e repercussão no contexto francês.

Recordando ainda, que a produção historiográfica dos anos de 1950, considerou Eliseu Visconti como um dos precursores do modernismo no Brasil a partir de uma noção de modernidade e dentro desse discurso a influência impressionista presente em sua pintura foi um dos argumentos para sugerir uma transição entre academicismo e modernismo.

Sobre o impressionismo, é possível pensar conforme Giulio Carlo Argan (2010, p.428-9), que houve um desenvolvimento lógico da objetividade do impressionismo que demonstrou pela pintura uma estrutura da consciência no fenômeno e isto se tornou uma das bases que difundiu o estudo da visão às correntes como o futurismo e o cubismo. Nesta compreensão, o impressionismo se distancia da visão romântica e se aproxima de vertentes progressistas, que a princípio foram evidentes no contexto brasileiro.

Atualmente a história da arte acrescenta novas leituras sobre o impressionismo, vale pontuar as contraditórias leituras sobre o impressionismo, pois assim poderemos ter uma visão ampla sobre a dificuldade estabelecida na ingênua tentativa de uma classificação homogênea para o impressionismo. Do mesmo modo, destacaremos o porquê classificá-lo como pintor impressionista não é exatamente o mais confortável adjetivo atribuído ao Eliseu Visconti.

John Clark (2007) em *Modernismo*, por exemplo, possuiu uma leitura centrada na historia social, trazendo fontes primárias de publicações da época da atuação dos artistas impressionistas e pós-impressionistas, esse estudo, nos ajuda a

entender os temas representados tendo em vista o contexto social e político da época. Temos o estudo de John Clark, *Modernismos*, como uma abordagem que prioriza a representação da sociedade moderna na análise. Para o autor o surgimento da representação de outros espaços de sociabilidade (por exemplo: os cabarés) na pintura do início do século XX ocorre, em parte, devido transformações políticas e econômicas do contexto francês.

Já James Rubin (2008a) em *Impressionism and the modern landscape*, apresenta um estudo que dialoga com John Clark, sobretudo, quando pensamos as questões que envolvem as implicações políticas presentes na pintura impressionista e a noção de paisagem ocidental moderna a partir da incorporação da representação dos momentos particulares da sociedade moderna. Nesta estratégia, para James Rubin, a paisagem impressionista se afasta de uma noção da paisagem nostálgica. O autor também procura expandir as leituras anteriores e mostrar a complexidade do impressionismo na modernidade. Neste sentido, o autor, entende que o impressionismo foi o primeiro a perceber o impacto das transformações econômicas e dos meios de produção. Por exemplo, para James Rubin, a produtividade é incorporada na prática impressionista pela repetição dos gestos na pincelada. O autor ainda trata de uma nova noção de paisagem instaurada na modernidade pelo impressionismo: uma paisagem composta por cenas particulares do homem moderno junto à natureza e ao espaço urbano.

Visconti, *Canto de Luxemburgo (Outono)*, c.1895, óleo sobre tela, 22,5 x 33 cm, Coleção Particular.

Algumas produções desenvolvidas por Eliseu Visconti no período que ele viveu no contexto francês incorporam às práticas impressionistas, dando visibilidade às cenas particulares do homem moderno junto à paisagem local. Além de apresentar uma pincelada solta, rebuscada e a adesão da luminosidade natural. Há que se observar que parte da temática se assemelha as mesmas escolhas dos artistas impressionistas, sendo [...] "verdadeiras homenagens aos mestres impressionistas, com evidentes citações de suas obras" [...] (SERAPHIM, 2012, p. 103).

Visconti, *Jardim de Luxemburgo*, 1905, Coleção Particular.

Entre as anotações diversas presentes nos cadernos de notas de Eliseu Visconti, uma, em especial, reflete algumas das questões impressionistas apontadas por James Rubin, nas palavras de Eliseu Visconti: "Pintar a vida de sua época e ao redor de si, não imaginar" [9]. Uma anotação que sugere uma orientação pela qual o artista procurou escolher os motivos de sua pintura.

Além disso, toda intenção de pintar a vida de sua época no contexto do final do século XIX e início do século XX, pode ser compreendida a partir da influência do

[9] Anotação de Eliseu Visconti, cadernos de notas preservados pelo Museu Nacional de Belas Artes.

conjunto de ideias propagadas pelo pensamento de Charles Baudelaire sobre o pintor da vida moderna. Assim observamos a experiência estética na modernidade interligada à vida das grandes cidades, à paisagem local e ao mundo visível, nas palavras de Baudelaire (2008, p.73) “[...] contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”.

Já em *L’Impressionisme*, James Rubin (2008b) também parte das ideias de Baudelaire para pensar o impressionismo desde suas origem até a sua variedade de atuações. E para pensar as questões que envolvem o tema da natureza no impressionismo e para contra argumentar a suposta hipótese de que esse movimento era uma arte exclusiva da paisagem, o autor, agrega ao seu estudo bases filosóficas para entender a imbricação do pensamento positivista na pintura impressionista. Por outro aspecto, James Rubin também considerou a sensibilidade na expressão dos artistas impressionistas, sobretudo, para discutir a necessidade do artista de manter o contato com a natureza. Nesse livro, o autor, considera uma transição entre gerações impressionistas ou pós-impressionistas concentrada na disputa por uma prática menos romântica e mais científica.

A pincelada divisionista de certas tendências pós-impressionistas também despertou o interesse de Eliseu Visconti. E entre os trabalhos desenvolvidos com a pincelada divisionista se destaca a decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Detalhes do plafond (teto sobre a platéia) do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Além das referências internacionais sobre o impressionismo, é necessário considerar os avanços das pesquisas nacionais em história que investigam a obra de Eliseu Visconti. Observamos que abordagens recentes da obra desse artista destacam que uma visão cronológica considera tardia a filiação impressionista de Eliseu Visconti, mas que uma análise contextual, entende que a aceitação do impressionismo pelo público e pelas instituições francesas é contemporânea ao período dos estudos do pintor como pensionista em Paris[10].

> Teria sido tardia a filiação de Eliseu Visconti aos postulados impressionistas? Uma análise simplesmente cronológica diria que sim, pois, convencionalmente surgido em 1874, o impressionismo na França já cedia espaços ao expressionismo, ao fauvismo e ao cubismo, quando Visconti utiliza aquela técnica na transição do século XIX para o século XX. No entanto, uma regressão à época, na qual o conservadorismo e a morosidade das comunicações imprimiam um movimento lento à propagação da evolução artística, mostrará que a capital francesa é uma exceção, para onde artistas de todo o mundo são atraídos pelos novos experimentos. (VISCONTI, 2012, p.22)

Se a capital francesa no período vivido por Eliseu Visconti era o "lugar" de experimentos, foi nesse contexto que os mais diversos modos de expressão artística conquistaram seu "lugar" histórico na memória construída pela história da arte, seja um "lugar" oficial ou independente. Entre as muitas possibilidades experimentais, foi o simbolismo outra influência reconhecida pelos historiadores da obra de Eliseu Visconti. O movimento simbolista, assim como o impressionismo também repercutiu no contexto francês vivido por Eliseu Visconti. No entanto, é plausível que o contato do artista com o estilo simbolista tenha ocorrido ainda em terras brasileiras.

> Um dos patrocinadores do Ateliê Livre, do qual Visconti participou em 1890, foi o joalheiro e colecionador Luiz de Rezende, que tinha grande interesse pelos salões simbolistas em Paris, e talvez tivesse algum peso em orientar as escolhas do jovem Visconti ao chegar na metrópole francesa. (MIGLIACCIO, 2014, p. 26)

Se mesmo antes de chegar à Paris, Eliseu Visconti já tinha algum direcionamento para procurar os ensinamentos do simbolismo, seja por certo interesse dos patrocinadores do Ateliê Livre ou por outro motivo, também é observado que no período que Eliseu Visconti chega à capital francesa, o

[10] *Eliseu Visconti: a arte em movimento*/ organização Tobias Stourdzé Visconti. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012, p. 22-24.

simbolismo ao contrário do impressionismo já era um movimento que gozava de certo reconhecimento oficial.

Pierre-Henry Frangne em *La négation à l'oeuvre* (2005) explica que a diferenciação entre o simbolismo e o impressionismo se estabeleceu a partir do critério da oficialidade. Segundo o autor, o simbolismo foi um dos últimos estilos incorporados pela academia, já o impressionismo que encontrou resistência com as normas da academia, procurou então, constituir em seu núcleo uma ruptura com a pintura oficial e tradicional.

Mas, Pierre-Henry Frangne explica que há um simbolismo dentro do impressionismo e um impressionismo dentro do simbolismo, quando consideramos a intencionalidade de um fazer artístico regido pela exploração das sensibilidades, das sensações, das analogias e dos mistérios da vida. Pintar impressões seria, portanto, pintar correspondências. Pensamos que certo "existencialismo" presente no simbolismo influenciou o impressionismo, sendo que a técnica chamada de impressionista também colaborou com o simbolismo. Porém, considerando o pensamento de Pierre-Henry Frangne, também percebemos que a pintura de paisagem de Eliseu Visconti se beneficia dessa relação.

Visconti, *Tarde de novembro, paris ao longe*, 1898, óleo sobre madeira, 12 x 12, Coleção Particular.

Esta pintura de Eliseu Visconti apresenta uma pincelada aparente, ainda tímida, porém visivelmente interessada pelo fenômeno das sensações das cores do crepúsculo. As impressões são igualmente contaminadas por uma atmosférica misteriosa, como no simbolismo. Observamos ainda, as cores sombrias que

compõem a representação dos edifícios da cidade parisiense em oposição ao céu avermelhado do crepúsculo. O ar melancólico da noite fria sensivelmente é revelado pela pincelada viscontiana. Todavia, outras pinturas de Eliseu Visconti pareçam estar mais influenciadas por uma matriz impressionista quando comparadas por suas pinturas de matriz simbolista

Visconti, *Jardim de Luxemburgo*, 1905, óleo sobre tela, 50 x 60 cm, Coleção Particular.

Visconti, *Oréadas*, 1899, óleo sobre tela, 182,2 x 108 cm, MNBA.

É necessário considerar que as demais influências também deixaram vestígios em suas paisagens, do nosso ponto de vista, tanto o simbolismo quanto a art nouveau ou o pós-impressionismo possuem algo em comum que corresponde a um dos interesses de Eliseu Visconti: os saberes da natureza.

Mais do que técnicas adquiridas por Eliseu Visconti, tanto a influência impressionista quanto a simbolista, deve ser observada como resultado de um saber constituído pelo *mundo vivido*. A princípio, observamos o conjunto das pinturas de paisagem desse artista como um processo artístico centrado na relação homem e natureza. Restamos saber, como a experiência vivida e percebida por Eliseu Visconti contribui no modo como ele trata plasticamente e sensivelmente a comunicabilidade homem e natureza, tendo em vista, que a mesma problemática foi tratada pelo simbolismo e o impressionismo europeu a partir de pensamentos e soluções distintas.

> A partir das viagens de estudo à França, Visconti compreende que a natureza seria bem mais do que um assunto entre outros. Seria a

> porta de acesso aos novos problemas artísticos que enfrentava, pois do estudo direto da luz e da cor dependeria, em última instância, a afirmação de sua personalidade de pintor. Vivencia, assim, o dilema aberto para a pintura moderna pela opção de pintar ao ar livre. A contemplação direta da natureza, a partir dos sentidos, punha em questão os padrões anteriores de representação [...] (Vera Beatriz SIQUEIRA, 2014, p. 40)

Os padrões anteriores de representação, ou seja, o padrão acadêmico, certamente, era uma habilidade conhecida e também desenvolvida por Eliseu Visconti, considerando, que o artista formou-se na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro e que também frequentou a École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris. Nesta última, Eliseu Visconti foi admitido como aluno em 1893 e frequentou o ateliê de desenho até 1894[11].

Para este estudo desenvolvemos consulta no Archives Nationales (anexo 14), dos documentos da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, a saber: os Regulamentos (1892 a 1945). Na pesquisa foi possível observar, que a prática do ensino acadêmico nessa instituição se manteve oficializada até a segunda metade do século XX[12]. A partir dos Regulamentos, compreendemos que a permanência dos valores cânones da arte foi parte do contexto vivido por Eliseu Visconti, mas, o artista abandonou a École Nationale Supérieure des Beaux-Arts em pouco tempo de estadia na Europa como pensionista. Ele, então, se inscreveu em outras instituições de ensino de arte: École Guérin e l'Académie Julian.

Mas, por que Eliseu Visconti desiste dos seus estudos na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts? Teria ele optado por expandir seu conhecimento além do padrão acadêmico? É importante notar que as outras opções escolhidas por ele para complementar seus estudos, em certo sentido, eram aceitas no contexto francês oficial de ensino das artes, ao contrário de outros ateliês ligados as tendências das chamadas vanguardas. Sobre o assunto, Ana Cavalcanti esclarece:

> Seja porque não se adaptou ao sistema de ensino, seja porque não teve acesso aos ateliês de pintura, é evidente que Visconti abandonou os cursos da École des Beaux-Arts. Pelos trabalhos que enviou como obrigação de pensionista, e que hoje se encontram nos acervos do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, sabemos que frequentou a

[11] Cavalcanti, A. M. T, *Les artistes brésiliens et « Les prix de voyage en Europe » à la fin du XIXe siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944*). Tese de doutorado, Université de Paris 1, 1999, p. 162-4.

[12] AJ/52/438 - *Archives Natinales (Pierrefitte-sur-Seine),* documentos da *École Nationale Supérieure des Beaux- Arts*, Regulamentos.

> Academia Julian, onde pintava a partir do modelo vivo. Mas além disso, Visconti inscreveu-se no curso de Eugène Grasset (1841-1917) que ensinava desenho de arte industrial e composição decorativa na École Guérin, também conhecida como École normale d'enseignement du dessin. De 1894 a 1898, Visconti frequentou o curso de composição decorativa ministrado por Eugène Grasset toda quarta-feira de 14 às 16 horas. Os ensinamentos do mestre visavam os resultados práticos, estimulando a autonomia dos alunos. Grasset permitia a cada um desenvolver-se tão livremente quanto possível, segundo seus próprios dons. (CAVALCANTI, 2005, p. 10 a 11)

É possível pensar que Eliseu Visconti teve certa dificuldade de adaptação ao sistema de ensino na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Porém, se considerarmos que o artista já havia vivenciado o sistema de ensino acadêmico no Brasil, que a princípio seguia o padrão francês e tendo em mente que ele foi aprovado na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts com razoáveis bons resultados no processo de admissão[13], resta uma dúvida sobre como devemos compreender a "não adaptação" ao sistema de ensino.

Observando o dossiê de admissão de Eliseu Visconti na referida escola, encontramos informações relevantes junto à carta de apresentação desse artista escrita pelo Ministro do Brasil na França em maio de 1893 e destinada ao diretor da escola.

> Em acordo com o Senhor Visconti, eu vos solicito a autorização às facilidades necessárias para que ele possa visitar as galerias e as bibliotecas da Escola de Belas Artes que ele deseja frequentar.
> Estou certo que você terá boa vontade em ajudar no desejo do meu compatriota, desde já eu vos envio meus agradecimentos e envio ao Senhor Diretor minha elevada consideração.
>
> O Ministro do Brasil, Gabriel Piza.
>
> (AJ/52/286 - Archives Nationales, tradução nossa)

A resposta do diretor da École Nationale des Beaux-Arts foi:

---

[13] Conforme a pesquisa desenvolvida por Ana Cavalcanti (1999, p. 162, tradução nossa): "[...] 321 candidatos estavam presentes para as provas de admissão da Escola no dia 26 de junho de 1983. A primeira prova era eliminatória e consistia em um desenho de figura clássica. Visconti obteve a oitava classificação nesta primeira prova, teve a nota 19.30 sob a base 20. Oitenta e cinco concorrentes passaram nesta primeira etapa dos exames e, foram 20 candidatos suplementares, eles se apresentaram às provas seguintes concentradas nas disciplinas de Anatomia, de Perspectiva, de Modelagem, de Arquitetura e de História. Visconti obteve 13 em Anatomia, 14 em Perspectiva, 8 em Modelagem, 0 em Arquitetura e 5 em História (todas estas notas sob a base 20). Oitenta e quatro candidatos foram admitidos após os exames, e dentro da classificação geral, Visconti foi o sétimo. Os números das notas obtidas pelos candidatos eram multiplicados pelo coeficiente prescrito e a média de Visconti foi 360.60, sendo que o primeiro aluno obteve 389 como média".

> Caro Ministro,
>
> Você nos recomendou o seu jovem compatriota Angelo Visconti que deseja estudar na nossa Escola de Artes.
> Tenho a honra de informar que vamos recebê-lo com a mais calorosa recepção, quanto às facilidades, ele deverá seguir o regulamento de alunos.
> (AJ/52/286 - Archives Nationales, tradução nossa)

Segundo as normas do sistema de ensino da École Nationale de Beaux-Arts[14], os alunos eram admitidos, mas o acesso aos ateliês de pintura e de escultura era determinado pela administração em concordância com o professor chefe do ateliê. O acesso significava a inscrição na formação pretendida, os alunos admitidos para a formação em pintura ou escultura eram intitulados como alunos de primeira classe. Os alunos que não estavam aptos a participar das aulas dos ateliês eram classificados como alunos da segunda classe e deveriam participar de uma formação básica, extremamente direcionada à formação em desenho.

A frequência no curso direcionado para os alunos da segunda classe não significava a progressão automática à formação dos alunos da primeira classe. Para conquistar uma vaga na formação de pintura ou escultura, no primeiro ano, os alunos da segunda classe eram submetidos a uma formação de desenho, mas deveriam também conquistar uma menção para poder pleitear a passagem para primeira classe. Nos termos do regulamento vigente no período de admissão de Eliseu Visconti:

> Art. 43. – Os alunos de segunda classe participarão dos exercícios de desenho e de modelagem, que consistem:
> 1º Desenho de figura, após em gesso;
> 2º Modelagem de ornamento, e, excepcionalmente, de figura, após em gesso.
> Cada um desses exercícios, que será, tanto quanto o serviço permitir, em número igual, sendo dirigido pelo professor especial de desenho ou escultura.
> Os trabalhos, com dimensões determinadas pelo professor, serão executados em doze horas. Eles poderão ser conservados quando solicitado pelo professor especial para se concorrer a obtenção de uma menção de desenho e uma menção de modelagem exigida para a passagem à primeira classe.
> (AJ/52/438 - Archives Nationales, tradução nossa)

[14] AJ/52/438 – *Archives Natinales (Pierrefitte-sur-Seine),* documentos da *École Nationale Supérieure des Beaux- Arts*, Regulamentos.

Eliseu Visconti não passou à primeira classe, apesar de frequentar as aulas de desenho no ateliê destinado aos alunos da segunda classe. Aparentemente a escolha do abandono da sua formação dentro da École Nationale des Beaux-Arts pode ter sido ocasionada pelas próprias relações hierárquicas estabelecidas entre os chamados alunos da primeira e da segunda classe. Além disso, a ascensão dos alunos da segunda classe, do nosso ponto de vista, se estabeleceu como um processo altamente competitivo e a exclusão aos poucos dos indivíduos era parte do processo.

Retomando as considerações de Ana Cavalcanti e citadas anteriormente[15], é possível que Eliseu Visconti tenha procurado novas instituições, como foi o caso da École Guérin, em busca de um estabelecimento de ensino que lhe garantisse uma maior liberdade, mas que também lhe permitisse uma possibilidade de inserção no mercado ligado à indústria.

Segundo Ana Cavalcanti (2005, p. 10), Eliseu Visconti enviou (como obrigação de pensionista) trabalhos que foram desenvolvidos durante o período de estudos na Académie Julian. Em consulta aos registros da Académie Julian nos Archives Nationales, foi possível mapear os períodos frequentados por Eliseu Visconti nesse estabelecimento a partir dos registros de pagamentos, a saber: a partir de novembro 1894, manhãs de agosto a dezembro de 1896, abril e maio de 1897[16]. Não consta registro de 1895, o que nos indica um afastamento aproximado de um ano de Eliseu Visconti da Académie Julian.

As obrigações de pensionista, na época, incluíam a formação em instituições oficiais na Europa, como a École Nationale Supérieure de Beaux-Arts e a Académie Julian. Incluía também o envio de obras para o Brasil, a fim de demonstrar o bom desempenho dos valores investidos pelo governo brasileiro, sendo ainda, recomendável a participação nos Salões promovidos no contexto europeu, pois os mesmos concediam aos jovens artistas a inserção oficial no mundo da arte internacional. Sobre o contexto vivido por Eliseu Visconti, Ana Cavalcanti explica:

> Nesse quadro tumultuado, é necessário imaginar o jovem brasileiro que chegava a Paris, atordoado por todo esse movimento, novato na batalha artística francesa. Para ele, o espaço mais democrático ainda

[15] Ver página 34-5.
[16] MIC/63 As/ 1 – *Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine),* documentos da *Académie Julian.*

> era o dos Salões. Campo de prova para os recém-chegados, os Salões permitiam ao iniciante expor suas obras a um público numeroso. Além disso, não esqueçamos que um quadro exposto no Salão parisiense tinha repercussão muito favorável na imprensa brasileira. Como os artistas brasileiros que o precederam em Paris, Visconti participou das exposições oficiais. Mas nunca expôs no Salon des Indépendants, o que é compreensível, tendo em vista o caráter oficial de sua estadia na França, como pensionista do Estado brasileiro. De 1894 a 1900, durante o período de seus estudos, Visconti expôs repetidas vezes tanto no Salon des Champs Elysées quanto no do Champ de Mars. Em 1900, último ano de sua pensão, obteve uma medalha de prata na Exposição Universal de Paris, com duas telas: Gioventú, então exposta sob o título de Mélancolie, e As Oréadas. (CAVALCANTI, 2005, p. 14-5)

Ana Cavalcanti observa que a participação nos referidos salões foi para Eliseu Visconti um meio democrático de tentar ganhar visibilidade no contexto francês, mas, também de ganhar visibilidade no contexto brasileiro, já que a autora destaca que esses salões eram bem vistos pela imprensa brasileira. A autora nota que Eliseu Visconti nunca participou do Salon des Indépendants, como se o caráter oficial de pensionista em estudos o impedisse de participar do mesmo.

É necessário, um pouco de atenção na "não participação" de Eliseu Visconti ao Salon des Indépendants, pois sendo pensionista, assim como outros brasileiros nesse contexto, mesmo supondo que Eliseu Visconti tivesse vontade ou interesse de participar desse salão, a sua condição de pensionista o limitava, ele como todos os demais pensionistas não poderiam correr o "risco" de ter o nome vinculado à arte não-oficial ou às vanguardas porque a aproximação explícita às novas tendências poderia ser motivo de cancelamento dos benefícios de pensionista (na época). Neste sentido, parece que Mário Pedrosa tinha razão ao sugerir que Eliseu Visconti só se dedicou aos reais problemas de sua obra no final da vida, quando esse artista estava "livre" das encomendas externas e das solicitações oficiais.

Certamente, a aproximação com a vanguarda artística era quase um "tabu" para os alunos brasileiros bem educados na arte acadêmica, mesmo assim, de acordo com os relatos de Henrique Cavalheiro (genro do artista), Eliseu Visconti chegou a conhecer pessoalmente Paul Gauguin e manteve contato com o mesmo[17].

Por outro lado, Eliseu Visconti procurou participar dos salões oficiais durante sua estadia na Europa. O aspecto democrático dos salões aparentemente aberto a todos pode ter sido um grande atrativo para Eliseu Visconti, vale ainda observar que

[17] http://www.eliseuvisconti.com.br/bio_premio_viagem.htm (acesso: 20 de maio de 2015)

os salões possuíam suas normas e regras a fim de melhor definir e até mesmo limitar o aspecto democrático dos mesmos.

Um dos salões que Eliseu Visconti conseguiu conquistar uma medalha foi a Exposição Universal de 1900, portanto, para discutir o "espaço democrático" reservado ao Eliseu Visconti dentro do chamado "oficial", observamos as normativas desse concurso. Conforme o regulamento geral da Exposição Universal de 1900:

> Art. 2. A Exposição universal internacional, estabelecida em Paris, no ano de 1900, será aberta no dia 15 de abril e encerrada no dia 5 de novembro.
> Ela receberá obras de arte... e, em general, todos os objetos apresentados na classificação em anexo do presente regimento.
> Todas as nações estão convidadas a participar.
> (F/21/4061- Archives Nationales, tradução nossa)

Fica claro que, a princípio, a Exposição Universal era um espaço aberto a todos, indiferente à origem, à nacionalidade, logo, todos poderiam participar. Mas, conforme o regulamento, a admissão de obras dos artistas estrangeiros recebia um tratamento específico.

> Art. 25. Admissão de obras estrangeiras será estabelecida pelo Comissário-Geral a pedido do Comissário da nação à qual pertence o artista e com a aprovação do Diretor de Belas Artes.
> Art. 26. O artista estrangeiro, cujo país não possuiu um comissário deve apresentar os seus pedidos ao Comissário Geral (Departamento de Belas Artes) antes de 01 de dezembro de 1899 e depositar os seus trabalhos no Palácio Champs Élysée entre os dias 5 a 20 de dezembro de 1899.
> (F/21/4061-Archives Nationales, tradução nossa)

As obras dos estrangeiros eram admitidas em seleção particular, ou seja, um espaço reservado aos estrangeiros e as obras inscritas eram indicadas pelo comissário da sua nação ou um comissário geral responsável pela admissão das obras dos estrangeiros. Já os artistas franceses eram selecionados por outra comissão. Observando os Art. 25 e 26 do regulamento, entendemos que o "espaço democrático" da Exposição Universal possuía dentro das suas regras uma distinção criada a partir do critério de nacionalidade. A admissão inicial dos estrangeiros era um concurso exclusivo para os estrangeiros, logo, para ser aceito, Eliseu Visconti teve que estar entre os "melhores" dessa categoria. É possível observar que o contexto francês, principal centro artístico da época, refletia distinções explicitas entre artistas franceses e estrangeiros.

Submetido à diferenciação de nacionalidade instituída pelas regras da Exposição Universal de 1900, Eliseu Visconti não tinha como uma de suas certezas a limitação artística segundo o critério da nacionalidade, pois entre os seus escritos, encontramos a seguinte afirmação: “A arte não tem pátria” [18]. Mesmo não acreditando que a arte possuísse pátria, não era ele quem fazia as regras. Um contexto maior submetia os artistas às regras dos salões, no entanto, uma vez admitidos, eles concorriam igualmente aos prêmios, da seguinte forma:

> [...] Um júri especial, composto por franceses e estrangeiros, será estabelecido pelo Ministro da Educação e das Belas Artes e pelo Ministro do Comércio, Indústria, Correios e Telégrafos para o exame dessas obras. Ele irá encaminhar suas propostas ao Comissário Geral, por intermédio do diretor de Belas Artes, até o dia 31 de dezembro de 1899.
> b. Prêmios, diplomas comemorativos
> Diplomas do grande prêmio;
> Medalha de ouro;
> Medalha de prata;
> Medalha de bronze;
> Menção honrosa.
> (F/21/4061-Archives Nationales, tradução nossa)

Embora o processo de admissão e seleção dos artistas estipulasse uma distinção por nacionalidade, o júri especial e responsável pela avaliação do mérito era composto por franceses e obrigatoriamente estrangeiros, além disso, o regulamento estipulava que a avaliação do mérito ocorresse sem distinção de nacionalidade, ao contrário do processo de admissão.

> Art. 81. Cada júri de classe realizará o exame dos objetos a serem expostos e preparará: 1º uma lista de expositores desqualificados para a aplicação do artigo 89; 2º uma lista por ordem de mérito, independentemente da nacionalidade, prêmios atribuídos ao expositor.
> [...]
> Art. 87. O Governo irá publicar uma lista oficial de prêmios.
> (F/21/4061-Archives Nationales, tradução nossa)

E aos premiados, indiferente a origem, lhe era reservado o reconhecimento do mérito pelo Estado Francês, a nosso ver, um reconhecimento oficial dentro do campo artístico internacional, tendo em mente que Paris era o centro do mundo artístico no começo do século XX. Esse era o “espaço democrático” reservado para Eliseu Visconti, outros salões procurados por ele ao longo da vida, como o Salon

[18] Anotação de um caderno de nota de Eliseu Visconti, documento preservado pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (tradução nossa).

Champs Elysée, o Salon Champs Mars e os salões brasileiros, possuíam semelhante reconhecimento e repercussão de acordo com seus contextos.

Porém, se o "espaço democrático" encontrado por Eliseu Visconti seja como pensionista ou após o fim da pensão, era o "espaço democrático" vinculado ao Estado – à República – em outras palavras, era um "espaço", no qual o Estado cria mecanismos de acesso a todos ao campo artístico a partir da ideia de certa "oficialidade" e de "igualdade" (mascarada ou não). Então, seriam os outros espaços expositivos criados pela e para as vanguardas artísticas, como foi o Salon des Indépendants, espaços nada democráticos do ponto de vista estatal. Nos salões vinculados às vanguardas as regras e as normas não eram estatizadas e não eram abertas a todos, mas, apenas para os que se sentiam recusados ou estavam vinculados às tendências que criavam normativas próprias. E em certo sentido, os espaços expositivos não oficiais eram destinados aos homens "livres" das regras estatais, como se fossem "territórios sem lei".

No contexto brasileiro, semelhante estrutura foi importada ainda no período do Império, já que os salões oficiais eram vistos como de grande importância para o campo artístico brasileiro, assim a oposição entre as "regras oficiais" e o "território sem lei" também marcaram o nosso campo de batalha artística no início do século XX. A princípio, após as primeiras manifestações da arte moderna brasileira, com certa classificação factual de oficialidade criada com a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, foi inventada a ideia de que o modernismo brasileiro foi criado em oposição às "regras oficiais" da arte acadêmica produzida dentro das instituições de ensino de artes ligadas ao Estado, como era o caso da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde Eliseu Visconti se formou e obteve o aprendizado necessário para conquistar o prêmio de viagem à Europa. Certo esforço ideológico (ou não) se desdobrou nas primeiras leituras e narrativas sobre a chamada arte moderna brasileira, e até certo sentido, este esforço também obteve certa influência no "esquecimento" dos mestres da arte brasileira que foram vinculados à classificação de acadêmicos, como sugerido por Pedrosa.

Sem esquecer a disputa entre modernismo e academicismo para uma parte da nossa produção historiográfica, é necessário ainda entender o contexto vivido por Eliseu Visconti, porém, sem limitar a obra desse artista a essa leitura, pois uma observação menos ideológica mostra que o início do século XX no Brasil foi um

período complexo demais para se limitar exclusivamente a uma leitura dicotômica desse contexto.

No período o Brasil iniciou a chamada República velha, momento descrito por Aracy Amaral (1998, p. 51-5) como de adaptação política, de despertar para problemas sociais e de transição entre academismo e modernismo. Se considerarmos que Eliseu Visconti foi um dos mentores da reformulação que a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro sofreu nos primeiros anos da República, sendo ainda, um dos primeiros artistas pensionistas no período republicano[19]. E que quando ele retornou definitivamente para o Brasil, em 1920, residiu no Rio de Janeiro e, mesmo supondo que ele estimasse o movimento dos jovens paulistas e dos desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922, é ainda necessário observar que Eliseu Visconti vivenciou na Europa experiências oriundas do chamado contexto artístico "oficial" e que ao retornar ao Brasil ele encontrou um contexto artístico carioca com características distintas das do contexto paulista.

Na Europa, Eliseu Visconti teve acesso a certo universo estilístico, e foi, evidentemente, mais sensibilizado por alguns programas estéticos que outros. No entanto, Eliseu Visconti nunca declarou afiliação a nenhum movimento modernista ou de vanguarda e também não declarou nenhuma oposição oficial ao academicismo.

Em um caderno de nota, Eliseu Visconti escreveu "respeitar o passado, mas não continuá-lo" [20]. Mesmo que esta anotação não seja uma referência direta à arte do passado, podemos entendê-la como um modo de pensar viscontiano sobre o passado de forma geral, revelando um artista que respeita os "feitos" anteriores, mas que também percebe a necessidade de não permanecer nele, e igualmente, revela a ausência de uma oposição direta ao passado.

A ausência de uma "oposição" foi entendida como critério para o julgamento tardio do seu impressionismo, da sua modernidade ou até mesmo do seu "lugar" na transição entre academicismo e modernismo. Sobre o assunto Mirian Seraphim acrescenta:

---

[19] Após a reformulação a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro se tornou a chamada Escola Nacional de Belas Artes em 1890. (dados disponíveis em: <www.eliseuvisconti.com.br>)

[20] Anotação de um caderno de nota de Eliseu Visconti, documento preservado pelo Museu nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

> O fato de Visconti não ser um revoltado, colocando-se ostensivamente contra as normas acadêmicas, como o fizeram os modernistas de 22, gerou a resistência, principalmente dos críticos paulistas, em aceitá-lo como o iniciador do modernismo, como sugeriu Simeão Leal, o organizador da SALA ESPECIAL, ou até mesmo como seu legítimo precursor. Porém, o motivo que levou Visconti a não se rebelar de forma radical é que nunca se sentiu preso às normas acadêmicas, tendo tomado, desde cedo, diversas atitudes que demonstram sua liberdade de expressão. Começou por abandonar a Academia junto com os "novos" em 1890, e participar do Atelier Livre; depois, sozinho, abandonou a École de Paris, apenas seis meses após seu ingresso; freqüentou a École Guerrin; deixou-se influenciar por movimentos que fervilhavam na *belle époque*, como o simbolismo, o pré-rafaelismo e o *art-nouveau*; e por fim utilizou-se das técnicas impressionista e divisionista de maneira própria, original, retomando uma fatura mais lisa e paleta mais escura quando a especificidade do trabalho assim o exigia. Até mesmo para voltar eventualmente ao repertório tradicional sentia-se livre. (SERAPHIM, 2010, p. 268-9)

"Sentir-se livre" como considerou Mirian Seraphim ou a busca pelos ensinamentos de Grasset a fim de encontrar processos para desenvolver seus dons em liberdade como sugere Ana Cavalcanti, ou ainda, a chamada "liberdade de criação" evocada por Mário Pedrosa, nos leva a pensar que Eliseu Visconti perseguiu ao longo de toda a sua vida a chamada liberdade. E entre os escritos deixados pelo artista uma afirmação merece atenção: "a liberdade é criativa" [21]. Uma pequena anotação entre tantas informações que Eliseu Visconti registrou nos seus cadernos, mas que possui um significado fundamental para o seu processo de criação artística.

Podemos, então, considerar que a Liberdade seria um elemento importantíssimo para o desenvolvimento do projeto artístico viscontiano. Exatamente como Mário Pedrosa indicou no texto de 1950, lembrando que para o crítico marxista, foi nos últimos anos de produção, usufruindo da "liberdade de criação" que Eliseu Visconti se dedicou inteiramente a resolver o problema que nos interessa: a relação homem e natureza. No entanto, antes de "mergulhar" no significado ou nos significados da lição viscontiana, é imprescindível e estratégico continuarmos a nossa reconstrução do contexto maior que se insere a produção desse artista, pois assim perceberemos a permanência do problema da relação homem e natureza em sua pintura como um projeto individual, mas, não isolado.

[21] Anotação de um caderno de nota de Eliseu Visconti, documento preservado pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (tradução nossa).

Eliseu Visconti retornou ao Brasil após o fim de sua estadia na Europa como pensionista em 1900. Mantendo contato com a Europa até 1920, pois, ele continuou a participar dos salões franceses. Entre 1905 a 1907 trabalhou em ateliê alugado em Paris, casou-se com Louise de origem francesa e entre 1916 a 1920 habitou em Saint Hubert com sua família, período que se dedicou a pintura de paisagem. Suas idas e vindas entre Brasil e França foram constantes até 1920. Quando retorna definitivamente as terras cariocas, reside no Rio de Janeiro e depois em Teresópolis[22].

Visconti, *Paisagem de Saint Hubert*, s/d, óleo sobre tela, 28 x 34,5 cm.
Coleção Particular.

De volta às terras brasileiras, Eliseu Visconti encontra um país que sofreu mudanças significativas no contexto político com desdobramentos no campo artístico, no caso deste último, após a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922. É relevante observar que Eliseu Visconti viveu mais de duas décadas após a Semana de Arte Moderna, porém, no momento das primeiras manifestações

[22] Ver: VISCONTI, T. S (org). *Eliseu Visconti: a arte em movimento* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores associados, 2012, p. 239 a 242.

oficializadas como a origem paulista do modernismo brasileiro, Eliseu Visconti já era um artista de carreira estável e ele encontrava-se em outro campo artístico: o contexto carioca que ainda possuía as reminiscências de algumas tradições instauradas pelo Império.

Julgamos essencial considerar as diferenças que os contextos paulista e carioca proporcionavam aos artistas na época da mudança do Império para a República. De acordo com José Leonardo do Nascimento (2011, p. 93): "Acreditava-se existir um ser paulista particular, uma realidade histórica local diferente das existências sociais de outras regiões do Império". O contexto artístico paulista formou-se pela atuação da elite local, a Semana de Arte Moderna de 1922 foi planejada com a participação de artistas e intelectuais atuantes no Rio de Janeiro e São Paulo, mas a empreitada foi vivida e discutida inicialmente no contexto paulista. Os desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo se destacaram, sobretudo, pelas iniciativas de descobrir no interior do Brasil outras realidades sociais e culturais do país. Sobre esse contexto, Aracy Amaral acrescenta:

> O nacionalismo virá com decorrência de uma ânsia de afirmação a partir, gradativamente, da implantação da República (1889), estando implícito o desejo de rompimento da intelectualidade com o século XIX e a ascendência do academismo nas artes. O que diferencia, a nosso ver, o artista acadêmico daquele modernista parece, portanto, ser o fato de que o primeiro era vinculado, desde seu período de formação, à oficialidade (escola Imperial e Nacional de Belas-Artes etc.) após sua formação profissional, tornando-se um produtor de obras destinadas em sua maior parte, seja como escultor, ou como pintor, ao mundo governista, por meio do encomendismo, arte histórica e/ou comemorativa, retratos oficiais etc. Já a própria formação autônoma do modernista, buscando o mais novo, despreocupado com o eventual mercado para sua obra ou então produzindo para sua sobrevivência outro tipo de produto, como caricaturas, desenhos de moda, ilustrações), indica que ele começa a produzir para um público mais nebuloso. Ou tem suas raras obras adquiridas pela iniciativa privada exclusivamente, sendo motivados estes elementos raros da classe dominante, intelectualmente "progressista", por razões de ordem pessoal ou de amizade. Como é notório, os modernistas de São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 20 circulam em ambientes bastante fechados. Somente a partir dos anos 40 e 50 é que os modernistas dos anos 20 e os artistas independentes em geral começam a ser solicitados para trabalhos de maior porte como murais e painéis. (AMARAL, 1998, p. 21-2)

Nesta extensa citação, Aracy Amaral faz apontamentos importantes para a compreensão do contexto que excluiu Eliseu Visconti de parte do campo artístico

brasileiro do início do século XX – o chamado modernismo. A partir das considerações da autora, fica claro que Eliseu Visconti estava vinculado à oficialidade para o olhar dos adeptos ao nacionalismo modernista. Por outro lado, o artista modernista ligado aos acontecimentos da década de 1920, era autônomo e excluído do mercado artístico vinculado às encomendas estatais até as décadas de 1940 e 1950.

Aracy Amaral (1998) observou que um novo campo no mercado da arte foi criado pelos modernistas brasileiros a fim de suprir a própria demanda. O novo campo foi inventado a partir das relações pessoais e estava ligado a uma classe dominante conforme os termos usados pela autora. Assim, as palavras de Aracy Amaral nos levam a pensar que certa "despreocupação" com o mercado só foi possível porque parte dos modernistas além de autônomos e independentes artisticamente também eram independentes financeiramente. Sobre o assunto, um dos estudos desenvolvidos por Ana Cavalcanti contribui para a nossa compreensão:

> De fato, até buscando a liberdade de expressar sua originalidade, há sempre um pacto que se estabelece entre o artista e aqueles aos quais endereça sua arte. O mesmo se passou com Visconti, que necessitava deste pacto para viver de sua arte.
> A consciência desta necessidade se revela, por acaso, num pequeno comentário de Visconti sobre a primeira exposição de Tarsila do Amaral realizada em São Paulo em 1929. "Esta exposição é de uma amadora que nada vende, porque é rica, seu retrato pintado por ela própria é o que está neste catálogo", escreveu na margem do folheto que trazia a lista de obras expostas. Não era um comentário a ser falado em voz alta, declarado a jornalista ou publicado em livro. Era apenas uma anotação para si mesmo, e expunha o mais íntimo pensamento do artista, sua constatação de que a arte moderna de Tarsila só era possível porque ela não dependia de vender seus quadros para viver. (CAVALCANTI, 2010, p. 51)

Tendo em mente as particularidades dos contextos vividos pelos artistas brasileiros do começo do século XX e não o projeto político e nacionalista de uma classe dominante e "progressista" do período, observaremos que as transformações ocorridas na arte brasileira nesse início de século e a exclusão ou não dos artistas vinculados à chamada oficialidade foi extremamente influenciada por questões econômicas.

Retomando a nossa leitura do texto de Mário Pedrosa sobre Eliseu Visconti e que ele teve que esperar a "aposentadoria" para se dedicar ao seu verdadeiro projeto artístico, assim, olhamos para o comentário que o artista escreveu sobre a

condição econômica de Tarsila do Amaral – que ela era rica – e avaliamos a chamada "liberdade de criação" como uma dádiva comprada e não dada aos gênios pelo "toque divino". Além disso, os espaços de "reconhecimento", por sua vez também podem ser construídos a partir do investimento de recursos econômicos.

Devemos ainda analisar uma última consideração apresentada por Aracy Amaral (1998) e citada anteriormente, a saber: que só a partir de 1940 e 1950 que os chamados modernistas começam a receber encomendas, inclusive as estatais.

No contexto carioca, segundo Carlos Zilio (1982, p. 57) "mais do que a Semana de Arte Moderna, o que realmente vai repercutir no Rio é o discurso de Graça Aranha em 1924, rompendo com a Academia Brasileira de Letras." O contexto carioca, ainda ligado às tradições do Império, encontrou caminhos distintos do contexto paulista para tratar da modernidade[23]. Seguindo o pensamento de Carlos Zilio, é possível considerar que o rompimento com a Academia Brasileira de Letras foi mais impactante que a ruptura artística paulista para o contexto carioca.

No campo das artes plásticas a partir dos anos de 1930, observamos mudanças significativas no contexto carioca, como por exemplo, o início da participação de artistas modernos no Salão Nacional de Belas-Artes[24]. É oportuno considerar que o sistema formativo oficial ao aceitar a presença da produção modernista, reconheceu a arte modernista para submetê-la às suas regras e só então legitimá-la à sociedade local, ou seja, tornando a produção modernista "oficial". O processo de entrada dos artistas modernistas no espaço do mercado oficial necessitou de uma legitimação, que ao mesmo tempo em que se abria democraticamente (ou não) aos modernistas, no mesmo sentido, se fechava para os classificados como acadêmicos no período.

O espaço "oficial" até então reservado ao Eliseu Visconti, no qual, se formou e conquistou prêmios e encomendas que garantiram sua sobrevivência econômica, durante a chamada transição entre academicismo e modernismo foi transformada ou adequada aos poucos de acordo com os interesses dos dominantes. Olhando para esse contexto, é possível entender que a classificação de pintor da transição atribuída ao Eliseu Visconti, do mesmo modo que tenta inseri-lo dentro de um discurso específico da história da arte produzida no Brasil, também prejudica uma

[23] Voltados para descoberta do Brasil interiorano.
[24] Conforme as informações tratadas por Carlo Zilio. Ver: ZILIO, C. *A querela do Brasil.* Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 56-8.

leitura mais ampla de sua produção, ou seja, mais preocupada com sua obra e menos preocupada com a disputa política e econômica que deixou marcas no campo artístico do começo da nossa República.

Eliseu Visconti, embora excluído dos movimentos modernistas, aparentemente via com "bons olhos" as novas pesquisas em arte desenvolvidas pelos jovens artistas, uma declaração dele é constantemente lembrada pelos pesquisadores de sua obra:

> A arte não pode parar. Modifica-se permanentemente. Agrada agora o que antes era detestado. Isto é evolução e não é possível fugir aos seus efeitos. O homem não para. Vai sempre adiante. 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. (Eliseu Visconti em entrevista, 1926).[25]

Tais palavras de Eliseu Visconti nos levam a pensar que esse artista, excluído ou nada interessado em arriscar-se nas "aventuras" dos futuristas e cubistas, mesmo assim entendia a importância dos novos avanços em arte. Por outro lado, Eliseu Visconti afirma que os movimentos citados ainda tateiam "algo", como se ele tivesse a clara compreensão que só saberemos o significado da "evolução" da arte a partir das tendências modernistas quando enfim os artistas (futuristas e cubistas) alcançarem seus objetivos.

As palavras de Eliseu Visconti ainda julgam admiráveis o esforço ou mesmo a agitação causada no campo artístico por tais movimentos. Com toda cordialidade, Eliseu Visconti declarou que não se precisa fazer arte modernista para saber respeitá-la e lhe dar o devido crédito. Há ainda outra fala de Eliseu Visconti que foi relatada por seu biografo Barata, na qual ele considera importante a pesquisa em artes desenvolvida por Portinari.

> Em sua companhia freqüentei, nestes últimos anos, propositadamente, todas as exposições avançadas que se

[25] Fonte da citação: http://www.eliseuvisconti.com.br/catalogo/principal/Default.aspx (acesso: 24 de novembro de 2015). O texto citado se refere à entrevista que Eliseu Visconti concedeu a Angyone Costa em 1926. Sobre o assunto Seraphim explica: "O ano de 1926 foi especial para a divulgação das artes plásticas através dos jornais. Angyone Costa publicava anonimamente, aos domingos, a princípio nas últimas páginas e depois na primeira da 2ª Seção de *O Jornal*, uma série de entrevistas intitulada 'Na intimidade dos nossos artistas', cuja compilação gerou, no ano seguinte, a edição de seu livro *A inquietação das abelhas*. O artigo ocupava, juntamente com reproduções de obras e fotos do artista, uma página inteira do jornal. A entrevista com Visconti saiu na edição de 11 de julho e a de Henrique Cavalleiro, em 26 de setembro, para citar apenas dois exemplos. (SERAPHIM, 2010, p. 135).

> realizaram no Rio, não só estrangeiras como de Cândido Portinari, Lazar Segall e Alberto Guignard, apontados como líderes do movimento moderno. A princípio com surpresa, depois com admiração, fui colhendo as impressões desse mestre de cabelo e barba totalmente brancos, iniciado em outros tempos, que não se assustava com os arrojos da juventude, nem condenava por sistema mesmo aquilo que por educação ou temperamento não lograsse explicar ou compreender. Na última exposição de Cândido Portinari, por exemplo, ouvi de Eliseu Visconti algumas críticas e considerações que aqui não vêm ao caso, muitas delas discordantes, mas que encerrou com esta impressionante declaração: "de qualquer maneira, porém, este menino tem alguma coisa na cabeça; e isso é preferível à estagnação: a pesquisa ainda que em caminhos que nos pareçam errados deve ser respeitada e estimulada". (BARATA, 1944, p. 178-80)

Conforme o relato nos sugere, é possível considerar que Eliseu Visconti, já em idade avançada, nunca deixou de frequentar exposições artísticas, observando atentamente os novos rumos da pesquisa em arte. Foi o nome de Portinari, artista que gozava de visibilidade no período como o ilustre representante de uma arte moderna de cunho nacional, quem recebeu a atenção de Eliseu Visconti. No comentário, o adjetivo "menino" não se refere apenas a uma diferencia etária entre os dois artistas, mas ao próprio "lugar" de visão de Eliseu Visconti frente aos novos caminhos que a jovem arte de Portinari prometia, a nosso ver, o "lugar" de visão adotado por Eliseu Visconti é o de um artista já maduro que sabe que os jovens possuem muitas veredas a percorrer. Ficando, sobretudo, transparente a estima de Eliseu Visconti pelo direito a pesquisa em arte indiferente a tendência ou mesmo a ideologia artística.

Sobre a percepção viscontiana a respeito dos novos rumos que a arte seguia no Brasil durante a primeira metade do século XX, em um dos cadernos de notas de Eliseu Visconti, ele escreve: "Os processos em arte e em política variam com os tempos" [26]. Simples registro que revela uma consciência sobre a arte e a política. Primeiro que parecem estar ligadas ou então não haveria motivo para citá-las juntas e, segundo, a percepção da temporalidade que envolve a arte e a política, ou seja, que ambas estão sujeitas às mudanças temporais. Logo, as certezas da arte hoje podem não ser tão certas no futuro. O mesmo se vale para a política.

Há que se considerar que se existe uma relação possível entre arte e política, ambas estão sujeitas às transformações, porém, por mais que exista um

[26] Anotação de um caderno de nota de Eliseu Visconti, documento preservado pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

esforço discursivo, a autonomia da arte deve prevalecer. Nas palavras de Jacques Rancière (2009, p. 26), “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar [...]”, assim, se os processos em arte e política variam com o tempo, o que a política busca emprestar das artes também se modifica de acordo com as mudanças políticas solicitadas nos processos internos das sociedades, seja internos aos interesses dos dominantes ou dos que demandam emancipação.

O tempo, refém das suas próprias mudanças, pois, (mesmo que se deseje) o tempo presente jamais possui a mesma vivacidade do tempo passado. E mesmo que na última fase de produção artística, Eliseu Visconti declarasse seu respeito e admiração às mudanças ocorridas no campo da arte e até mesmo procurasse se classificar como “presentista”, ele não tinha motivos concretos para se engajar nas novas “empreitadas” dos jovens artistas, tampouco, aos interesses políticos que envolveram as mudanças ocorridas no campo artístico brasileiro. Ao contrário, ele ainda possuía um problema a resolver pela sua pintura: a relação homem e natureza. Esta que lhe interessava em particular, pois os resultados seriam exclusivamente necessários para o desenvolvimento do seu programa estético e possivelmente, também lhe era imprescindível para sua própria emancipação artística.

> [...] Visconti iniciava a construção de sua casa de campo na serra, concluída em 1928. E, aos 62 anos de idade, mesmo declarando-se “presentista”, coloca mais uma vez em movimento, ao eleger Teresópolis como tema de suas paisagens. [...] Visconti inicia a fase de paisagens impressionistas de Teresópolis registrando a sua casa de campo, recém-construída. (VISCONTI, 2012, p. 46)

É visível que a técnica impressionista possuiu interesse especial para o pintor nos seus últimos anos de produção. Nessa última fase, as cenas do cotidiano familiar de Eliseu Visconti revelam que a relação homem e natureza em comunicabilidade foi condição fundamental para a dedicação final desse artista. As pinturas da década de 1920, logo após o seu retorno definitivo ao Brasil, exploram as cenas familiares na ambientação do seu jardim e das redondezas de sua habitação, com destaque especial para a natureza local, uma poética já iniciada na França. Sobre o assunto Vera Beatriz Siqueira complementa:

> Nada mais significativo de sua poética do que a preferência por paisagens conhecidas e amadas, nas quais as figuras humanas estão presentes. Dissolvidas na trama luminosa e cromática, desempenham gestos simples, ações pequenas e cotidianas. (SIQUEIRA,2014, p. 42)

A fase que começa logo após o seu retorno ao Brasil, ganha uma atenção especial ao longo das décadas de 1930 e 1940, sobretudo, com um olhar atenciosamente dedicado aos gestos da vida comum, ações que podem ser vistas como banais, mas que são eleitas por Eliseu Visconti como sensivelmente apreciáveis. As pequenas ações cotidianas são observáveis nas pinturas apresentadas abaixo. O pintor escolhe nos mostrar a espontaneidade das pessoas representadas em meio a um ambiente contaminado pela existência da natureza local.

Visconti, *Visita*, 1927, óleo sobre tela, 118 x 90 cm, Coleção Particular.

Visconti, *Um ninho*, 1940-1, óleo sobre tela, 69 x 56 cm, Coleção Particular.

Após a morte de Eliseu Visconti em 1944, sua obra encontrou meios de ganhar visibilidade na imprensa brasileira mesmo que tenha sido julgada por Mário Pedrosa como “quase esquecida”. A obra do artista se manteve viva na memória de alguns, porém sempre aberta para novas leituras. Já foi possível notar que uma questão permaneceu no discurso dos pesquisadores e críticos da sua obra: a questão da sua importância para a compreensão da modernidade. Entre os muitos exemplos, destacamos a seguinte reportagem.

JORNAL DO BRASIL

O pintor que antecipou o modernismo

Os 50 anos da morte de Eliseo Visconti são lembrados com exposição de obras inéditas

ELISEO D'Angelo Visconti, o artista italiano que tornou-se um dos maiores pintores brasileiros, morreu há 50 anos, em 13 de outubro de 1944. Tinha 78 anos e estava consagrado como o artista que fazia a ponte entre a Academia e o modernismo. Hoje, lembrando o cinquentenário da morte de Visconti, o Museu Nacional de Belas Artes (Av. Rio Branco, 199) inaugura uma exposição praticamente inédita de 48 de suas obras. Destas, 21 pertencem à família do pintor, novidade do próprio museu e o resto está em mãos de particulares. Por isso a milagre para muitas dessas obras está o único filho vivo do pintor, Tobias Visconti, 84 anos, retratado quando criança e jovem em vários quadros do pai. E o curador da mostra, Professor Nagib Francisco, que está terminando um livro a ser lançado no próximo ano: *Vida e obra de Eliseo D'Angelo Visconti*.

"Entre planejamento e execução, estamos trabalhando há dois meses no projeto da exposição", explica o Professor Nagib Francisco. "É sem dúvida alguma uma mostra muito especial, que contou com o apoio inestimável de Tobias Visconti. O filho do pintor, atualmente, até os últimos dias antes da inauguração visitava as salas, acompanhando a montagem e discutindo os textos de apresentação com os responsáveis. "São quadros muito importantes para a família. Como você pode ver, há um grande número deles que retrata todos nós", diz Tobias Visconti. De fato, há muitas telas em que a mulher e os filhos aparecem próximos do

A mostra em homenagem a Eliseo Visconti, organizada por seu filho Tobias (E., acima) e pelo curador Nagib Francisco, exibe pela primeira vez obras como o auto-retrato do pintor e quadros que mostram toda a família

Jornal do Brasil, novembro de 1994. Documento preservado pelo Museu Nacional de Belas Artes.

O título da reportagem é realmente emblemático “O pintor que antecipou o modernismo”, cinquenta anos haviam se passado da morte do artista, quarenta e quatro anos haviam se passado da publicação de Mário Pedrosa e com a passagem do tempo a obra de Eliseu Visconti encontrou meios de permanecer como parte integrante da nossa memória. E outra vez, a relação de Eliseu Visconti com o modernismo é estabelecida, é afirmada, é solicitada. Ficando sempre a questão: o que teria Eliseu Visconti para dar a nossa arte moderna ou modernista? Ou talvez: o que teria a nossa arte moderna para dar a ele?

Entre as tentativas encontradas pelo campo artístico brasileiro de responder a questão que anunciamos, devemos destacar a “Sala Visconti” que fez parte da II Bienal de São Paulo em 1953. Sobre a bienal, Mirian Seraphim a contextualizou como [...] “a grande homenagem prestada por São Paulo ao mestre Visconti aconteceu somente dez anos após a morte do pintor. A 2ª Bienal [...] esteve aberta ao público [...] de dezembro de 1953 até fevereiro do ano seguinte” [...] (SERAPHIM, 2010, 264). E entre os documentos da época da bienal, vale observar as informações produzidas pela impressa do ano de 1953 acerca da organização da “Sala Visconti”.

MANHÃ — Sexta-feira, 6 de Novembro de 1953

ARTES PLÁSTICAS

ORGANIZADA A "SALA VISCONTI" DA II BIENAL

Cêrca de 44 obras do precursor do modernismo no Brasil, selecionadas por Simeão Leal e críticos de arte

O Brasil, na II Bienal de São Paulo terá, como tem sido divulgado, além da Sala Geral, duas Salas Especiais: uma dedicada à "Paisagem Brasileira" e outra à "Elyseu Visconti". As obras que constituirão esta última foram selecionadas, ontem, no Ministério da Educação, por um grupo de críticos de arte reunidos por José Simeão Leal, comissário da Bienal para sua organização. O gesto de Simeão apelando para a crítica foi espontâneo e revela muito bem o raro critério que preside a tôdas as iniciativas que lidera. Poderia ter selecionado sòzinho as peças, mas quis distinguir a crítica e imprimir à Sala Visconti a dignidade que merece.

Aliás, foi o próprio Simeão que lembrou êsse artista para uma das salas especiais numa das reuniões da Comissão Organizadora da II Bienal.

— Considero Elyseu Visconti como o verdadeiro marco da pintura moderna no Brasil — disse-nos Simeão. Essa circunstância de importância histórica não tem sido muito divulgada, o que é realmente uma injustiça. Por isso acho excelente a iniciativa da Bienal. As coisas serão postas no seu devido lugar, como se costuma dizer... Sem menosprezar o trabalho de excepcional importância realizado por Anita Mafalti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, D. Calvalcanti e outros, pioneiros do modernismo no Brasil, é preciso apontar, entretanto, o verdadeiro marco do movimento, que é, sem dúvida, Visconti, com o impressionismo de grande parte da sua obra.

Simeão Leal acha que a Sala Visconti será bem representativa. Diz não ter encontrado grandes dificuldades para a reunião dos quadros, catalogação, etc., o que sabemos não ser lá grande verdade.

Acima um flagrante da seleção realizada ontem vendo-se Athos Bulcão, Simeão Leal, Sergio Milliet, Flavio de Aquino e Antonio Bento. Abaixo um aspecto de vários quadros selecionados

— Encontrei da parte da família de Visconti a melhor colaboração. Outros também ajudaram, inclusive os críticos aqui presentes para a seleção dos melhores trabalhos. Com essa seleção a Sala Visconti, que está sob minha responsabilidade direta, ficará melhor constituída e... — E o comissário não poderá ser criticado, depois — concluimos.

— Precisamente, meu velho. Precisamente. Você bolou bem o negócio...

Documento preservado pelo Museu Nacional de Belas Artes

Alguns detalhes do documento apresentado merecem um pouco de atenção: primeiro, a reportagem nos dá algumas informações relevantes, tais como a quantidade de obras selecionadas, sendo 44, um número bastante expressivo e que disponibilizou uma mostra bem representativa; segundo, que a "Sala Visconti" foi elaborada como uma sala especial da bienal; terceiro, que José Simeão Leal, comissário da bienal reuniu um grupo de críticos de arte para a seleção, entre os quais é citado o nome de Sérgio Milliet, que aparentemente apesar de toda a discussão com Barata, teria finalmente dado o devido crédito ao Eliseu Visconti; por último, mas não menos importante, a divulgação da fala de Simeão Leal que transcrevemos abaixo:

> – Considero Elyseu Visconti como o verdadeiro marco da pintura moderna no Brasil – disse-nos Simeão. Essa circunstância de importância histórica não tem sido divulgada, o que é realmente uma injustiça. Por isso acho excelente a iniciativa da Bienal. As coisas serão postas no seu devido lugar, como se costuma dizer... Sem menosprezar o trabalho de excepcional importância realizado por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, D. Cavalcanti e outros, pioneiros do modernismo no Brasil, é preciso apontar, entretanto, o verdadeiro marco do movimento, que é, sem dúvida, Visconti, com o impressionismo de grande parte da sua obra. (Jornal da Manhã, 1953)

O autor da reportagem possui em seu comentário certa intenção defensiva a favor do "lugar" histórico de Eliseu Visconti frente à pintura moderna do contexto brasileiro, porém, sem tirar o mérito dos outros artistas citados na reportagem, pois o "pioneirismo" não seria uma dádiva dada a um único artista, mas compartilhada. No entanto, é necessário relembrar como já foi explicado, que foi durante as décadas de 1940 e 1950 que a história da arte brasileira procurou encontrar a atuação do impressionismo em terras brasileiras, logo, a introdução da "técnica da luz" daria a Eliseu Visconti o direito ao "pioneirismo", ou, em outros termos, a ser o "marco divisório" e até mesmo o precursor da modernidade nas terras brasileiras. À medida que o tempo avança, o "lugar" de Eliseu Visconti na nossa história parece se ajustar melhor, mas a modernidade apontada ou não em sua obra, por vez, se mostra mais um "fantasma" do que a esperança de renovação.

Capítulo 3. Modernidade, transitoriedade e mundo vivido

Antes de começar nossa leitura sobre a pintura de paisagem de Eliseu Visconti é imprescindível estabeleceremos com nosso leitor as “regras do jogo”. Sobre a argumentação e a avaliação dentro do campo da estética, Jacinto Lageira (2009, p.251-2) sugere que: “Para que os nossos argumentos sejam considerados, aceitos ou discutidos, é preciso integrar as normas das argumentações em pauta e se valer dos critérios que nos levaram até elas, submetê-los à avaliação, aceitabilidade ou receptibilidade”.

É neste sentido que a reconstrução dos indícios desenvolvidos no capítulo anterior tentou mostrar o contexto maior do “lugar” Eliseu Visconti, mas, sobretudo, revelar as “pistas” que nos levaram aos conceitos fundamentais para esta parte do estudo. Os conceitos já foram apontados nos capítulos anteriores, a saber: *modernidade, transitoriedade e mundo vivido*.

A discussão da modernidade desperta nos pesquisadores dedicados ao seu estudo a compreensão de que o problema da modernidade ou das modernidades deve ser entendido como um campo de desdobramentos dos valores, discursos e práticas quando tratado na área das artes. Compreende-se que a modernidade é um termo amplamente usado ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, sendo um termo que adere diversas definições e abordagens, mas isto não o exclui do campo de investigação acadêmica. Ao contrário, são pelos diversos discursos sobre a modernidade que o estudo é enriquecido e a noção de modernidade ganha novos significados.

O termo “moderno” já era utilizado desde o Renascimento Italiano para tratar da arte. O uso do termo se transformou no decorrer do tempo e é no final do século XIX, com as reflexões de Charles Baudelaire que o termo “moderno” se conecta ao nosso estudo. Pois, é a partir das reflexões do poeta que o campo da estética se alimenta e constrói o solo de nossa discussão.

Sobre o assunto, Luciano Gatti (2009, p.160) esclarece que “Em *O pintor da vida moderna*, texto escrito a partir de desenhos de Constantin Guys, Charles Baudelaire elabora uma noção de beleza vinculada à realidade histórica do artista, nomeada por ele de modernidade”. O artista que procura encontrar dentro da sua realidade histórica, do seu tempo presente, os elementos necessários para o desenvolvimento do seu projeto artístico, esse seria a partir de uma ampla compreensão o que podemos chamar de artista moderno, capaz de fazer encarnar em sua obra o sentido da modernidade. Para Charles Baudelaire o artista moderno

“[...] não fala primeiro da arte. Ele fala da vida.” (MESCHONNIC, 2000, p.105, tradução nossa).

Assim, a força motriz do projeto de um artista moderno está enraizada nas relações que a vida estabelece. O pintor tal qual o poeta não quer apenas reduzir sua ação a uma técnica, quer integrá-la às suas vivências, quer que seja parte do seu mundo vivido, em outros termos [...] “o mundo presente que vela às portas de nossa vida” [...] (DUPOND, 2010, p. 68).

O artista moderno seria alguém que teria percebido que o mundo não é o que ele pensa ser ou ser capaz de definir, tampouco o mundo é algo diante dele. Podemos considerar que o artista da vida moderna, é antes de tudo alguém que habita o mundo e que busca fazer das suas experiências no mundo o dado mais importante para o seu processo artístico, pois teria apreendido que somos todos reféns da nossa própria existência espaço-temporal, do nosso Ser-no-mundo.

O Ser-no-mundo é um conceito que se origina no interior da fenomenologia de Heidegger, no entanto, o trataremos aqui na medida em que o conceito contribui para o nosso estudo, sem nos prolongar as questões que envolvem os problemas de tradução do mesmo e de outros conceitos que estão na nuanças da filosofia heideggeriana. O que nos interessa é que o “‘Ser-no-mundo’ significa a constituição da presença. Significa ‘ser-em’ junto ao mundo, ‘ser-familiar’ [...] Isto quer dizer que o mundo não se junta de fora para a presença. [...] A presença existe sendo no mundo, direcionada ao mundo” (MENDONÇA, 2012, p. 18).

Considerar a contribuição do entendimento do homem moderno ou do artista moderno a partir da aderência do Ser-no-mundo, nos possibilita certa ordenação da noção de modernidade tendo nas implicações fenomenológicas do habitar o mundo uma relevante compreensão, que está como que instaurada na própria presença de um homem moderno ou que se entende moderno e que possui sua presença direcionada (originada) por um mundo moderno.

Nesta perspectiva, será possível ampliar a discussão e as definições da modernidade englobando uma compreensão do si mesmo e do mundo desenvolvidos pelos homens que defenderam a ideia de modernidade. Sem esquecer que a mesma é resultado das mais diversas interpretações fundadas nas experiências vividas pelos os que interpretam.

> [...] é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as idéias são desencarnadas, e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas com invariantes, sejam elas filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas. (CHARTIER, 1991, p. 180)

Assim reconhecemos, que nenhuma forma de pensamento, nenhum discurso e também nenhuma produção artística, são desencarnados. São todos constituídos na nossa abertura com o mundo que habitamos, são fundadas e imbricadas na presença e nas experiências dos que se engajaram a discursar, narrar ou produzir bens culturais que a nós foram dados justapostos ao adjetivo de moderno.

Encarnar a modernidade em si mesmo, na sua fala ou na sua produção artística seria a capacidade humana de ter no seu corpo, ou mais poeticamente, na sua existência, a possibilidade de perceber a abertura do mundo conosco, o que na filosofia de Maurice Merleau-Ponty é chamado de mundo vivido, conceito que contribui significativamente para nossa leitura, pois consideramos que os discursos e as obras chamadas de modernas são frutos das relações subjetivas dos homens que viveram num mundo crendo que o mesmo era moderno.

Maurice Merleau-Ponty também nos apresenta uma importante contribuição, a saber: corpo e espírito são indivisos. É o corpo a existência de todo homem, no e pelo corpo, o homem habita o mundo, logo, é Ser-no-mundo (‘ser-em” e “ser-familiar”), mas o corpo perpassa o tempo sendo logicamente por ele afetado. O corpo envelhece e o nosso modo de entender e agir no mundo também se modifica com a passagem da juventude. O mundo é vivido pelos homens que desenvolvem desde ações banais a grandes realizações que são lembradas pela história e são encarnadas na nossa memória. Das simples ações às extraordinárias invenções da humanidade, todos os homens emprestam parte de suas vidas para criar e receber os bens culturais que atravessam o tempo. Nas palavras de Maurice Merleau-Ponty (2004, p. 136) [...] “é certo que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam” [...], neste sentido, a vida dos homens, suas escolhas e suas experiências possuem uma comunicação com a obra que nos é dada. E para o nosso estudo, com a noção de modernidade que nos é apresentada.

Podemos então, considerar que se Charles Baudelaire compreendeu a modernidade estritamente ligada à vida, teria o poeta percebido a modernidade em correspondência ao modo como agimos para habitar o mundo, sendo o modo de

habitar do homem moderno o espírito de sua época, da moda vigente, mas também certa paixão, que para o nosso ponto de vista, é uma espécie de crença nas realizações do seu tempo.

Porém, o que Charles Baudelaire nomeou como modernidade ganha outras "facetas" à medida que o poeta vai apresentando os modos e lugares que permitem a invenção da modernidade. Henri Meschonnic (2000, p.115-6) explica que o que Charles Baudelaire adjetivou como "moderno (a)", não é a pintura nem a arte propriamente dita, mas é exclusivamente a vida, talvez por que existiria uma maneira moderna de viver. Henri Meschonnic ainda sugere que o pintor da vida moderna é para Charles Baudelaire, o artista que traz as condições da modernidade à visibilidade do público moderno, é um homem do mundo, que vai procurar nos lugares por onde passa, ou seja, nos centros urbanos, nas circunstâncias, nas ações e na "*petite vie*" mais do que simples motivos para sua pintura, para o autor, Charles Baudelaire entende que o artista moderno procura as condições que lhe ajudam a perceber a modernidade.

Já Walter Benjamin (1975) em *A modernidade e os modernos*, opta por tratar da poética de Charles Baudelaire e entre os pontos analisados estão os termos moderno e modernidade que foram concebidos pelo poeta. Para Walter Benjamin a modernidade traçada por Charles Baudelaire permite duas interpretações sobre o herói, ora como poeta, ora como o homem da grande cidade, o que já pontuava a abertura do termo.

Walter Benjamin também afirma que a modernidade em Charles Baudelaire é o espírito de certa época, sendo frágeis seus limites com a antiguidade, pois, uma vez que a modernidade conquista seu objetivo, essa poderá se tornar antiga ou ultrapassada. Walter Benjamin ainda percebe que na produção poética de Charles Baudelaire, a modernidade não se faz como oposição absoluta ao antigo, mas que existiria uma "[...] interpenetração, entre modernidade e antiguidade na obra de Baudelaire" (VERAS, 2010, p. 4). Entre os modos de concepção da ideia de modernidade, encontramos um aspecto muito importante para o nosso estudo, a saber: a transitoriedade – constituída no interior dos frágeis limites entre passado e o presente.

> A modernidade é o mal do século. O novo não é suficiente. A sensação de um novo começo. Da mudança do significado das palavras que já não nos orientam mais. Mais divisória.

> A modernidade não é um movimento. Não pode ser confundida com qualquer uma dessas classificações. A modernidade é crítica, e revertida em crítica da modernidade. Ela é provocação. Mas a provocação, por si só, não é moderno. (MESCHONNIC, 2000, p. 17, tradução nossa)

A modernidade se pretende um recomeço, construindo as suas bases na crítica que o atual presente estabelece para com o passado. Espera-se que a modernidade seja capaz de alterar o sentido das palavras, o sentido de nós mesmos e do mundo que vivemos. A modernidade é neste aspecto muito mais um sintoma social, certo sentimento humano que na desesperança procura colocar tudo o que critica como parte constituinte de um passado que deverá ser superado pelo o que podemos chamar de modernidade. É a promessa da decadência de tudo o que acreditamos um dia. É um sintoma que mistura o desejo do futuro com a descrença total dos feitos do passado, é a deliberação do transitório como solução.

A modernidade é o novo presente que se difere do passado e abre as portas para o futuro, não é transição entre o antes e o depois, é ao contrário a contaminação da possibilidade de transitoriedade do que virá pelo o que se foi. A modernidade referida na transitoriedade é uma provocação à história que deseja encerar ciclos e findar épocas, sem notar que o hoje se deixa contaminar pelo ontem. Que existe uma temporalidade que conecta todos os tempos. A modernidade não é só um adjetivo, é uma palavra que nos demanda interpretação.

No entanto, são muitos os pontos de vista sobre a modernidade. Por exemplo, Briony Fer (1998) aborda no livro *Modernidade e Modernismo* que o termo “moderno” possui diversas interpretações e é utilizado para discriminar diversos tipos de produções artísticas. Para Briony Fer, o termo moderno pode significar uma relação de diferenciação com o passado, como um sinônimo para o “atual” em relação a determinado contexto. A autora esclarece que o termo moderno pensado por Charles Baudelaire em 1863, assim como a noção de modernidade deste poeta, compreende a ideia de transitoriedade/passagem e da experiência da vida social moderna, neste sentido, a modernidade para a autora não possui uma definição fixa, pois está sujeita a mudança histórica.

A noção de modernidade aqui pensada relaciona-se ainda aos temas da “modernização” e do “modernismo”. Charles Harrison (2001) no livro *Modernismo* distingue os três termos, para o autor a noção de modernidade é um processo ligado às condições sociais, a modernização é associada às mudanças causadas pela

Revolução Industrial, já o modernismo é um termo que pode ser utilizado para tratar das obras de arte como uma categoria especial, uma forma de dar valor à arte produzida na chamada modernidade. Charles Harrison optou por tratar de uma tradição modernista para discutir as transformações ocorridas no campo artístico na transição do século XIX e XX. O autor entende o moderno como um modo de perceber o presente em relação a sua incompatibilidade com passado e as intuições que o representam.

A modernidade é então não uma realidade histórica em si, pelo menos não no sentido factual puro. É evidente que a modernidade é um conceito que se transforma conforme o discurso, o contexto do discurso e até mesmo os interesses explícitos ou não dos locutores do discurso. Não havendo uma única modernidade, mas modernidades que são partes de histórias diferentes, de formas diferentes de discursar sobre a experiência que o mundo vivido nos proporciona.

A modernidade pode ser um espírito de uma época marcada por grandes revoluções técnicas, sendo um sintoma da humanidade frente à chamada Revolução Industrial e as suas consequências: o êxodo rural, o surgimento da classe operária, o crescimento descontrolado e periférico dos centros urbanos, a era da reprodutibilidade técnica[27]. E assim conseguintemente, o afastamento progressivo do homem da vida no campo, o desaparecimento do trabalho e do produto artesanal.

Portanto, a modernidade é a era do hibridismo que elege alguns dos saberes populares do fazer artesanal ou das antigas tradições para que não desapareçam totalmente, mas que possam ser processados por meio das técnicas modernas e assim industrializados (KERN, 2004). Os modernismos, a nosso ver, seriam formas criadas pela sociedade, ou melhor, por grupos distintos e internos na mesma

[27]A partir da discussão iniciada durante a década de 1930, por Walter Benjamin, no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibidade técnica*, consideramos, em acordo com o filósofo, as implicações que o fazer artístico e as obras de arte propriamente ditas receberam decorrentes dos diversos processos industriais e da modernização, assim como a invenção e difusão de novas tecnologias, como, por exemplo, a fotografia, tanto como nova linguagem produtora de uma nova forma de criação artística, como mecanismos de difusão de outras obras pela reprodução em massa. Há que se observar a leitura de Benjamin sobre a perda da "aura" da obra de arte, que concebia a obra pela sua propriedade de ineditismo e unidade, como se em certo sentido, fosse dado ao artista um status especial, por ser o sujeito que desenvolve uma prática, ou melhor, uma fazer quase mágico frente ao mundo cultural. Na interpretação marxista do filósofo, a época da reprodutibilidade modificou não só os modos de produção das obras e o status do artista perante a sociedade, mas também o acesso e a proliferação das imagens/ reproduções à grande massa. Nosso estudo se beneficia, em síntese, da leitura e dos argumentos de Benjamin, tendo em vista que a noção de modernidade ligada às consequências dos processos de modernização. Ver: BENJAMIN, W. *L'oeuvre d'art à l'époque de as reproductibilité technique*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013.

sociedade (ou não) que procuraram definir maneiras absolutas de expressar e manifestar o que eles entendiam como modernidade e como consequência dos processos de modernização e do surgimento dos produtos híbridos, ou seja, objetos que fazem parte da cultura material, que foram criados a partir de um elemento extraído da natureza (ou de um saber tradicional) e que é transformado pelas técnicas industriais, para, então, serem reproduzidos em série e melhor servir as necessidades do homem moderno. Como é o caso dos trabalhos de Eliseu Visconti ligados ao design e à arte da cerâmica.

Visconti, *Cerâmica*, 1900

Visconti, *Moringa decorada*, 1909.

Na arte, sobre os modernismos, temos que concordar com Charles Harrison, foi uma solução baseada na multiplicidade de tradições dos “ismos”. Mais ou menos descontentes, mais ou menos radicais, os muitos “ismos” foram encorajados pela ruptura estabelecida pelo Salon des Indépendants, assim como por outros acontecimentos, a protestar contra o controle estatal sobre o que podemos chamar de arte e a quem iremos conceder a dádiva de ser artista a partir das regras e normas estabelecidas pelas instituições de ensino vinculadas ao Estado – a representação da lei oficial.

Por exemplo, o primeiro grupo de artistas ligados ao Salon des Indépendants, reivindicavam, de certa forma, o retorno de um aspecto do passado da arte que lhe foi retirado, a saber: o direito do artista de determinar o que e como fazer arte, mas também de quem deveria ser chamado de artista. Para esclarecer a nossa assertiva, basta recordar que antes do Estado institucionalizar a formação artística pela criação das escolas oficiais e, desse modo, também institucionalizar a definição da arte, os artistas eram formados pela relação discípulo-mestre, logo, era o artista chamado de mestre, quem escolhia, formava e concedia a alguém a graça de ser chamado ou não de artista, era ainda, nesse processo estruturado a partir

das escolhas de um grupo e pelo “apadrinhamento” que as definições da arte eram moldadas, e isso se estabelecia dentro da esfera pública.

É esse passado seletivo do mundo da arte e que, sobretudo, concentrava o direito da definição da arte na classe artística e não no Estado, talvez, o motivador invisível da oposição entre modernismo e academicismo. No entanto, os modernistas defendiam um direito do artista que foi vigente por séculos e baseado na relação discípulo-mestre, esse que foi roubado da classe artística pelo Estado durante os processos de modernização que visava à formação reprodutiva de um modelo artístico. O artista formado no modelo estatal era produto da era da reprodutibilidade, semelhantemente como o pensado por Walter Benjamin.

Se o contexto europeu pouco anterior e contemporâneo a estadia de Eliseu Visconti é exposto pelas narrativas já desenvolvidas como um período de ruptura para com o modelo acadêmico de produção e de formação artística, é ainda relevante observar, que esse período possuiu implicações com a cultura modernista que se desenvolveu na arte durante a primeira metade do século XX, principalmente, com o surgimento de inúmeros manifestos artísticos e movimentos empenhados em participar da “grande revolução” a partir da ruptura com o academicismo.

O desligamento do controle estatal sobre o acesso à formação e a divulgação das produções artísticas foram, em parte, os propósitos dos salões definidos como simbolicamente revolucionários para a história da arte, tais como foi o Salon des Indépendants. É notável que muitos outros salões e muitos dos “ismos” inventados estavam engajados em multiplicar as rupturas e as subrupturas, como foi, por exemplo, o impressionismo, movimento nada homogêneo, que teria originado ou instigado outros artistas a criarem seus próprios grupos, ou seja, os seus “ismos”.

Porém, não temos nenhuma crítica ao modo como os “ismos” procuraram estabelecer novas regras para a arte, pois na lógica dos muitos “ismos” do contexto europeu, podemos observar que a multiplicidade das regras na arte criou um campo de avaliação e validação dos programas estéticos que foram desenvolvidos pelos diversos movimentos, fazendo a pesquisa em arte sempre avançar. A multiplicidade das rupturas nos mostra que a primeira ruptura abre os caminhos para todas as outras, faz com que a transitoriedade entre o antigo e o novo permaneça como o fio condutor que motiva a continuidade do pensamento em arte.

O moderno até pode ser marcado pelas ações que a priori nos revelam uma curva no percurso, uma descontinuidade, mas se nos afastarmos um pouco da ideia de ruptura como esgotamento e superação do passado, logo, o moderno nos revelará sua capacidade de dar continuidade aos processos que não foram anulados, mas que por estarem saturados precisavam ser revigorados com uma oposição que os coloca outra vez na batalha. Ou existe alguma narrativa histórica que nos convença que a modernidade e os movimentos modernistas extinguiram totalmente a arte institucionalizada e suas regras? Não. Pelo contrário, no início do século XX, a formação acadêmica também se beneficiou das ações de ruptura e depois incorporou os próprios revolucionários ao seu sistema com as adaptações necessárias[28]. O próprio Estado também encontrou meios de absorver a arte moderna e modernista dentro do sistema oficial de arte.

Quando os "ismos" se multiplicam para definir a arte e os modos de fazê-la mediante a criação e a divulgação dos manifestos durante quase toda a primeira metade do século XX, assim como a multiplicação dos ateliês dos artistas filiados a um movimento moderno ou modernista, sendo o principal objetivo "vender" uma definição de arte a partir da velha estratégia baseada na relação discípulo-mestre. Foi, quando, a velha relação foi atualizada na modernidade e apelidada de ateliês de arte moderna. Os ateliês autônomos foram um modo de burlar o sistema institucional e de reclamar o retorno do direito exclusivo da intitulação dos novos artistas pela classe artística (ou a intitulação de artista moderno/modernista), neste sentido, é uma afronta direta ao controle e as regras estatais – uma rebelião de velhas estruturas que se apresentam como novas.

No entanto, um aspecto deve ser notado, insatisfeitos com o domínio estatal sobre a regulamentação da arte, os diversos movimentos modernistas recolheram e elegeram elementos distintos do seu tempo e do mundo vivido pelos artistas para reivindicar um sentido para a modernidade.

Doravante, a própria modernidade não é apenas o espírito de uma época como pensou Charles Baudelaire, mas os sentidos diferentes que uma época pode nos dar, porque cada artista e cada movimento modernista existiram de modo diferente. Por isso, os muitos sentidos atribuídos à modernidade estão ancorados na compreensão do mundo vivido, pois o conceito nos permite conceber as

[28] Ver página 48.

subjetividades que distintamente podem significar a experiência de Ser-no-mundo em tempos modernos. E os muitos movimentos modernistas, insatisfeitos em só superar as regras estatais, os "ismos" começaram a tentar superar uns aos outros, como, por exemplo, foi o caso de todos os "ismos" chamados de pós-impressionismos ou neo-impressionismo que procuraram estabelecer uma batalha e vencer o impressionismo que passava para a classificação de arcaico já nas primeiras décadas do século XX.

> A modernidade possui tantos sentidos quantos forem os pensadores ou jornalistas. Ainda assim, todas as definições apontam, de uma forma ou de outra, para a passagem do tempo. Através do adjetivo moderno, assinalamos um novo regime, uma aceleração, uma ruptura, uma revolução do tempo. Quando as palavras 'moderno', "modernização" e "modernidade" aparecem, definimos, por contraste, um passado arcaico e estável. Além disso, a palavra encontra-se sempre colocada em meio a uma polemica, em uma briga onde há ganhadores e perdedores, os Antigos e os Modernos. "Moderno", portanto, é duas vezes assimétrico: assinala uma ruptura na passagem regular do tempo; assinala um combate no qual há vencedores e vencidos. (LATOUR, 1994, p. 15)

Também a modernidade na arte, pode ser observada por esse duplo assimétrico, isto é, se considerarmos que a passagem regular do tempo, de certa forma, permite a compreensão de uma transição entre o modelo acadêmico e o modernista, mas que também é marcada por uma ruptura. No entanto, vale considerar que tanto a transição quanto a ruptura dizem respeito ao universo que constitui os regimes da arte.

Jacques Rancière (2009) em *A partilha do sensível* explica, justamente, que apesar das diversas funções atribuídas ao termo modernidade, esse é mais que uma denominação, pois a modernidade nas suas diversas versões deve ser compreendida como um conceito que trata dos regimes da arte. Para o autor, do ponto de vista da estética, a modernidade pode parecer uma ruptura entre os regimes da arte (entre o antigo e o moderno), porém, a modernidade é uma noção mais abrangente e inventada para explicar as transformações ocorridas nas artes. Outra vez, temos a compreensão da modernidade como uma invenção e em correspondência com o pensamento de Charles Baudelaire.

Então, uma questão deve ser levantada: o que significa a invenção dos muitos sentidos da modernidade? A multiplicidade de programas estéticos, talvez. O

mais difícil sempre será saber até que ponto os programas estéticos se abrem ou se fecham dentro das definições de arte programadas pelas muitas formas de perceber a vida moderna, por conseguinte, de viver no mundo a partir da crença de que somos modernos.

É observável que o pensamento de Charles Baudelaire é fundamental para as leituras já desenvolvidas sobre a modernidade, seja porque na estética essa discussão inicia-se, em parte, com seus escritos ou porque o autor nos permite entender a modernidade como um processo em descobrimento – e, de certa forma, inventado. Além disso, entendemos que o contexto artístico que Eliseu Visconti vivenciou durante suas passagens pela Europa e no Brasil, pode ser avaliado pelo conjunto de ideias propagadas por Charles Baudelaire.

Sobre a questão da aproximação aqui sugerida de que o contexto francês vivido por Eliseu Visconti (no início do século XX) estivesse em concordância com o pensamento de Charles Baudelaire, umas das pesquisas já desenvolvidas por Ana Cavalcanti (2013) esclarece que a repercussão do discurso de Charles Baudelaire no contexto francês aconteceu após quarenta anos da primeira publicação. Segundo a historiadora da arte, os textos de Charles Baudelaire, principalmente dos Salões de 1845 a 1859, não tiveram grande impacto no momento da primeira publicação, foi só com a reedição dos textos do poeta é que seu pensamento começou a influenciar a crítica de arte local.

O pensamento de Rafael Cardoso, um dos curadores da exposição retrospectiva da obra de Eliseu Visconti de 2011 e 2012, serve como exemplo da permanência da noção de modernidade pensada por Charles Baudelaire.

> Quando começa o moderno? Em termos de política e sociedade, a ruptura com o Antigo Regime e o início da “era das revoluções”, em fins do século XVIII, é um marco fundamental, inaugurando a nova ordem democrática e industrial. Para as artes plásticas, mais especificamente, os século XIX e XX foram palco para uma longa série de embates e rupturas em torno da ideia do moderno. Pelo menos desde a década de 1860, com os escritos de Charles Baudelaire diversos artistas e críticos, grupos e movimentos passaram a rivalizar na disputa pela ascensão e o predomínio no âmbito da “arte moderna”, culminando com a sucessão de “vanguardas” na primeira metade do século XX. (CARDOSO, 2014, p. 21-2)

Conforme explica Rafael Cardoso, os embates que cercam a ideia de moderno também caracterizam um longo período de disputas para o campo artístico.

A noção de modernidade quando aproximada à compreensão de modernização mostra o quanto a arte moderna se prende às transformações ocorridas na política e vividas pela sociedade. E para situar Eliseu Visconti, o autor complementa:

> Visconti viveu durante um período de inegável modernização da sociedade brasileira. Nascido em plena época de Guerra do Paraguai e vindo a falecer às vésperas do fim da Segunda Guerra Mundial, o artista viu um país passar da monarquia a república, testemunhou a Revolução de 1930 e ascensão e declínio do Estado Novo. Pertencente às primeiras levas de imigrantes italianos a aportar no Brasil, protagonizou o drama coletivo da passagem do sistema escravagista para o trabalho livre. Vivenciou de perto as mudanças culturais que transformaram o Rio de Janeiro de uma cidade acanhada de 250 mil habitantes em metrópole moderna e capital irradiante. Iniciando seus estudos na antiga Academia Imperial de Belas Artes, participou ativamente do movimento que levou à sua extinção e reformulação. Experimentou em primeira mão as correntes europeias que renovaram o fazer artístico na passagem do século XIX para o XX – impressionismo, simbolismo, art nouveau. Foi contado entre os "modernos" em sua juventude, e chegou a ser tachado de "antigo" em sua velhice, embora nunca tenha alterado substancialmente sua atitude com relação à arte. (CARDOSO, 2014, p.22)

Os argumentos apresentados por Rafael Cardoso nos levam a considerar que é necessário olhar para as questões que a discussão sobre a modernidade nos impõe a partir da possível ideia de um rompimento com o passado, seja no âmbito da arte ou da política. Além disso, o autor ressalta que Eliseu Visconti também sofreu os prejuízos da ideia da modernidade, ou seja, da frágil definição da modernidade como algo atual, pois uma vez que os objetivos do que chamamos de moderno são alcançados ou reconhecidos, o mesmo que intitulamos um dia de moderno está sujeito ao tempo, tornando-se antigo com a chegada de uma nova atualidade – outro modo de ser moderno. E mesmo que chamado de "moderno" enquanto moço, o "antigo" seria inevitável. Em um caderno de nota, um registro particular do artista nos deixa a suspeita da sua consciência sobre a fragilidade aqui comentada, Eliseu Visconti escreveu: "você envelheceu antes de ser moço" [29].

A fragilidade dos limites entre a modernidade e a antiguidade, quase uma metáfora para a passagem da juventude à velhice, já se mostrava implícita no pensamento de Charles Baudelaire:

---

[29]Anotação de um caderno de nota de Eliseu Visconti, documento preservado pelo Museu Nacional de Belas Artes.

> Definindo a modernidade como uma busca pelo atual, bem como por um olhar capaz de percebê-lo na sua apresentação passageira, Baudelaire opera uma forte alteração no que se entendia tradicionalmente pela oposição entre modernidade e antiguidade. Se até então os limites entre esses dois termos pareciam certos ao indicar épocas que se contrapunham, com Baudelaire eles se tornam mais fluidos. Eles não correspondem mais a épocas distintas, e passam a designar uma relação entre o momento presente e aquele que acabou de passar. Dito de outra maneira, a oposição entre modernidade e antiguidade indica a partir de então a oposição entre o novo e o velho, entre o moderno e o antigo, inexistente antes da vinculação da modernidade ao presente transitório. (GATTI, 2009, p. 160)

Os limites entre as duas temporalidades que são representadas nos usos dos dois termos – moderno e antigo – revelam que as suas existências estão conectadas e inevitavelmente em constante correspondência. Há um espaço de transitoriedades entre o chamado novo que se tornará velho e mesmo que o velho nunca se torne um novo (o que seria quase um paradoxo temporal), ainda assim o novo encontra meios de renovar o que se chama de antigo, utilizando mecanismos do presente transitório para revisitar o antigo e atualizá-lo.

A transitoriedade e a modernidade nos permitem compreender o novo aderente. Conforme o pensamento de Henri Meschonnic (2000, p. 178) nos demonstra, entendemos a aderência do novo em sentido semelhante ao do profético mito do eterno retorno pensado por Friedrich Nietzsche, para Henri Meschonnic, o nascimento de uma nova temporalidade não é o surgimento do novo como sequencia cronológica, mas na mensura de um ciclo que não se finda jamais, pois está fundado na eternidade.

Eis então um dos problemas da modernidade como modo de atualizar o passado, a sua ação pode se findar no tempo, mas a sua existência não. Há sempre uma nova modernidade a vir, ficando certa incerteza se anteriormente teríamos sido modernos ou se agora que seremos. Rastros do sentimento da dúvida contaminam até mesmo a nossa compreensão sobre a nossa definição de modernidade: se a modernidade do outro seria mais moderna que a minha, se um “ismo” pode ser mais moderno que o outro. Logo, um ciclo que não se finda jamais, porém que permite que a compreensão da modernidade continue a ser inventada no eternal, sempre em transitoriedade e entrelaçada ao mundo vivido dos que querem inventá-la.

Capítulo 4. Entre a modernidade à francesa e o modernismo à brasileira

Nas artes, mas também em outras áreas, houve por parte de alguns e assim foi narrado, um esforço centrado na negação da passagem transitória entre o chamado antigo para o novo, o que é apenas uma das formas de inventar a modernidade. A estratégia da negação foi narrada por alguns pesquisadores através do adjetivo de ruptura ou de revolução.

Desta forma, a passagem entre o antigo e o moderno foi pensada a partir da descrição dos acontecimentos que marcam uma ruptura com o regime artístico anterior. Partem do pressuposto que as manifestações ocorridas na arte devem negar e se esforçarem em destruir ou desconstruir as regras estabelecidas pelo regime anterior. Obrigatoriamente, o moderno torna-se sinônimo de revolucionário. A vanguarda artística inova pela estratégia da ruptura, pensa ser a inovação em si mesma.

Para os adeptos da ruptura a transitoriedade entre o antigo e o moderno é marcada pela disputa e não pelo diálogo, ou talvez, pela dialética da negação, o que é [...] "a maior esquisitice dos modernos, a ideia de um tempo que passaria irreversivelmente e que anularia, atrás de si, todo o passado". (LATOUR, 1994, p. 51). A ruptura ou a transição entre os clássicos, também chamados de acadêmicos, e os modernos, também chamados de vanguarda e mais adiante de modernistas, se mostrou, no contexto brasileiro, narrado e construído na "esquisita" tentativa de apagar a história anterior, de negar a ideia de tradição, opondo-se ao anterior e juntando forças para tentar construir uma nova tradição porque a anterior não era suficientemente brasileira. Neste sentido, sobre o contexto da invenção da modernidade no Brasil, vale destacar as considerações de Aracy Amaral.

> O poeta Guilherme de Almeida indaga, ao escrever as idéias do tempo:
> "– Espírito de modernidade?
> – Não: espírito de brasilidade."
> Vemos surgir essa constante nos textos de vários escritores modernistas brasileiros, sobretudo nos manifestos, fazendo referência ao descobrimento da terra, com o desejo de vê-la desde dentro e não vivê-la e pensá-la segundo os modelos europeus. (AMARAL, 1998, p. 24 - 5).

A modernidade brasileira e a construção do nosso modernismo com todas as suas implicações políticas revelam que a maior ruptura era a que os intelectuais brasileiros precisavam marcar com todos os modelos europeus que foram inseridos

no território brasileiro pelos muitos acontecimentos e ações do homem europeu desde a colonização.

A negação da ideia de modernidade no contexto brasileiro e a sua substituição pela ideia de brasilidade pensada por Guilherme de Almeida foi, certamente, uma maneira encontrada pelo poeta de recusar a noção de modernidade porque tal noção era de gênese européia. “A modernidade. Inútil de acrescentar: ocidental. A modernidade é européia.” (MESCHONNIC, 2000, p. 27, tradução nossa). Em outras palavras, o conceito de modernidade parte das primeiras noções propostas por Charles Baudelaire, assim como o desenvolvimento dos conceitos de modernização e modernismo estão estritamente ligados aos acontecimentos que possuíam como base a experiência européia – o mundo vivido na Europa.

No Brasil do começo do século XX, foi com a passagem do Império, esse último vestígio do nosso passado colonial, já que o Império nos foi dado como herança pelo reinado português, e tendo na República brasileira a esperança da promessa da tão almejada ruptura com o passado colonial; que os intelectuais e artistas foram encorajados e se organizaram em grupos, criando seus próprios manifestos para reivindicar o fim das nossas relações com os modelos europeus. Uma ruptura com intenções políticas e artísticas.

A negação do academicismo herdado pelas importações do Império foi mais uma maneira de renegar o antigo regime político, fortalecendo a promessa republicana de progresso. É nesse contexto aspirante por ruptura, que um dos esforços do modernismo brasileiro foi tentar anular o nosso passado, justamente, porque o nosso passado não pode ser separado das relações estabelecidas com o contexto europeu.

A Semana de Arte Moderna de São Paulo em fevereiro de 1922, a nosso ver, deve ser compreendida mais do que um marco para a história da arte brasileira, comparada, como nos lembra Aracy Amaral (1998), à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro e à obra de Aleijadinho. A Semana de Arte Moderna possui o seu mérito, mas foi um contexto maior que construiu o território de definições para o que se chamou de arte moderna no contexto brasileiro. Intelectuais, artistas, músicos, literários e poetas construíram um campo de negociação com a sociedade brasileira no intuito de conquistar, como pensou Mário de Andrade, o direito à permanência da

pesquisa estética, à consciência criadora e à atualização da inteligência artística brasileira[30]

Se considerarmos que no Brasil a modernidade se entrelaça à ideia de modernização, ou seja, de um progresso brasileiro que desejava superar o arcaico e atingir os mesmos resultados da urbanização e da industrialização já desenvolvidos pelos europeus. E se a modernidade para os modernistas brasileiros significava a oposição ao antigo regime estético e/ou a criação de novas tradições artísticas. É possível entender que foi na ruptura, mas também na transitoriedade entre o antigo e o moderno, que uma parcela dos intelectuais brasileiros se sentiu "encorajada" a serem "heróis" modernos, indo ao encontro das supostas "raízes" de um possível Brasil.

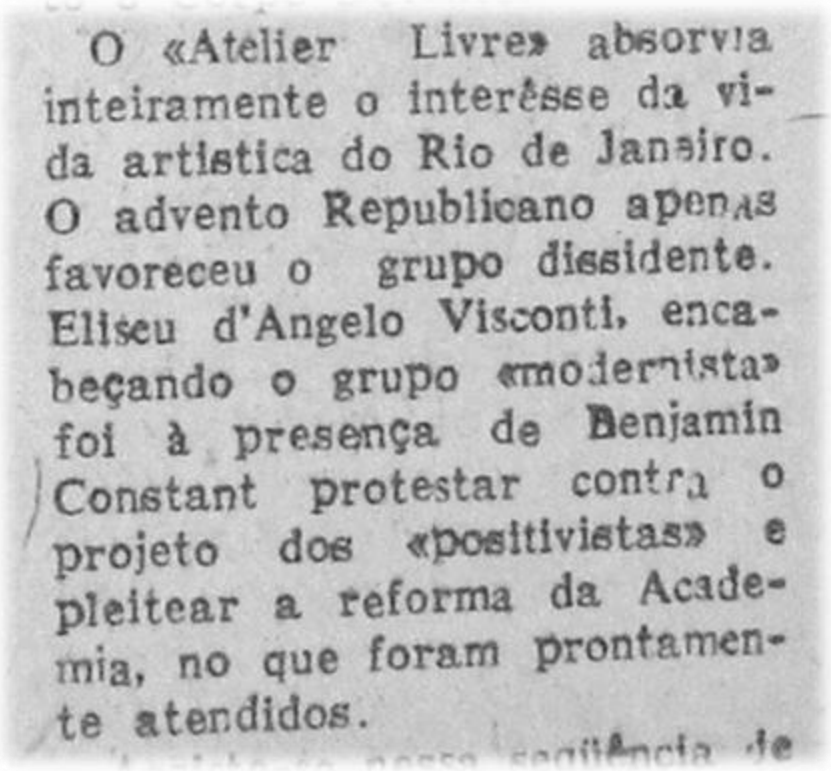
Todavia, antes da Semana de Arte Moderna de 1922, o contexto artístico brasileiro já dava indícios de que estávamos vivendo um momento que solicitava transformações na sociedade da época.

Nos capítulos anteriores foi possível observar o quanto a trajetória de Eliseu Visconti se entrelaça a esse momento, a saber: a fundação do Ateliê Livre e da Escola Nacional de Belas Artes. Esses acontecimentos, assim como o movimento político e artístico que os envolveram, devem ser entendidos como ações de uma parte da sociedade que já se mostrava interessada em ser moderna, no entanto, com certas limitações.

No contexto do final do século XIX, quando Eliseu Visconti participou do Ateliê Livre, ele foi chamado de modernista, adjetivo que resistiu e permaneceu como referência mesmo após o findar da sua época, sendo relembrado depois de algumas décadas pela imprensa brasileira.

No entanto, se para alguns, o Ateliê Livre foi moderno porque significava uma ação transformadora e até um pouco rebelde que protestou contra o regime anterior, para outros, o protesto do Ateliê Livre ainda estava ligado à estrutura interna da formação institucionalizada pelo Estado, logo, os artistas chamados de "modernistas" por Campofiorito no artigo do Jornal do Commercio que apresentamos a seguir, ainda seriam artistas ligados à academia.

[30] AMARAL, A. A. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 28.



O «Atelier Livre» absorvia inteiramente o interêsse da vida artistica do Rio de Janeiro. O advento Republicano apenas favoreceu o grupo dissidente. Eliseu d'Angelo Visconti, encabeçando o grupo «modernista» foi à presença de Benjamin Constant protestar contra o projeto dos «positivistas» e pleitear a reforma da Academia, no que foram prontamente atendidos.

CAMPOFIORITO, Quirino. Visconti e o Atelier Livre, Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1966. Documentação preservada pelo MNBA, registro da autora.

Os modernos ou modernistas do Ateliê Livre, entre os quais se destaca o nome de Eliseu Visconti, não romperam totalmente com a instituição oficial de formação artística, ao contrário, conseguiram o direito de renová-la, atualizando parte dos modelos do ensino vigente, mas outros não. Muitos rastros do passado permaneceram nas práticas de ensino adotadas pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1890. Os temas clássicos e os salões oficiais, por exemplo, foram mantidos pela escola. E os artistas continuaram formados a partir dos velhos referenciais. Esses que também foram denominados como acadêmicos pelos adeptos da definição de modernidade proclamada por outro grupo de rebeldes, geograficamente e temporalmente distintos do momento que Eliseu Visconti é contextualizado como “modernista”, porém também motivados pelo direito da atualização e da modernização necessária à conquista da modernidade.

> A modernidade defendida pelos artistas de São Paulo responde a essa vontade de atualização, informada pelo principio da estilização e pela determinação de um núcleo temático alicerçado na imagem da cidade industrial. Congenial com a situação de São Paulo, vista não poucas vezes por um prisma projetivo, a proposta modernista é

> portadora de implicações estéticas e sociológicas. (FABRIS, 2002, p. 43)

Embora não tenha recebido os olhares dos paulistas, Eliseu Visconti também teria se interessado pelos processos de modernização ligados aos processos industriais.

> Em tempos recentes, há consenso em se afirmar que Eliseu Visconti foi um dos primeiros designers brasileiros, denominação profissional incompatível com a época em que viveu. Embora essa afirmação deva ser matizada à luz de sua atuação como artista, não é possível ignorar que seu trabalho associado às artes decorativas guarda semelhantes com iniciativas análogas no contexto europeu, que também fizeram uso do art nouveau para construir uma ponte entre as artes plásticas e o projeto de objetos utilitários e peças gráficas fabricados em série. (VISCONTI CAVALLEIRO; LAMAS DE FARIAS, 2014, p.74)

A iniciativa viscontiana de introduzir objetos artisticamente concebidos e que também fossem reproduzíveis em larga escala pela indústria, fez parte da exposição ocorrida em 1900, intitulada *Eliseu Visconti – Pintura e Arte Decorativa* que se realizou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em ocasião do seu retorno após o período de pensionista na França.

Como já explicamos, Eliseu Visconti participou dos cursos oferecidos nos ateliês École Guérin, onde teve aulas de artes decorativas com Eugène Grasset. Na referida exposição foi, certamente, uma mostra de tudo o que Eliseu Visconti aprendeu durante sua estadia em Paris, tanto em pintura que teria sido o seu objetivo inicial, quanto nas artes decorativas que teriam sido uma descoberta de grande potencial durante a época da modernização. Infelizmente, a sociedade que foi contemporânea à exposição não demonstrou muito entusiasmo com os objetos da era da reprodutibilidade pensados e elaborados por Eliseu Visconti.

> Seguindo-se os comentários publicados nos jornais da época, verifica-se, embora não tenha realmente sido um fracasso, como se poderia concluir da declaração do próprio Visconti a Angyone Costa, anos depois – “Tudo perdido. Ninguém notou o esforço” –, de fato, a exposição muito pouco visitada e se a crítica lhe deu o devido valor, o fez tardiamente. (SERAPHIM, 2012, p.83)

Talvez, a fala de Eliseu Visconti declarada à Costa possa ser avaliada não apenas como um desabafo, mas como uma maneira de manifestar sua frustração na época da exposição, pois, ele se sentiria já moderno por ter vivido nos últimos anos imerso pela vontade francesa de modernização aliada ao espírito da modernidade

definida no contexto europeu e estritamente derivada dos processos de industrialização, da grande metrópole, da vida moderna urbana, com suas modas tão belas ao olhar da burguesia. Porém, ele foi tardiamente reconhecido como no exemplo a seguir.

artes plásticas

■ Visconti, o impressionista e o designer

Com 94 peças e cerca de 30 documentos, a mostra, em cartaz na Caixa Cultural, ilustra as duas grandes vertentes do trabalho de Eliseu Visconti, um dos mais relevantes representantes do movimento impressionista no Brasil e o pioneiro do design e das artes gráficas no país. Entre as relíquias expostas estão 22 estudos feitos para o pano de boca do Teatro Municipal, pintado em Paris entre 1906 e 1907, e no qual o artista retrata negros entre os populares, atitude censurada na época. Outra atração são os cartazes feitos para a Cervejaria Antarctica (foto), com elementos Art Nouveau.

Recorte de jornal, documentação preservada pelo MNBA (s/d), registro da autora.

Por mais que houvesse um esforço viscontiano de se aventurar ao pioneirismo do design no Brasil, a sociedade brasileira que Eliseu Visconti encontrou quando no momento do seu retorno da Europa ainda era a mesma que ele havia deixado, nada interessada ou pouco possibilitada de dar o devido interesse ao esforço de um homem moderno em atualizar a visão arcaica da sociedade local.

Ana Heloisa Molina (2004) explica que uma das ambiguidades da modernidade que envolve a vida e a obra de Eliseu Visconti é justamente a conclusão de que a modernidade é uma experiência histórica, que tem sua gênese na complexa disputa e oposição entre o antigo e o atual, transitória como pensou Charles Baudelaire. No entanto, a autora nota que a experiência histórica da modernidade deve ser entendida como sendo vivenciada pelos indivíduos, pelos os que passaram pelos processos e pelo tempo que se pretende promover a modernidade e seus valores.

Nesta compreensão, Ana Heloisa Molina observa que “Se modernidade é a experiência histórica em aguçar a sensibilidade moderna, Eliseu Visconti em sua

ação e diversificação estética é uma de suas facetas" (MOLINA, 2004, p. 90). É claro que a autora se refere também à diversidade estilística experimentada por Eliseu Visconti ao longo de sua formação, carreira e processo artístico, havendo por parte dos historiadores da sua obra um esforço classificatório de fases: fase acadêmica, pré-rafaelista, simbolista, impressionista, pós-impressionistas, divisionista e outras tantas que a história da arte pretenda demarcar. Ou talvez, mais justo, seria dizer uma tradição a se criar, como tantas outras tradições interiorizadas e modificadas pela experiência brasileira.

Mas, é necessário considerar que "A experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve, assimila e elabora em geral os traços de outras culturas, quando estes encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida" (HOLANDA, 1995, p. 40). Em sentido semelhante, seria condição quase que inevitável que a cultura moderna vivenciada por Eliseu Visconti no contexto parisiense encontrasse nos traços da nossa cultura a possibilidade de ajuste, todavia, aparentemente tal encontro não aconteceu logo após o seu retorno como pensionista em 1900, mas, somente anos depois.

Lembrando, como já notado, que Eliseu Visconti retorna à França, vivendo lá com sua família até 1920. Mesmo que Eliseu Visconti, entre o período 1900 a 1920, tenha viajado ao Brasil em missão de trabalho e mesmo com algum tempo de permanência nas terras brasileiras durante esse período, há que se considerar que as experiências vividas por Eliseu Visconti se fundaram entre dois mundos distintos, ou seja, o mundo vivido na França e o mundo vivido no Brasil, portanto, foi um artista que transitou entre modos distintos de viver a experiência histórica da modernidade, o que de certa maneira possui alguns reflexos em sua obra.

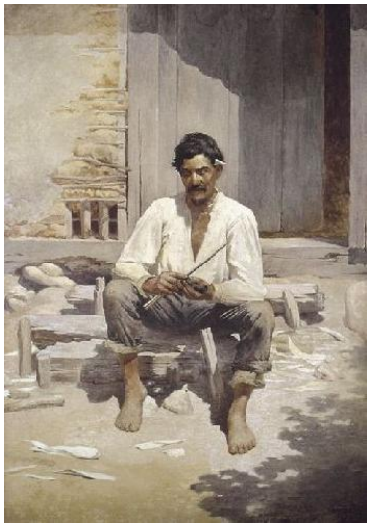
Retornando às considerações do estudo desenvolvido por Ana Heloisa Molina (2004), vale destacar que a modernidade é entendida como vivência dos indivíduos e isso nos é importante. A experiência da modernidade não é a mesma para cada indivíduo, pois é estabelecida na relação espaço-tempo. Primeiro, já foi possível perceber que a noção de modernidade está sujeita à mudança, é transitória, embora mantenha a permanente oposição entre o antigo e o novo, por conseguinte, há um contexto que agrega valores ou adapta a noção de modernidade e estamos seguros em afirmar que modernidade à francesa não foi igual à modernidade brasileira, tampouco a modernidade paulista foi a mesma que a carioca.

A modernidade é um sintoma que se enreda às experiências dos habitantes de determinado lugar, país ou região, logo, está na mensura da modernidade como experiência histórica vivenciada pelos indivíduos no mundo a dificuldade da sociedade carioca em receber a exposição pioneira que Eliseu Visconti promoveu quando chegou de Paris em 1900.

Lá nas terras estrangeiras, a partir de outra experiência histórica da modernidade, Eliseu Visconti conviveu com uma sociedade adepta aos avanços industriais e que já incorporava os produtos da era da reprodutibilidade na vida cotidiana, enquanto que no Brasil, embora houvesse algum esforço ou mesmo a promessa de progresso republicana, a sociedade do litoral ainda mantinha uma experiência histórica ligada aos velhos costumes herdados da vida colonial e no interior do Brasil, além dos hábitos coloniais, não seria difícil de perceber as práticas primitivas dos nossos "bons selvagens" adaptadas para a sobrevivência local. A nosso ver, a exposição realizada por Eliseu Visconti em 1900, só teve repercussão tardiamente porque a nossa modernidade ainda estava em fase de negociação.

Se for possível avaliar a Semana de Arte Moderna de 1922 como uma ação que pretendeu trazer o "moderno" à negociação, vale considerar que outras iniciativas também procuraram negociar com a sociedade brasileira a aceitação da ideia de modernidade, como foi o caso das iniciativas ligadas à trajetória de Eliseu Visconti. Porém, o Brasil mostrou-se uma sociedade que se percebia aprisionada ao passado, ou seja, a arcaica cultura colonial construída em nossas bases, nas nossas "raízes" no mesmo sentido pensado por Sérgio Buarque de Holanda. A negociação do nosso direito a modernidade foi validada a partir de um refúgio discursivo sobre o "nacional". Nesta perspectiva, acreditava-se que seria possível encontrar o modo brasileiro de adaptar o conceito de modernidade à nossa realidade.

Do ponto de vista do "nacional", antes da Semana de Arte Moderna de 1922, Aracy Amaral (1998) explica que já era notável na produção artística brasileira um olhar direcionado para o interior do Brasil, mas, ainda ligado ao estilo oficial – acadêmico. Neste sentido, a autora destaca o tema do "caipira" eleito por Almeida Júnior, o "regionalismo" nas produções da literatura e no que diz respeito às produções com preocupações sociais mais enfáticas podemos considerar as obras "Os Sertões" de Euclides da Cunha e "Canaã" de Graça Aranha como obras que despertam o pensamento para além do reconhecimento romântico ou idealizado pela pintura dos outros personagens do Brasil interiorano.



Almeida Júnior, *Caipira picando fumo*, 1893. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Almeida Júnior, *Estudo para cabeça de caipira*, 1893. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A nosso ver, tanto a introdução dos personagens interioranos quanto a divulgação dos problemas sociais existentes no interior do Brasil do período, revelaram para a sociedade brasileira os vestígios de um país que estava circunscrito numa temporalidade relativa à Idade Média[31]. E essa sociedade percebe que a modernidade é um bem necessário para anular os vestígios do passado, logo, negociar o direito da modernidade brasileira significava renovar o país, suprimindo o arcaico e modernizando-o.

O problema encontrado pela parcela da sociedade brasileira que estava disposta a negociar nossa modernidade é que eles não conheciam a estrondosa capacidade do mundo vivido no interior do Brasil de ser arcaico. É após a Semana de Arte Moderna de 1922 que surgem movimentos como Pau-Brasil, Verde-Amarelo, Antropofágico, cada um apresentando sua interpretação sobre o que é descobrir o Brasil, uns mais radicais que os outros. O surgimento dos movimentos foi um momento de criticar o falso nacionalismo e até certo ponto negar toda cultura importada. Junto com eles surgem modos diferentes de definir o que era a modernidade brasileira. E uma das definições mais quista até hoje, foi, a definição proclamada pelo Movimento Antropofágico.

---

[31] Sobre o assunto, ver: HOLANDA, S. de B. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

> No Brasil de 1920, a pintora Tarsila do Amaral e o poeta Oswald de Andrade, junto a um grupo heterogêneo de romancistas, lingüistas e filósofos, fundaram uma corrente artística e intelectual à qual chamaram Movimento Antropofágico. Sob o signo da Antropofagia, foram publicados manifestos e poemas, feitos quadros, escritos romances e ensaios, e foi chamada a atenção pública sobre um significado novo e revolucionário da antropofagia e das civilizações pré-coloniais da América. (...) A antropofagia apontava, em primeiro lugar, para as raízes históricas das civilizações destruídas da América. Em segundo lugar, revelava um novo significado da relação humana com a natureza, com seu próprio corpo, com sua sexualidade, seus afetos e, não em último lugar, com sua comunidade. (SUBIRATS, 2002, p.29)

A prática da antropofagia é resignificada pelo movimento, pois se antes a noção de antropofagia era percebida pelos seus estrangeiros como uma prática canibal de um imaginário pavoroso, o movimento transforma essa noção arcaica, atualizando-a como um sinônimo para uma "espécie" de canibalismo cultural que nos ajudaram a definir uma compreensão de modernidade brasileira que buscava suas raízes históricas na forma mais "pura" de viver nas terras brasileiras desenvolvidas pelos seus primeiros habitantes.

Em *Acadêmicos e Modernos*, o crítico Mário Pedrosa, nos ajuda outra vez a pensar a questão da negociação da modernidade no contexto brasileiro. Mário Pedrosa (2004) sugere que a arte moderna foi uma reação ao ideal naturalista tradicional da cultura do ocidente, que na Europa, procurou a autonomia do fenômeno artístico e outras formas de expressão no primitivismo da arte africana e da arte oriental. Para o autor, o artista moderno brasileiro não precisou ir longe para buscar outras formas do exprimir, bastava apenas virar as costas ao litoral e descobrir o interior do Brasil.

> A questão do nacionalismo já se havia manifestado anteriormente na cultura brasileira. Desde o Romantismo, este debate vinha-se fazendo presente, através de diferentes formulações. No centro da discussão estava o problema de uma cultura que, sabendo-se herdeira da cultura ocidental, buscava dentro desta demarcar suas especificidades. Para tal, tinha-se que resolver "a ambigüidade fundamental: a de sermos um país latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas" [32]. (ZILIO, 1982, p. 47)

[32] Zilio cita Antônio Cândido.

“Uma nação a se descobrir” a grande determinante para o modernismo brasileiro inventado pelos artistas e intelectuais da primeira metade do século XX e fortaleza da narrativa desenvolvida pela nossa história da arte. Nesta perspectiva, vale destacar como Aracy Amaral (2006) caracteriza o Brasil, para autora, esse é um país jovem, tendo em vista os países europeus, mas também repleto de uma diversidade cultural que se imbrica algumas vezes e outras não.

Aracy Amaral (2006) também possui uma visão extremamente esclarecedora sobre a questão da internacionalização das artes visuais produzida nas terras brasileiras. A autora compreende que o Brasil e o artista brasileiro estão abertos à informação, sobretudo, às informações que nos são externas, ou seja, importadas do contexto europeu e foi assim desde o nosso passado colonial. A historiadora considerou que teria sido uma fonte “nova” a busca pelas nossas “raízes”, dando valor extraordinário às iniciativas do modernismo brasileiro das primeiras décadas do século XX, pois o modernismo brasileiro conseguiu [...] “uma atualização de linguagem formal, de acordo com os figurinos de Paris, a partir da revolução cubista, mas, ao mesmo tempo, desvelou o Brasil nativo como inspiração e afirmação [...]” (AMARAL, 2006, p. 253-4).

A construção de uma noção de modernidade brasileira mediante a atualização da linguagem formal e a eleição do Brasil nativo como temática para um regime artístico que definiria o nosso projeto modernista, teria sido um argumento gerado no interior do pensamento dos intelectuais modernistas e aceito pelos pesquisadores da história da arte brasileira como a sustentação para a exclusão do direito à modernidade dos artistas que não atualizaram suficientemente sua linguagem formal ou sua temática.

Neste sentido, todos os artistas que não participaram dos movimentos modernistas, estavam, na visão do discurso do modernismo brasileiro, defasados, por serem mais velhos, por terem se formado em escolas de “doutrinação” acadêmica, por manterem uma visão naturalista sobre o modo de representar o mundo e as suas personagens. Alguns tiveram a sorte de serem considerados percussores da modernidade na arte, porque elegeram os habitantes do interior do Brasil como temática, foi o caso de Almeida Júnior. Outros foram considerados percussores porque teriam apresentado novas técnicas artísticas como o impressionismo e o pós-impressionismo de Eliseu Visconti. Curiosamente uma crença na autoria da transição entre acadêmicos e modernos se mostra valida para

uma parte da história da arte brasileira. A crença dá aos chamados de precursores o gosto de terem provado um pouquinho da modernidade e o desdém aos demais que não conseguiram saboreá-la. E assim sob a égide da modernidade segue-se inventando modos de inclusão e exclusão do que deve ou não ganhar visibilidade e legitimidade.

Já a tentativa da história da arte brasileira de narrar o "nascimento" da modernidade artística no contexto brasileiro pela ideia do marco "oficial" ocorrido durante a Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922, é certamente, fiel às práticas excludentes que constituem a invenção da modernidade. Porém, mesmo dentro do escopo da nossa história da arte, encontramos com facilidade algumas narrativas sobre o declínio do modernismo brasileiro e até mesmo lamentações sobre os caminhos artísticos e políticos da modernidade à brasileira. Entre os muitos argumentos que geraram essa descrença está a compreensão de que a nossa modernidade teria sido uma modernidade de superfície.

> A modernidade de Tarsila do Amaral, descendente da burguesia cafeicultora paulista, representaria uma tentativa de conciliação entre a manutenção dos compromissos de classe e a vontade de renovação das estruturas culturais. O desejo de modernização, não acompanhado pelo projeto de transformação da ordem social vigente, teria resultado numa modernidade de superfície, isenta de rupturas e de qualquer tensão dialética. (FABRIS, 2002, p. 46)

Para melhor compreender as assertivas de Annateresa Fabris, é necessário avançarmos um pouco mais na discussão. Neste intento, propomos pensar algumas questões que envolvem essa noção de "modernidade de superfície". A discussão que traçaremos, considera Mário Pedrosa um dos "descrentes" do nosso modernismo, por essa razão, o crítico marxista teria lamentado e "acusado" os jovens artistas brasileiros de não terem dado o devido valor às pinturas de paisagem de Eliseu Visconti. Lembrando que segundo o pensamento de Mário Pedrosa, Eliseu Visconti teria uma lição da ordem da comunicabilidade entre homem e natureza que seria frutífera ao nosso modernismo.

Conforme já explicamos, para Mário Pedrosa, a relação humana com a natureza não foi um problema tratado pelas obras de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari. Assim, esses artistas terão suas obras revisitadas em contraponto à noção de "modernidade de superfície", a natureza, e algumas obras de Eliseu Visconti. Esclarecemos ao nosso leitor que, ao contrário de uma análise

específica das obras que apresentaremos a seguir, o que nos interessa aqui é justamente observar de forma pontual algumas questões que envolvem a ideia de que a nossa modernidade teria sido uma "modernidade de superfície" como foi sugerido por Annateresa Fabris (2002).

Optamos por adotar uma ampla visão sobre os rumos percorridos pelo modernismo brasileiro. Deste modo, almejamos explicar como entendemos os possíveis significados para a expressão "modernidade de superfície". E na aderência desses significados, procuramos apresentar nossas considerações acerca do desenvolvimento do modernismo brasileiro frente à discussão da comunicabilidade homem e natureza, tendo como perspectiva de leitura a seguinte consideração de Bruno Latour:

> [...] a palavra "moderno" designa dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixam de sê-lo. O primeiro conjunto de prática cria, por "tradução", misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por "purificação", duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro. (LATOUR, 1994, p. 16)

Para entendermos como a prática modernista e a modernidade no contexto brasileiro se relaciona com uma prática que cria os "híbridos" e com outra que cria zonas de "pureza", passemos a observar de dentro da duração dos contextos do modernismo à brasileira, quando que as práticas de criação dos híbridos e das zonas de purezas ganham visibilidade.

A década de 1930 foi um período marcado pela crise internacional, a saber: a quebra da bolsa de 1929 nos Estados Unidos que leva à falência significativa de parte dos cafeicultores, com desdobramentos na economia brasileira e o fim da predominância política de São Paulo. Em decorrência a crise, mas também como sintoma da Revolução de 1930, o Rio de Janeiro retomou seu prestígio cultural.

Aracy Amaral (1998) explica que nesse momento aconteceu o Salão de 1931 no Rio de Janeiro. O evento pretendeu mostrar uma exposição de arte moderna à sociedade da capital federal. A autora ainda comenta que, defensores do Salão de 1931, teriam desmerecido a Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922 mediante o argumento que teria sido um "bairrismo" que não se sustentou por muito tempo, logo, a dicotomia Rio-São Paulo aparece implícita ao pensamento da historiadora.

Durante a década de 1930, o Brasil presenciou uma crise com sérias preocupações políticas inclusive no campo cultural, tendo consequências significativas no tratamento do moderno nas artes, que no caso das artes visuais, as questões já ligadas ao tema do nacionalismo pelos primeiros modernos ganharam dimensões mais partidárias ou com preocupações sociais incorporadas aos procedimentos artísticos.

Sobre as dimensões partidárias que foram incorporadas pelas artes, para Carlos Zilio (1982), Di Cavalcanti é um bom exemplo, pois o artista chegou a participar do Partido Comunista e mesmo deixando o partido posteriormente, sua atuação e obra se mantiveram ligadas à esquerda. Além disso, o autor também acredita que Di Cavalcanti foi dentre os modernistas do período de 1930 a 1945 o que frente às transformações políticas parecia o mais equipado, pois teria recebido um bom aprendizado ideológico durante sua estadia nas terras européias. As pinturas de Di Cavalcanti destacam a temática da vida noturna carioca, mas também da vida no interior e os seus habitantes, tipicamente entendidos como brasileiros por serem frutos do fenômeno da miscigenação.

Di Cavalcanti, *Colonos*, 1944, óleo sobre tela, acervo MNBA.

Di Cavalcanti, *Cinco moças de Guarantinguetá*,1930, acervo MASP.

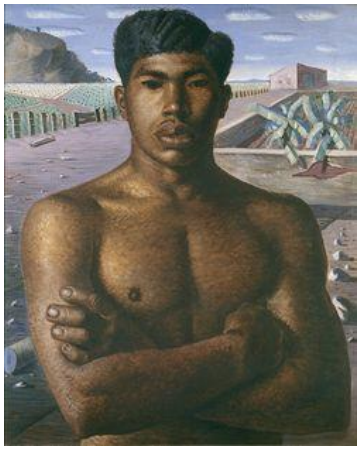
As mulatas, assim como outras personagens regionais por ele representadas, tais como colonos, moças de Minas Gerais, moças de Guarantiguetá e outros, são todos exemplos da diversidade temática adotada pelo artista. Porém, todos possuem algo em comum, todos são mestiços ou diferenciados pela mestiçagem e suas feições são assim marcadas pelo tratamento formal apresentado nos quadros.

No entanto, é necessário esclarecer que não estamos tratando o mestiço e a prática da mestiçagem que ocorreu ao longo da história do Brasil como se "homem mestiço" fosse um ser hibrido ou um "produto" das misturas de raças. O que queremos dizer é que a eleição do mestiço como tema modernista gerado no interior da linguagem plástica e formal desenvolvida pelo modernismo brasileiro, e, que possuiu influências do espaço cubista, do expressionismo, do surrealismo e outros, foi uma prática moderna que cria sobre o espaço pictórico uma mistura completamente nova, dando visibilidade à realidade histórica da gênese do brasileiro e da cultura brasileira.

Essa realidade histórica é a existência da mestiçagem na base da constituição da nossa nação, vinculada à ideia de que essa prática seria um processo dado no nosso próprio histórico de "trocas" genéticas que não se limitam apenas as "trocas" biológicas, mas que são "trocas" culturais entre nós e a cultura européia, entre nós e a cultura indígena, entre nós e a cultura africana.

Nas próximas reproduções, temos dois outros exemplos que nos revelam formas de conceber a gênese hibrida do ser brasileiro.

Tarsila do Amaral, *A família*, 1924, óleo sobre tela, acervo Museo National Centro de Arte Reina Sofia, Madri.



Portinari, *Mestiço*, 1934, óleo sobre tela, acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

No caso da pintura de Portinari o mestiço brasileiro foi eleito como uma das soluções do modernismo brasileiro para a representação das muitas "trocas" genéticas entre os brancos, índios e negros que compõe a população brasileira [33]. Na pintura de Portinari, ainda temos uma ambientação do espaço habitado pelo

[33] Igualmente destacado por Buarque de Holanda em seu livro *Raízes do Brasil*.

mestiço: o espaço rural, onde o mestiço habita, sendo o modo de habitar e viver nesse mundo dado pelo trabalho rural visivelmente representado no corpo moldado pelo serviço da vida no campo.

Já a pintura de Tarsila do Amaral que apresentamos ao lado do *Mestiço* de Portinari, recebe o título *A família*. Na pintura de Tarsila do Amaral, observamos que a aparência das pessoas representadas é marcada pelas mesmas características faciais do mestiço representado por Portinari, assim, a forma do rosto, do nariz, dos olhos, nos revelam o fenômeno da miscigenação que constitui essa família, fenômeno iniciado há algumas gerações passadas.

Se o mestiço foi eleito como o ser brasileiro pelo modernismo brasileiro, por outro lado, as origens, ou melhor, em termos darwinistas, as "raças" da gênese do ser brasileiro também foram representadas em suas esferas mais "puras". Neste sentido, o índio e o negro foram eleitos pelos artistas modernistas para construir uma ideia sobre o que é o "ser" brasileiro na sua genealogia.

Portinari, *Cabeças de Índios*, 1937, estudo, coleção particular.

Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923, óleo sobre tela, MAC/USP.

A questão da "raça" era tão forte no pensamento de parte dos mentores do modernismo brasileiro, que um bom exemplo é o processo compositivo de *Macunaíma* de Mário de Andrade. Yvonne Maggie explica que na época do ideário modernista: "O argumento da 'raça' era tão forte que Mário numa primeira versão de *Macunaíma* teria optado pelo epíteto de 'herói de nossa raça'. Só mais tarde é que mudou para 'herói de nossa gente'". (MAGGIE, 2005, p. 7).[34]

[34] A obra de Mário de Andrade recebeu o título *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter* e foi publicada pelo autor em 1928.

Doravante, a representação do índio e do negro nas suas esferas de "pureza" – a raça, por vezes, se fez marcada pela oposição direta à representação do homem branco e colonizador que foi representado pelas tradições anteriores. A tradição modernista, sedenta por ruptura, procura dar uma visibilidade de destaque para a representação do índio e do negro. Pois, através da estratégia do destaque, os modernistas construíram a ideia de que o referencial representacional ligado ao nosso passado colonial, finalmente, seria substituído por uma ideia que representasse melhor a gênese da nação brasileira oriunda da mestiçagem e, igualmente, pela incorporação e pelas adaptações locais da cultura africana e indígena dadas nas implicações da nossa história.

Ora, se a modernidade é uma experiência vivida pelos indivíduos, logo, o modo de vida do grupo dos modernistas foi confrontado pelos outros modos de viver "descobertos" nas missões folclóricas de Mário de Andrade. Esses totalmente distintos das vivências experimentadas nos centros urbanos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, assim como das experiências vividas por Eliseu Visconti no contexto Brasil-França. No caso do grupo de Mário de Andrade, o impacto do contraste entre as formas de ser e viver nas terras brasileiras, a nosso ver, foi reelaborado nas produções artísticas, refletindo outras formas de entender e definir a modernidade no contexto brasileiro.

As missões folclóricas beneficiaram a obra de muitos modernistas. Há que se destacar os trabalhos desenvolvidos por Tarsila do Amaral que também revelaram os modos de permanência e adaptação encontrados pela cultura colonial para se manter viva no interior do Brasil. Parte significativa das "descobertas" das pesquisas de campo também elaborou a noção de nacionalismo inventada pelos modernistas.

> A noção de nacionalismo, de brasilidade, de uma identidade nacional, de um resgate das raízes culturais e artísticas brasileiras, permeava o contexto cultural e artístico do modernismo, movimento literário em que Mário de Andrade estava inserido. [...] O modernismo interessava-se, sobretudo, por uma revolução estética. Procurando, assim, de modo geral, desenvolver uma arte com características e raízes próprias, preocupando-se ainda com temas de cunho nacional. (ALVES DA SILVA, 2010, p. 109)

A identidade nacional, também chamada de brasilidade por alguns modernistas brasileiros, teve na eleição das "raças" e do mestiço, a revolução estético-temática almejada, porém, a partir da estratégia da hibridação. Em outras

palavras, os mitos indígenas e a gênese “racial” da pátria brasileira foram modernizados pelo tratamento plástico dos modernistas.

Segundo Daniela Kern (2004, p. 58): “A hibridação acaba sendo, tanto um processo que permite a sobrevivência da cultura indígena e camponesa, misturada à cultura popular quanto um meio de modernização da cultura de elite [...]”. E na impossibilidade da permanência dos mitos indígenas dentro de uma sociedade que se pretende moderna, que o modernismo brasileiro antropofagicamente o transforma pela linguagem formal importada das terras parisienses – os “ismos”.

Mas, retornando as consequências históricas decorridas da crise econômica dos anos de 1930, nesse período, a repercussão do modernismo já não se limitava a elite paulista, nem ao grupo de Mário de Andrade, embora ele continuasse uma figura singular em todo o processo do modernismo brasileiro. Em 1930, a cidade de São Paulo estava envolvida na Revolução, sobretudo, após a derrota de 1932, nesse contexto conflituoso, os artistas e intelectuais procuram construir alternativas para a permanência das ideias modernas difundidas.

Carlos Zilio (1998) destaca a iniciativa dos clubes culturais como SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna) e o CAM (Clube de Arte Moderna), ambos frequentados e patrocinados pela sociedade burguesa e/ ou a classe média local. Os clubes promoviam desde bailes, a exposições modernas de colecionares locais até as conferências de Mário Pedrosa. Uma das alternativas de reorganização após a crise e a revolução de 1930, foi o Salão de Maio, que reuniu artistas paulistas e cariocas.

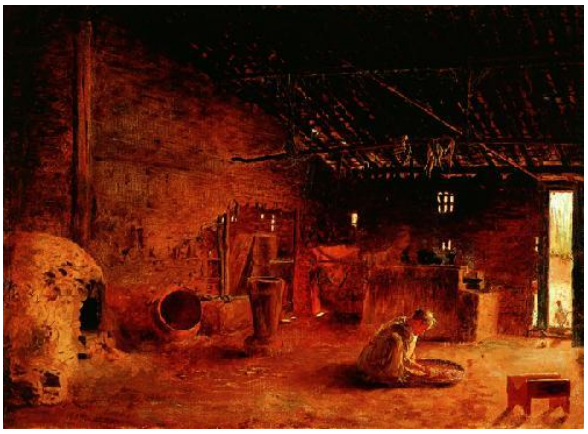
Ao pensar os anos de 1940, Aracy Amaral (1984) sugere um período “divisor de águas”. A autora destaca que no contexto da grande guerra, Mário de Andrade marcou o momento com reflexões críticas sobre questões como o decorativo, o nacional, o regional, o erudito e o popular. Questões que durante a primeira fase do modernismo não receberam a devida atenção. É nesse momento que a vitalidade do modernismo brasileiro foi fortemente questionada. Certa dúvida sobre os “rumos” do modernismo pairou sobre os intelectuais da época, como foi o caso de Mário Pedrosa.

Nesse contexto, de avanços e recuos, estabilidade e questionamentos do modernismo brasileiro, que iremos traçar algumas observações em contrapondo a ideia de brasilidade proclamada por Guilherme de Almeida. Assim selecionamos

pinturas que incorporaram as ideias de modernidade ligadas à vida da grande metrópole, justamente como pensou Charles Baudelaire.

Di Cavalcanti, *Tempos Modernos*, óleo sobre tela, 1961.

O tempo moderno, o tempo que supera o passado pela modernização, com o avanço do espaço urbano, o aumento extraordinário dos grandes prédios, quando as ruas são tomadas pelos automóveis e as pessoas aos poucos vão perdendo o contato com a vegetação local que é substituída pelas grandes edificações verticais. O tempo moderno é quando os produtos híbridos criados e reproduzíveis pelas técnicas industriais fazem parte das necessidades básicas de nossas vidas, tornando o mundo vivido nesse tempo também uma forma de modernidade.



Almeida Júnior, *Cozinha caipira*, 1895, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Di Cavalcanti, *Linha de Produção*, versos 1960-70.

O homem do tempo moderno não pode conceber, por exemplo, a existência da casa caipira, pelo contrário, deve engrandecer e fazer se representar pelas habitações do homem moderno, também chamadas de apartamentos. Os edifícios

altos das grandes cidades são resultado das habitações produzidas em série semelhantemente aos muitos produtos industriais reproduzidos para o consumo individual do homem.

O trabalhador moderno que não está mais no campo, por contraste, trabalha na indústria, sua função de operário se baseia no movimento de repetição, o produto final do seu trabalho não é exatamente produto seu, mas da máquina e do trabalho fragmentado, o produto da era da reprodutibilidade. O homem moderno tem um mundo seriado para habitar nas grandes cidades, os prédios com apartamentos seriados são formas modernas de habitar o mundo que chamamos de moderno ou modernizado.

Tarsila do Amaral, *São Paulo*, 1924,
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Tarsila do Amaral, *Sol poente*, 1929,
Coleção Geneviève e Boghici, RJ.

Tarsila do Amaral, *Floresta,* 1929,
MAC USP

Tarsila do Amaral, *E.F.C.B.*,
1924, MAC USP

Já no caso de Tarsila do Amaral, além dos aspectos formais e compositivos do espaço pós-cubista que ela aprendeu durante sua estadia em Paris, ela também optou pela dicotômica oposição entre a paisagem interiorana idealizada como “pura”, quase que intocável, e geralmente, associada ao universo onírico e

mítico das suas lembranças, em oposição, aos espaços já civilizados pelos processos da modernização das grandes cidades, tendo destaque especial a capital paulista, com uma atmosfera hibrida que entrelaça ruas, prédios e os vestígios de vegetação.

A pintura de Tarsila do Amaral nos revela uma prática moderna também apontada por Bruno Latour e citada anteriormente, trata-se da criação de produtos híbridos e da separação de zonas de purezas entre natureza e cultura (o espaço humano).

O que a pintora nos mostra na representação da cidade de São Paulo é um espaço urbano hibrido, onde as construções modernas avançam sobre o espaço da natureza, logo, a representação da paisagem em época de modernização, ou em outras palavras, em tempos modernos, é a representação do espaço hibrido que mistura os objetos da cultura material aos restos da vegetação que aos poucos é sufocada pelo concreto dos prédios que representam os centros urbanos, isto é, quando ainda existe algum vestígio de natureza, assim entendidos como vegetação.

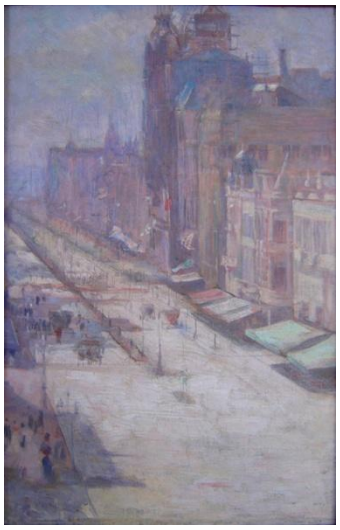
Já as paisagens oníricas desenvolvidas pela pintora, nos apresentam uma natureza pura, intocável, possível na modernidade apenas pela idealização. Geralmente, na obra da artista, a paisagem pura e intocável se associa a vegetação nativa do interior do Brasil, facilmente, identificamos cactos e outras figuras que caracterizam o sertão ou mata do interior do país. A figura humana que habita essas localidades também ganha uma ambientação dada por certa atmosfera de pureza e não será difícil observar que a representação das personagens míticas ou caracterizadas pelo tema da “raça”, se faz associada a essa atmosfera de pureza encontrada na natureza selvagem.

Nesta compreensão, temos que considerar que as obras de alguns dos modernistas brasileiros possuem semelhanças com as práticas modernas observadas por Bruno Latour (1994, p. 54) [...] “a natureza permaneceu longínqua e dominada, ainda se parecia vagamente com o pólo constitucional da tradição. Parecia reservada, transcendental, inesgotável, longínqua”. A natureza em seu estado de “pureza” é representada como um mundo transcendental, razoavelmente nostálgico e por oposição, outra zona de pureza se revela e assim é representada pelos modernos e modernistas, como o espaço da cultura e da civilização, onde o homem constrói seus edifícios, urbaniza, industrializa.

Visconti, *Leitura à beira do rio*, c. 1915, 65 x 81 cm, Coleção Particular.

Tarsila do Amaral, *A lua*, 1928, óleo sobre tela, 110 x 110 cm, Coleção Particular.

Portinari, *Industrialização no Brasil*, 1960, 22,5 x 15,5 cm, Coleção Particular.



Visconti, *Avenida central*, (s/d), 49,5 x 32,5 cm, Coleção Particular.

A questão representacional centrada na separação entre duas zonas de pureza se faz como uma prática dos modernos, de um lado a natureza intocável, até amável e transcendental, do outro, o espaço criado pelo homem, da cultura e de todas as conquistas dos processos civilizatórios da modernização, como a construção de avenidas para os automóveis e a industrialização, que foram apresentadas e incorporadas entre as temáticas adotadas pelos artistas modernos.

Na comparação estabelecida entre as obras de Eliseu Visconti, Tarsila do Amaral e Portinari, o contraste formal é evidente. As duas obras apresentadas de Eliseu Visconti são pinturas do começo de sua carreira, porém, já se observa as primeiras experimentações com o estilo impressionista, a pincelada rápida,

justaposta, com a incorporação do gesto repetitivo em concordância com a era reprodutibilidade.

Já a pintura de Tarsila do Amaral revela nas formas orgânicas e arredondadas das figuras certa aproximação com o espaço surreal, sem deixar o aprendizado do espaço cubista, uma pintura dada no plano. E a pintura de Portinari, com sua composição geometrizada e vertical, representa justamente a industrialização no Brasil como nos sugere o título da obra. E se percebe ainda, certa estruturação da figura em processo de abstração, embora sejam visíveis as duas chaminés da indústria apresentadas no primeiro plano da composição.

Obviamente, existe uma grande diferenciação entre os programas estéticos adotados pelos artistas e ligados aos regimes de arte que também são distintos, porém, e o mais importante, é que o núcleo temático dicotômico – natureza e cultura – das práticas exercidas pelos modernos como, inclusive, base da definição da modernidade, das suas conquistas e modos de pensar do homem moderno são acionadas por todos.

Entende-se aqui a natureza representada pela vegetação local e a cultura como a representação dos espaços criados pelos homens. É possível dizer que todos são modernos pela maneira como concebem o mundo vivido no tempo moderno definido pela separação da natureza transcendental em oposição à cidade, à indústria, à cultura. Logo, todos são modernos em coerência com uma modernidade que se apresenta como um sintoma social entrelaçado aos processos de modernização que gradativamente separa o homem moderno e a natureza em duas zonas ontologicamente distantes.

No entanto, considerando a questão na esfera dos “ismos” e dos regimes da arte que foram criados pelos movimentos modernistas a fim de romper uns com os outros e para melhor determinar suas próprias crenças sobre a definição de modernidade, teremos que observar que a transitoriedade entre o antigo e o novo como a articulação entre os “ismos” é responsável pelo contraste formal que se observa na comparação das obras. Pois, a modernidade como multiplicidades de modernismos institui uma necessidade de renovação formal, fazendo que a pincelada impressionista de Eliseu Visconti deixe de ser moderna quando substituída pelo espaço cubista e surreal de Tarsila do Amaral, porém, uma vez que o objetivo da pintura de Tarsila do Amaral é conquistado, outro novo se revela como

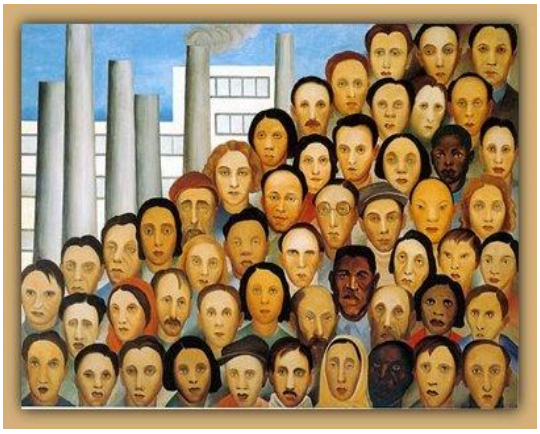
no mito do eterno retorno, dessa vez, a renovação vem de Portinari, com a passagem para a possibilidade da abstração da forma.

Se a modernidade e sua superação por uma nova modernidade se constituem na base dos modernismos, teremos que considerar que todas as obras que apresentamos na comparação são modernas no núcleo temporal que foram produzidas, porém, quando ultrapassadas deixam de ser moderna, o que faz parte da própria concepção eternal da modernidade. A questão é que a renovação se dá na linguagem formal e não na temática que se instaura na ordem do universo sensível abordado pelos artistas e que separa o mundo em duas zonas de ontológicas, de um lado a natureza – o universo transcendental – e do outro a cidade – o universo do homem e da cultura/sociedade.

Eliseu Visconti e Tarsila do Amaral trataram a natureza representada em suas telas como transcendental. Do mesmo modo, percebemos que as pinturas de Portinari e Eliseu Visconti caracterizam o espaço da cidade como o lugar das criações humanas e progressivamente afastadas da natureza. Inevitavelmente, teremos que considerar que todos colaboram para a concepção moderna baseada na divisão entre zonas de “pureza”, às vezes, imanentes, e outras, transcendentes, conforme a conveniência. Assim as práticas da modernidade vão se revelando pela sensibilidade dos artistas, sendo sua aparência gerada pelas muitas possibilidades formais.

Para avançar um pouco mais, vale ainda observar no contexto brasileiro quando a modernidade, nas suas diversas possibilidades e práticas, nos força perceber o quanto que a modernidade no Brasil é uma impossibilidade, ou talvez, uma construção de “superfície”, exatamente como foi apontado anteriormente. Nesta perspectiva, devemos prosseguir com algumas questões sociais que envolvem a ideia de modernização.

Para Carlos Zilio (1982), foi apenas com a passagem de Tarsila do Amaral pela antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas em 1931, que ela teria de fato desenvolvido uma rápida militância política que se evidenciou nos trabalhos *Segunda classe* e *Operários*, sendo o último, um retrato significativo no trato da nossa situação social: a interação ou a não-interação entre as expressões de sofrimento, a pluralidade de raças e a presença da indústria, todos apresentados pela dinâmica pirâmide compositiva.



Tarsila do Amaral, *Operários*, 1933, acervo Palácio do Governo do Estado de São Paulo.

Tarsila do Amaral, *Segunda Classe*, 1933, coleção particular.

Se a obra de Tarsila do Amaral nas suas fases mais frutuosas estava enraizada na temática da brasilidade pelo resgate das "raízes" idealizadas nas imagens das "raças" ou do mestiço, a inclusão de uma temática brasileira politizada pela preocupação dos problemas sociais mais urgentes, como as dificuldades econômicas sofridas pelas famílias brasileiras oriundas das classes desprivilegiadas e o tratamento dado ao trabalho humano pelo sistema da mais-valia, não foi na leitura de Carlos Zilio (1982) uma experiência que trouxe benefícios para a poética de Tarsila do Amaral. Sobre *Operários*, o autor afirma:

> O valor desse trabalho não está propriamente na aparição da nova temática, mas na articulação interna que a artista estabelece com os elementos formais utilizados. Ao tratar uma situação social, o quadro se coloca a partir da experiência perceptiva na qual essa situação ocorre. A máquina (a indústria) ganha um valor de símbolo icônico na relação que estabelece com o sistema onde aparece. Cada forma vai agir como uma peça que se destaca pelo contorno e a fatura neutra, formando engrenagens que se completam e se opõem, numa produção significante. (ZILIO, 1982, p. 84)

Se a experiência da modernidade é vivenciada pelos indivíduos, a nosso ver, foi somente em *Operários*, que Tarsila do Amaral consegue traduzir a experiência da vida moderna nas terras brasileiras, um modo de adaptar os avanços industriais à nossa realidade sem perder ou talvez até reforçar a condição humana moderna de mera mercadoria.

> A diferença decisiva entre os instrumentos e as maquinas, se encontram, talvez, na maravilhosa ilustração interna a discussão aparentemente sem fim sobre o ponto do saber se o homem deve "se adaptar" a maquina ou a maquina se adaptar a "natureza" do homem. [...] se a condição humana consiste no homem em ser

> condicionado como coisa, dado ou fabricado, imediatamente devido a nossa condição ulterior, o homem se "adapta" ao meio das maquinas no momento que ele as inventa. Certamente, elas tornam a nossa existência uma condição também inalienável que as outras ferramentas das épocas precedentes. (ARENDT, 2009, 199, tradução nossa)

Hannah Arendt observa uma importante questão sobre a modernidade e o homem moderno: se o homem deverá se adaptar à máquina ou a máquina à natureza humana. A autora entende o homem como um ser condicionável, inclusive a suas próprias invenções – a máquina (ou, na nossa visão, a modernidade inventada). Uma das grandes questões da condição do homem moderno está ligada aos desdobramentos de suas invenções.

Em tempos modernos, na era da reprodutibidade e da modernização, é a própria condição humana que se adapta a todas as invenções do mundo moderno. A existência do homem moderno se conecta à existência do mundo industrial, torna o homem parte integrante desse sistema, concedendo aos homens os benefícios da modernidade, mas também os malefícios.

Talvez, a continuidade de um projeto modernista preocupado com a condição do homem moderno não tenha sido desenvolvida por Tarsila do Amaral, justamente, porque o projeto modernista estava centrado na superfície de uma nação mítica (a gênese do ser brasileiro) e não no mundo vivido pela condição do homem moderno.

Para Bruno Latour, por exemplo, os híbridos (ou quase-humanos) estendem ou complementam o homem, transformando-o e por ela sendo também transformados (pensando a relação homem e máquina). O homem moderno é ainda o homem que não conseguiria mais aceitar a ideia de que outros homens não modernos existiriam de forma arcaica em terras longínquas, e talvez, em harmonia com uma natureza transcendental. Por isso, o homem moderno louva o avanço industrial e as conquistas da modernização, para ele, se existe um homem e um lugar não moderno, além de condenável, ambos devem ser caracterizados no seu imaginário como a decadência total da existência humana, portanto, para o homem moderno a glória da existência humana se dá apenas pela modernidade.

Portinari, por sua vez, também não fugirá da lógica dessa temática, mas com outras propriedades. Mesmo que por expressões diferentes, os artistas modernistas representam o "espírito de brasilidade" ou a descoberta do "nacional". Neste sentido,

Portinari tratou de temas diversos da realidade nacional, inclusive com o patrocínio do governo ou dos colecionadores e empresários locais.

É verdade que a formação acadêmica de Portinari, nem sempre é vista com "bons olhos" pelos que acreditam na ideia de ruptura entre academicismo e modernismo como condição necessária aos tempos modernos. Vale lembrar, que Eliseu Visconti considerava a pesquisa desenvolvida por Portinari uma investigação de um jovem que deveria ser respeitada, mesmo que lhe fosse estranha.

Na avaliação de Mário Pedrosa (2004), Portinari trouxe relevantes acréscimos à pintura nacional pela sua expressão dada na matéria, os tons do fundo se ligam misteriosamente com o tom escuro dos primeiros planos, criando figuras esculturais de tendência monumental. Tais características ligadas às figuras das personagens retratadas, para o crítico, trazem o problema do homem e do seu destino, ou ainda, podemos dizer o problema da temática brasileira incorporada ao gênero humano, a sua existência.

Ao contrário de Tarsila do Amaral que idealizou a paisagem interiorana com cores vibrantes e atmosfera lúdica, Portinari, fez jus ao adjetivo "pintor social", porém, quando denuncia o universo circunscrito nas formas mais arcaicas que causam os sofrimentos humanos, como a falta dos recursos básicos para a sobrevivência dos seres, o pintor denuncia também o quanto que a modernidade brasileira é uma impossibilidade quando se considera a ideia de modernidade ligada aos processos de modernização.

Portinari, *Enterro na rede (série Retirantes)*, 1944, MASP.

Portinari, *Retirantes (série Retirantes)*, 1944, MASP.

Portinari consegue dar visibilidade a capacidade que a falta da modernidade e dos processos de modernização possui de ser cruel com as populações brasileiras que vivem no interior desse país sem os recursos dos bens materiais que a sociedade moderna possui. Os trabalhos desenvolvidos para a série *Retirantes*, logicamente, são exemplos que não são só validos como também tocam a sensibilidade brasileira sobre os problemas urgentes que agridem as populações interioranas em pleno tempo moderno.

Eis então o significado mais atroz que podemos dar à expressão "modernidade de superfície", pois mesmo havendo a renovação formal e estética, mesmo que a temática das "raízes" do Brasil seja reconhecida, ainda assim, parte dos brasileiros vivia num mundo nada moderno, aliás, um Brasil muito mais primitivo e medieval. Logo, a transitoriedade entre o arcaico e o moderno se mostra apenas parcial em terras brasileiras, pois o mundo vivido no interior do Brasil nos revela um passado permanente e presente.

A modernidade, tanto na Europa quanto no Brasil, foi um momento de descobrir outros modos de existir no mundo vivido. E muitas vezes, no caso do Brasil, o mundo vivido pelo outro conseguiu provar que a modernidade só era uma palavra e não uma realidade de fato. A modernidade, na esfera dos modernismos, se molda aos contextos e no Brasil se adaptou às questões do "nacional", se assim for aceitável a quem interpreta.

Cada regime estético defendido pelos "ismos" europeus e pelos brasileiros forjou a modernidade de modo a encaixá-la a sua forma. A modernidade é transitória porque assim como um material plástico também é modelável, porém não se prende a um único molde, se adapta ao mundo vivido pelo homem que se deseja moderno e se adapta também às revelações que as experiências fornecem aos modernos como a aceitação de que existem outros modos de habitar o mundo vivido (sendo alguns modos nada modernos).

A modernidade como experiência histórica vivenciada pelos indivíduos tornou-se uma dificuldade em si mesmo dentro do contexto brasileiro, já que as próprias iniciativas modernistas de encontrar os meios de atualizar a temática nacionalista do Brasil moderno nas nossas "raízes" foi uma tentativa que mais nos causou frustração ao dar visibilidade nos últimos anos do projeto modernista aos problemas sociais. Esses revelaram a impossibilidade da modernidade total nas

terras brasileiras, como é o caso das muitas populações que viviam em condições degradantes e foram temas de artistas como Portinari.

No caso do homem oprimido pelo sistema industrial, encontramos uma dificuldade de aceitação da modernidade enquanto solução para a realidade brasileira, já que os processos de modernização revelam a cruel condição do homem moderno na era da mercadoria e da reprodutibilidade, como nas pinturas de cunho social desenvolvidas por Tarsila do Amaral.

Há ainda outra dificuldade universal, ao se perceber que são tantas as maneiras de ser moderno ou modernista, que todos os que possuem alguma iniciativa de renovação temática ou de linguagem formal nas artes e assim são lembrados pela história, também podem ser chamados de modernos ou seus percussores, como foi o caso de Eliseu Visconti e Almeida Júnior.

Eis então o problema da modernidade quando consideramos que o homem que quer ser moderno irá conceber que existe um mundo vivido por ele, ou seja, um mundo moderno, e por contraste existiria outro mundo vivido pelos não modernos, os que estão aprisionados no passado e na tradição ou que vivem em plena época moderna como bárbaros do passado. O passado é realmente um problema para os modernos, se distante provavelmente possui algo que mereça ser revisitado, porém, se recente, apenas será superado (como pensou Bruno Latour).

E na incapacidade de anular ou de atualizar o passado, as crenças na modernidade começam a escapar dentro de suas próprias construções retóricas. Por um lado, o homem moderno admira o modo que o homem preso no passado, distante e primitivo existe no mundo vivido, e ele quer conviver com esse passado. Para isso é necessário domesticá-lo, atualiza o passado obrigando-o a “viver” dentro das telas modernistas. O homem que quer ser moderno à medida que vai criando suas definições para a modernidade, vai adaptando o mundo vivido por ele de acordo com a sua definição de modernidade, logo, o mundo deixa de ser vivido e passa a ser definido pelo o que cremos ser a experiência da modernidade ou representado pela arte modernista.

A dificuldade da história da arte e da crítica de arte de cessar a discussão sobre a questão da possível modernidade ou não na obra de Eliseu Visconti e finalmente enquadrá-lo em suas classificações, arquivando a discussão no seu armário de conclusões, consiste, justamente, na dificuldade de definição da modernidade como uma realidade de fato existente ou que jamais existiu.

Uma única definição para a modernidade nunca aconteceu, a invenção do termo, numa perspectiva de longa duração, permite complementações e controvérsias. Mas, uma única coisa em comum existe em todas as explicações inventadas para o termo, a saber: a passagem do antigo para o chamado moderno, não importando como a passagem é narrada: seja uma porta aberta ou um muro explodido. É justamente a passagem – a transitoriedade – que permite que o conceito de modernidade se reinvente sem perder seu fundamento originário, isto é, a ideia de passagem, de uma temporalidade fluida ou não entre o passado e o presente, com um pouquinho de ficção[35].

> Dizem: O simbolismo foi a modernidade de 1886, como o romantismo em 1830. Sim, para os seus contemporâneos. Não para *nós*. Porque, como um movimento, que saiu de nosso sujeito-tempo, falando da nossa continuidade. A modernidade é uma função da linguagem – do discurso. Ela é história como discurso. É irredutível ao historicismo, que encerra as condições da produção de uma época. O sentido de uma época. (MESCHONNIC, 2000, p. 35, tradução nossa)

Linguagem, discurso, sentidos, no caso de Eliseu Visconti, isso é extremamente valido para a avaliação da modernidade, pois, os modos já desenvolvidos pela história da arte de apreender sua obra, mesmo que essa disciplina não tenha percebido, revelam que a dificuldade da classificação desse artista como moderno, pré-moderno ou nada moderno, está fundada na transitoriedade que o conjunto de sua obra revela ao espectador e ao pesquisador.

Porém, por mais que a disputa classificatória procure argumentar e convencer o oponente, sempre haverá uma tentativa de revanche e contra argumentação. Logo, teremos uma disputa infinita que nos faz dispersar as nossas forças e que nos priva da revelação estética que a pintura de Eliseu Visconti possui e está aberta a nos dar. O problema se estabelece no mesmo sentido pensado por Bruno Latour sobre as ciências (em todas suas formas, incluindo as chamadas humanas) e que tentamos ao longo deste capítulo traçar algumas considerações, e nesta compreensão, consideramos a possibilidade de que nunca fomos modernos no Brasil ou em qualquer lugar.

---

[35] Estamos compreendendo conforme com o pensamento de Didi-Huberman, nas palavras do autor: "O historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler. E, quando é no elemento da *arte* que desenvolve sua busca do tempo perdido, o historiador não se acha sequer diante de um objeto circunscrito, mas de algo como uma expansão líquida ou aérea – uma nuvem sem contornos que passa acima dele mudando constantemente de forma". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 10-11).

Lembrando das assertivas de Mário Pedrosa, no artigo *Visconti diante das modernas gerações*, devemos renotar, que Eliseu Visconti teria um ensinamento indispensável e não percebido pelos jovens modernistas. Todavia, se a modernidade é muito mais uma crença de sermos modernos a partir das definições que os próprios modernos criam, havendo diversas práticas modernas que os definem, como a suposta anulação do passado, podemos considerar que os jovens modernistas não deram atenção à lição viscontiana porque eles estavam imersos nas definições de modernidade e modernismo da época. O erro dos jovens foi acreditar demasiadamente nos discursos e pensar que a lição viscontiana era da ordem dos “ismos”, mas não, a lição é sobre a relação homem e natureza.

Capítulo 5. Da paisagem inabitável à paisagem habitada

Vi terras da minha terra.
Por outras terras andei.
Mas o que ficou marcado
No meu olhar fatigado,
Foram terras que inventei.
(Manuel Bandeira, Testamento, 1943)

O olhar fatigado: o olhar que acompanhou o poeta em tantas descobertas em suas caminhadas por terras das suas terras ou por outras terras distantes da sua terra. As coisas que o olho do poeta percebeu ao longo de uma jornada de muitas visões deixaram experiências marcadas na fatiga de quem percorreu veredas para se nutrir com as mais diversas descobertas, pelas peculiaridades da natureza local das terras visitadas ou pelos modos de habitar cada uma das terras que esteve.

E, revela com certeza, o poeta Manuel Bandeira, que de tantas terras as que marcam o seu olhar são as terras por ele inventadas. E o que nos mostra esse fragmento do poema? Expõe que o poeta, assim como todo artista, pode inventar terras em sua obra, das quais somos todos convidados a visitar.

O poeta afirma ter visto terras de suas terras, sem nenhuma pretensão de explorar essas terras, tampouco nos dá indícios de que tenha visto o todo de suas terras. Pode ser que ele, quem nos fala no poema, ainda possua parte das suas terras a conhecer. Não é um problema não conhecer o todo, não desmerece sua experiência nem a sua obra – as terras por ele inventadas.

O poeta também nos fala que andou por outras terras que não eram as suas, não atribui nenhum juízo de valor, as outras terras não são melhores nem piores que suas terras, pois são apenas outras terras. O andar por outras terras não é motivo para uma nostálgica elevação das suas terras no poema e, do mesmo modo, o ver suas terras não é um exercício eufórico ou folclórico da sua terra natal.

As terras são lugares de passagens e de algum tipo de pertencimento, duradouro ou ligeiro. E na avaliação do poeta, as terras inventadas são as que mais marcam. Duas questões nos surgem: o que é inventar uma terra? O que é uma terra inventada pelo poeta ou pelo artista ou pelo pintor? Mas, não são perguntas a serem aqui respondidas diretamente, ao contrário, são questões para instigar.

Reconhecer que o artista, o poeta ou o pintor, inventam terras – criam paisagens –, é falar de um lugar concebido por alguém que não é uma divindade e

que também não é a “mãe natureza”, mas um homem como qualquer outro que escolheu criar terras imaginárias pela arte da manipulação das palavras ou no caso da pintura pelas cores e formas. Mas, quando o artista inventa suas terras – paisagens –, ele o faz sabendo como são as suas terras ou parte delas ou as outras terras. Eis então, que a invenção ou o ato do inventar é em si um saber sobre o que já foi inventado.

Não se inventa uma terra sem saber o que são as outras terras. Não se pinta uma paisagem sem saber o que é uma pintura de paisagem ou como foram criadas as outras pinturas de paisagem. É uma conclusão óbvia. No entanto, a dificuldade é saber como se dá o processo do inventar uma terra para o poeta ou uma pintura de paisagem para o pintor.

Para encaminharmos a discussão à investigação da lição viscontina sugerida por Mário Pedrosa, as pinturas de paisagens de Eliseu Visconti serão revisitadas nesta parte do estudo. Concomitantemente a meditação que desenvolveremos sobre essas obras, pensaremos algumas concepções de paisagem e natureza que nos auxiliam na compreensão da lição viscontina.

Nesta proposta, inicialmente, convidamos o nosso leitor a pensar conosco o que é a paisagem. Algumas questões são levantadas, a saber: a paisagem seria um universo que nos é aberto e preparado para receber nossos olhares ou seria a paisagem um universo a ser habitado pela nossa abertura? Seria a paisagem na arte uma noção inventada, um gênero artístico ou um modo de ver? Ou seria um ensinamento sobre nossa própria existência no mundo?

A paisagem, uma palavra nada neutra, seja do ponto de vista semântico, artístico, histórico ou qualquer outro. Uma palavra nada neutra, pois carrega consigo e na sua origem sentidos e significados que estão estritamente ligados à relação homem e natureza. É pela relação do homem com o que chamamos de natureza, que o que chamamos de paisagem deixa de ser apenas uma palavra para ser significada.

Nesta compreensão, podemos pensar quais são os possíveis significados construídos na origem da palavra paisagem. Jacinto Lageira (2010, 146) explica que um dicionário francês apresentou pela primeira vez uma definição à palavra paisagem em 1493, sendo essa um quadro representando um país. O autor lembra que um ano antes dessa definição foi marcada a descoberta da América por Cristóvão Colombo, e sugere que os europeus ao se depararem com o novo mundo

e os seus habitantes integrados à natureza, teriam desconsiderado na época a possibilidade desses habitantes serem humanos.

Esses habitantes que lá viviam nus (do ponto de vista dos conquistadores) e integrados à natureza, ali estavam como no tempo da origem da humanidade. E estar tão integrado à natureza, para o olhar europeu dessa época, no nosso entendimento, significava expor a nossa própria animalidade. Um europeu naquela época diante da paisagem que o novo mundo lhe dava a ver, ou seja, de um lugar onde homens habitam a natureza em plena comunicabilidade, o europeu, deve ter se espantado com o fato dos corpos desses homens ali nus serem como o seu, porém, homens extremamente diferentes, com costumes e hábitos distintos.

A representação desse primeiro contato entre os europeus e os habitantes do novo mundo é ainda, para a história da arte brasileira, quase que o marco originário da nossa terra, do lugar que chamamos de Brasil e da paisagem que o representa. Como, por exemplo, nessa celebre obra de Victor Meirelles.

Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil*, 1860, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Mas, a diferença entre os europeus e os outros homens do novo mundo, estava, sobretudo, no modo de habitar a natureza. Essa diferença evidenciou ao homem europeu o seu “distanciamento”. Ao conhecer esses outros habitantes, o europeu percebeu o quanto que o seu modo de habitar o mundo era uma maneira de se afastar da natureza. Porém, ele não percebeu que a separação entre o

homem e a natureza foi retirando da humanidade a sua própria origem existencial. Foi silenciando os canais da nossa comunicabilidade com a natureza.

Se entendermos a paisagem apenas como algo a ser observado à distância, que nos apresenta uma ambientação que identifica um lugar ou uma região ou um país, logo, teremos limitado a paisagem à ideia de representação. Teremos também funcionalizado a paisagem na arte, tornaremos a paisagem sempre o exterior a ser explorado pelo nosso olhar ou um exterior repleto de recursos naturais a serem explorados até o fim. E, por conseguinte, estaremos vendo com os "olhos" do colonizador.

A distância nos recusa o direito de habitar a paisagem, de nos colocar em comunicação com a natureza e de acessar sensivelmente os seus mistérios. Eis então nossa sugestão: existiriam dois tipos de pintor de paisagem, sendo um o que está separado da natureza e que chamaremos de *pintor inabitante*, pois para esse a natureza é sempre o exterior inabitável; já o outro seria o *pintor habitante* e que do interior da natureza "devassa os seus segredos", exatamente, como Mário Pedrosa pensou a última fase da produção de Eliseu Visconti.

Para compreender como e quando, o pintor escolhe ser inabitante ou habitante, primeiramente, é imprescindível entender que a escolha do pintor possui efeitos sobre sua obra. Uma pintura de paisagem quando observada pelo espectador possui a capacidade de colocar quem a vê em correspondência com a escolha do pintor, pois está inscrita na base das relações intersubjetivas.

O que queremos dizer é que toda pintura expressa os muitos sentidos impregnados na sua materialidade, do contexto histórico da sua época, da maneira que é mostrada na contemporaneidade e entre tantos sentidos, expressa, igualmente o sentido da escolha do pintor. Portanto, o ciclo expressivo de uma pintura de paisagem não se encerra jamais, porque "a expressão é uma expectativa de que a obra de arte apresenta na sua fundação a probabilidade desencadeadora da relação intersubjetiva, na qual os indivíduos significam um acontecimento anterior que gerou a obra, ou seja, a ação do pintor" (ALVES, 2013, p. 54).

Uma questão é lançada toda vez que um artista escolhe fazer uma pintura de paisagem: habitar ou não habitar? Mas, não podemos esquecer que sempre é uma opção dada no ato do inventar.

A paisagem, como não poderia deixar de ser, é uma invenção como tantas outras que possuiu muitas facetas no seu processo, mas todas têm como referência

a natureza. A referência para com a natureza se dá de muitas formas, seja a ação da natureza sobre o homem, como, por exemplo, uma pintura de paisagem marinha, na qual homens sofrem os perigos de uma tempestade e são oprimidos pelos fenômenos naturais; ou a ação do homem sobre a natureza, como uma pintura de paisagem urbana, resultado da dominação da natureza mediante o uso das tecnologias criadas pelos homens e até mesmo a supressão total dos recursos naturais.

Allaert van Everdingen, *L'Orage*, 1650, Petit Palais, Paris, foto da autora.

Menotti Del Picchia, *Aranha-Céus*,1940-49, MASP.

Claro que os dois exemplos anteriores caracterizam duas situações que mostram a relação homem e natureza sugerida pela estratégia do conflito. Mas, há outras formas de inventar a pintura de paisagem sem que o conflito seja o ponto de sustentação, é possível que a paisagem revele a possibilidade quase insólita da harmonia entre o homem e a natureza, como no jardim de Claude Monet.

Claude Monet, *Cycle des Nymphéas*, (detalhes), Musée l'Orangerie Paris, foto da autora.

A pintura possui sua participação na invenção da noção de paisagem, tanto pela sua inserção nos domínios culturais como pelo desenvolvimento da percepção do tempo e do espaço a partir da contribuição dos olhares dos artistas.

Para Anne Cauquelin (2013, p. 17 a 23) é quase impossível de explicar exatamente a origem da ideia de paisagem, no entanto, a autora faz alguns apontamentos sobre a gênese da paisagem, a saber: que a palavra e a noção de paisagem chegaram até nós através do contato dos italianos com os holandeses, passando por processos de elaboração definidos a partir da perspectiva renascentista para se justificar como: quadro, resultado de uma idealização que torna a natureza uma realidade que nos é dada a ver.

Anne Cauquelin (2013) explica que em 1930, o Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, desenvolveu duas definições que são interessantes para o nosso estudo, a primeira diz respeito a paisagem comparada a um monumento natural personalizado ou estilizado artisticamente, a segunda se refere à floresta como uma galeria de quadros naturais, um museu verde. Após nos informar sobre essas duas definições, a autora sugere que a noção de paisagem proposta na tessitura desse modo de concebê-la estabelece uma equivalência entre a arte e a natureza.

A partir deste exemplo de Anne Cauquelin, consideramos que a idealização da natureza se dá, em parte, pela pintura de paisagem elaborada mediante o uso das leis da perspectiva, ou ainda, pela capacidade humana de tornar a natureza representável pela pintura e de compará-la com as produções artísticas, para além de uma simbólica equivalência entre arte e natureza, pois assim encontraremos uma noção de paisagem e outra de natureza, ambas centradas na relação sujeito e objeto.

Quando a paisagem é limitada a ideia de representação a partir do escopo epistemológico que constitui a relação clássica entre sujeito e objeto, a paisagem como produto da maneira de ver, é automaticamente racionalizada e pensada apenas como objeto de contemplação e de dominação do sujeito que vê.

Para John Wylie (2015, p. 99-101) a perspectiva da separação sujeito-objeto entende a concepção de paisagem como um bem material a ser possuído. De acordo com o pensamento do autor, a ideia de dominação de um espaço por um sujeito transforma a paisagem em propriedade privada de um indivíduo ou do Estado. Consequentemente, a paisagem torna-se sinônimo de território controlado

por um indivíduo ou pelo Estado que possui sobre a natureza uma posição de autoridade. A partir deste princípio, a paisagem é concebida e somente direcionada pela visão privilegiada do proprietário. Tanto os sentidos quanto os significados e o acesso ao território da paisagem é, necessariamente, controlado e filtrado por quem possui a propriedade e a autoridade para determinar o que e como se ver.

Logicamente, a compreensão da paisagem enquanto representação, território dominável e propriedade de um indivíduo ou do Estado, são formas de escolher ser um pintor inabitante.

Para revelar a lição viscontiana, entendemos que Eliseu Visconti formado inicialmente na tradição acadêmica foi preparado para ser um pintor inabitante, porém, empiricamente, ele aprendeu ser um pintor habitante. Explicando melhor nossa afirmativa, um registro revelado nos cadernos de notas[36] de Eliseu Visconti (ver anexos 1 a 10) merece nossa atenção:

> Olhar. Podemos olhar para a natureza de três maneiras:
> 1º olhar ao mesmo tempo, todo o objeto que se quer colocar no quadro.
> 2º olhar cada um dos elementos / Primitivos
> 3ª olhar concentrado sobre o efeito total de pontos na tela
> Todas estas formas são boas, mas a mais lógica é a primeira porque a natureza é vista no todo como por Deus.

[36] Os cadernos de notas consultados são os que se encontram preservados na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin - USP, no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e no arquivo da família Visconti junto ao Projeto Eliseu Visconti coordenado por Tobias Visconti, neto do artista. Os documentos, em sua maioria, estão em razoável estado de preservação, no entanto, partes dos manuscritos estão desgastadas o que prejudica a leitura dos mesmos. Outro fator que dificulta a leitura e principalmente a transcrição dos registros deixados por Eliseu Visconti é a linguagem da época que os cadernos de notas foram escritos, parte foi escrita durante o período de estudos do artista em terras francesas e outras no Brasil. Os registros foram escritos em três línguas: a maior parte em francês, em português e pequenas citações em italiano. Percebemos que as anotações possuem peculiaridades da língua usual do final do século XIX, além disso, a caligrafia de Eliseu Visconti varia muito, há momentos que a leitura é razoavelmente acessível, porém outras a leitura é extremante difícil, pois são anotações rápidas e diversas. Nos cadernos de notas encontramos diversos registros do artista sobre filosofia e história da arte, incluindo cópias de trechos de livros. São citados nos cadernos de notas os nomes de pintores renascentistas consagrados, de Velásquez, Rembrandt e outros; alguns filósofos também são citados como Platão, Aristóteles, Rousseau, Descartes, Nietzsche e outros; encontramos muitas anotações dos estudos de Ruskin e Grasset, bem como recortes de jornal sobre ateliês de arte, salões, a Exposição Universal de 1900, o estilo *art nouveau* e a divulgação na imprensa francesa dos feitos de Santos Dummont. Há certa dificuldade para se determinar a data exata das anotações deixadas pelo artista, com exceção de algumas páginas que são datadas e outras que possuem alguns recortes de jornais da época com a referida data. Assim quando a datação exata for identificável a informação será apresentada em nota de roda pé. Encontramos ainda muitos desenhos, estudos rápidos de composição, geometria, teoria da cor e esboços para trabalhos decorativos. Os trechos dos escritos de Eliseu Visconti que serão citados neste capítulo são incorporados já traduzidos e/ou adaptados para a língua usual dos dias atuais. É possível que parte das adequações altere pequenas estruturas dos registros, porém, todas as adequações foram realizadas (por nós) de maneira a preservar o sentindo da frase e do texto, considerando ainda as especificidades da linguagem e do pensamento vigente da época.

> A segunda maneira é decorativa porque em decoração o interesse deve estar em toda parte.
> A terceira maneira é esplendida por emocionar tendo dentro do quadro um só ponto que nos fala.
> [...]
> Ver dentro da paisagem ou dentro do quadro, qual é o valor principal que domina é o número 1 - 2 - 3? (tradução nossa).[37]

Este registro de Eliseu Visconti sobre o "olhar" foi encontrado em dois cadernos de notas distintos, as anotações são semelhantes com pequenas alterações, também são apresentadas informações sobre cor, composição e figura, assim como a referida questão.

Podemos considerar um indício importante a anotação apresentada, pois o fato dela aparecer duas vezes nos cadernos de notas de Eliseu Visconti revela que a reflexão sobre o "olhar" e sua relação com o fazer artístico permaneceu em meditação. É possível que se trate de algum estudo aprendido nos cursos de formação que ele participou ou um estudo de bibliografia da época. No entanto, é difícil de afirmar porque não encontramos registro específico sobre a origem da anotação. Em outras anotações encontramos facilmente o registro do nome do livro e autor ou do professor.

É necessário analisar alguns pontos que percebemos ao ler essa anotação, sem esquecer que se trata de um registro de estudo e reflexão de um homem que viveu no final do século XIX e início do século XX. Primeiro, a anotação destaca que há algumas formas de ver – olhar/ regarder – a natureza. Três formas são demarcadas no registro que condizem com a concepção até então aceita na época vivida pelo artista, a saber: um olhar do todo; um olhar para cada parte – o elemento; e um olhar para o efeito – as sensações.

Segundo a anotação, todas as formas de olhar são boas, porém o olhar do todo seria a mais lógica, obviamente, porque se trata de um olhar em concordância com a técnica da perspectiva que foi, sem sombra de dúvidas, extremante importante para a história da arte. Em outros termos, o olhar divino usurpado pelo homem renascentista que acreditou poder conceber um controle visual sobre o todo de uma paisagem apresentada na tela.

Assim, o chamado 1º olhar na anotação viscontiana, é um olhar baseado na tradição epistemológica cartesiana – a separação entre sujeito e objeto – sendo o pintor quem olha o todo como se fosse um "deus" ou o proprietário da natureza

[37] Documento preservado pelo arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

observada. Fica claro, que o dito “mais lógico” é um olhar que pressupõe uma escolha da não habitação, na qual o pintor irá sempre apresentar uma paisagem inabitável.

O que o pintor inabitante nos mostra na escolha pelo 1º olhar, é antes de tudo, a ilusão humana de superioridade sobre a natureza, mas também sobre os outros. Uma ilusão cultivada na arte renascentista. E que segundo o pensamento de Pierre Francastel (1990) se baseia na prepotência humana de querer assumir o lugar divino, para o autor, os pintores renascentistas “[...] são criadores de ilusão e não imitadores, mais ou menos hábeis, do real. O novo espaço é uma mistura de geometria e de figuração simbólica onde o saber técnico está a serviço de crenças individuais e coletivas” (FRANCASTEL, 1990, p. 130).

A ilusão da perspectiva renascentista, por exemplo, foi questionada pelos movimentos da arte moderna, mas não foi questionada a ilusão humana de que o espaço pictórico é onde a técnica e a poética estão a serviço das crenças humanas. A crença da separação entre sujeito e objeto conseguiu sobreviver às muitas escolas e movimentos da arte. Essa crença de que a natureza é objeto do olhar do pintor não permite nenhum tipo de intermediação entre a ação do pintor e a ação do espectador, a paisagem revelada pelo pintor inabitante é sempre uma natureza separada de nós através do ponto de vista da arte e de dentro dos domínios da cultura, o artista cria a ilusão de que existem duas dimensões ontologicamente separadas, de um lado o homem, ou seja, o próprio pintor e o apreciador da obra de arte, do outro lado, a natureza sempre inabitável, distante e dominável.

A paisagem para o pintor inabitante é provida de detalhes, aliais, é a variedade de detalhes que revelam ao espectador a capacidade do artista de mostrar e de definir o mundo. E, é acreditando na capacidade do artista de determinar o que é e como devemos ver cada elemento da paisagem, que o espectador também se rende a suposta superioridade do olhar privilegiado do pintor inabitante.

Para Alain Mérot a paisagem é um gênero artístico do detalhe que exige a observação da: “Imitação ou descrição do mundo, mostra, em diferentes ‘lugares’, a diversidade das formas naturais, das espécies animais ou vegetais [...]” (MÉROT, 2009, p. 43, tradução nossa). A segunda forma de “olhar” sugerida na anotação viscontiana seria um olhar para cada elemento, para cada detalhe ou objeto que

será apresentado na tela. Neste sentido, o 2º olhar estaria em concordância com o pensamento de Alain Mérot.

É possível entender, que o 2º olhar é uma maneira de ver com mais "individualidade" para cada elemento que a natureza nos fornece. Mas, se trata também de um olhar funcional conforme a anotação viscontiana nos afirma, quando classifica essa forma de olhar como aplicada às artes decorativas. Possivelmente seja uma forma de ver adotada nos estudos de plantas e vegetações que eram usadas como referência na art nouveau.

Alguns desenhos encontrados nos cadernos de notas de Eliseu Visconti, a nosso ver, estão em anuência com essa forma de observar a natureza, uma maneira de ver procurando extrair dela os recursos visuais que poderão ser utilizados, doutrinados e até idealizados para servirem às artes decorativas. Novamente, percebemos uma relação de não habitação para com a natureza, ou seja, uma escolha centrada na extração de produtos – no caso: os dados visuais – que a natureza possui para nos dar, portanto, uma forma de conceber uma paisagem ou uma natureza também inabitável.

Detalhe de um dos cadernos de notas de Eliseu Visconti, arquivo da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP (foto da autora).

A última forma de “olhar” nos interessa em especial porque percebemos que o chamado 3º olhar na anotação viscontina, embora não seja na sua completude já uma maneira de ver e conceber a natureza como um lugar de habitação, seria, a nosso ver, para a época de formação de Eliseu Visconti, o início frutífero que o levariam a escolher ser no futuro um pintor habitante.

A terceira forma de olhar procura estabelecer, ou melhor, elaborar o chamado “efeito” que a pintura causará. Entendemos, primeiramente, que essa forma de ver a natureza está preocupada com a sensação que será transposta sobre a tela mediante o fazer artístico e para a recepção estética da pintura elaborada. É uma visão interessada em criar um efeito para a visão do espectador da obra, por isso, uma forma de conceber a natureza e sua relação com a pintura a partir de um programa estético que se propõe a dar a ver de modo esplendido como é sugerido na anotação viscontiana e que toque o espectador emocionalmente, em outros termos, que a pintura nos fale – parle.

É notável que o uso do verbo “falar” (parler) na anotação atribui ao quadro à capacidade de se comunicar com quem o vê, o que em estética é concebível quando se considera que toda obra de arte possui a capacidade desencadeadora de colocar o apreciador dentro de uma experiência sensível.

> [Quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte]
> Com freqüência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras. No fundo, o paradoxo é banal. Acontece com todos. Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta... Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, *apresentado*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.9)

O que no final do século XIX era chamado de “efeito” pelo homem desse tempo, na visão contemporânea, desenvolveu-se uma compreensão sobre a capacidade de uma imagem de nos *apresentar* sobre a superfície da tela uma experiência da ordem do sensível e que nos coloca em estado de mediação pelo qual o uso das palavras é inevitável.

A grande tese do historiador e antropólogo visual Georges Didi-Huberman, consiste justamente que diante de uma obra de arte “algo” nos “acontece”, segundo o pensamento do autor, somos vistos pela imagem enquanto a vemos, por conseguinte, uma espécie de “vontade”, “desejo” ou “necessidade” de dizer, ou seja, experimentar falar sobre as coisas que a imagem nos apresenta, assim como falar das sensações, sentidos e significados desencadeados na experiência do olhar.

Não se trata de uma recepção ou experiência estética situada na contemplação passiva, ao contrário, é profundamente ativa do ponto de vista da necessária interação dada na interpretação da imagem como sentido valido para a nossa relação com a imagem apresentada. Semelhantemente, observamos que Eliseu Visconti percebe que o 3ª olhar possui a capacidade de colocar “algo” de dentro do quadro a “falar” com o apreciador da imagem, o que é uma percepção valorosa, considerando que se trata de um escrito de um homem muito anterior a todas as correntes estéticas desenvolvidas após os avanços dos estudos de linguagem que ocorreram somente ao longo do século XX.

Na anotação viscontina sobre o “olhar”, não há nenhuma grande teorização sobre a possível comunicação entre quadro e espectador, pois o que temos é uma anotação que revela um dado perceptivo. Porém, que já estabelece um tipo de compreensão, talvez, muito mais empírica sobre a experiência sensível de ver uma pintura, o mundo – a natureza.

A anotação também apresenta uma questão de suma importância para o nosso estudo, o artista escreve de modo a colocar em oposição duas referências para o ver: de dentro da paisagem ou de dentro do quadro. Além disso, o ver dentro da paisagem aparece sublinhado. Assim, é possível supor que o conceber a natureza como habitação seria uma possibilidade para Eliseu Visconti, sobretudo, porque a afirmação elabora uma questão em seguida afirmando que a decisão de “ver de dentro da paisagem”, ou seja, escolher habitar a paisagem e ser um pintor habitante, seria, necessariamente, uma escolha fundada no predomínio de uma das três formas do olhar apresentadas na anotação.

Se a primeira e a segunda forma de olhar demonstram uma inclinação para a não habitação da natureza e o terceiro revela (ainda tímida) uma preocupação da ordem da experiência sensível, exatamente como procuramos argumentar, talvez, tenha sido o domínio do chamado 3º olhar um dos caminhos que levaram o pintor a escolher ser habitante.

Ver de dentro da paisagem e não de dentro de um quadro, significa que o pintor não deseja prender a natureza que será apresentada dentro de uma moldura, pronta e acabada como algo só posto diante do espectador, ao contrário, ver de dentro da paisagem significa querer trazer uma sensação familiar de encontro entre o espectador e a natureza apresentada pelas formas e cores que constituem a imagem apresentada porque a natureza oferecida ao olhar dessa forma não é uma natureza controlada, mas uma natureza que nos "fala" a partir de uma experiência esplendida e emocionante, em outras palavras, é um primeiro vestígio que nos alerta, nos lembra e nos devassa com a possibilidade de haver uma comunicabilidade entre homem e natureza.

E aparentemente, esse vestígio encontra um meio de enviar essa reminiscente relação – homem e natureza – pelos canais sensíveis que são abertos na apreciação de uma pintura de paisagem habitada.

> De todas as artes praticadas, é sem dúvida a paisagem que reflete mais continuamente a nossa situação poética precária. Está no meio do caminho entre o triunfo da tecnologia e da melancolia sobre a perda da nossa primeira ingenuidade, ela traça uma linha fina entre uma crítica real que detém apenas a capacidade de conceber. (CAUQUELIN, 2013, p. 137, tradução nossa).

O fazer da pintura de paisagem está no "meio do caminho" como nos sugere o pensamento de Anne Cauquelin, oscilando entre dar a ver uma "tecnologia", ou seja, uma técnica de representação e um estilo, ou um nostálgico sentimento que revela a "perda da nossa primeira ingenuidade", em outros termos, a nossa comunicabilidade com a natureza silenciada pela vontade humana de progresso e dominação. Sentimento semelhante ao percebido pelo homem europeu quando entrou em contato com os habitantes do novo mundo que ainda viviam "ingenuamente" conectados à natureza.

Passemos a observar algumas pinturas de Eliseu Visconti que possuem em comum uma concepção de paisagem como lugar de domínio da ação humana, espaço modificado, cultivado e com um único propósito: a extração de produtos. O percurso que propomos, pretende mostrar que a pintura de paisagem de Eliseu Visconti, inicialmente, também sofreu os prejuízos da crença humana de superioridade, da idéia de que a natureza é propriedade, lugar explorável e não habitável.

Visconti*, Trigal*, c.1916, 30,5 x 44,5 cm. Coleção Particular.

Esta obra nos apresenta uma imagem composta a partir da noção da não habitação da paisagem, embora exista a figura humana – a moça – ali representada em destaque, essa não está lá para habitar o espaço da paisagem, ao contrário, a mulher apresentada está colhendo os produtos que a natureza cultivada possui para lhe dar.

Certa idealização da cena mostrada é percebida, aparentemente, a moça está distraída, olha para um galho ou um ramo de flores ou trigo que a sua mão segura. A cabeça baixa denuncia certa dominação do olhar do observador sobre a cena apresentada, estamos lá observando como quem tem o "direito" de ver uma cena perfeita e que nos revela a ação ideal do gesto singelo e delicado de uma bela mulher, tão bela quanto à natureza apresentada ao seu redor.

O signo da beleza está circunscrito justamente na idealização da cena, cada detalhe aparente, do caimento do tecido da roupa que a mulher usa ao sentido do vento que movimenta o trigal, absolutamente tudo o que é apresentado ao olhar, é concebido para ser perfeitamente agradável a quem o vê.

A plantação de trigo que ocupa a cena é concebida como uma paisagem modificada pelo trabalho humano sobre a natureza, ao lado direito da imagem, se percebe duas figuras que trabalham na colheita e no último plano da composição um vestígio da paisagem, talvez, inalterada ou um pouco menos que a parte da

paisagem que contém o trigal. Árvores ou o começo de um bosque estão lá ao fundo da imagem, pouco distante da plantação de trigo.

Um pequeno detalhe na nossa descrição merece atenção: entre a mulher apresentada no primeiro plano e o bosque apresentado no último plano da composição, temos a "natureza controlada" pelo domínio do homem – a plantação e os demais personagens quase que camuflados que trabalham na colheita.

O que separa ou impede a mulher representada na cena de habitar aquele bosque é a plantação de trigo, que pode também significar o processo histórico da agricultura desenvolvida pelas civilizações que sustentou, em parte, a crença humana de que para dominar a natureza, é preciso criar meios de modificá-la em prol das necessidades criadas pelos próprios homens e progressivamente transformar a natureza em mercadoria.

A natureza representada enquanto plantação também não é lugar de habitação, mas de exploração. E o bosque ao fundo é apenas uma lembrança do que foi o espaço daquela paisagem antes da presença dominadora do homem.

A moça representada não habita a paisagem porque sua função na cena é determinada pelo olhar e pela escolha do pintor: a mulher está posando para o olhar do espectador. Logo, não está lá para habitar a paisagem, pois a moça está lá para compor uma cena idealizada pelo pintor.

Visconti, A leiteira, c. 1918*,* tela, 33 x 41 cm. Coleção Particular.

A moça representada no primeiro plano do quadro *A leitura*, ocupa semelhante função que a moça representada em *Trigal*. A mulher está à espera do olhar contemplativo, do olhar de quem tem o "direito" de ver uma paisagem idealizada e um ser humano passivo. O grau de idealização de uma cena é escolha determinante para o pintor. Por mais que exista um esforço realista ou não na construção da imagem, a excessiva idealização transforma a cena em produto de contemplação: a extração dos dados visuais.

No entanto, comparando as duas obras, constatamos que em *Trigal* a precisão da idealização é mais eficaz, pois, o quadro *A Leiteira*, possui certa contaminação da vida cotidiana. E que, talvez, revele que a paisagem apresentada não é lugar de exploração, mas parte dos lugares por onde vivem e passam os personagens que compõem a cena.

A ideia de paisagem ou mesmo das terras brasileiras como lugar de exploração, nos é familiar desde a época da colonização, quando os portugueses aqui chegaram e perceberam não apenas os habitantes do novo mundo integrados à natureza local, mas toda a possibilidade de exploração que a paisagem vista pela relação sujeito e objeto lhe oferecia.

Foi na duração do tempo e pela história construída, que a relação proprietário e propriedade se interpõem à relação homem e natureza. A paisagem possuída é sempre dominada e jamais é lugar de habitação do homem que a possui, pois se o homem a habitasse, logo, a paisagem seria parte de sua existência primordial e se ele a possuir ao ponto de exterminá-la pela exploração, ele também deixaria de existir. Eis então, um dos motivos que levam o homem, o artista, o poeta e o pintor escolherem não habitar a paisagem revelada pelo seu fazer artístico.

> No contexto colonial e imperial, a "maneira de ver paisagística" está em ressonância com a nova visão capitalista da natureza como recurso. A paisagem se apresenta como pronta para ser melhorada, transformada, cultivada [...]. (WYLIE, 2015, p. 203, tradução nossa).

A maneira de ver a natureza como um recurso, é uma herança que o contexto brasileiro recebeu como que por osmose das muitas experiências coloniais e imperialistas que influenciaram o modo como percebemos a paisagem local em relação à busca pelo progresso através da transformação ou alteração do meio ambiente. Muitos homens e muitos dos habitantes desse lugar chamado Brasil, possuem essa visão da natureza como recurso, produto, propriedade.

Em parte, fiel às concepções do seu tempo, Eliseu Visconti, revela os vestígios de uma compreensão de paisagem cultivada na pintura *Trigal* de 1916. A noção de paisagem, neste sentido, é uma determinação dada por quem possui a autoridade de fazê-la e possuí-la (muitas vezes fundada nas bases do capitalismo). Procura-se determinar o que é e como se deve ver para melhor se poder explorar a paisagem.

Contudo, para além das práticas deterministas, das concepções de paisagem dadas como definições acabadas e fundadas na relação sujeito e objeto, do que vê e do que é observado como propriedade, é ainda possível estabelecer outras formas de pensar a relação que o pintor de paisagem possui com a natureza.

John Wylie (2015, p.228) explica que do ponto de vista da fenomenologia da paisagem, ao contrário das teorias que conservam uma compreensão da paisagem como lugar observado, a paisagem não se define como uma maneira de ver, pelo contrário, essa é o solo de nossa existência, o que o autor chama de "mundo vital", é um modo de conhecimento do Ser-no-mundo e não uma cena a ser contemplada.

Nesta perspectiva, o homem se torna parte da paisagem local e o modo como ele se integra no mundo, assim como o modo que ele percebe sua relação com a paisagem são fundamentais para a própria compreensão do que é a paisagem.

Para entender o pensamento de John Wylie, vale retomar o pensamento de Maurice Merleau-Ponty (2004, p. 1), para o filósofo: [...] "o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos [...] aparentemente, basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar". É considerando que esse mundo revelado pela percepção é a nossa morada – lugar onde vivemos – que se torna possível afirmar que a paisagem deixa de ser um exterior observado para se tornar nosso lugar de existência.

A paisagem como mundo revelado à nossa percepção, revelação possível apenas ao homem que procura ver a paisagem a partir da experiência do habitar no mundo, e de lá, ser e estar, só é concebível quando o pintor escolhe fazer uma pintura de "dentro da paisagem" como nos foi sugerido na anotação viscontiana citada anteriormente.

Pensar a paisagem a partir dos fenômenos sensoriais e do perceber, torna-se inevitavelmente uma crítica direta ao outro modo de conceber a paisagem como

maneira de ver e representar uma cena. No entanto, o que é exatamente “ser e estar” como significação para o que chamamos de paisagem? A resposta está na própria relação que o nosso “ser e estar” funda com o mundo vivido.

O mundo vivido é habitado pelo nosso corpo, a paisagem, logo, será a nossa espacialidade – lugar – que estabelece correspondências conosco. Para entender a natureza como parte do mundo vivido e suas implicações na pintura de paisagem, é necessário, consideramos que o [...] “saber se instala nos horizontes abertos da percepção” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 280). E tendo a percepção como saber, será no ato de perceber e ser percebido que o pintor habitante encontrará a abertura do mundo vivido para desenvolver o seu projeto artístico.

O pintor habitante vive encarnado no mundo, sabe que é feito do mesmo estofo que o mundo é constituído como pensou Maurice Merleau-Ponty[38]. Seu corpo indiviso é sua existência, ele está e é no mundo. O poder da ação do corpo encarnado no mundo está na sua espacialidade de imergir, agir e criar o espaço a partir e com o seu corpo (WYLIE, 2015, p.227).

Visconti*, Pão e flores*, c. 1915, tela, 69 x 84 cm. Coleção Particular.

Esta paisagem possui outra característica, o trigal apresentado quase que avança sobre quem o observa, é como se o observador estivesse caminhando dentro da paisagem, ao longe, o horizonte nos dá uma visão geral do campo

[38] Ver: ALVES, Fabíola Cristina. *Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística.* (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013.

cultivado, mas também alterado pela ação humana que devastou florestas e criou espaços de plantação. Porém, mesmo que a paisagem apresentada seja uma forma de revelar a condição da natureza de recurso adaptado à extração de produtos necessários a vida do homem civilizado – a farinha de trigo, base da alimentação européia há séculos: a origem do pão – ainda assim o modo pelo o qual o trigal ocupa o espaço da composição nos deixa uma dúvida sobre qual é a função do observador dessa pintura. Em outras palavras, ele estaria a ver à distância como se espera que a pintura seja vista pela tradição epistemológica cartesiana que instaura a relação sujeito (o observador) e o objeto (a natureza consumida pelo olhar) ou se na aproximação das flores e dos ramos de trigos que avançam sobre a superfície da tela, a imagem estaria simulando a sensação que temos quando caminhamos dentro de um trigal, quando estamos lá com o nosso corpo, dentro da paisagem.

O pintor habitante sabe internamente que a paisagem a ser pintada estabelece certa relação espacial com o seu corpo e com os outros corpos que penetram o recinto da natureza. Ele sabe que a espacialidade é parte da linguagem que adotou no seu fazer artístico. A relação espacial que o pintor habitante estabelece com a paisagem denuncia a experiência vivida dentro desse lugar, modifica o nosso modo de agir. E transforma a ação do corpo em parte que constrói o mundo a ser sensivelmente revelado no quadro.

Visconti, *Paisagem de Saint Hubert*, 46 x 55 cm, c.1915.
Museu de Arte de Pampulha, Belo Horizonte (MG).

Visconti, *Paisagem*, 1905, aglomerado, 24,3 x 32,5 cm. Acervo DPHAN.

A relação espacial adotada pelo pintor habitante, não é a mesma que a da clássica projeção renascentista, é uma relação que nos leva para dentro da cena, nos encaminha ao fenômeno sensorial sem que o ver seja acabado matematicamente. Por exemplo, quando olhamos para *Paisagem* de 1905, percebemos a utilização de certas noções de perspectiva, porém, a pincelada causa uma sensação de distorção, nada na paisagem diante de nós é puramente estática como na perspectiva clássica.

Outras pinturas viscontianas possuem a mesma incorporação do olhar para dentro do espaço, de dentro da paisagem.

Visconti, *Jardim de Luxemburgo*, 1896, tela, 24 x 31,5 cm. Coleção Particular.

Visconti, *Rue de la Haie aux Vaches, Saint Hubert, Forêt de Rambouillet,*(s/d) *, 24 x 28,5 cm.* Coleção Particular.

Em *Jardim de Luxemburgo*, o detalhe do jardim escolhido pelo olhar viscontiano para ser elucidado no quadro, nos coloca para dentro da paisagem, como se lá estivéssemos, sentados no banco, naquele espaço público que preserva uma natureza também modificada, melhorada e unificada à vida urbana. Ao olhar para a paisagem mostrada, percebemos a organização circular do espaço do jardim, algumas personagens que lá estão desfrutando de um momento de lazer em harmonia com a natureza também nos são visíveis.

Já na tela *Rue de la Haie aux Vaches* temos um outro modo de conceber a natureza, menos doutrinada pelos processos de urbanização e mais próxima do seu estado originário (se assim podemos pensar). Trata-se de uma floresta, como muitas que estão integradas aos espaços das vilas interioranas na França. Um caminho misterioso e até um pouco sombrio é apresentado. A imprecisão da pincelada à impressionista, novamente, nos transporta para dentro da paisagem, como se caminhássemos pela floresta. Vestígios de uma construção ou uma casa antiga também são apresentados à esquerda da tela, caracterizando o espaço tipicamente europeu.

As duas telas apresentam paisagens distintas, espaços diferentes, mas, os espaços apresentados não são concebidos como a famosa "janela para o mundo exterior". Não se trata de um mundo puramente idealizado, exclusivamente externo às experiências vividas pelo pintor. Ao contrário, revelam-se como caminhos e momentos que carregam certa reminiscência da experiência corpórea de estar lá: sentado no jardim ou caminhando na floresta.

Os parques e jardins franceses, certamente, foram lugares de passagem do jovem Eliseu Visconti. E quando ele escolheu eleger esses lugares nas suas pinturas, ele o faz carregando certo "sentimento" de pertencimento das pessoas que são observadas interagindo nesses espaços e do próprio artista.

O Jardim de Luxemburgo, por exemplo, foi um lugar de grande aprendizagem para Eliseu Visconti, muitas de suas telas retratam os detalhes desse jardim e os modos de habitar esse espaço. A visibilidade apresentada nas paisagens que possuem a ambientação do Jardim de Luxemburgo dá a ver os hábitos franceses, a cultura do lazer dentro dos ambientes urbanos que procuram estabelecer espaços de sociabilidade entre os frequentadores e com a natureza.

A pintura *Jardim de Luxemburgo* de 1920 é um bom exemplo, embora a pincelada seja extremamente rebuscada, é na constituição sugestiva das figuras que

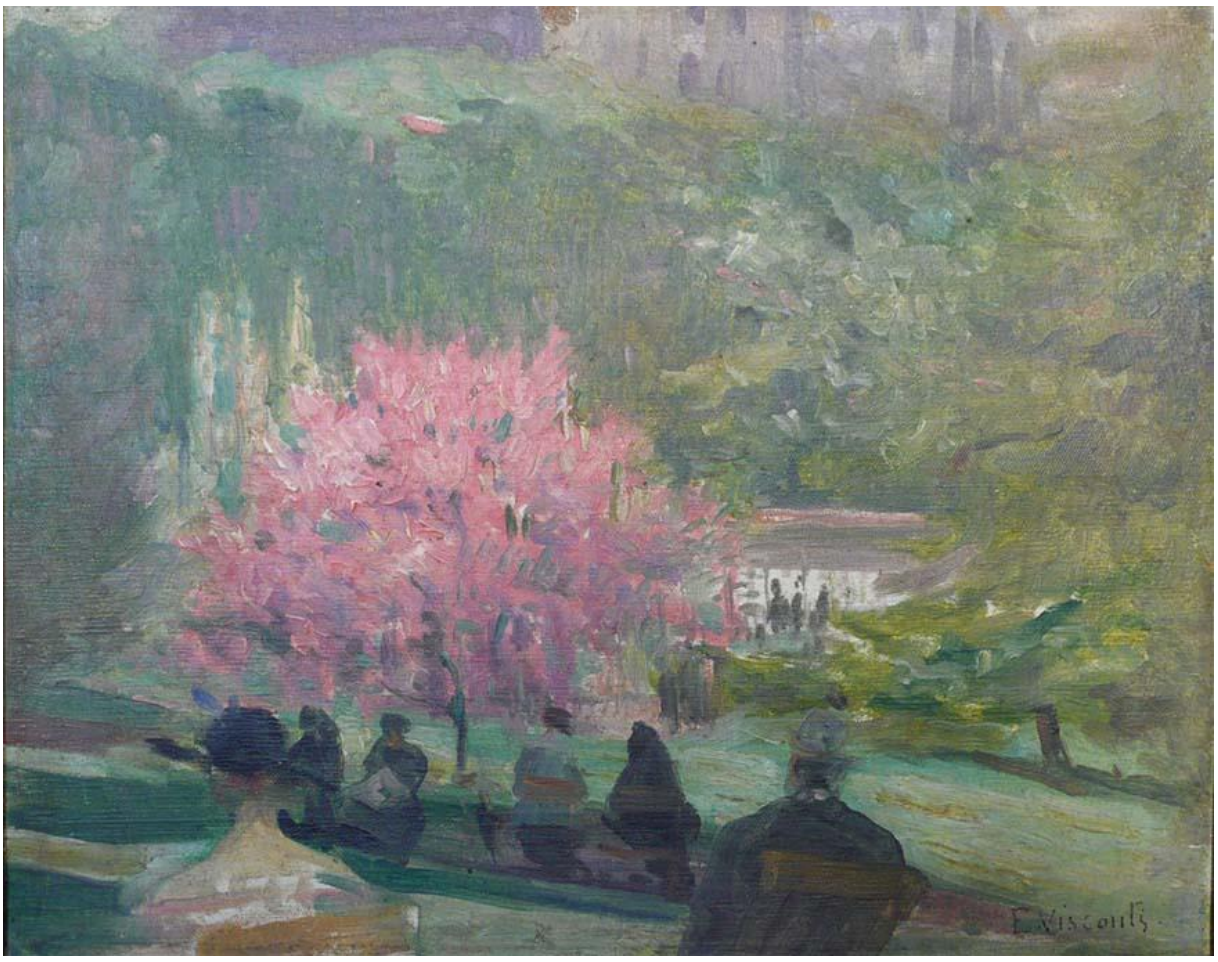
percebemos a cena e até nos reportamos para o ambiente retratado, como se lá estivéssemos, olhando ao longe, mas dentro do jardim, observando todos os outros que aproveitam um momento de lazer nesse espaço.

Visconti, *Jardim de Luxemburgo, Paris*, 1920, 27,5 x 35 cm.
Coleção Particular.

Visconti, Parque Montsouris – Paris, c. 1897, tela, 33 x 48 cm.
Coleção Particular.

A pintura *Parque Montsouris* também dá visibilidade aos costumes parisienses e a troca de olhares entre desconhecidos nesses espaços, em outros termos, é a cultura do *flâneur*. As figuras escuras apresentam duas mulheres que

estão sentadas, aproveitando o momento de tranquilidade que o parque, a natureza, a sombra das árvores, o ar livre, no seu conjunto oferecem. A mulher à esquerda parece distraída, talvez, lendo um livro. Já a outra mulher olha para nós observadores, nós que "estamos" lá, talvez, sentados, compartilhando o mesmo espaço de sociabilidade, apreciando a mesma paisagem e como um *flâneur* também olhamos para tudo o que se passa nesse lugar. O que descrevemos não são apenas as características visíveis nesse quadro viscontiano, são, sobretudo, as experiências vividas nesses parques e jardins parisienses.



Visconti, *Parque Montsouris*, 27 x 33 cm, c. 1917. Coleção Particular.

O *flâneur* é alguém que observa um pouco distante, como o pintor inabitante, mas, que também ilumina a vida cotidiana, o mundo vivido, os modos de habitar a paisagem, como o pintor habitante. O *flâneur* é alguém entre a escolha de ser um pintor inabitante ou habitante. E, a nosso ver, um exercício de muita aprendizagem e valoroso para o processo artístico de Eliseu Visconti.

Visconti, *Tarde em Saint Hubert*, c. 1917, tela, 95 x 122 cm. Coleção Particular.

Visconti, *Flores da rua*, c. 1916, tela, 65 x 81 cm. Coleção Particular.

Com semelhante intento, as pinturas de paisagens viscontianas desenvolvidas no período que o artista habitou o interior francês, revelam os costumes, hábitos, o tempo e as experiências vividas nesses espaços. Tanto a tela *Tarde em Saint Hubert* quanto o quadro *Flores da rua* são trabalhos do período intermediário da obra de Eliseu Visconti. É notável que a pincelada luminosa, o gesto repetitivo e justaposto, ganham destaque, principalmente, no trato dado nos muros e habitações apresentadas nas pinturas.

Nas duas telas observamos ruas interioranas, possivelmente, localizadas nas proximidades da casa que o artista residiu com sua família em terras francesas. Novamente, Eliseu Visconti, dá visibilidade às cenas cotidianas da cultura da época. É a rua, lugar de passagem, mas também de encontro entre conhecidos, onde

vizinhos conversam e crianças brincam. As pinturas revelam assim, os espaços de sociabilidade costumeiros daquelas pessoas.

Ambas as imagens apresentam paisagens urbanas, porém, a natureza, a vegetação, as árvores, são representadas incorporadas ao espaço de forma harmônica. Nessas paisagens nos são visíveis uma relação equilibrada entre o homem, suas construções e a natureza local.

O espaço da rua é um espaço público, como os típicos jardins e parques parisienses, contudo, se os jardins franceses representados na pintura de paisagem de Eliseu Visconti revelam a "troca" de olhares entre desconhecidos, as ruas, nos mostram um pouco da vida comum dos habitantes da região, inclusive, do próprio pintor. Logo, nos dois casos, a grande motivação viscontiana é dar a ver as experiências vividas nessas paisagens.

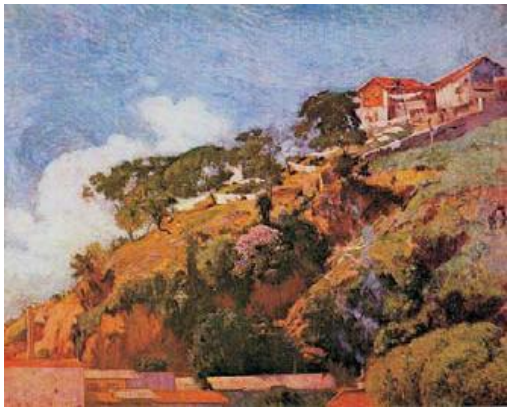
A grande diferença entre a paisagem como espaço exterior e a paisagem na mensura da experiência vivida, consiste, justamente, que a primeira é uma paisagem concebida de dentro do quadro e a segunda, fenomenologicamente, de dentro da paisagem. Portanto, a paisagem deixa de ser um ver à distância e se torna "lugar" habitado pelo nosso corpo.

Quem habita a paisagem entende que "A paisagem não é espaço" (INGOLD, 2002, p. 191, tradução nossa) no sentido geométrico ou topográfico, a paisagem não é espaço demarcado ou a ser representado. Assim, só poderemos conceber a paisagem como espaço se essa for entendida como o espaço – lugar – de nossa vivência.

A incorporação da paisagem (da floresta francesa, dos parques e dos jardins) que invade e é invadida pelo corpo do homem habitante, pode ter sido uma característica nova para a pintura de Eliseu Visconti. Pois, acostumado com a paisagem carioca, com a tradição da visão panorâmica das praias e o morro longínquo, a proximidade foi, certamente, um dado novo.

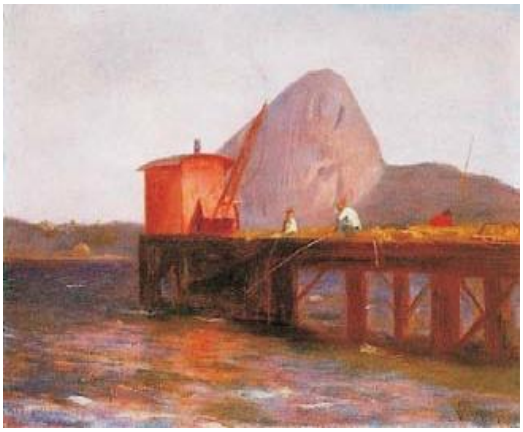
Visconti, *Praia com figuras*, 7 x 33 cm, c. 1910, Coleção Particular.

Visconti, *Praia de Copacabana e Morro do Cantagalo*, c.1915, 25,8 x 34 cm. Coleção Particular.



Visconti, *Morro do Castelo*, 1909, tela, 81 x 100 cm. Coleção Desconhecida.

Visconti, *A igrejinha (Copacabana),* 1912, tela, 25 x 34 cm. Coleção Particular.



Visconti, *Pão de Açucar*, 1901, tela, 26 x 32, 5 cm. Coleção Particular.

A paisagem tipicamente carioca que o imaginário do final do século XIX ajudou a construir, primeiramente, foi concebida em concordância os padrões representacionais da época. Mesmo seguindo esses padrões, Eliseu Visconti nunca foi um expedicionário das terras cariocas, ao contrário, essas terras sempre foram parte do seu habitar, pois, era um lugar que incorporava sua vida e sua existência. Além disso, essas paisagens cariocas nos provocam certa sensação de familiaridade, possivelmente, porque a obra revela certo sentido do pertencimento que Eliseu Visconti possuía com esse lugar. Espaços, territórios, por onde ele viveu e passou.

A paisagem é constituída nas nossas vivências e na nossa própria espacialidade: de um corpo que se movimenta, observa a paisagem e pela paisagem é percebido. Trata-se da antiga lição apresentada por Maurice Merleau-Ponty no seu celebre texto *O Olho e o espírito*, nas palavras do filósofo "[...] ser ao

mesmo tempo vidente e visível" (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 17). Devemos esmiuçar um pouco mais esta lição porque os processos e procedimentos adotados na ação artística pelo pintor habitante estão como que imersos nos aprendizados contidos nela. Sobre o corpo, vale considerar as palavras de Marilena Chauí:

> Entre as coisas visíveis, é um visível, mas dotado do poder de ver – é vidente. Visível vidente, o corpo tem o poder de ver-se quando vê, vê-se vendo, é um vidente visível para si mesmo. Entre as coisas táteis, o corpo é um tátil, mas dotado do poder de tocar – é tocante. Tátil tocante, tem o poder de tocar-se ao tocar, é um tocante tátil, para si mesmo. Entre as coisas móveis, o corpo é móvel, mas dotado do poder de mover – é um movente. Móvel movente, o corpo tem o poder de mover-se movendo – é móvel movente para si mesmo. (CHAUI, 2002, p. 177-8)

Ora, já é evidente que o pintor habitante não vai trabalhar no seu processo de criação artística a partir da noção de representação de um mundo exterior, como se o mundo fosse um espaço posto diante do seu corpo, lá distante pronto a ser explorado ou lá distante pronto após ser melhorado. O pintor habitante busca os motivos de sua pintura se movendo pelo mundo, é de dentro da paisagem que ele percebe a paisagem se movendo também, pois percebe que sua ação dentro da paisagem a altera, mas também altera sua própria visão sobre a paisagem que lhe é visível.

É, em primeira instância, entender que o ver e a visão do pintor não como a projeção de uma imagem estável, mas em transitoriedade, mudando constantemente e nos fazendo perceber como nós nos alteramos pelas experiências vividas dentro da paisagem – no mundo vivido.

Trata-se de ver que o pintor habitante é quem vê a paisagem, mas também quem de dentro da paisagem se vê sendo visto pelos outros e pela natureza, pois ele está lá aos poucos se integrando aos olhares familiares, para se perceber parte integrante da paisagem, então, pelo enigma de ser vidente e visível, o pintor habitante se percebe visto porque a sua existência se abre para todas as possíveis correspondências que o mundo vivido lhe oferece.

Alguns dos trabalhos realizados por Eliseu Visconti durante o período que trabalhou e estudou no Brasil, nos ajudam, a compreender o início de uma aproximação mais interessada em descobrir a natureza não apenas como objeto

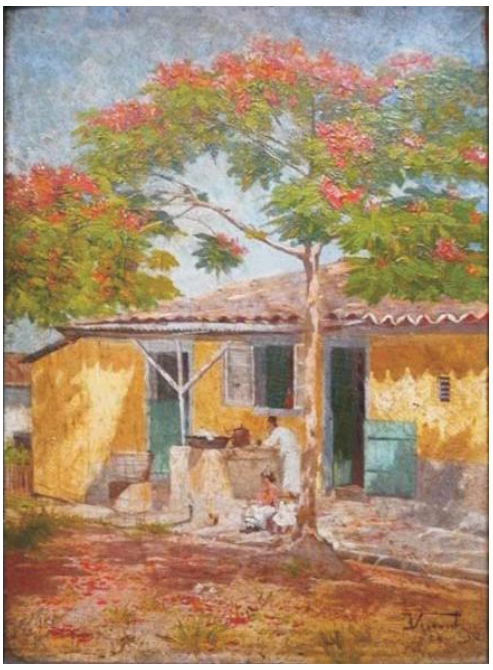
para o consumo da visão ou propriedade de quem detém o “direito” de ver, mas como lugar de habitação.

Visconti, *Recanto do morro de Santo Antonio*, tela, 70 x 96 cm, c. 1920. Coleção Particular.

A luz tropical e a vegetação local denunciam ao nosso olhar uma cena do ambiente carioca. Duas figuras humanas são apresentadas, uma garota no lado direito e uma mulher à esquerda. A garota, nos parece distraída, olha para baixo e interage com as plantas que estão situadas ao seu redor. Já a mulher, nos parece surpreendida com a entrada do espectador que observa a cena. Aparentemente, ela vira sua face em direção a quem observa, interrompendo também a sua ação – ela para de recolher ou de estender a roupa. Facilmente se percebe certa intenção realista, no sentido de dar visibilidade a cenas reais, extraídas da observação da vida cotidiana, ou melhor, do modo de viver das pessoas que habitam aquela paisagem.

A luminosidade apresentada no trato da pincelada viscontiana, revela ainda, uma preocupação centrada na captação do fenômeno sensorial correspondente a um efeito semelhante à atmosfera tropical na exposição da paisagem que nos é

dada a ver. No mesmo intento, estas duas outras obras nos apresentam cenas cotidianas dos habitantes dos arredores cariocas.



Visconti, *Paisagem com casa*, 1892, madeira, 23 x 16 cm. Coleção Particular.

Visconti, *Fundo de casas*, c. 1930, tela, 74 x 61 cm. Coleção Particular.

São apresentados: crianças brincando, adultos desenvolvendo os fazeres domésticos da vida daquela época, todos vivendo como Seres-no-mundo, enquanto presença, no espaço-tempo relativo aos modos de viver do final do século XIX e início do século XX.

Nas três pinturas são apresentadas as moradas desses habitantes. Em *Recanto do Morro de Santo Antonio*, a casa está quase que camuflada entre as árvores, a sombra das mesmas contribui para esse efeito sobre a tela em oposição à luminosidade apresentada à esquerda. Já em *Paisagem com casa*, percebemos a habitação dos personagens em destaque, a vegetação se restringe as duas árvores apresentadas e alguns vestígios de capim no solo, uma cena ensolarada, na qual a luz e a vibração das cores são tratadas pela pincelada viscontiana no todo da tela. E *Fundo de casas*, revela uma cena típica da infância passada no interior. Uma casinha no fundo do quintal da humilde habitação, onde crianças interagem livremente com a vegetação local e as galinhas que percorrem o espaço.

As três pinturas nos despertam, primeiramente, para a passividade das cenas, todas tranquilas, embora, ainda estejamos no lugar do observar exterior à cena, não estamos lá totalmente à margem, somos convidados pela atmosfera, pela lembrança do tempo, pela sensação das cores e da luminosidade a entrar naquele espaço pelos canais da experiência sensível.

Percebe-se que Eliseu Visconti se interessa pelas cenas extraídas dos arredores das terras cariocas, ele, através de suas pinceladas ilumina sobre a tela os modos de habitar essas terras, a paisagem tropical e, por conseguinte, dá ao presente tempo os vestígios do que foi a paisagem no passado, de como essa se entrelaçava a vida dos habitantes e o quanto a mesma foi transformada ao longo do tempo e dos processos de urbanização ocorridos.

As telas de Eliseu Visconti são nostálgicas para o homem contemporâneo, pois revela aos nossos olhos os modos pelos quais a natureza fazia parte da vida das pessoas no passado. O artista consegue nos revelar a paisagem apresentada como lugar de habitação dos personagens retratados e igualmente os modos de habitar.

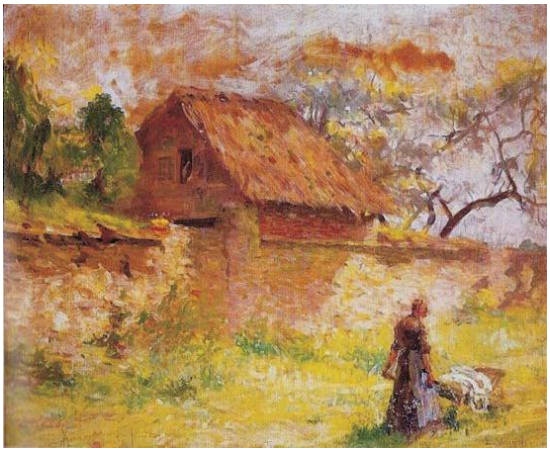
Novamente, a relação homem e natureza estabelecida naquele tempo-espaço são expostas, porém, o homem que observa (nós apreciadores da obra), ainda é alguém que não pertence aquele espaço, inclusive o próprio artista, que se mantém como o homem que dá a ver uma visibilidade que lhe é conhecida, mas não parte de sua vida, de sua existência nesse mundo. São cenas que não lhe pertencem porque pertencem a outros, são partes da vida dos personagens lá apresentados.

No tocante aos modos de habitar as paisagens apresentadas nestas três pinturas, temos que concordar com o pensamento do antropólogo Tim Ingold (2002, p.189), o autor sugere que viver é um processo que envolve a passagem do tempo, então, entendemos que devemos considerar que a temporalidade e as temporalidades são parte da experiência de Ser-no-mundo. O antropólogo ainda explica que o próprio processo vital, as experiências vividas pelos homens, é o processo de formação da paisagem onde as pessoas viveram.

Neste sentido, muitas das paisagens brasileiras e francesas que compõem o conjunto de obras de Eliseu Visconti nos despertam para o processo vital que emerge das imagens que estão diante dos nossos olhos, revelam as experiências

vividas pelos homens que constituem, alteram, adaptam e formam a paisagem que vemos.

Visconti, *Paisagem em Saint Hubert*, c. 1918, tela, 29 x 34 cm. Coleção Particular.



Visconti, *Louise Palombe em Saint Hubert*, c. 1918, tela, 60 x 73 cm. Coleção Particular.

Para Tim Ingold (2002), a paisagem e o tempo estão necessariamente entrelaçados, e são testemunhos permanentes da vida e dos feitos das gerações que viveram nesses espaços, a paisagem preserva algo de quem lá viveu. A partir dessa compreensão, a paisagem é um ato de lembrança, percebê-la é se recordar dos vestígios do passado e, também é perceber as mudanças sofridas pelas paisagens decorrentes da ação das gerações que lá estiveram. Logo, perceber as possíveis distinções internas às culturas que lá habitaram ou às mudanças ocorridas nos modos culturais de agir na natureza local.

Pensando a paisagem com relação ao corpo (do pintor habitante e dos personagens que a habitam), teremos que considerar que o corpo evidencia que todo homem é Ser-no-mundo, presença existencial, em um dado tempo e que o seu próprio "ser e estar" faz parte da paisagem. Exatamente, como explica Tim Ingold (2002, p. 193) que "corpo e paisagem são termos complementares" (tradução nossa).

A paisagem, mesmo que essa não exista exclusivamente com a função de ser habitada por um homem, é pela ação desse homem que a paisagem se constitui e se altera. A paisagem é concomitantemente o que esse mesmo homem percebe – vive – e não o que ele pensa ser natureza, território, exterior. Assim a paisagem e natureza são quase que sinônimos, porém, não são. Pois são correspondentes. A paisagem só não é natureza ou não se faz nos seus domínios apenas [...] "se o que

entendemos como natureza for uma noção especificamente ocidental de um domínio exterior à vida e ao pensamento humano" (WYLIE, 2015, p. 242, tradução nossa).

A grande discordância entre o modo de compreender a paisagem a partir da perspectiva da maneira ver, mesmo que se considere que as maneiras de ver e conceber a natureza sejam construídos culturalmente, é que nesta perspectiva, permanecemos com a apreensão de que a paisagem deve ser exterior, que a natureza é algo pensado por nós e definido pelas nossas faculdades intelectuais, exatamente como pensa o pintor inabitante.

Para entender a paisagem como complementar ao nosso corpo e parte das nossas vivências, teremos que considerar que a natureza é um não instituído que nos é acessível pelas nossas faculdades perceptivas, sobretudo, que o que chamamos de natureza é parte de nós ao mesmo tempo em que é parte do nosso mundo vivido. E mesmo que tais percepções toquem ou se movam impregnadas pelos saberes instituídos no domínio da cultura que nos são acessíveis, ainda assim entendemos que todo homem assume a cultura da sociedade que nasceu, mas que de dentro dessa, ele pode alterar os modos de apreender o mundo centrado nas suas experiências mais particulares (ALVES, 2013).

No caso do pintor de paisagem, teremos que considerar que o desenvolvimento da paisagem na arte se faz entrelaçada às questões que envolvem as experiências subjetivas inerentes aos procedimentos artísticos e aos domínios da cultura.

> No Ocidente, com a passagem do século XVIII para século XIX, alguns artistas ambiciosos – tanto na teoria como na prática – começaram a voltar-se para o interior. Passaram a preocupar-se menos com captar a aparência da natureza e dos costumes da sociedade e dirigiram a atenção para suas próprias experiências subjetivas. Embora continuassem a retratar paisagens, estas estavam agora imbuídas de um significado que transcendia as suas características físicas. Estes artistas procuraram também registrar as suas reações – o que sentiam – perante a paisagem. (CARROLL, 2010, p. 75.)

Conforme o pensamento de Noel Carroll, as experiências subjetivas começam a ser consideradas demasiadamente pelos pintores de paisagem do contexto destacado. Observa-se que a maneira como se representa a natureza se altera. Os pintores um pouco menos preocupados com a aparência, ou seja, com os detalhes minuciosos que caracterizavam e descreviam a paisagem retratada, vão

percebendo progressivamente os modos de aderência dos valores subjetivos no seu fazer, dados, talvez, nas próprias experiências vividas pelos artistas.

Lembramos que o Romantismo, em destaque, contribuiu significativamente para o desenvolvimento e a legitimidade da "subjetividade" na concepção da pintura de paisagem. E ainda no século XIX, é Charles Baudelaire, um dos pensadores, mas não o único, que adverte os artistas com relação à prática da cópia da natureza (idealizada ou não) que foi vigente por séculos na pintura ocidental, nas palavras do poeta:

> Nos últimos tempos ouvimos dizer de mil maneiras diferentes: "Copiai a natureza; copiai apenas a natureza. Não existe maior prazer nem mais belo triunfo que uma cópia excelente da natureza". E essa doutrina, inimiga da arte, pretendia ser aplicada não apenas à pintura, mas a todas as artes, mesmo ao romance, mesmo à poesia. (BAUDELAIRE, 2006, p. 157-8).

As palavras de Charles Baudelaire revelam certa insatisfação com a prática da cópia da natureza, mas também com os defensores desse fazer, que limitou (se assim podemos dizer) por alguns séculos a nossa compreensão sobre o que chamamos de natureza. O autor ainda explica que os adeptos da cópia [...] "estão certos de conhecer toda a natureza, tudo o que está contido na natureza" (BAUDELAIRE, 2006, p. 158).

Entre as anotações viscontianas, encontramos alguns escritos que merecem nossa atenção (anexo 11):

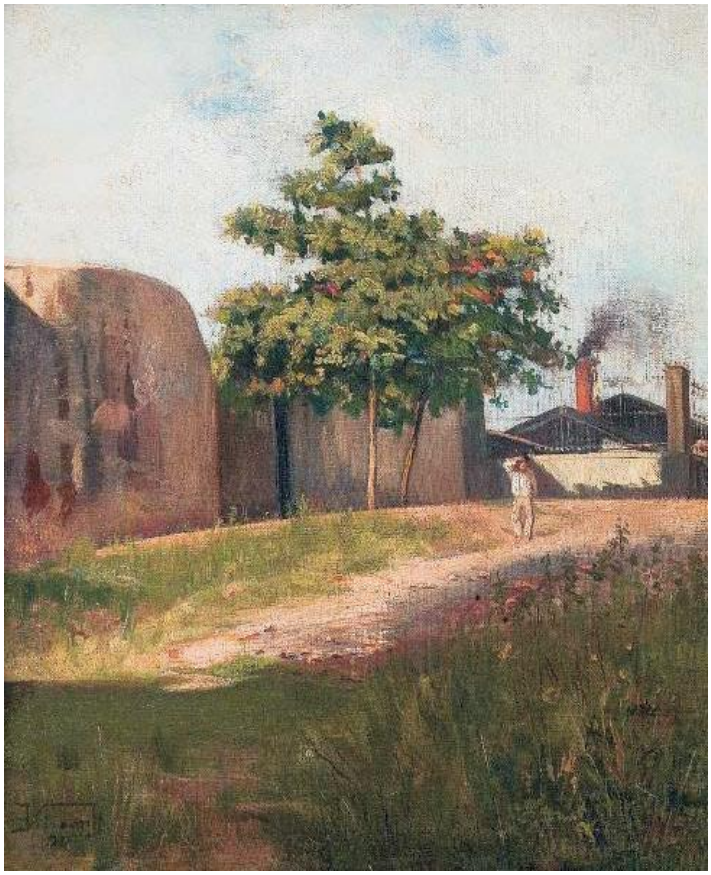
> O fim do artista é criar, tipo perfeito na natureza não existe, está ao artista em reunir o que nela há de bom e compor o verdadeiro tipo que deseja. O artista só é grande quando interpreta a natureza e exprime ideias. Copiar fielmente a natureza é admissível até certo ponto, sobretudo, aos principiantes, até que estes penetrem bem na estrutura dos elementos naturais. Certamente, o fim da arte é interpretar, seja o que for o elemento, sem por isso fugir da verdade[39].

Eliseu Visconti sabia que a limitação da cópia da natureza era necessária até certo ponto para o homem formado inicialmente na tradição acadêmica, mas o objetivo maior do artista, na visão viscontiana, é a criação, é a interpretação da natureza. Interpretar a natureza, a nosso ver, é inventar uma concepção para a

[39] Caderno de nota de Eliseu Visconti, documento preservado no acervo família Visconti.

natureza, é propor uma forma de compreendê-la. E assim, expor o “desejo” do artista: de manter a natureza longínqua ou parte da nossa vida.

Por isso, é imprescindível aceitar a ideia de que somos convidados a entrar (pelo ato de ver e perceber) na paisagem apresentada nas telas de Eliseu Visconti, pois esse seria o “desejo” viscontiano. Quando Eliseu Visconti interpretou a natureza nas suas pinturas de paisagens como lugar de habitação, ele cria um mundo sensível, dispondo sobre a tela sentidos primordiais para a relação homem e natureza. Somos instigados a ver como foram apropriados os espaços habitados pelos personagens da cena, assim como a natureza foi incorporada e entrelaçada à vida das pessoas daquele tempo, algo extremamente revelador acontece no convite de entrada do observador: a nossa temporalidade se junta à temporalidade da paisagem apresentada na pintura.



Visconti, *Paisagem*, 1890, madeira, 41 x 34,5 cm.

Outras pinturas como, por exemplo, *Paisagem* de 1890, nos dá outros indícios sobre o lugar de visão adotado por Eliseu Visconti nos últimos anos de formação em terras brasileiras. E igualmente, o seu “desejo” de ser um pintor

habitante. É possível perceber que o pintor agregou ao seu repertório temático paisagens que foram concebidas a partir da sua observação atenta dos lugares por onde andou. Podemos até imaginar o jovem Eliseu Visconti caminhando pela rua apresentada no quadro e, talvez, o homem representado estivesse vindo ao encontro do olhar do artista.

A paisagem em questão, também denuncia o começo da alteração do espaço de habitação dos personagens pela presença do prédio industrial ao fundo da imagem, que, provavelmente, cresceu nas décadas seguintes, já que quem lê a pintura é um homem contemporâneo que conhece o futuro – o avanço da indústria sobre a paisagem local.

Mas, o que nos interessa em especial na pintura *Paisagem* de 1890, é uma peculiaridade presente em outras obras de Eliseu Visconti: a incorporação das paisagens e das cenas que acontecem pelos lugares por onde o artista passa. Há que se recordar, como já foi explicado, que Eliseu Visconti em correspondência com o pensamente de Charles Baudelaire sobre o artista moderno, procurou encontrar os motivos de sua obra na vida moderna, mas, o que nos desperta a atenção é que mesmo que a vida brasileira observada e eleita para ser retratada pelo artista não fosse tão moderna quanto o padrão parisiense, ainda assim e talvez, até intuitivamente, foi um olhar semelhante ao do *flâneur* aplicada à realidade brasileira dos arredores cariocas uma das escolhas necessárias para que progressivamente Eliseu Visconti percebesse a necessária escolha de ser um pintor habitante.

Esse olhar de quem procura observar para melhor perceber o mundo vivido por ele e pelos outros, demarca uma das nossas importantes considerações sobre Eliseu Visconti: que ele estaria inclinado a adotar um olhar mais fenomenológico. Logo, é a partir de uma noção que entende a pintura como arte portadora dos mistérios do Ser-no-mundo, que o pintor procura melhor perceber o que será apresentado sobre a superfície da tela enquanto registro duradouro dos modos de viver nesse mundo.

Neste sentido, entendemos que a incorporação de paisagens que fizeram parte dos caminhos percorridos em vida no trabalho de Eliseu Visconti, foi fundamental para o desenvolvimento do seu projeto artístico.

Visconti, *Garotos da Ladeira*, c. 1916, tela, 57 x 81 cm. Coleção Particular.

Quando olhamos para *Garotos da Ladeira*, conhecendo a temporalidade vivida pelo pintor e tendo a referência da nossa temporalidade, somos transportados pela experiência sensível a esse outro tempo – o tempo do mundo vivido por Eliseu Visconti. Olhamos a imagem e facilmente reconhecemos a presença de alguém que viu garotos da ladeira juntos numa tarde qualquer, reunidos e vivendo a experiência de ser criança que brinca na rua livremente. Olhamos para imagem e sabemos que essas eram as referências de Eliseu Visconti porque eram imagens reais que ele via durante suas caminhadas cotidianas. Não se trata de uma imagem idealizada, são imagens que revelam a proximidade entre arte e vida.

Se o impressionismo de Eliseu Visconti foi acusado como tardio por uma parte da crítica e da história da arte, acusação que hoje não se sustenta, procuraremos demonstrar que, a nosso ver, o impressionismo viscontiano foi mais que o uso de uma técnica, pois o artista teria conseguido se aprofundar no saber filosófico interno às praticas de alguns pintores que se afiliaram ou se aproximaram do impressionismo.

No caso de Eliseu Visconti, a escolha do artista de se tornar um pintor habitante, na nossa compreensão, possui raízes que foram percebidas pelo artista na sua aproximação com o estilo impressionista durante sua permanência em terras francesas.

Em primeira instância, já foi possível perceber que no período que Eliseu Visconti chega à Paris, o impressionismo sedia, aos poucos, espaço para outras tendências (os pós-impressionismos) derivadas das primeiras pesquisas dos impressionistas. Giulio Carlo Argan explica que:

> 1884 é o ano em que Seurat expõe, no novo Salão dos Independentes, *Banhistas em Asnières*. As pesquisas impressionistas sobre a emoção visual eram então prosseguidas apenas por Monet e por Pissarro, enquanto os aspectos mais fáceis e exteriores da visão impressionista (a pintura clara, a cor brilhante, a feitura rápida, a atenção ao espetáculo da vida cotidiana) já foram recebidos, pelo menos em parte, até por artistas tradicionais [...] (ARGAN, 2010, p.428)

A incorporação da luminosidade, da pincelada justaposta e a escolha pela representação das cenas observadas na vida cotidiana, foram considerados por Giulio Carlo Argan como os aspectos "mais fácies", talvez, porque eram tais aspectos que generalizavam o que se chamava de estilo impressionista na época.

Eram "mais fáceis" não só de serem reproduzidos como técnica ou temática por qualquer artista, mas também "mais fáceis" de serem aceitos pelo padrão tradicional que por um lado começava a entender o impressionismo como "[...] última consequência do imanentismo romântico e vitória final das idéias de Delacroix [...]" (ARGAN, 2010, p.428). Em oposição, as novas tendências modernistas que iniciavam uma nova batalha – os "ismos".

Observamos que Eliseu Visconti chega à Paris exatos nove anos após 1884, data demarcada na afirmação do historiador e período que, na visão de Giulio Carlo Argan, o impressionismo já não era mais um estilo totalmente negado pelo padrão tradicional. Em outras palavras, o impressionismo já havia conquistado certa credibilidade social.

Uma leitura simplista irá, certamente, observar que as primeiras experimentações viscontianas vão justamente ao encontro dos aspectos ditos "mais fáceis" pelo historiador da arte. No entanto, a nosso ver, trata-se de um primeiro momento e extremamente necessário para a imersão do olhar viscontiano no mundo cotidiano parisiense, nos detalhes da vida moderna e concomitantemente, o estudo dos aspectos fenomenais. A escolha pelo mundo vivido não apenas como motivo de sua pintura, mas como parte do fazer pintura, é para nossa compreensão, a tarefa impressionista mais complexa de ser apropriada pelo artista. Nesta perspectiva, destacamos algumas obras que estão em concordância com esta assertiva.

Visconti, *Tricoteuse*, 1905, tela, 30 x 46 cm. Coleção Particular.

Visconti, *Jadim de Luxemburgo* – estudo, 1905, madeira, 33,5 x 49 cm. Coleção Particular.

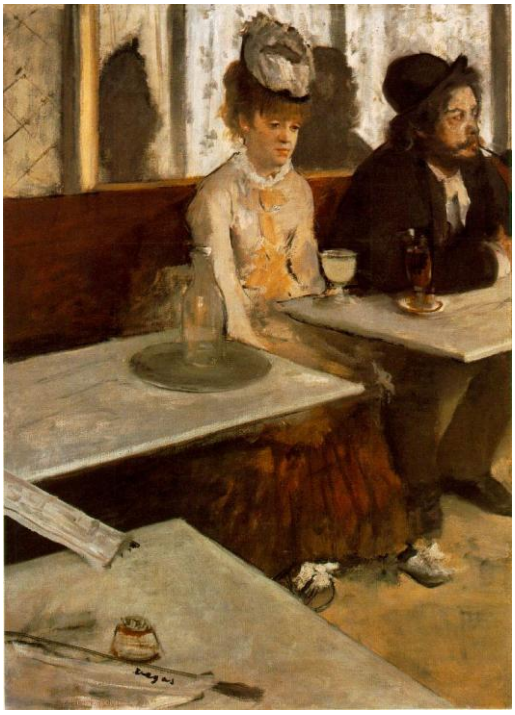
Visconti, *Jardim de Luxemburgo*, c. 1905, tela 29 x 35,5 cm. Acervo MCM-RJ.

Visconti, *Maternidad*e, 1906, tela, 165 x 200 cm, PESP/SEC-SP.

Eliseu Visconti escolheu nos dar a ver cenas da vida cotidiana parisiense, mais especificamente, um modo de viver e habitar a paisagem local: o mundo vivido nos jardins franceses. E quem habita esses jardins? Os jardins estão lá, abertos a todos, é um espaço público, porém, não significa que todos naquela época dispunham de capital social para lá habitar (no sentido do "estar"), passar suas tardes, observar a natureza modificada e melhorada pelo planejamento do paisagista francês.

Esse espaço público eleito por Eliseu Visconti como motivo de suas pinturas, são cenas que, na sua maioria, nos apresenta personagens economicamente e socialmente distintos de outros personagens também eleitos pelos impressionistas. Outros impressionistas escolheram retratar pessoas excluídas socialmente ou

depressivamente afastadas dos espaços públicos dos jardins, onde mães tricotam, amamentam ou lêem os livros de Balzac e onde crianças brincavam todos às tardes.



Degas, *O copo de Absinto*, 1876, acervo
Musée d'Orsay, Paris.

Em oposição ao universo visível e aceitável socialmente dos personagens viscontianos e também de outros artistas da época, a denúncia social foi incorporada nos programas estéticos de parte dos artistas impressionistas, como por exemplo, esta obra de Edgar Degas que revela a solidão e a depressão dos tempos modernos.

Na visão de John Clark (2007), um dos modos de dar destaque aos problemas que emergiam na sociedade moderna, foi a solução encontrada pelos pintores para tornar visível personagens até então invisíveis para a sociedade puritana do período. E, a nosso ver, assim transformada em narrativa pela história social da arte.

Para Lucia Piccioni (2015) [40], essa característica é uma das mais importantes concebidas pelo movimento impressionista, na explicação da

[40] Lucia Piccioni é historiadora da arte e trabalha como pesquisadora no Centre Allemand d'Histoire d'Art, Paris, EHESS. Desenvolveu sua pesquisa de doutorado sobre o futurismo italiano. As informações aqui apresentadas, de autoria de Piccioni, foram por nós, anotadas em ocasião de sua conferência no Musée D'Orsay durante a Journée d'étude "Une modernité inquiète: les arts em Italie 1900-1940" (21 de maio de 2015). Na oportunidade a pesquisadora proferiu a conferência intitulada

historiadora, o artista impressionista possuía a dádiva de poder representar quem, o que e o lugar que desejasse, pois todos faziam parte da complexidade da vida moderna.

Lucia Piccioni (2015) explica, a partir de uma visão de longa duração, que tal dádiva só foi possível porque o movimento impressionista se estabeleceu como um movimento democrático, pois qualquer pessoa poderia aderir ao impressionismo sem necessariamente se "filiar" a um "manifesto" ou a uma "norma" específica e que qualquer pessoa poderia ser "retratada" pelo estilo impressionista, ou seja, tanto a mãe que tricota quanto a prostituta dos cabarés ou das chamadas "*maison close*"[41].

Toulouse Lautrec, *Panneaux pour la baraque de la goulue, à la foire du trône à Paris*, 1895, Musée d'Orsay, registro da autora.

Ao contrário de outros movimentos, ser um artista impressionista não foi determinado territorialmente ou nacionalmente ou politicamente, ser um artista

---

"Quelques réflexions sur les enjeux idéologiques de la nation d 'synthèse' dans l'art italien (1909-1936)".

[41] "Casa fechada" termo usado no período para designar as casas que abrigavam e comercializavam legalmente os serviços de prostituição. Na época, as chamadas "*Maison close*" eram fiscalizadas frequentemente, havendo diversas restrições para o seu funcionamento, entre os quais estavam: a localização do prédio em rua afastada aos locais de passagem das famílias, como os jardins públicos; a obrigatoriedade de fachadas discretas, incluindo a permanência das janelas fechadas e; as inspeções ginecológicas sofridas periodicamente pelas profissionais que trabalhavam nessas casas, medida usada na época para conter o avanço de doenças sexualmente transmissíveis.

impressionista significava muito mais ser uma artista que aceitava a arte como um exercício democrático que permite o pintor escolher o que e como deseja dar a ver.

Logo, o chamado pintor impressionista não precisa seguir modelos determinados e fechados em prol de uma idéia de nação ou modernidade ou de modernismo. Para Lucia Piccioni (2015), especialista em futurismo italiano, teria sido a característica democrática do fazer à impressionista que fez com que o impressionismo fosse rejeitado no contexto italiano do início do século XX, mesmo havendo alguns artistas adeptos ao impressionismo naquele contexto, esses foram excluídos progressivamente do campo artístico e político na época, pois seus programas estéticos influenciados pelo impressionismo não condiziam com o ideal futurista que tinha entre suas normas, certas definições absolutas sobre o que poderia ser tema e propósito da arte.

Na nossa compreensão, a exclusão do impressionismo ocasionado pela identificação da sua faceta democrática não foi uma realidade exclusiva da Itália, em outros países, grupos interessados em determinar quais deveriam ser as novas temáticas para o modernismo também excluíram o impressionismo de suas histórias, como foi o caso do modernismo brasileiro. Neste intento, o impressionismo viscontiano não poderia ser modernista para os convertidos do modernismo como sinônimo de “brasilidade” porque cenas de jardins europeus não estavam de acordo com a temática e, tampouco com a idéia de nação proclamada pelo movimento modernista brasileiro.

Os espaços de sociabilidade representados nas telas viscontianas não incorporam todas as temáticas (se assim podemos dizer), adotadas e desenvolvidas pelo estilo ou o movimento impressionista. Mas, sendo o impressionismo um movimento nada homogêneo como afirma e nos faz entender James Rubin (2008a, 2008b) e sendo um movimento democrático como sugere Lucia Piccioni (2105), foi inevitável ao jovem Eliseu Visconti não “aproveitar” tais características impressionistas nas suas experimentações.

Assim o pintor preferiu eleger as cenas corriqueiras que faziam parte da sua vida, das suas observações diárias. Na nossa leitura, ao contrário das cenas dos cabarés, da vida noturna e da prostituição que foi incorporado por outros artistas franceses, Eliseu Visconti não estava interessado em nos dar a ver a degradação do ser humano.

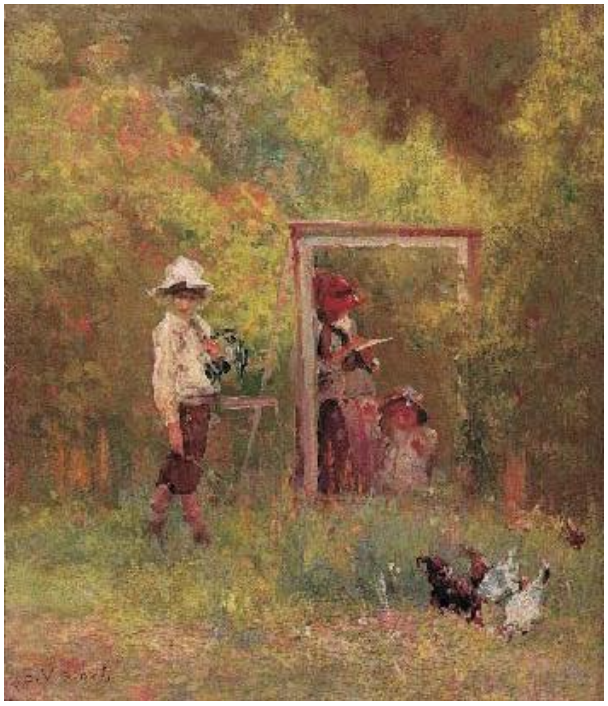
Visconti, Parc Montsouris no outono, c. 1897, tela colada em Duratex, 28 x 37. Coleção Particular.

Visconti, Jardim de Luxemburgo, (estudo para Maternidade, c. 1905), 28,3 x 35 cm. Coleção Particular.

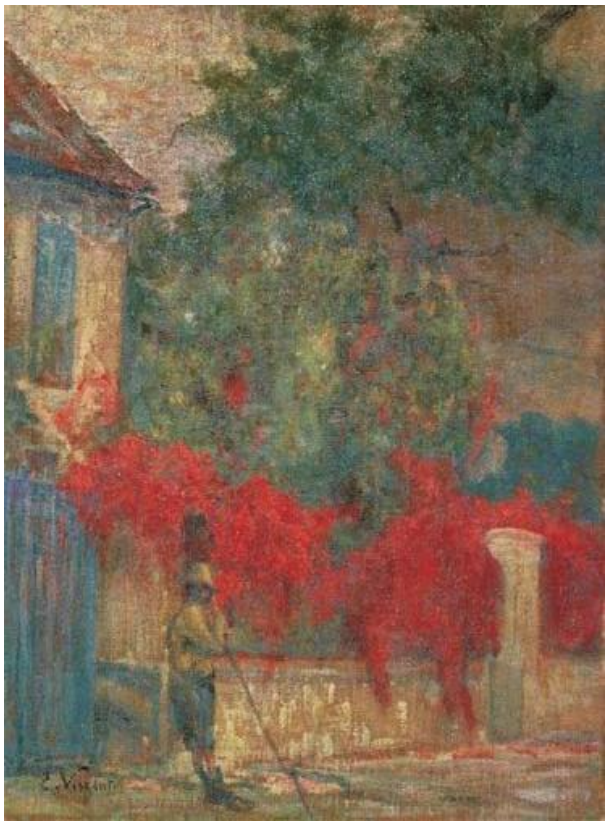
Eliseu Visconti estava mais preocupado em dar visibilidade aos espaços de sociabilidade que proporcionavam aos homens canais modernos de conexão para com a natureza, os lugares que a natureza nos devassa como pensou Mário Pedrosa. Esses espaços, muitas vezes, foram os parques e jardins tipicamente franceses que ganharam o olhar viscontiano e sensivelmente traduzidos em suas pinturas de paisagem.

Outra forma de dar visibilidade à relação homem e natureza, eleita por Eliseu Visconti, foram os espaços de sociabilidade costumeiros de sua vida em família, tais como: as paisagens que apresentam seus filhos brincando.

Visconti, *Roda de crianças*, c. 1918, tela, 79,5 x 130 cm, acervo MAP-RJ.



Visconti, *Crianças brincando*, 1913, tela, 43,5 x 37 cm. Coleção Particular.



Visconti, *Tobias no jardim de Saint Hubert*, c. 1918, 54 x 40 cm. Coleção Particular.

Uma anotação (aproximadamente de 1895) do artista nos revela que para ele: “A vida ao ar livre é tão boa para a moral como para o físico” [42]. Um princípio grego que se manteve vivo no pensamento do homem do final do século XIX. Portanto, o pintor, procurou observar nas cenas cotidianas quais eram as possíveis soluções modernas de manutenção da relação homem e natureza na vida das pessoas em tempos de progressiva urbanização, já que a vida ao ar livre – a nossa relação com a natureza – seria boa.

Visconti, *Jardim de Luxemburgo*, c. 1905, 33x41,5 cm. Coleção Particular.

A pintura *Jardim de Luxemburgo* que apresentamos é um bom exemplo do intento viscontiano. Na tela, o pintor nos apresenta uma cena que se passa no famoso jardim de Paris, onde um homem, talvez um pai, e um garoto, o filho, estão juntos aprendendo uma lição sobre aquela paisagem. Uma cena, talvez, baseada no

[42] Documento preservado pelo arquivo da Biblioteca Brasiliana Mindlin, Universidade de São Paulo/ cadernos de Notas de Eliseu Visconti, c. 1895.

padrão da boa educação tipicamente parisiense, na qual o pai leva o seu filho para apreciar a beleza da natureza bem organizada nos jardins franceses.

Mas, o que esta obra desvela é um contexto meditativo maior implícito na cena. O que vemos é um homem, um artista que pinta ao ar livre em companhia do seu filho. A criança, o jovem, ao lado do pai, observa a natureza de dentro da paisagem. Ele a habita. E talvez, vendo o pai pintar e atentamente integrado no fazer artístico, a criança, aberta perceptivamente, descubra com mais facilidade os canais da comunicabilidade entre o homem e a natureza que são revelados na pintura de paisagem. E, observando a experiência do mais velho, o jovem também poderá permitir que a natureza devasse sua existência.

Capítulo 6. A comunicabilidade entre o homem e a natureza

A misteriosa comunicabilidade entre o homem e a natureza, uma lição disponível a todos, porém, revelada somente por quem consegue acessar os seus segredos. O primeiro grande desafio para acessar tais segredos é tornar-se um pintor habitante, é conceber a paisagem como parte das nossas vivências e é procurar na natureza o sentido das nossas vidas. Seguindo esse pensamento, uma questão deve ser levantada: o que é esse comunicar com a natureza? E para respondê-la, recorremos ao celebre poema *Correspondances* de Charles Baudelaire.

> La Nature est um temple ou de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
> L'homme y passe à travers de forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.
>
> Comme de longs échos qui loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
>
> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
> Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
> – Et d'autres, corrumpus, riches et triomphants,
>
> Ayant l'expansion des choses infinies,
> Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
> Qui chantent les transports de l'esprit et des sens[43].
> (BAUDELAIRE, 1991, p.62-3)

[43] A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam às vezes soltar confusas palavras;
O homem o cruza em meio a uma floresta de símbolos
Que o observam com olhares familiares.

Como os longos ecos que de longe se confundem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.

Há perfumes frescos como as carnes das crianças,
Doces como o oboé, verdes como as pradarias,
- E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,

Como a expansão das coisas infinitas,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos

Tradução disponível em: GATTI, L. *O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin*. In: Trans/Form/Ação. Vol.31, n. 1. Marilia, 2008.

A natureza, Charles Baudelaire sugere: seria um templo e de lá o homem caminharia pela floresta, trocando olhares familiares com todas as coisas que lá estão organicamente integradas à natureza. O poema que recebe o título de *Correspondências* quer despertar o leitor para uma significação simbólica, revelando o mundo que procura se comunicar conosco.

Esse mundo quer encontrar no olhar do homem que o observa um olhar que corresponda ao modo que a natureza nos olha, o que é marcado pela expressão "olhares familiares". Faz o homem lembrar que existe algum grau de parentesco entre ele e a floresta. Lembra-nos da própria origem da humanidade quando estávamos integrados à natureza e abertos para a comunicabilidade entre homem e natureza, aquela mesma reminiscência que a percepção do europeu lhe revelou pelo contato com os habitantes do novo mundo.

Mas, Charles Baudelaire não foi o único a perceber a correspondência que existe entre nós e a natureza, ou de elegê-la como motivo artístico. O estudo de Álvaro Cardoso Gomes sugere que esse poeta recebeu influências de outros escritores que a priori também estariam engajados em compreender a relação homem e natureza. Sobre o assunto, Álvaro Cardoso Gomes explica:

> [...] na aproximação metafórica entre a Natureza e o templo (Chateaubriand, Lamartine, Balzac); [...] na referência a uma linguagem especial, sem palavras, que existe no seio da Natureza e precisa ser decifrada pelo homem (Poe, Emerson, Abée Constant, Nerval); [...] na referência à idéia de que a Natureza tem consciência da existência do homem e que procura acolhê-lo como um seu igual (Emerson, Nerval) e [...] (GOMES, 2012, p. 134)

Para Charles Baudelaire e suas influências, podemos dizer que existem dois aspectos importantes para a relação homem e natureza, a saber: uma linguagem comum e certa consciência existencial de igualdade entre ambos. Nas artes plásticas, podemos considerar que para alguns pintores tais aspectos também são importantes, neste sentido, vale observar as palavras de Maurice Merleau-Ponty:

> [...] tantos pintores disseram que as coisas os olham, e disse André Marchand na esteira de Klee: "Numa floresta várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...]" (Merleau-Ponty, 2004, p. 22).

A declaração de Paul Klee parece confirmar que a comunicabilidade entre homem e natureza é uma dádiva da percepção do pintor, principalmente, para o

pintor habitante que vai até a floresta e sente que os olhares familiares o observam. Além disso, que não só o observam, mas também lhe falam, como se a natureza – o mundo – quisesse se comunicar com o artista. E como duvidar dessa possibilidade de comunicação se o próprio Paul Klee afirmou sentir que a floresta lhe observa?

Ora, teria Paul Klee percebido que a natureza lhe observa, tentando "falar" com ele, como se o artista e a natureza tivessem acesso a uma linguagem comum que permitisse o fenômeno da comunicação, porém, não o fenômeno da comunicação ordinária, mas, uma comunicação sensível.

Devemos refletir um pouco mais nas palavras de Paul Klee, ou mais exatamente, nas considerações merleau-pontyanas sobre essa possibilidade de comunicação entre esse pintor e a floresta, o artista e a natureza, o homem e o mundo.

No mesmo texto que Maurice Merleau-Ponty retoma as palavras de Paul Klee, *O Olho e o espírito*, o filósofo afirma [...] "qualquer coisa visual, por mais individualizada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser." (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 43). Nesta compreensão, é necessário esclarecer como qualquer coisa visual, isto é, tudo o que existe no mundo e se apresenta a nós por certa visualidade, aparência, que nos é visível, é também entendida como uma dimensão originada nas implicações que envolvem a deiscência do Ser. O que nos encaminha certas questões de ordem ontológica, que são cautelosamente uma referência e que estão incorporadas na nossa leitura do que chamamos de pintor habitante.

Já foi possível observar que, em primeira instância, Eliseu Visconti, ao longo de sua trajetória e desenvolvimento artístico, teve que progressivamente se tornar um pintor habitante. Essa escolha, essa transformação, foi, a nosso ver, um processo estritamente ligado às experiências vividas pelo artista, desta forma, é uma aprendizagem fenomenológica.

Para se tornar um pintor habitante, Eliseu Visconti iniciou, ainda no Ateliê Livre, um projeto artístico que elegeu a paisagem como interesse maior; na França, empiricamente, como um *flâneur*, incorporou as cenas da vida cotidiana em suas pinturas; e semelhantemente, no Brasil, percebeu a paisagem para além da idéia de representação de uma região ou propriedade, compreendeu a paisagem como lugar de habitação, pertencimento, espaço de vivência e sociabilidade.

No entanto, há um segundo momento, extremamente importante para o projeto artístico viscontiano e o grande "segredo" a ser revelado em sua lição. Trata-se de uma aprendizagem que extrapola os limites da investigação histórica, adere reflexões de ordem filosófica e sugere uma leitura que compreende a comunicabilidade entre homem e natureza a partir de uma orientação simbólica e meditativa sobre nossa própria existência.

Visconti, *Luxemburgo*, 12 x 21 cm, c. 1895. Coleção Particular.

Assim, entendemos que o pintor habitante sabe que a paisagem é o seu mundo vivido, seu modo de ver e ser são indivisos no mundo. E para o pintor habitante o seu modo ver é também mais que uma crítica ao modo de ver do pintor inabitante, é acima de tudo, uma investigação ontológica desenvolvida de dentro das experiências vividas por ele.

A visão do pintor habitante é uma visão encarnada. Na explicação de John Wylie (2015, p. 231) a visão encarnada deve ser compreendida como um ver fundado na relação do ser com a paisagem mediante o entrelaçamento de ambos, neste sentido, a subjetividade e a possibilidade de engajamento entre o mundo visível e o universo dos sentidos – o sensível – permite a visão encarnada ser como "um ponto de vista" que surge de dentro do próprio visível. A leitura de John Wylie, em concordância com as assertivas de Maurice Merleau-Ponty, nos dirige certa

noção de carne pensada pelo filósofo francês. A carne é, a saber: “um *elemento* do Ser” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 137).

Esta noção de carne como um elemento do Ser, inevitavelmente, dimensiona um saber ontológico ao modo que habitamos o mundo. A carne não é a união entre o nosso corpo e o mundo, é muito mais a compreensão de pertencimento, é o que entrelaça a nossa existência com as coisas que estão no mundo, faz que toda coisa visual possua parcelas comuns com o olhar que a observa, se abrindo para ser vista, mas também olhar.

Visconti, *Figuras no campo*, c. 1905.

É o que permite ao pintor habitante coexistir com o mundo visível porque temos elementos em comum, elementos da ordem do Ser, isto significa que o homem e a natureza possuem uma carne comum e não necessariamente que estão unidos, mas que são feitos de elementos correspondentes que nos revelam algum grau de parentesco com a natureza, nos junta para nos fazer coexistir, permite que um esteja aberto ao outro.

Assim a expressão “olhares familiares” sugerida por Charles Baudelaire, talvez, tivesse a intenção de apontar o nosso parentesco com a natureza mediante os recursos estilísticos da poesia simbolista, nos lembrando que somos parte do universo que é o mundo vivido – a natureza. Exatamente como apontamos, os aspectos importantes para Charles Baudelaire e para os demais escritores que o influenciaram, são: a existência de uma linguagem comum e certa igualdade entre homem e natureza. Ou ainda como pensou Maurice Merleau-Ponty (2006, p. 133) “o corpo é uma natureza que trabalha dentro de nós”.

O corpo humano, quando atenciosamente percebido desvela para nós mesmos o quanto a natureza faz parte de nós, isto é, se entendemos como natureza algo que origina e movimenta o que é o nosso próprio corpo. O pintor habitante sabe que a natureza faz parte dele, é um interior e um exterior em correspondências e permite, portanto, que o corpo exponha a sua abertura para a comunicabilidade homem e natureza. O pintor habitante não apresenta uma paisagem concebida como acabada, ao contrário, sem delimitar onde começa e onde termina as figuras representadas sobre a tela, ele, espera que o espectador da sua obra, queira compartilhar a paisagem que lhe é dada a perceber.

Visconti, *No jardim*, c. 1938, tela, 47 x 61 cm. Coleção Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, DF.

A pintura *No Jardim* aponta no título que a decisão viscontiana de se tornar um pintor habitante já foi incorporada ao seu processo artístico. Pois, o título sugere que a pintura foi desenvolvida de dentro da paisagem. As figuras humanas representadas e a natureza local quase que se mesclam, mas, o que toca em especial a sensibilidade são os sentidos de integração e cumplicidade que envolve a relação daquelas pessoas com o jardim.

Percebe-se que aquele lugar é parte da vida deles e que existe um mútuo pertencimento entre os habitantes dessa doméstica paisagem e a "essência" da natureza local. A tela possuiu um colorido agradável aos nossos olhos, o rosa das flores e o verde da vegetação contaminam a cena. Porém, certa melancolia engloba o todo dessa pintura pela atmosfera existencialista que plasticamente se origina no uso de um tom azul acinzentado no céu que invade a cena.

A pintura *No Jardim* expõe que a paisagem apresentada em sua superfície não é uma definição de território, tampouco, uma afirmação estilística ou modernista, ao contrário, é um convite ao universo sensível aberto à nossa fruição. Outras obras possuem como referência o jardim do artista – lugar de habitação e vivência.

Visconti, *No meu jardim*, 80 x 65 cm, c. 1940. Coleção Particular.

Visconti, *No meu jardim*, 32 x 26 cm, 1932. Coleção Particular.

Uma pintura de paisagem habitada solicita ao espectador que o mesmo procure aceitar que a pintura de paisagem não é uma definição, mas um universo de

sensações semelhantemente como a natureza é para nós. A natureza que é apreciada numa pintura de paisagem habitada é silenciosa, calmamente serena e harmoniosa. É até um pouco lírica demais, nos coloca dentro de uma experiência quase onírica sem cair no extremo lúdico, numa temporalidade anterior ao mundo civilizado do progresso e das invenções tecnológicas que conhecemos hoje.

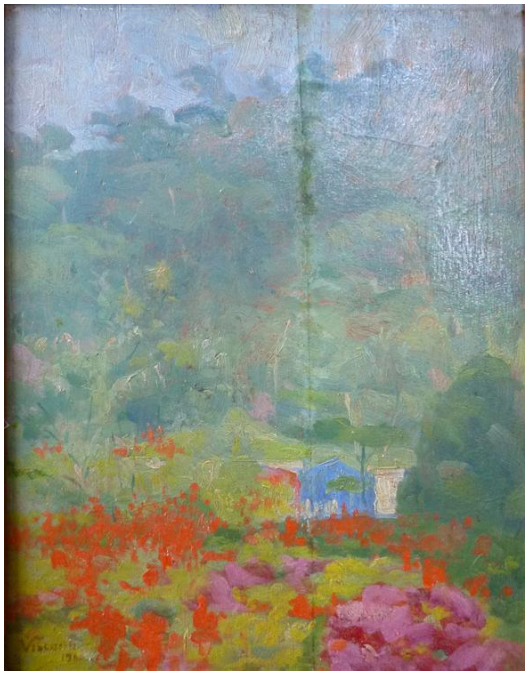
Visconti, *Sob a folhagem*, (s/d), 60 x 82 cm. Coleção Particular.

Às vezes, temos a impressão de que a natureza está domesticada pelo pintor, contudo, percebemos que é ela, a própria natureza representada quem amansa o nosso olhar e o nosso ser, nos mostrando a possibilidade de conviver em harmonia porque somos um só. Essa sensação se apresenta no quadro *Sob a folhagem*, um momento de pura integração entre as pessoas representadas na tela e a paisagem local, uma cena harmônica que nos faz desejar lá estar.

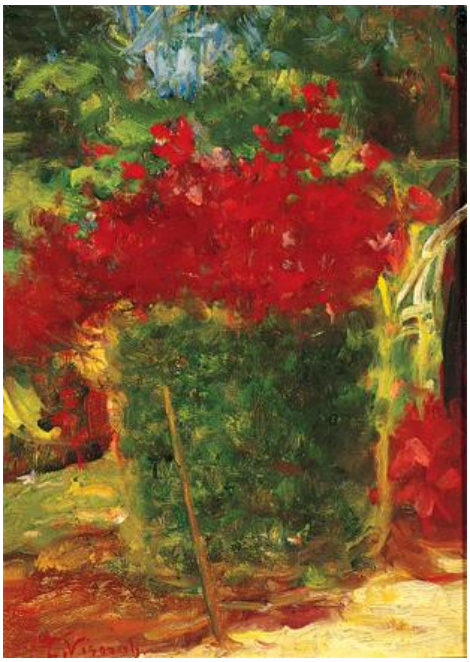
O pintor habitante sabe que o seu trabalho é fruto da sua comunicabilidade com a natureza, ele entende que fazer pintura de paisagem não é descrevê-la, não é idealizá-la tecnicamente ou estilisticamente, não é transformá-la, é acima de tudo, um fazer intermediado pelas experiências de sua vida, é perceber o mundo sensível que a natureza nos oferece quando não a extinguimos.

A paisagem habitada é um pouco utópica, no entanto, ela revela ao seu apreciador que podemos habitá-la, poetizá-la e criarmos a ingênua esperança que o mundo que habitamos quando a apreciamos é uma realidade paralela do mundo que exploramos e destruímos um pouco mais a cada dia que se passa.

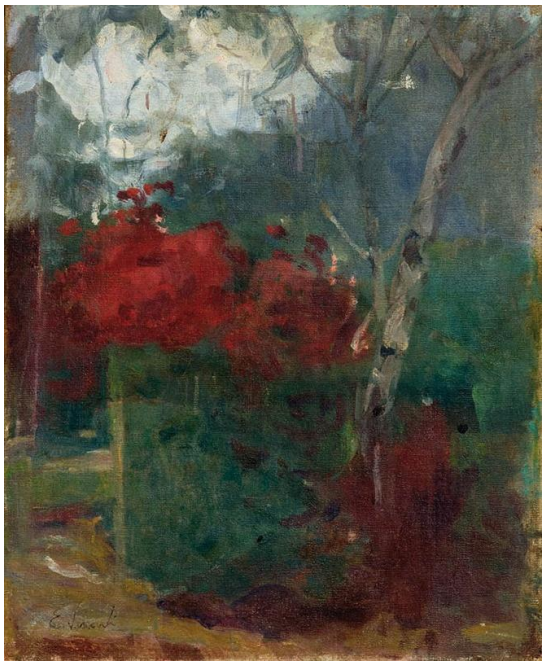
Visconti, *Meu jardim*, 35 x 26 cm, c. 1935. Coleção particular.



Visconti*, Portão do meu jardim*, 35 x 26 cm, c, 1936. Coleção Particular.



Visconti, *Meu jardim*, 37 x 27 cm, 1930. Coleção Particular.



Visconti, *Canto do meu jardim*, 38,5 x 31 cm, c. 1938. Coleção Particular.

As pinturas de Eliseu Visconti que elegem como tema o seu jardim desvelam todo o esplendor da natureza. A poética viscontiana absorve a vibração das cores, criam sobre a tela um universo paralelo, onde uma natureza quase “mágica” nos convida para habitar o seu espaço. Eliseu Visconti parece estar demasiadamente interessado em encontrar junto às plantas e às flores do seu jardim aquele “olhar familiar”. Ele torna-se cúmplice da natureza, alcança seu objeto e compartilha conosco.

O que o pintor habitante aprendeu observando o mundo que habita é que a comunicabilidade homem e natureza, em certo sentido, seria uma esperança que nos preserva os vestígios de nossa própria humanidade. Esta que nos foi roubada pelos muitos meios, todos inscritos no afastamento progressivo do homem e da natureza baseado na exploração de um pelo outro.

Mas, que natureza é essa que nos é igual ou parte de nós? Para entender o propósito desta interrogação, seria interessante começarmos pelo o que nos impossibilitou o acesso a comunicabilidade para com a natureza. E talvez assim possamos descobrir o que a natureza pode ser.

Jacinto Lageira (2010, p. 147) explica que certas tradições e religiões separaram os homens da natureza, sendo esta culpada por definição. Claro que uma tradição cristã está aqui em jogo, que segundo o autor se recusa a ver e compreender o corpo e a sua natureza, pois tal compreensão seria perigosa para certa tradição religiosa, mas também às implicações sociais e políticas.

Para complementar, Mircea Eliade (1992, p. 75) explica que a dessacralização da natureza é uma descoberta ligada aos saberes dos homens da ciência e que para a maioria da sociedade moderna a natureza é ainda um “mistério”. Para o autor, os aspectos míticos da natureza são resquícios dos antigos saberes extremamente próximos das antigas religiões.

Temos então dois pontos a pensar: a primeira é uma negação da natureza e da natureza do nosso corpo ligada aos valores cristãos com implicações políticas na sociedade; a segunda um processo de dessacralização ligado a “evolução” do pensamento científico.

Porém, a nosso ver, os dois pontos têm algo em comum, ambos tratam o acesso do homem à natureza como algo restrito porque ela seria perigosa. A religião cristã aos poucos foi silenciando a nossa comunicabilidade com a natureza mediante o argumento de que com o pecado primordial o homem teria provado do fruto

proibido e descoberto o conhecimento do bem e do mal, com a consequente expulsão do homem do paraíso – a natureza. Ele, uma vez pecador, estava afastado de Deus.

A tradição religiosa assim convenceu o homem a se afastar da natureza. O conhecimento proibido, certo saber imamente da natureza era perigoso, sendo estratégico para uma sociedade cristã o distanciamento entre o homem e a natureza, sobretudo, quando religião e política estão ligadas. O mundo para essa tradição religiosa é fruto dessa separação que significa ruptura entre uma natureza "pura" e "misteriosamente" divina e o homem pecador imerso na cultura cristã, uma tradição centrada em negar a natureza e a natureza interna ao corpo humano. Pois, lembrar das propriedades naturais do nosso corpo é se lembrar da nossa animalidade, da nossa condição de criatura, dos nossos instintos, entre os quais o instinto sexual, este que foi doutrinado e proibido pela cultura cristã.

A ruptura se estabelece, justamente porque a tradição religiosa foi capaz de descaracterizar a "pureza" e a presença "divina" da natureza, dessacralizando-a. E então, subjugá-la como "perversa" e "perigosa".

Já o ponto de vista da ciência nega o "mistério" da natureza, crença persistente de parte da sociedade, mediante a ideia de que a natureza é para eles objeto de estudo e, por conseguinte de dominação. O homem da ciência nega qualquer possibilidade de comunicabilidade entre o homem e a natureza porque para ele isso seria apenas uma superstição ligada aos saberes das antigas religiões das sociedades primitivas e anteriores ou não a tradição cristã, saberes já superados pela dominação humana sobre a natureza.

Mesmo que o mundo seja a base de onde o homem da ciência extrai os seus saberes, este é sempre externo a ele, sempre algo a ser objetivado pelos seus materiais e métodos. Logo, qualquer conhecimento produzido de dentro da natureza não é saber válido para o homem da ciência, pois não é saber científico, é: mistério, superstição e fantasia. E devemos recordar que foi o pensamento cartesiano que considerou a percepção como um saber inválido e perigoso, pois é turvo, podendo enganar a nossa inteligibilidade.

Nesta compreensão, podemos então dizer que há uma cultura da cientificidade que se esforça em separar o homem da natureza, consequentemente, proibir o homem de perceber a natureza.

O mistério interno à natureza e o mistério interno à percepção, assim como o perigo que tanto a aproximação para com a natureza quanto à reconsideração da percepção como saber, são como que fatores decisivos para a separação homem e natureza, em sentido semelhante, a separação entre natureza e cultura.

O homem é ser conectado à cultura, ou melhor, a certa noção de cultura, isto é se entendermos a cultura como o que caracteriza e diferencia os modos de viver, as regras sociais e as invenções técnicas das civilizações.

Claude Lévi-Strauss em *Raça e História* (2000) desenvolve uma leitura sobre a diversidade das culturas. Para o antropólogo, é possível entender em que medida as culturas humanas se diferenciam ou não e mesmo como se contradizem. O autor explica que as sociedades – as civilizações – não existem isoladas, na medida em que uma civilização se depara com outra, a diferenciação dos modos de viver e da cultura de determinada sociedade torna-se visível à outra. Nesta leitura, o quanto uma cultura é diferente da outra é percebido também pela originalidade que a outra sociedade obteve para desenvolver ou solucionar as suas próprias necessidades criadas no interior dos seus modos de habitar o mundo – o estilo de vida.

Claude Lévi-Strauss (2000) discorre ao longo do seu pensamento e dos seus exemplos, que as culturas são situadas no tempo e no espaço, preservando seus aspectos constituintes, mas também se modificando ou mesmo se adaptando de acordo com as variantes fornecidas pelo tempo e o espaço, em outros termos: o contato entre culturas possibilita o benefício mútuo entre elas visível na história das relações constituídas pelas civilizações.

Ora, já observamos anteriormente duas formas de conceber a natureza, uma ligada a certa tradição cristã e a outra ligada a certa tradição cientifica, ambas possuem em comum o distanciamento progressivo do homem e da natureza, no entanto, se nos afastamos das tradições européias e se nos interessarmos pelas contribuições dos estudos antropológicos, perceberemos com facilidade que outras civilizações possuem outras noções e categorias sobre o que podemos conceber como natureza. Por exemplo, as sociedades que habitavam o novo mundo antes e durante os primeiros contatos com o homem europeu. E possivelmente, descobriremos que existem noções, pelas quais o homem não está tão distante da natureza.

O modo como o homem entende a natureza, habita o mundo e percebe as outras culturas é apreendido no seio de sua própria cultura, é preservado no interior da história da sua civilização, porém, o preservar não está isento da alteridade, logo, é parte significante das culturas a abertura, sujeitando-se as mudanças temporais decorrentes do contato com o outro e com o mundo.

É de dentro da lógica da cultura, que o homem, o pintor, o artista, apreendem certa noção de natureza que lhe é decisiva, pois é a partir do que entendemos como natureza que estabelecemos o nosso olhar e fazemos nossas escolhas.

Certa noção de natureza está em jogo na pintura de paisagem de Eliseu Visconti, sobretudo, na última fase da obra do pintor. É uma noção que se beneficia da incorporação dos valores da cultura ocidental do final do século XIX, mais especificamente, de uma parte especifica dessa cultura. É uma noção que retorna à ideia de natureza misteriosa, à natureza enquanto mundo percebido, à natureza sacralizada.

São os valores existenciais (e metafísicos) que o simbolismo e outros movimentos posteriores ressuscitaram, a saber: a natureza é um templo, pensou Charles Baudelaire; a natureza nos olha, sugerem as palavras de Paul Klee e do poeta; em outros termos, é o desenvolvimento de uma consciência existencial de igualdade entre nós e a natureza, pois ela complementa nossa existência nesse mundo.

Sobre a natureza, Jacinto Lageira (2010, p. 151) nos apresenta uma relevante explicação que se contrapõe a noção de natureza que está em jogo na pintura viscontiana, para o autor, foi com a criação da ideia de que um quadro pode representar uma paisagem que se desenvolveu simultaneamente o conceito de “paisagem natural”, tratado como um território que nos é exterior. Seguindo esse pensamento, compreendemos, que antes mesmo de demarcarmos a ideia que sugere a existência de uma Natureza ou uma Natureza “em si”, devemos considerar que a Natureza é anterior ao homem, porém, paradoxalmente, antes do homem existir ou dele ter contato com a natureza, nem sequer o nome “natureza” existia, assinala o autor.

O problema maior é que a natureza não é exatamente uma coisa em si mesma, tampouco algo que possa ser definido a partir de uma única caracterização ou explicação. Podemos pensar a natureza como uma categoria do pensamento que

existe ou não, internas às sociedades, e que quando existente se faz presente nos modos de viver e na cultura. Por conseguinte, a nosso ver, a comunicabilidade entre homem e natureza se origina na impossibilidade da natureza de ser consolidadamente definida.

> É Natureza o primordial, ou seja, o não construído, o não instituído; daí a ideia de uma eternidade da Natureza (eterno retorno), de uma solidez. A Natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente objeto; ela não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 4)

Se a natureza é primordial, se a natureza não está construída e instituída é porque a natureza não é algo acabado, mas que se constrói e reconstrói constantemente diante dos nossos olhos e parcialmente pelas nossas próprias ações e concepções, pois não é um objeto consolidado, é muito mais o que está a nossa volta, atrás de nós, na nossa frente e dentro de nós mesmos.

Trata-se de aceitar que a natureza nos é imamente, mas que também é certa imanência filtrada pela cultura que estamos inseridos. Eis então a dificuldade, embora haja um esforço histórico de separarmos plenamente natureza e cultura, assim como o homem e natureza, é ainda de dentro da sua cultura que o homem encontra os meios perceptivos de entender o que ele chama de natureza. Somos deste modo impedidos de determinar o que é natureza sem que sejamos intermediados pela nossa cultura e pela nossa própria natureza – um corpo que habita o mundo.

Qualquer possível apreensão do que chamamos de natureza está centrada no nosso modo de habitar o mundo. E habitar significa em certa instância viver agindo no mundo. O agir faz-se amarrado a trama do tecido do tempo, a temporalidade se abre no processo artístico do pintor habitante e se mantém encarnada na obra finalizada. Nesta compreensão, percebemos que as pinturas de paisagem de Eliseu Visconti nos revelam um saber simbólico sobre as possíveis correspondências existenciais entre o homem e a natureza, revigoradas por uma cultura ocidental do final do século XIX.

Assim, quando olhamos uma paisagem concebida como habitação no mundo, somos, pois, sensibilizados a perceber os vestígios da ação dos seres que lá habitaram num passado mais ou menos distante. O pintor habitante sabe que o

que pinta não é uma representação, mas, um modo de nos sensibilizar e de nos colocar simbolicamente em contato com o recinto das reminiscências.

Já demonstramos no capítulo anterior, os canais sensíveis que estão abertos nas pinturas de paisagem de Eliseu Visconti e como somos reportados para a temporalidade vivida pelas pessoas da época do artista. Comentamos também que as paisagens viscontianas apresentam a natureza incorporada à vida dos habitantes representados e, igualmente, os meios urbanos que integram a natureza à vida cotidiana, como nos espaços dos jardins franceses.

Sugerimos ainda, que há uma incorporação existencialista e simbolista na pintura de paisagem de Eliseu Visconti. E será pela investigação de um possível elo de "familiaridade" entre nós e uma noção de Natureza Primordial que pensamos a lição viscontiana, pois as obras de Eliseu Visconti destacam o vínculo homem e natureza, sendo algumas, em especial, a correspondência estabelecida pelas crianças representadas e a natureza.

Visconti, *Vista do mar*, 1902, tela, 54 x 65 cm, Coleção Particular.

Visconti, *Meu filho Tobias no campo*, 1914, cartão, 27 x 31 cm. Coleção Particular.

A representação das crianças nos espaços ao ar livre, em plena harmonia com a natureza, foi um dos meios adotados por Eliseu Visconti para expor certa "ingenuidade" necessária ao homem para se comunicar com a natureza. Tanto *Vista do Mar* quanto *Meu filho Tobias no campo*, são obras que sugerem uma coexistência existencial de igualdade entre as crianças e a natureza local. Em *Vista do Mar*, o garoto até parece estar entrelaçado às flores que o envolvem, ele por sua vez, parece confortável em meio aquela vegetação.

A pintura *Travessura* de 1897, mostra ao homem contemporâneo, justamente, uma típica ação infantil do final do século XIX. Um garoto que subiu numa árvore para colher frutas ou brincar, um modo de habitar e viver a infância pouco comum aos centros urbanos atuais. Já o desenho que apresentamos ao lado desta pintura, trata-se de um estudo desenvolvido pelo artista e que ficou registrado em seu caderno de nota. Essa proximidade da natureza para com as experiências da vida expõe certa ludicidade que existia na relação que as crianças daquele tempo estabeleciam com a natureza.

Naquela época, a natureza fazia parte das vivências das crianças e, no futuro, essa relação se tornava memória do homem adulto, pois essa "ingênua" brincadeira de subir em árvores estava integrada à experiência do crescer, era parte do processo de Ser-no-mundo enquanto criança.

Visconti, *Travessura*, 1897, tela, 80 x 68 cm, Coleção Particular.

Visconti, *Estudo*, Cadernos de notas (USP), registro da autora.

A pintura *Travessura*, em especial, também revela uma influência da fotografia na obra de Eliseu Visconti. Quem observa a imagem, está corporalmente localizado abaixo do garoto e dos galhos da árvore. Quem olha o menino, o faz mediante um ponto de vista que só foi incorporado à pintura após as inovações da técnica fotográfica. Não sendo a única influência, outras obras demonstram um recorte da cena, ou melhor, o enquadramento da fotografia. O que é facilmente percebível na maioria das pinturas que representam a vida cotidiana à francesa.

No entanto, é outra influência reconhecida na obra de Eliseu Visconti que merece nossa atenção neste momento: o simbolismo. A nosso ver, foi no encontro entre o impressionismo e o simbolismo que Eliseu Visconti descobriu plenamente os canais da comunicabilidade entre homem e natureza. Pois, com o impressionismo, ele absorve a energia da vida cotidiana na sua obra, escolhendo ser um pintor habitante, e com o simbolismo, ele percebe o valor primordial da natureza para nossa própria existência.

Pierre-Henry Frangne (2005) explica que o simbolismo foi um movimento artístico de caráter extremamente intelectual, mas, igualmente, impregnado por um sentimento existencialista de princípios metafisicos. É essa propriedade que as pinturas de paisagem de Eliseu Visconti incorporaram aos poucos, certo sentimento existencialista que foi absorvido pelo artista.

Visconti, *Figura no bosque*, (s/d), tela, 33,5 x 41 cm.

Figura no bosque é um bom exemplo, ao contrário, do caráter lúdico da pintura *Travessuras*, esse quadro apresenta uma paisagem que na imprecisa limitação entre figura e fundo, o garoto representado ao centro da imagem quase se camufla na paisagem. As cores ocres, opacas e até um pouco sombrias causam certo sentimento existencialista que contamina a cena. Por outro lado, o conjunto de cores quentes causa certa tensão na composição. O menino representado está tão integrado a atmosfera da paisagem que um olhar distraído não perceberá que se

trata de uma figura humana dentro da paisagem, pois ele parece fazer parte desse lugar.

A influência simbolista na obra de Eliseu Visconti não foi apenas técnica e estilística, ele também agregou ao seu processo artístico um propósito subjetivista semelhante aos dos artistas simbolistas. Por um lado, o movimento simbolista se caracterizou pela manutenção da mitologia e de alguns padrões tradicionais, por outro, pela redefinição da subjetividade na prática artística.

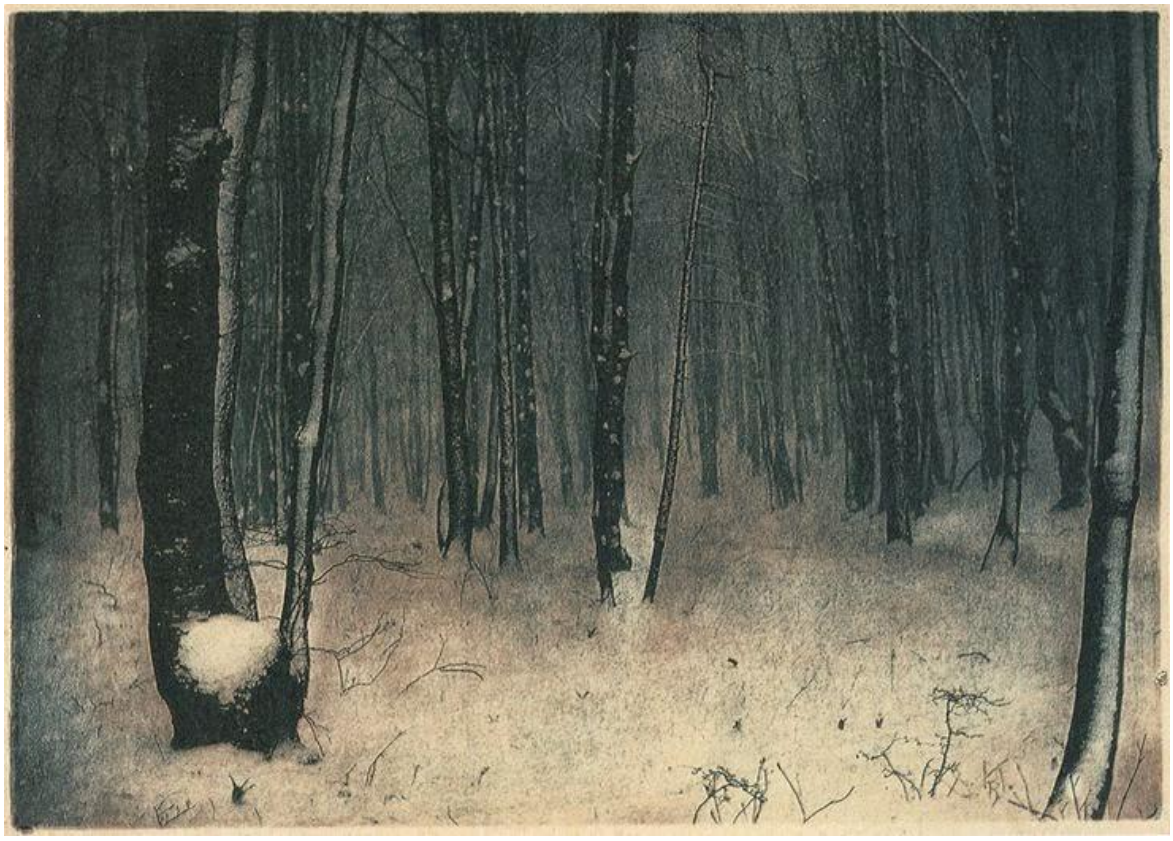
> [...] os artistas "progressistas" haviam substituído a idéia impressionista de "natureza vista através do seu temperamento" por uma "teoria da equivalência". Nessa teoria, os artistas usavam distorções, signos ou símbolos para produzir *equivalentes* pictóricos de suas *emoções* e *sentimentos*. (PERRY, 1998, p.30)

O final do século XIX e o início do século XX marcaram um tempo para o campo artístico francês de coexistência de artistas adeptos à objetividade e os que procuravam acreditar que a arte possibilitava uma experiência centrada nos sentimentos humanos. O simbolismo, em especial, foi um movimento de bases filosóficas, um movimento que procurou manter o niilismo, o neoplatonismo, um pouco pessimista, um pouco onírico, mas acima de tudo, crente que a tarefa maior da arte é explorar as emoções e os sentimentos. E até certo aspecto, algumas dessas características foram posteriormente fragmentadas e adaptadas no interior de outros movimentos, como por exemplo, no fauvismo, ou no interior dos programas estéticos individuais.

O simbolismo foi um movimento de oposição à objetividade cientificista que demandava espaço no final do século XIX. A fotografia, por exemplo, foi considerada uma grande inovação e conquista da ciência, doravante, os artistas simbolistas procuram se apropriar dos recursos da técnica fotográfica para evocar uma visão sobre o mundo mais expressivamente preocupada com a essência das coisas, da existência humana e da natureza.

Pierre-Henry Frangne (2005, p.141) explica que a noção de símbolo de Charles Baudelaire é como uma "espécie" de organicidade entre as coisas e o lugar, entre os espíritos e as coisas, entre imagem e ideia. A nosso ver, é uma possível "equivalência" entre a imagem e a ideia ou o espírito de um sentimento, é essa organicidade um dos motivadores adotados no interior dos programas estéticos de alguns artistas simbolistas ou influenciados por essa característica. É neste intento,

que alguns fotógrafos simbolistas desenvolveram seus trabalhos, como Rudolf Kopptiz.



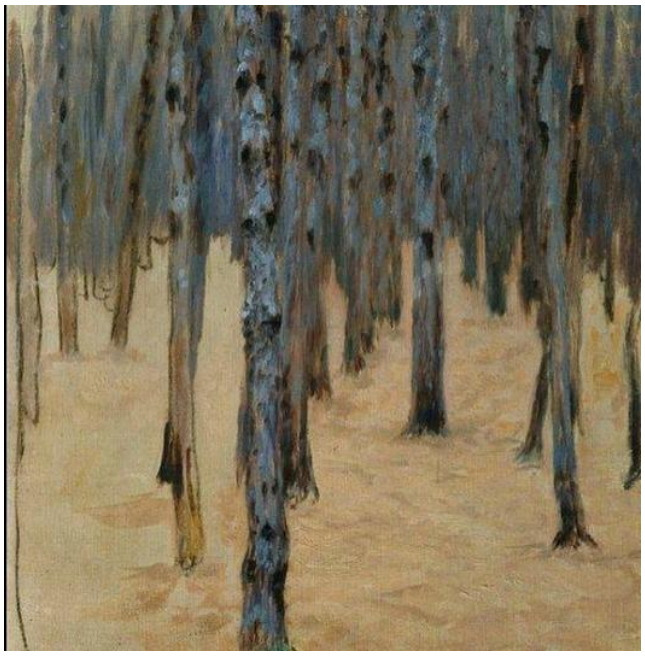
Rudolf Koppitz, *In Wienerwald*, 1910.

Foi durante a última fase do simbolismo europeu, que parte dos pintores desse movimento foi sensibilizada pelas paisagens desenvolvidas pelos fotógrafos simbolistas. Assim, uma tendência paisagística simbolista se desenvolveu, encontrando nas paisagens impressionistas outros elementos que foram entrelaçados à tendência[44]. Embora, a história da arte entenda o impressionismo como um movimento de oposição ao modelo tradicional e o simbolismo como o último movimento aceito na esfera "oficial" no final do século XIX, alguns artistas foram motivados por um simbolismo intermediado pelo impressionismo.

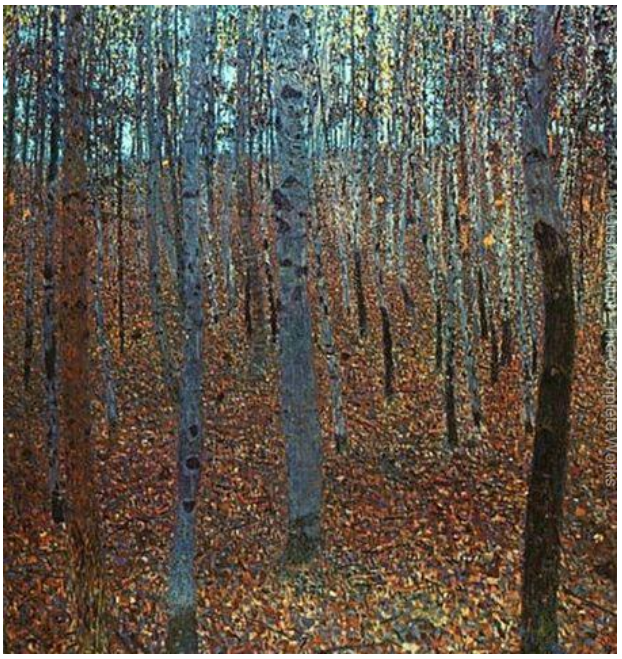
A obra de Koloman Moser que apresentamos, demonstra o entrelaçamento da influência da fotografia simbolista e do impressionismo. Já a obra de Gustav Klimt também incorpora essas influências, mas transformadas de dentro do seu programa estético.

---

[44] Exposição *Au temps de Klimt – La sécession à Vienne*, Pinacoteca de Paris, fevereiro – junho de 2015.



Koloman Moser, *Forêt de pins en hiver*, 1907.



Gustav Klimt, *Beech Forest Buchenwald*, (s/d).

Rudolf Koppitz, Koloman Moser e Gustav Klimt elegem a “floresta de símbolos” assim como o poeta Charles Baudelaire para mediar um sentimento ou uma emoção de consciência existencial de igualdade entre nós e a natureza.

Eliseu Visconti, do seu modo, também se beneficiou desse entrelaçamento entre simbolismo e impressionismo para desenvolver suas pinturas de paisagem.

Visconti, *Troncos*, (s/d), tela, 28 x 15 cm. Coleção Particular.

Visconti, *Primavera*, 1895, tela, 60 x 45 cm, Coleção Particular.

Ao contrário da atmosfera sombria do outono e do inverno adotada nas pinturas anteriores, Eliseu Visconti, optou pela luminosidade e as cores da primavera. Assim como ele, outros pintores adeptos do “simbolismo impressionista”, igualmente, escolheram mostrar os mistérios da natureza no seu esplendor, como foi o caso de Carl Moll.

Carl Moll, *Bouleaux aux Crépuscule*, 1902.

Já a atmosfera da floresta sombria e misteriosa é observável na obra *Gioventú*. Quando isolamos um detalhe da floresta que compõe o cenário dessa pintura, percebemos além da conhecida influência da obra de Botticelli, também a contaminação de um sentimento existencialista, sobretudo, quando "cruzamos" o nosso olhar com os olhos da jovem representada e notamos sua pupila escura, dilatada e meditativa. Somos assim absorvidos plenamente por certo sentimento existencialista, vemos uma jovem que nos observa como se o seu olhar pudesse penetrar em nossas almas.

Visconti, Gioventú, 65 x 49 cm, 1898. Acervo do Museu nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

O existencialismo que envolveu os paisagistas simbolistas revelou que [...] "o artista, verdadeiro artista, o verdadeiro poeta não deve pintar senão segundo o que vê e sente. Deve ser realmente fiel à sua própria natureza" (BAUDELAIRE, 2006, p. 158). O verdadeiro artista, neste sentido, seria o homem capaz de desenvolver o seu fazer artístico juntando o que vê, sendo o "ver", não apenas o que

está diante de si, mas o todo que circunda o seu corpo e faz parte de sua existência, o que ele "sente" também.

Todavia, o que devemos entender pelo "o que o artista sente"? Seria, possivelmente, algo interno aos sentimentos do artista, sua subjetividade e até mesmo o modo de perceber o mundo sensível que a natureza por ele observada lhe oferece como habitação e condição existencialmente necessária para o seu fazer artístico.

Podemos então considerar que "o que o artista sente" quando se propõe fazer uma pintura de paisagem é, certamente, uma das variantes responsáveis pelo resultado final do projeto artístico por ele proposto. Assim a natureza pode se revelar mais misteriosamente sombria ou iluminadamente esplendida aos olhos do pintor habitante, pois ele procura encontrar qual o sentido que a natureza lhe comunica, para só então, conceber sua pintura. Isso seria a grande diferença entre as obras de Gustav Klimt e Koloman Moser quando comparadas as paisagens de Eliseu Visconti e Carl Moll.

Eliseu Visconti procurou explorar as propriedades cromáticas que a natureza nos dá a ver, foi na observação das sensações das cores que ele encontrou um meio valoroso que nos revela todo o esplendor da natureza.

Visconti, *Florada*, (s/d), tela, 30 x 34 cm. Coleção Particular.

Interessava ao artista seguir os ensinamentos simbolistas e encontrar uma relação de organicidade entre as coisas e o seu espírito. Exercícios da

observação dos detalhes da paisagem são recorrentes em seus cadernos de notas, pois, são estudos necessários para o aprimoramento da linguagem do desenho.

Caderno de Notas de Eliseu Visconti, Detalhe, USP.

Mas, é pela pintura que Eliseu Visconti consegue trazer à visibilidade o efeito sensorial das cores vibrantes das flores e pela sua sensibilidade, encontra, escolhe, dá a ver os detalhes mais encantadores para compor suas pinturas, no contraste cromático e na pincela solta, densa, imprecisa. As paisagens apresentadas a seguir, revelam, justamente, uma natureza primordial que é

descoberta pelo olhar viscontiano: uma paisagem que parece estar se modificando diante de nós.

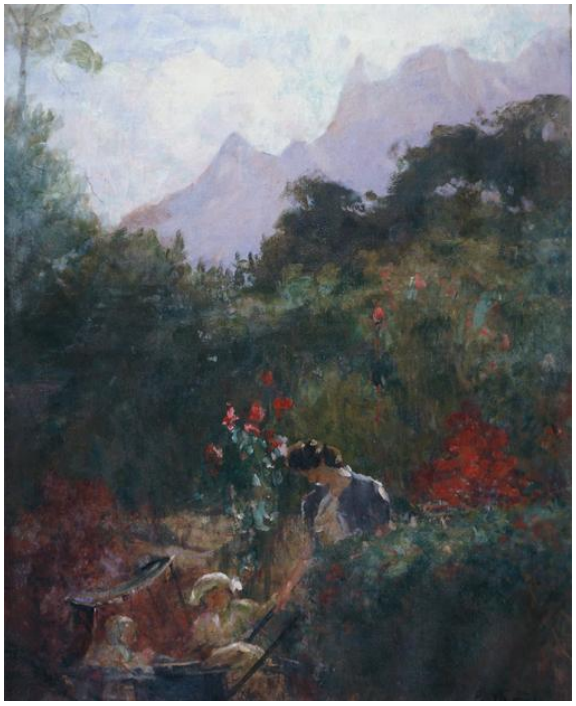
Visconti, *Folhagens*, (s/d), tela, 26 x 33cm. Acervo Instituto Itaú Cultural.

Visconti, *Floresta*, c. 1935, madeira, 35 x 26 cm. Coleção Particular.

É notável nessas paisagens o interesse especial do artista pela potência da cor, dos contrastes, da vibração. Incorporando a ambientação e a pincelada impressionista, Eliseu Visconti aparece absorver também alguns dos ensinamentos dos fauvistas filtrados pelo seu impressionismo, ou seja, que explorar as sensações das cores é a maior dádiva concedida aos pintores. Ele não só explora todo o potencial das cores sobre as telas como as reveste de sentidos líricos, um sentimento de esplendor ou até mesmo de melancolia.

Visconti, *Meu jardim*, c. 1939, tela, 50 x 61 cm. Coleção Particular.

Reportando-se a noção de pintura habitada como parte das experiências vividas de dentro da natureza local, a obra *Meu Jardim*, nos reporta para a atmosfera da vida doméstica da família do artista.



Visconti, *Um ninho*, 1940-1, tela, 69 x 56 cm. Coleção Particular.

Visconti, *Passeio no parque*, c. 1940, tela, 86 x 65 cm. Coleção Particular.

As pinturas *Um ninho* e *Passeio no parque*, também revelam momentos distintos da vida cotidiana da família de Eliseu Visconti. Mas, o tratamento cromático em *Meu Jardim* tende para uma composição de cores mais quentes, revelam ainda um momento alegre. Já as duas outras pinturas, *Um ninho* e *Passeio no parque*, tendem para uma composição que adere uma pincelada acinzentada, pouco luminosa e com uma materialidade opaca. As duas pinturas, a nosso ver, despertam certa melancolia que só é compensada pelo lirismo implícito e pelos pontos vermelhos ou rosados das flores.

A última fase viscontiana é demasiadamente melancólica, pela persistência na temática da vida familiar, ou talvez, pela exploração insaciável do vinculo entre o homem e a natureza. Esse sentimento, em parte, é causado pela temporalidade das obras, pois essas nos reportam para um passado distante que preservava a “ingenuidade” das crianças que brincam no jardim, interagindo com a natureza local.

As últimas pinturas de Eliseu Visconti compõem uma fase que denuncia a passagem do tempo, a melancolia de um moderno que deixa de ser moderno, o sintoma social da descrença misturado com a fidelidade viscontiana estabelecida com os mundos vividos pelo artista. É a percepção da transitoriedade. É a incorporação de um sentido ontológico (sobre o mundo, a vida e sobre si mesmo).

Visconti, *Três meninas no jardim*, 1935, tela, 71 x 46 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A pincelada vincontiana também ganha um traço mais melancólico, a presença de um tom azulado, nem depressivo, nem alegre, que contaminam as pinturas da última fase, em *Três meninas no jardim*, percebemos esse efeito. As cores um pouco acinzentadas e/ou opacas mantêm o gesto impressionista, mas aderem à atmosfera bucólica dos simbolistas. É como se o tratamento pictórico assumido na última fase procura-se uma equivalência entre sentimentos e as emoções necessárias para uma pintura preocupada em revelar nossa consciência existencial nesse mundo.

Visconti, *Lição no meu jardim*, c. 1930, tela, 81 x 65 cm. Coleção Particular.

Visconti, *Descaso em meu jardim,* 1938, tela, 81 x 60,3 cm. Coleção Particular.

Lição no meu jardim e *Descanso em meu jardim*, compartilham, igualmente, desse sentimento melancólico que atinge a última fase viscontiana. Revelam o tempo do Eliseu Visconti "aposentado", justificam as escolhas realizadas pelo artista ao longo da sua vida, "fala" do cotidiano em família, dos hábitos e dos modos de habitar o seu jardim e os arredores de sua casa.

Essas duas obras, em destaque, nos despertam para uma consciência existencial sobre o nosso Ser-no-mundo, enquanto presença refém do tempo. Eliseu Visconti, do seu modo, devassa a natureza, funda com ela um pacto de correspondência, reencontra o nosso "parentesco" com ela, afirmando pelo conjunto de sua pintura de paisagem que a natureza é primordial para sua poética.

Em *Lição no meu jardim*, o pintor, nos convida a entrar nesse espaço de aprendizagem que é o seu jardim, onde aprendeu a observar a vegetação local, a transformação das plantas ao longo do tempo, do nascimento da flor à sua morte. É de dentro da paisagem que Eliseu Visconti descobre o saber simbólico da natureza que nos prepara para a passagem do tempo e o seu findar. É em *Descanso em meu jardim*, que o artista troca "olhares familiares", repousa em silêncio, harmoniosamente aberto a ouvir os sons simbólicos da natureza – a comunicabilidade.

Em primeira instância, o pintor percebe, de dentro de sua tradição cultural, um modo de compreender ou de rever certa compreensão sobre o que chamamos de natureza e os seus reflexos na concepção da pintura de paisagem, doravante, o artista terá que escolher qual o "sentimento" que ele possui em correspondência com a natureza a ser pintada em sua tela.

Entre as anotações viscontianas presentes nos seus cadernos de notas, uma reflexão apreende o pensamento desse artista (anexo 12 e 13):

> Criação artística
> A arte não é uma placa fotográfica
> O objetivo da arte perpassa nossa imaginação, nossa sensibilidade, nosso temperamento [...] Imitar é interpretar a natureza [...]
> A arte consiste em libertar da natureza o caráter primordial [...] (tradução nossa).[45]

Alguns indícios presentes na aderência da anotação viscontiana, mostram que a criação artística na concepção do artista não se limita a mera reprodução naturalista, para ele, mesmo a imitação da aparência das coisas é um exercício de

[45] Documento preservado pelo acervo da família Visconti.

interpretação. Sempre há um grau de imaginação e sensibilidade que são transformados pelo artista, mesmo que não se perceba o "uso" pragmático do mesmo na obra finalizada. E revela, a nosso ver, que a criação artística pode libertar o caráter primordial da natureza para o nosso olhar como uma importante lição para a nossa existência.

É esse o "sentimento existencial" que impregnou as pinturas de paisagem da última fase viscontiana, o mesmo "sentimento" que encontramos no poema de Charles Baudelaire, nas palavras de Paul Klee citadas por Maurice Merleau-Ponty e presentes nas paisagens dos artistas simbolistas que apresentamos.

Falar de "sentimento" é deveras complicado, porém, podemos entender essa palavra como um "disfarce" para o mundo sensível que o artista escolhe revelar, na nossa compreensão, se a paisagem será inabitada ou habitada dependerá exclusivamente do "sentimento" de paisagem a ser revelado – da escolha do pintor.

> O sentimento da paisagem é geralmente a expressão de afetos unidos por uma emoção comum e participativa. Através do ato de contemplação, sentimento corresponde o objeto à imaginação, sem a interposição de mediações intelectuais ou emocionais. Nós podemos considerá-lo como uma impressão direta, como a manifestação milagrosa do objeto que retorna ao sujeito, unindo uns com os outros. É uma atração, a absorção que mergulha o espectador. Uma carência que esconde locais eleitos pelo coração, e o resultado de uma mistura de imagens internas e externas [...] (MILANI, 2005, p. 81-2, tradução nossa).

O "sentimento" de paisagem evocado na pintura se origina da escolha do pintor, de ser inabitante ou habitante, desdobrando-se na experiência estética oferecida ao espectador da obra, esse que por sua vez, fruirá uma pintura de paisagem que está instaurada no advento do ver participativo, o "diante da imagem", em sentido semelhante ao pensado por George Didi-Huberman (2013), nós observadores da paisagem concebida pelo pintor somos "tocados", ou melhor, convidados a habitá-la ou não habitá-la. E quando podemos escolher habitá-la, aprendemos uma valorosa lição sobre nossa existência no mundo.

Aceitar o "convite" da imagem diante de nós implicará se nós iremos conceber a natureza revelada como o exterior só observável, ou o interior, parte do espetáculo do mundo vivido. A nosso ver, significa entrar no universo imaginário sobre o que podemos entender como natureza, para intelectualmente e afetivamente

repensarmos nossa própria relação com o que chamamos de natureza. Logo, descobrir finalmente se nós estamos abertos para a comunicabilidade entre o homem e a natureza.

Considerações Finais

Ao longo deste estudo procuramos entender uma série de hipóteses que levantamos da leitura do texto *Eliseu Visconti diante das modernas gerações* de Mário Pedrosa, recordando, Eliseu Visconti:

a) Seria um artista mais velho e mais experiente, que aprendeu diretamente com a escola neo-impressionista.
b) Teria uma lição que proporcionaria uma continuidade necessária às revoluções, sendo mutuamente frutífera para os jovens e para Eliseu Visconti.
c) Não foi reconhecido durante o seu tempo de vida, mas apenas após sua morte.
d) Foi negado pelos artistas do movimento moderno brasileiro que tomaram um rumo semi-artificial ao procurar ensinamentos dos mestres europeus.
e) A sua lição refere-se à comunicabilidade entre homem e natureza, instaurada na penetração do artista no recinto da natureza, uma ação oposta às modas vigentes.

A priori, no diálogo travado com as assertivas do crítico marxista, compreendemos que Eliseu Visconti foi capaz de penetrar à natureza e conquistar os canais da comunicabilidade entre homem e natureza, ao contrário, dos artistas modernistas citados[46] por Mário Pedrosa.

Neste sentido, encontramos nossa problemática central: como perceber e apreender a lição viscontiana? Perseguindo as possíveis respostas para nossa interrogação, em momentos distintos desta investigação pensamos as hipóteses levantadas, objetivando cercar os múltiplos contextos históricos e teóricos que podem nos ajudar a pensar o "lugar" desse artista e os processos por ele vividos. Igualmente, procuramos entender o "lugar" da lição viscontiana nessa trama discursiva.

Repensar os significados e os valores que estão em jogo quando aproximamos Eliseu Visconti das possíveis noções de modernidade foi uma discussão reunida ao nosso estudo. Pois, deste modo, foi possível rever os argumentos de Mário Pedrosa sobre a relação (ou não) de Eliseu Visconti com o modernismo brasileiro. Perpassar por essa discussão contribuiu para a construção de uma visão menos categórica e mais preocupada com o território da dimensão estética da obra de Eliseu Visconti. Foi somente após esse percurso que abrimos o

[46] Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Candido Portinari.

espaço necessário no campo de estudos sobre a obra desse artista, para então, propor efetivamente nossa reflexão e desvelar a sugerida lição viscontiana.

No primeiro capítulo, percebemos o quanto que a história da arte é uma área de conhecimento que reconstrói constantemente nossa compreensão sobre as obras dos artistas. Ao apresentar nossa interpretação sobre as assertivas de Mário Pedrosa, encontramos certa imprecisão sobre a melhor classificação de Eliseu Visconti dentro do escopo de uma história da arte estilística e formalista que influenciou o pensamento dos historiadores e críticos de arte. Neste contexto, Eliseu Visconti foi considerado o "marco divisório", "mestre", "quase desconhecido", "impressionista tardio", "moderno", "percussor", "acadêmico". Fica claro que os discursos sobre Eliseu Visconti são múltiplos e por vezes contraditórios. E que a história da arte que se dedica à obra desse artista é um saber que constrói certas narrativas que são revisadas e resignificadas.

Então, se a lição viscontiana foi tardia ou percussora, isso dependerá da narrativa adotada pelo seu interprete. Se para Mário Pedrosa, Eliseu Visconti não foi reconhecido durante o seu tempo, mas só após a morte, essa afirmativa do crítico marxista é parcial, pois está circunscrita dentro do escopo da história da arte brasileira que negou a participação do nome de Eliseu Visconti na escritura de uma possível transição entre academicismo e modernismo. No entanto, atualmente, a história da arte cria outros espaços para que a participação viscontiana seja lembrada, exatamente como foi o caso das leituras iniciadas após a morte do artista, ou ainda, na homenagem que ele recebeu em ocasião da II Bienal de São Paulo.

No segundo capítulo, procuramos reconstruir a trajetória viscontiana, dando ênfase à sua formação em terras francesas. O destaque ao período que Eliseu Visconti permaneceu no exterior e usufruído da bolsa de estudos do governo brasileiro, foi inicialmente, pensado para compreender o processo de aprendizagem de Eliseu Visconti, já que Mário Pedrosa o caracterizou como um artista mais experiente que muito aprendeu diretamente com os mestres franceses.

Embora, Mário Pedrosa afirme que Eliseu Visconti conhecia a "técnica da luz" apreendida com a escola neo-impressionista, compreendemos que esse artista nunca se fechou dentro das normativas das escolas artísticas. Aliais sua obra é estilisticamente distinta, mas também complementar. Reconstruindo sua trajetória, concluímos que Eliseu Visconti foi um dos primeiros artistas pluralistas do contexto brasileiro no início do século XX. Ele foi um grande experimentador e muito

habilidoso. Além disso, Eliseu Visconti foi um homem que procurou demonstrar um olhar pluralista para os novos desdobramentos da arte moderna, ainda em vida, ele reconheceu o trabalho de Portinari e o espaço dos artistas filiados aos “ismos”.

Ele passou por diversas instituições no Brasil e na França, almejando encontrar modos distintos de exercitar a “liberdade de criação” imprescindível ao fazer artístico e notado por Mário Pedrosa. Certa noção de “liberdade” permeia às palavras dos pesquisadores e críticos da obra de Eliseu Visconti, é possível que certo “sentimento de liberdade” ou o “sentir-se livre” sugerido por Mirian Seraphim ou a busca dos ensinamentos de Grasset como espaço de liberdade indicado por Ana Cavalcanti, possam ser avaliações em favor da nossa leitura sobre as assertivas de Mário Pedrosa em defesa da necessária “liberdade de criação” que Eliseu Visconti conquistou somente quando “aposentado”, no final da vida, quando ele se dedica à natureza – a lição viscontiana.

Por outro lado, se antes da “aposentadoria”, Eliseu Visconti procurava espaços para desenvolver seus trabalhos em liberdade, nem sempre a vida de um artista que se sustenta pelo seu trabalho em arte dispõe da chamada “liberdade”. Eliseu Visconti observou, conforme descobriu Ana Cavalcanti, que Tarsila do Amaral não precisava vender suas obras porque era rica. Podemos então considerar que as experiências vividas e os contextos de cada artista interferem diretamente no desenvolvimento dos seus projetos artísticos. No caso de Eliseu Visconti, um espaço democrático vinculado ao Estado era o “lugar” que disponibilizava mecanismos legais que lhe proporcionou certa liberdade “limitada” pelo contexto sócio-político da época, tais como os salões oficiais e as escolas frequentadas por ele.

Tentando reconstruir a trajetória viscontiana dentro de um contexto maior, a saber: um período de transição político e cultural, a época da modernização, o tempo das batalhas dos “ismos” e certa influência implícita de “lutas de classes” que envolvem o pensamento de Mário Pedrosa, nosso estudo revelou que a obra e a trajetória de Eliseu Visconti são mais que um estudo de caso, é um micro que se conecta com o macro, proporcionando outra ótica de compreensão para a complexidade das mudanças ocorridas do final do século XIX e início do século XX.

Se Eliseu Visconti foi ou não uma artista de transição entre academicismo e modernismo, isso depende do discurso historiográfico adotado. Mas, temos que observar que ele foi um homem que viveu um período de muitas transições que transformaram o espaço democrático até então assegurado pelo Estado a todos os

artistas. Após os muitos manifestos dos movimentos modernistas no Brasil e na Europa, os salões vinculados ao Estado incorporaram progressivamente a chamada arte moderna. Essa incorporação também contribuiu para a elaboração de um academicismo modernista conforme a "acusação" de Mário Pedrosa.

A incorporação da arte modernista nos salões oficiais e nas escolas de artes institucionalizadas significou ainda o fechamento do espaço ou das regras estatais que asseguravam o espaço democrático que beneficiou Eliseu Visconti durante sua juventude e no auge de sua carreira. Refém da transitoriedade que gesta a passagem entre o novo e o antigo, entre o arcaico e o moderno, os valores e os critérios da modernidade provada por Eliseu Visconti foi transformada ou readaptada às demandas do outro tempo.

Na lamentação do crítico marxista, reconhecemos que ele aponta nomes impactantes, a saber: Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Candido Portinari. Todos, na avaliação de Mário Pedrosa deveriam aprender a lição viscontiana. Para a avaliação do crítico, seria frutífera a "troca" entre "professor e alunos", por conseguinte, na lição haveria a continuação necessária às revoluções. Fica evidente, que Mário Pedrosa entende a modernidade e o modernismo a partir da ideia do "novo", da "mudança", do "revolucionário", pois é capaz de superar o passado. Nesta perspectiva, procuramos demonstrar como a modernidade é uma noção que adere muitos valores contraditórios ou complementares, para então, entender o "lugar" da lição viscontiana no processo da construção do modernismo brasileiro.

No terceiro capítulo meditamos sobre a gênese da noção de modernidade concebida a partir das ideias de Charles Baudelaire. Nosso intento foi demonstrar o quanto que essa noção se constrói impregnada da experiência vivida no contexto europeu, mais especificamente das grandes metrópoles, da vida parisiense. Neste sentido, consideramos necessário entender a modernidade circunscrita no mundo vivido pelos indivíduos que viveram a experiência de querer ser moderno. Compreender a modernidade dentro do escopo dos mundos vividos no Brasil e na França revelou ao nosso estudo que Eliseu Visconti foi um artista "entre" contextos, "entre" formas distintas de inventar a modernidade e os modernismos, "entre" mundos vividos dispares, conseguintemente, esse estar "entre", permitiu que ele se estabelecesse num "lugar" muito particular de atuação dentro dos contextos que significaram a experiência da modernidade de formas contraditórias.

Estar “entre” revela o quanto que atuação e a obra de Eliseu Visconti estão sempre em transitoriedade para a nossa compreensão. A tentativa de aproximá-lo do modernismo brasileiro à paulista é uma tarefa complicada, mas não significa que Eliseu Visconti não tenha o seu mérito na escritura da nossa história da arte, apenas significa que há uma contraditória relação de modernidades em jogo. No estudo desenvolvido no quarto capítulo, entendemos que o modernismo brasileiro ligou-se a certa ideia de brasilidade, de nação, de gênese do povo brasileiro, desenvolvendo-se nas bases da concepção de ruptura. Na lógica do modernismo à brasileira, o impressionismo de Eliseu Visconti é superado pela incorporação de outras tendências artísticas, o que faz parte do ciclo eternal que gera os mutantes discursos sobre a modernidade.

Mesmo que na concepção de Mário Pedrosa exista dentro da obra ou da lição viscontiana “algo” que seja frutífero e necessário às revoluções, o que o crítico marxista diagnosticou foi apenas a recusa dos jovens. Revisando a noção de “modernidade de superfície” e os modos de representar a natureza nas obras dos modernistas citados por Mário Pedrosa, observamos que a suposta recusa da lição viscontina pelos jovens foi fundada em certa noção de modernidade e em certas doutrinas modernistas fechadas dentro dos seus próprios discursos. Por outro lado, se a superação formalista é parte da renovação e da reinvenção da modernidade, percebemos que a lição viscontiana é de suma importância, porém, não se trata de uma lição da ordem dos “ismos”, é uma lição sobre a nossa relação com a natureza.

Quando pensamos os modos de conceber a natureza no contexto da arte modernista à brasileira, observamos que a natureza é pensada a partir de uma noção hibrida (natureza e espaço urbano) ou elaborada como “pura” (e até transcendental). Em parte, as primeiras paisagens de Eliseu Visconti também compartilhavam dessas concepções, mas, foi ao longo de sua trajetória artística que ele produziu no interior dos seus trabalhos uma forma particular de conceber a natureza como um não instituído e primordial ao seu projeto artístico. Isso seria o “algo” necessário às revoluções, pois altera o ponto de vista dos que desejam continuar em estado revolucionário.

Não houve espaço para a lição viscontiana na batalha do modernismo brasileiro porque o nosso modernismo não estava preocupado em repensar as formas de conceber a natureza, tampouco interessado em discutir a relação homem

e natureza. O nosso modernismo estava apenas preocupado com uma revolução da ordem dos “ismos” e com a construção de certa noção de Brasil.

Em sentido semelhante, não houve espaço para os valores da modernização incorporados pela cerâmica de Eliseu Visconti porque a sociedade de 1900 ainda não estava preparada para tais valores, só algumas décadas posteriores, após a negociação paulista do nosso direito à modernidade que a sociedade brasileira começou a criar espaços e meios de aceitação. Todavia, foi o próprio declínio do nosso modernismo – “modernismo de superfície” – que se evidenciou pelos trabalhos de cunho social, revelando que a modernidade à brasileira é muito mais um discurso do que realidade de fato.

Nesta estratégia investigativa, consideramos necessário discutir o “lugar” de Eliseu Visconti nesse processo de invenções de modernidades entre mundos distintos, para assim argumentar em favor da lição viscontiana: uma dádiva ofertada a todos e jamais “fechada” na esfera dos “ismos” ou dos discursos sobre a modernidade.

No quinto capítulo, assumimos uma leitura sobre a pintura de paisagem de Eliseu Visconti mais ensaística, filosófica e um pouco lírica. A mudança discursiva objetivou a construção de uma meditação sobre a trajetória do processo artístico viscontiano centrada na sua transformação: de pintor inabitante para pintor habitante.

Ao revisitar as anotações viscontianas e suas pinturas de paisagem, tentando entender como esse artista incorporou certas noções de natureza, de paisagem e do “ver” em arte, conseguimos perceber o quanto que as pinturas de paisagem de Eliseu Visconti se beneficiam dessas noções em momentos distintos e assim foram reelaboradas de dentro do programa estético desenvolvido ao longo da trajetória desse artista.

Compreendemos que Eliseu Visconti formado na tradição acadêmica e no contexto brasileiro acostumado com certa noção de paisagem inabitável, recurso e propriedade que nos é familiar desde a colonização, inicialmente, percebia a paisagem a partir de tais pressupostos. Embora suas paisagens inabitáveis sejam serenas, romantizadas e idealizadas, ainda é o predomínio de certa noção de natureza dominável, recurso e exterior que se mantém.

No entanto, percebemos que Eliseu Visconti intelectualmente e afetivamente apreendeu uma importante lição na sua participação no Ateliê Livre, o que

consideramos um modo de ser *flâneur* adaptado à realidade carioca. A incorporação do olhar *flâneur* e, sobretudo, o seu aguçamento em terras francesas foi uma experiência que contribuiu significativamente para que Eliseu Visconti escolhesse se tornar um pintor habitante. Foi observando os jardins franceses e os espaços de sociabilidade do contexto europeu que Eliseu Visconti apreendeu que a natureza é mais que recurso para o homem, ele descobriu como os franceses criam meios de manutenção da relação homem e natureza em tempos modernos e de modernização.

Foi progressiva a incorporação dos lugares de passagem de Eliseu Visconti entre os motivos de suas pinturas de paisagem. Foi aos poucos que ele começou a considerar um fazer artístico de dentro da paisagem e não dentro do quadro. A lógica tradicional, da composição à cartesiana, foi aos poucos transformada no interior do pensamento viscontiano sobre paisagem, tornado-se fonte de visibilidades inovadoras: o espaço da paisagem representada avança sensorialmente sobre o corpo de quem observa de dentro da paisagem.

A aproximação viscontiana com o impressionismo não foi tardia, mas uma busca pela liberdade, pois o impressionismo foi um movimento nada homogêneo, além disso, também foi identificado pelo seu caráter democrático. Qualquer artista poderia ser impressionista e qualquer pessoa ou lugar poderia ser motivo para a pintura à impressionista. Essa foi, certamente, a lição mais rica do movimento impressionista absorvida pelo pensamento de Eliseu Visconti. Esse artista revelou-se um homem pluralista e que acreditava no direito democrático da pesquisa em arte indiferente à filiação. Preservando sua crença, não se preocupou em seguir às modas vigentes como Mário Pedrosa pensou.

Consideramos ainda, que o impressionismo de Eliseu Visconti contribuiu para o desenvolvimento de um olhar mais fenomenológico para sua pintura. Neste sentido, suas pinturas de paisagem revelam os modos de habitar a natureza de um dado tempo-espaço enquanto pertencimento dos homens que lá viveram – presença pelo Ser-no-mundo –, nos reportando para a temporalidade da paisagem apresentada diante de nós. A incorporação da pincelada justaposta, repetitiva, rebuscada, a imprecisão das figuras e o entrelaçamento entre figura e fundo, colaboram para que a penetração do observador na natureza desvelada seja um esforço de nos mostrar a dimensão fenomenológica da pintura.

Assim, entendemos que as experiências viscontianas, a saber: a participação no Ateliê Livre, a incorporação do olhar *flâneur*, a aproximação com o impressionismo, a percepção do artista para o fenômeno da vida cotidiana, os modos de pertencer e se relacionar com a natureza no Brasil e na França; foram, todos importantes para o seu processo artístico e igualmente, necessário à sua escolha mais próspera: ser um pintor habitante.

No sexto capítulo, prosseguimos a discussão sobre a lição viscontiana, entendendo Eliseu Visconti como um pintor habitante que incorpora em sua pintura de paisagem um valor simbólico gerado no pensamento existencialista do movimento simbolista. Parte da influência simbolista na obra de Eliseu Visconti é revisitada na última parte da nossa investigação, nesta perspectiva, aproximamos a pintura de paisagem desse artista com certa noção de Natureza Primordial, não instituída, eternamente originária, e que está em todo lugar e dentro de nós. Uma noção absorvida pelos artistas simbolistas e pelo poeta Charles Baudelaire.

Apresentamos o poema *Correspondances* de Charles Baudelaire para demonstrar certo sentimento melancólico que envolve o artista simbolista. Em destaque, o pacto de cumplicidade que ele cria com uma natureza que lhe familiar, que lhe observa enquanto é observada. Com o mesmo intento, elucidamos as palavras de Paul Klee discutidas no interior da filosofia merleau-pontyana sobre a possibilidade do artista de ser vidente e visível quando adentra uma floresta.

E ainda no mesmo pensamento, aproximamos obras de paisagistas simbolistas que foram influenciados pelo impressionismo e assim entrelaçaram o aspecto fenomenológico do impressionismo com certo sentido de cumplicidade entre quem vê e é observado pela natureza. Essa “troca de olhares” seria uma forma sensível inventada pelo homem para estabelecer canais de comunicação com a natureza, uma maneira simbólica de “falar” uma linguagem comum. Uma forma de entender a natureza para além de uma categoria do pensamento, mas, como certa “essência” misteriosa que não nos é estranha, é certo “elo” que nos conecta simbolicamente.

Consideramos que em sentido semelhante, Eliseu Visconti, do seu modo, também se beneficiou desse entrelaçamento entre o simbolismo e o impressionismo. Certo sentimento de pertencimento existencial entre o homem e a natureza representados em suas pinturas de paisagem é percebível no conjunto de sua obra. No entanto, é na última fase da pintura viscontiana, mais especificamente, entre os

anos de 1930 a 1940, que esse propósito é desenvolvido até as últimas consequências.

A eleição do seu jardim significa um projeto artístico final preocupado com as experiências da vida familiar, do cotidiano, da relação que ele estabelece com a natureza local, observando de dentro dessa paisagem uma aprendizagem de ordem ontológica, pois, nesse caminho, Eliseu Visconti aprendeu com a natureza perceber melhor a temporalidade da vida, do nascer ao morrer, das mudanças necessárias e inevitáveis, afirmando e aprofundando o seu olhar plural.

A incorporação de um simbolismo impressionista, somado às outras influências viscontianas, também se materializa no tratamento plástico e cromático adotado por Eliseu Visconti. O conjunto de cores quentes e mais opacas ou frias e sombrias contamina a palheta viscontiana nos últimos trabalhos. Preservando em algumas obras a leveza e a luminosidade agradável da luz local. Já em outras obras é um azulado acinzentado o modo viscontiano de dar a ver um espaço lírico e bucólico. Portanto, a dimensão estética da pintura de paisagem de Eliseu Visconti é, igualmente, notável do ponto de vista cromático.

O espaço pictórico viscontiano torna-se uma memória plástica sobre o tempo da “ingenuidade” infantil, o descanso do aposentado, a vida em harmonia. As pinturas de paisagem de Eliseu Visconti colocam o espectador em estado melancólico, aguçando nossa percepção para a possibilidade quase utópica de que a comunicabilidade entre homem e natureza é uma realidade de fato e uma lição simbólica sobre o Ser-no-mundo – a nossa presença, existência.

A nosso ver, Mário Pedrosa percebeu a lição viscontiana, acertou ao compreender sua importância às revoluções, mas enganou-se ao concebê-la dentro do escopo dos “ismos”. Em primeiro lugar, a lição viscontiana revela que a natureza concebida na pintura de paisagem não precisa ser apenas um simulacro do mundo, tampouco um exercício demonstrativo das concepções estilísticas e formalistas.

Em segundo, a lição viscontiana refere-se à aderência da escolha do pintor habitante, ou seja, de conceber a paisagem como parte das vivências e dos modos de habitar uma paisagem, considerando que habitar é construir junto com a natureza local uma relação de cumplicidade e de pertencimento. Por conseguinte, a lição viscontiana é uma aprendizagem simbólica porque nos toca afetivamente e nos possibilita o exercício meditativo sobre a relação homem e natureza como um

“experimentar-dizer diante da imagem” extremamente transformador para o nosso próprio pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.71).

Consideramos assim imprescindível às revoluções a lição viscontiana, como Mário Pedrosa sugeriu, mas o que é imprescindível às revoluções em arte nem sempre é a inovação formalista, às vezes é muito mais a consciência da necessidade de transformação do nosso próprio pensamento. É reelaborar para dar continuidade a nossa linguagem (a nossa própria revolução), exercitá-la como significado do nosso próprio desenvolvimento, é relativizar as categorias em arte, é alterar nossa própria compreensão sobre nosso existir em busca de uma solução para as dúvidas que criamos, sem mensurarmos doutrinas, sem nos fecharmos absolutamente nas nossas crenças iniciais. Logo, é apreender que toda obra de arte possui a capacidade desencadeadora de nos transformar sensivelmente.

Referências bibliográficas

ALVES, Fabíola Cristina. *Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística.* (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2013.

_____. *A modernidade em Eliseu Visconti: uma lição apontada por Mário Pedrosa.* In: Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Uberlândia MG: CBHA, 2014.

ALVES DA SILVA, Juliana de Fátima. *Adaptação fílmica de romances: poética de negociação em Macunaíma.* (Dissertação de mestrado) Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2011.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005).* Vol. 1. Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARENDT, Hannah. Condition de l'homme moderne. Paris: Calmann-Lévy, 2009.

ARGAN, Giulio Carlos. *Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Arte e crítica de arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *A invenção da modernidade*. Trad. Pedro Yamen. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

_____. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *Sobre a modernidade*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Flammarion, 1991.

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

BARROS, José D'Assunção. *Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. ARS (São Paulo)* [online]. 2008. (acesso: 11 de novembro de 2015)

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire - un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 1982.

_____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

_____. *L'oeuvre d'art à l'époque de as reproductibilité technique*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2013.

BLOCH, Marc Léopold Benjamin. *Capítulo IV: Parte 1. Julgar ou compreender?* In: Apologia da história, ou, O oficio de historiador. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et "Les prix de Voyage em Europe" à La fin Du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*. (Tese de doutorado em História da Arte) Paris: Université Paris I, 1999.

_____. *Crítica de arte e originalidade artística nos Salões de Paris (1861, 1882 e 1899).* In: Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

_____. *Eliseu Visconti (1866-1944) e as vanguardas artísticas européias*. In: Valle, A. Dazzi, C. (org). Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/Dezenove Vinte, 2010.

_____. *História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti*. In: Arte & Ensaios, Revista do PPAV/ EBA/ UFRJ, 2010.

_____. *O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX.* In: ArtCultura, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2005.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade*. In: Projeto Eliseu Visconti (org). Eliseu Visconti: *A modernidade antecipada* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

CARDOSO, Rafael; SERAPHIM, Mirian N.; VISCONTI, Tobias Stourdzé. *O artista retoma seu lugar*. In: Projeto Eliseu Visconti (org). Eliseu Visconti: A modernidade antecipada (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

CARROLL, Noel. *Filosofia da arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *l'invention du paysage*. Paris : Quadrige, 2013.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. In: Estudos Avançados, 1991.

CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CLARK, T. John. *Modernismos*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COELHO, Frederico. *A semana sem fim. Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. São Paulo Casa da Palavra, 2012.

DANTO, Arthur. C. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história.* Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Essayer Voir*. França: Les Éditions de Minuit, 2014.

DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISENMAN, Stephen (org). *Da Corot a Monet: la sinfonia della natura*. Milano: Skira, 2010.

ESCOUBAS, Eliane. *Investigações Fenomenológicas sobre a pintura*. In: __ KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/ 2005.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins fontes, 1992.

ELUF, Lygia Arcuri; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Coleção cadernos de Desenho – Eliseu Visconti.* São Paulo e Campinas: editora Unicamp e Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2008.

FABRIS, Annateresa. *Figuras do Modernismo (Possível).* In: Catalogo Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. CASANOVA, M. (org.) São Paulo: Cosac e Naify, Museu de Arte Brasileira FAAP, 2002.

_____. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRASCINA, Francis; FER, Briony; HARRISON, Charles. *Modernidade e Modernismo*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FRANGNE, Pierre Henry. *La négation à l'oeuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

GATTI, Luciano. *Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire*. In: KRITERION, Belo Horizonte, nº119, jun./2009.

_____. *O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin*. In: Trans/Form/Ação. Vol.31, n. 1. Marilia, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Baudelaire e a linguagem das correspondências.* In: Revistra Criação & crítica, São Paulo: USP, 2012.

GURGEL, Luiza Kelly. *Ai... Que preguiça! Uma análise dos "Brasis" de Macunaíma*. In: Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 3, n. 1, p. 18 - 30, jan./abr. 2009.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KERN, Daniela. *O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato*. In: Métis: história & cultura – v. 3, n. 6, ju./dez. 2004.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment*. London and New York: Routledge, 2002.

LAGEIRA, Jacinto Teias. *La déréalisation du monde.* Paris : Actes Sud, 2010.

_____. *L'Esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'oeuvre*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2007.

_____. *Argumentação e Avaliação*. In: Seminários Internacionais Museu Vale – Criação e Crítica, 2009. (http://www.seminariosmv.org.br/2009/textos/15_jacinto.pdf)

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro : Editora 34, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e história*. Trad. De Inácia Canelas. Lisboa: Presenças, 2000.

MAGGIE, Yvonne. *Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão*. In: Revista brasileira de Ciências Sociais, vol. 20 nº 58, junho/2005.

MENDONÇA, Eliane Santana. *A relação entre arte e verdade em Heidegger*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

_____. *Conversas -1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Fenomenologia da percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Folioplus, 2014.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *A natureza.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MÉROT, Alain. *Du paysage en peinture dans l'occident moderne*. France : Gallimard, 2009.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité modernité*. Saint-Amand : Éditions Verdier, 2000.

MIGLIACCIO, Luciano. *Visconti e o Simbolismo*. In: Visconti, T. S. (org.). Eliseu Visconti: a arte em movimento (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

_____. *Simbolismo*. In: Projeto Eliseu Visconti (org). Eliseu Visconti: A modernidade antecipada (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

MILANI, Raffaele. *Esthétiques du paysage. Art et contemplation*. Trad. Gilles A. Tiberghien. France : Actes Sud, 2005.

MOLINA, Ana Heloisa. *"A influência das artes na civilização": Eliseu D'Ângelo Visconti e Modernidade na primeira República.* (Tese de doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2004.

NASCIMENTO, José Leonardo do. *São Paulo no século XIX*. São Paulo: Imprensa Oficial/ Poiesis, 2011.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Inventário e patrimônio cultural no Brasil.* In: História, São Paulo, v. 26, n. 2, 2007.

OLIVEIRA, Valéria Ochoa. *A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti*. Urbelândia: Edufu, 2008.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Otília Arantes (org). São Paulo: Edusp, 2004.

PERRY, Gill. *O primitivismo e o "moderno".* In: HARRISON, Charles; FRASCINA Francis ; PERYY, Gill. Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do século XX. São paulo : Cosac e Naify, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RUBIN, James. H. *Impressionism and the modern landscape: productivity, technology, and urbanization from Manet to Van Gogh.* Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2008a.

_____. *L'Impressionisme.* Trad. Dominique Lablanche. Paris: Phaidon, 2008b.

SANTORO, Fernando. Sobre a estética de Aristóteles. In: VISO – Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética, 2007. [online] (acesso: 14 de abril de 2015)

SATURI, Maria Eugenia (org). *Catálogo Raisone Tarsila do Amaral*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, Pinacoteca do Estado, V I, 2008.

SERAPHIM, Mirian N. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão*. (Tese de doutorado em História) Programa de Pós Graduação em História da Universidade de Campinas, Unicamp, 2010.

_____. *Um olhar sobre a obra de Eliseu Visconti*. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Julho/ agosto/ setembro de 2006.

_____. *A carreira artística*. In: Visconti, T. S. (org.). Eliseu Visconti: a arte em movimento (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

_____. *Impressionismo.* In: Projeto Eliseu Visconti (org). Eliseu Visconti: A modernidade antecipada (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Paisagem*. In: Projeto Eliseu Visconti (org). Eliseu Visconti: A modernidade antecipada (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

SUBIRATS, Eduardo. Do *Surrealismo à antropofagia.* In: Catalogo Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. CASANOVA, M. (org.) São Paulo: Cosac e Naify, Museu de Arte Brasileira FAAP, 2002.

SCHWARTZ, Jorge. *Tupi or not tupi*. In: Catalogo Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. CASANOVA, M. (org.) São Paulo: Cosac e Naify, Museu de Arte Brasileira FAAP, 2002.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. *Baudelaire, Benjamin e o Decadentismo*. In: Cadernos Benjaminianos, v. 2, nº 2, agosto de 2010.

VISCONTI, Tobias Stourdzé. *Uma trajetória pioneira*. In: Visconti, T. S. (org.). Eliseu Visconti: a arte em movimento (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

VISCONTI CAVALLEIRO, Leonardo; LAMAS DE FARIAS, Claudio. *Design*. In: Projeto Eliseu Visconti (org). Eliseu Visconti: A modernidade antecipada (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

WYLIE, John. *Paysage - Manières de voir*. Trad. Xavier Carrère. Paris : Actes Sud, 2015.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Sites consultados

Eliseu Visconti Website. Disponível em: www.eliseuvisconti.com.br (acesso entre: 2013 a 2016).

Site oficial da Tarsila do Amaral. Disponível em: www.tarsiladoamaral.com.br (acesso: setembro de 2014 e outubro de 2015).

Site oficial de Candido Portinari. Disponível em: www.portinari.org.br (acesso: outubro de 2015).

Site sobre Di Cavalcanti. Disponível em: www.dicavalcanti.com.br (acesso: outubro de 2015).

Site do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: www.mnba.gov.br (acesso: novembro de 2015).

Site do Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: www.masp.art.br (acesso: novembro de 2015).

Site da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: www.pinacoteca.org.br (acesso: novembro de 2015).

Outros sites não oficiais:

www.lakevio.canalblog.com (acesso: abril de 2016).

http://leprincelointain.blogspot.com.br (acesso: abril de 2016).

http://dasartes.com.br (acesso: maio de 2016).

http://pintaraoleo.blogspot.com.br (acesso: maio de 2016).

Eventos

ALVES, Fabíola Cristina. *Modernização, modernidade e modernismo - a pintura brasileira do inicio do século XX.* Comunicação. In: Seminário Internacional de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares em Cultura Brasileira, São Paulo: UNESP, 2014.

PICCIONI, Lucia. *Quelques réflexions sur les enjeux idéologiques de la notion de « sunthèse » dans l'art italien (1909 – 1936).* Conferência. In : Journée d'études – Une modernité inquiète : les arts en Italie 1900-1940, Musée d'Orsay, Paris : 21 de maio de 2015.

DRAHOS, Alexis. *Paysages grandioses et phénomènes naturels. Du siècle des Lumières à l'aube du Xxe siècle : résonnances des découvertes scientifiques dans la peinture de paysage*. Curso de aperfeiçoamento. In : École du Louvre, Paris : de 27 a 31 de 2015.

Arthemisia Group; 24 ORE Cultura – Group 24 ORE; Musée Du Belvédère (org). *Au temps de Klimt – La sécession à Vienne*. Exposição. Paris: Pinacoteca de Paris, fevereiro/ junho de 2015.

Fontes e documentos consultados

Archives Nationales, Paris, França: AJ/52/286, AJ/52/438, AJ/52/80, MIC/63/AS/1, F/21/4061.

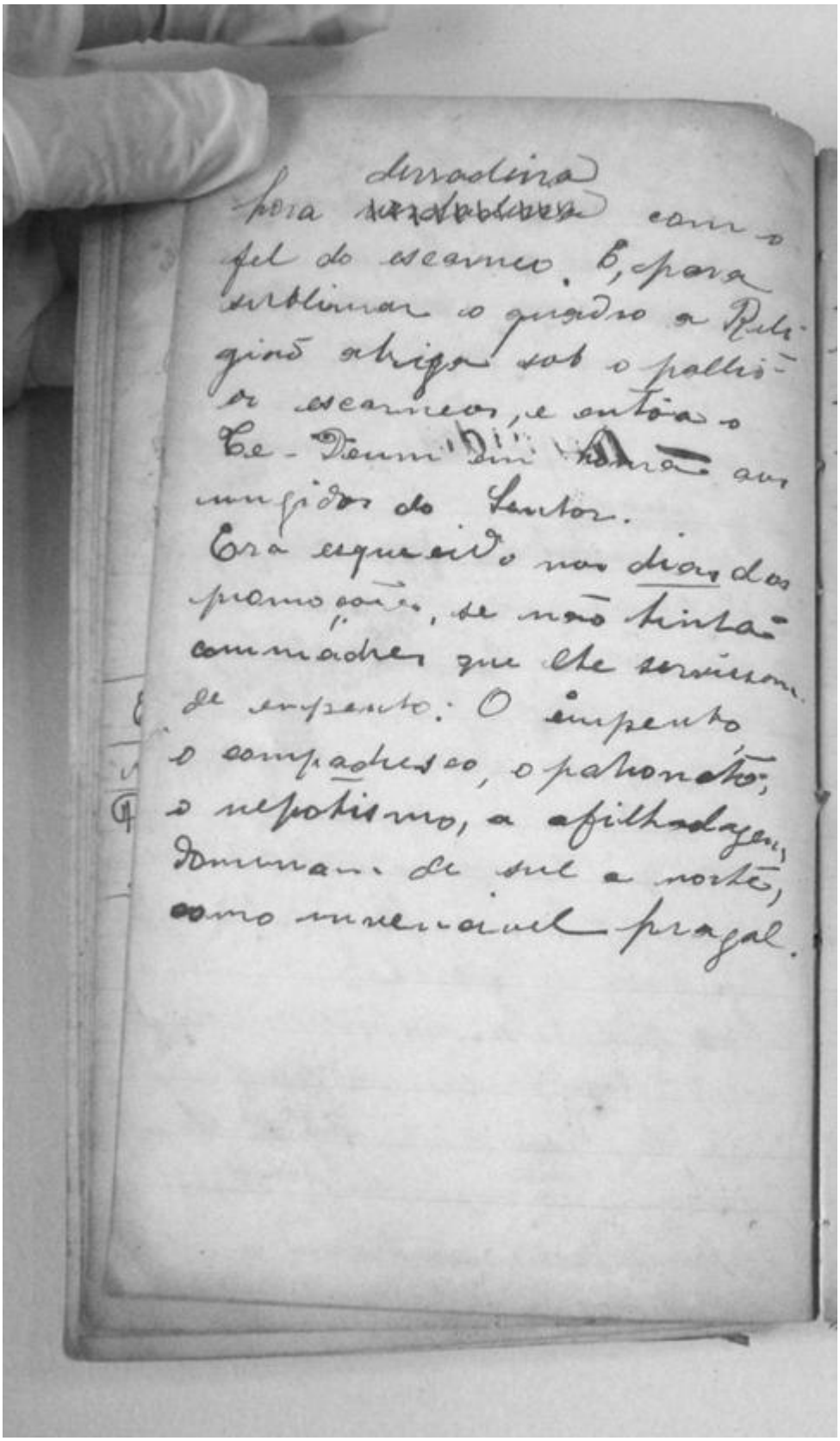
Acervo Tobias Visconti: cadernos de notas de Eliseu Visconti.

Biblioteca Brasiliana Mindlin, Universidade de São Paulo: 2 cadernos com anotações manuscritas e croquis de Eliseu Visconti.

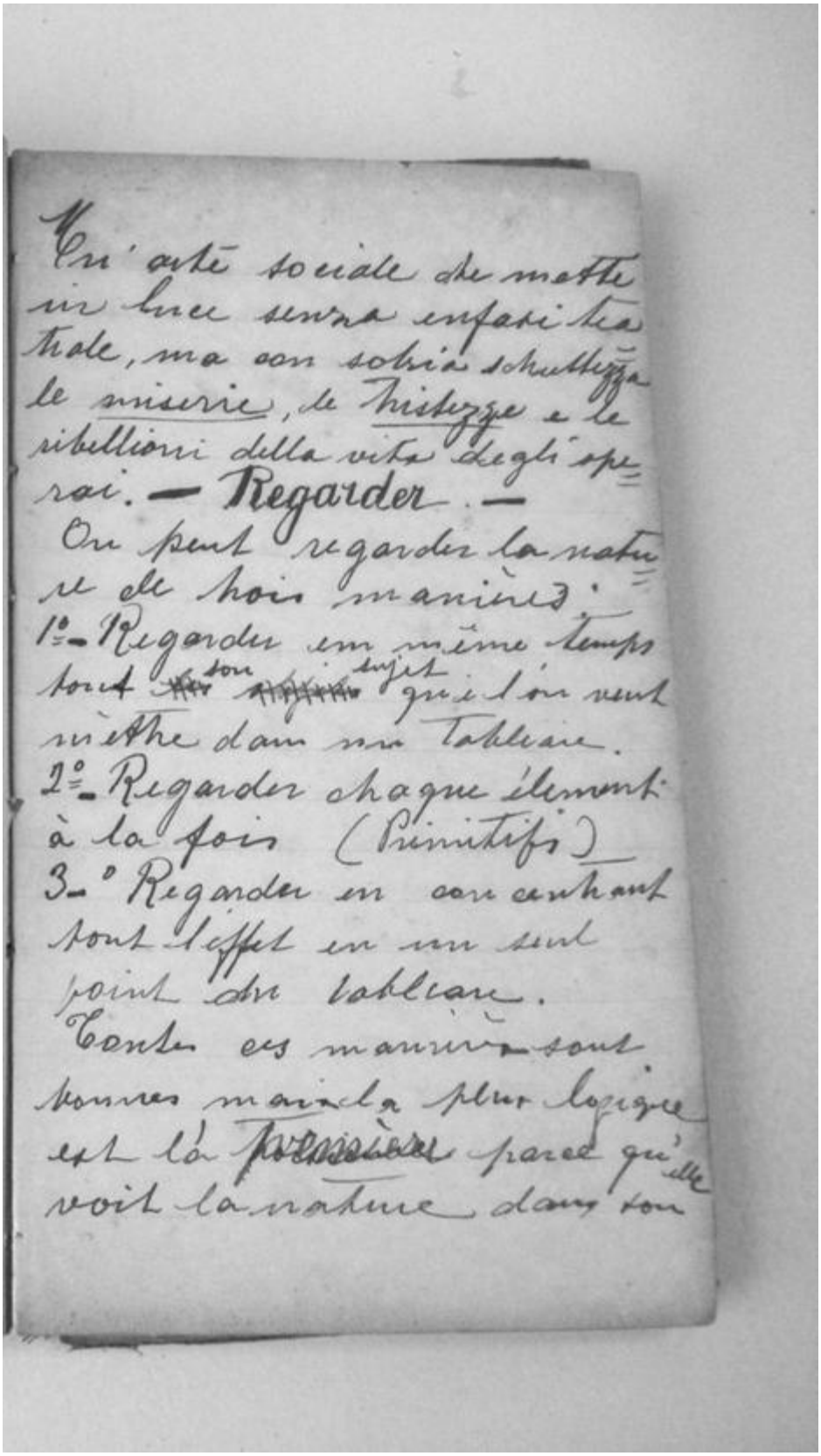
Biblioteca e Arquivo Histórico do Museu Nacional do Rio de Janeiro: cadernos de notas de Eliseu Visconti e pasta com documentos da impressa brasileira sobre o artista.

Anexos

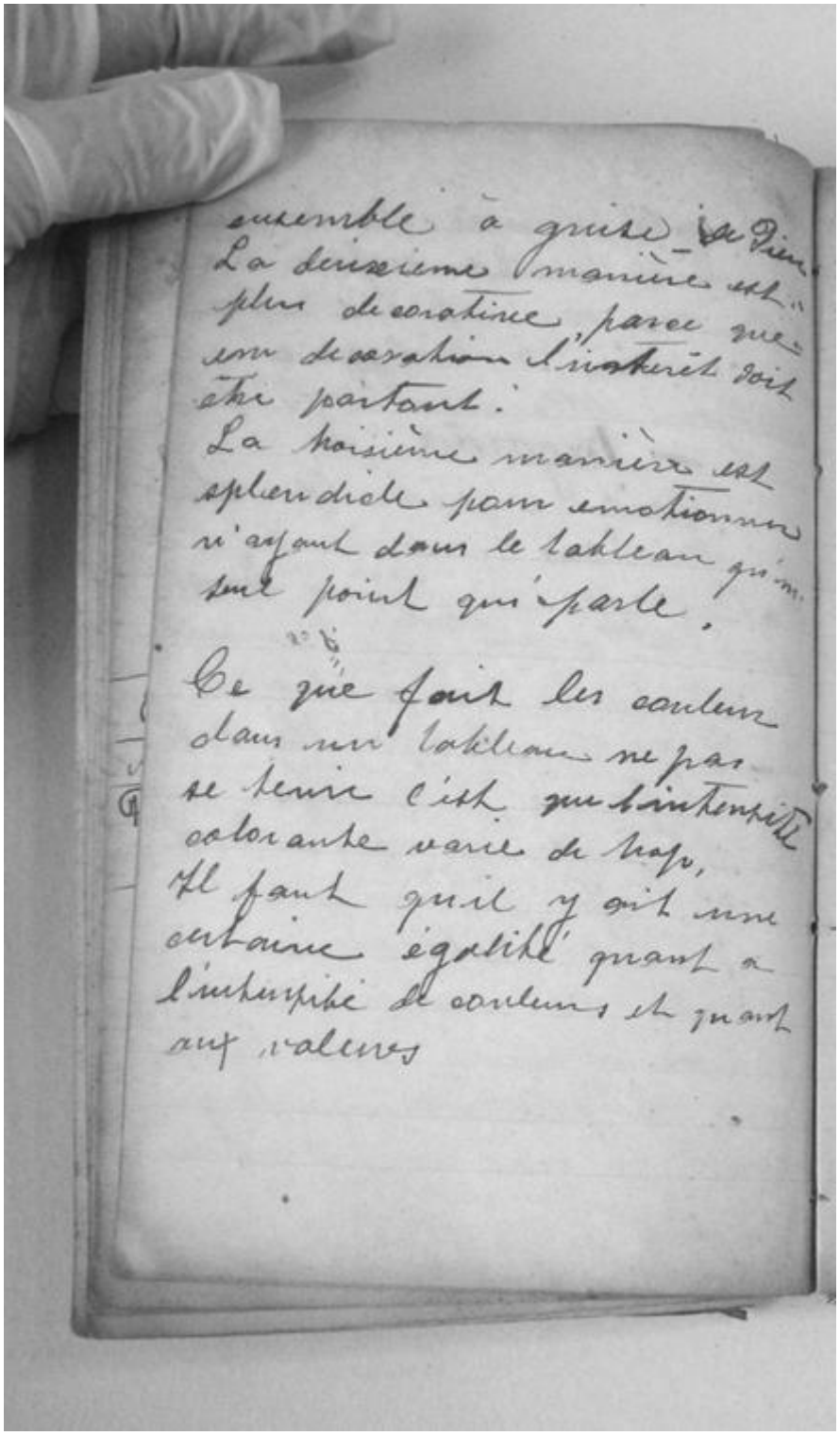
Anexo1. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



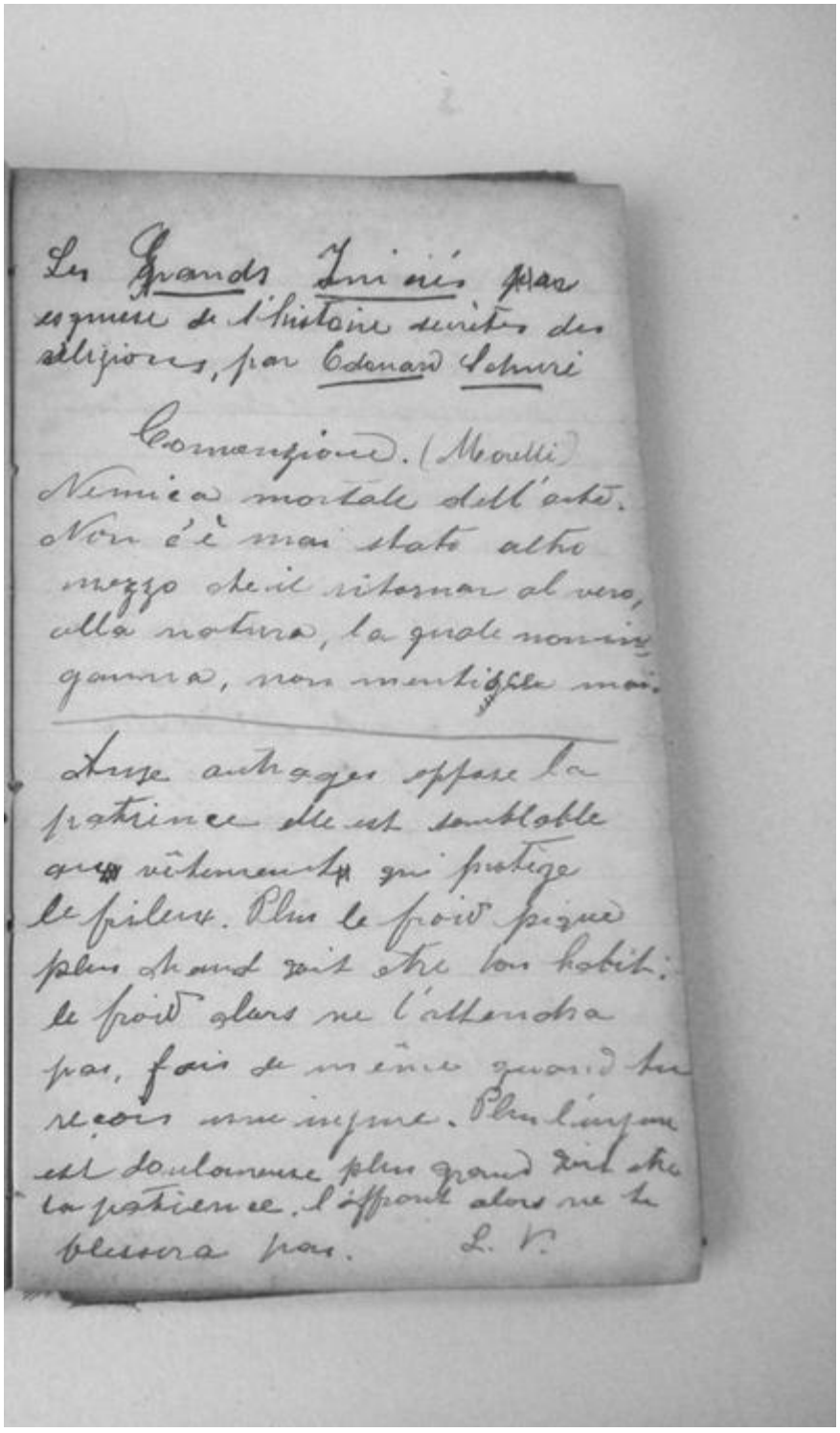
Anexo 2. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



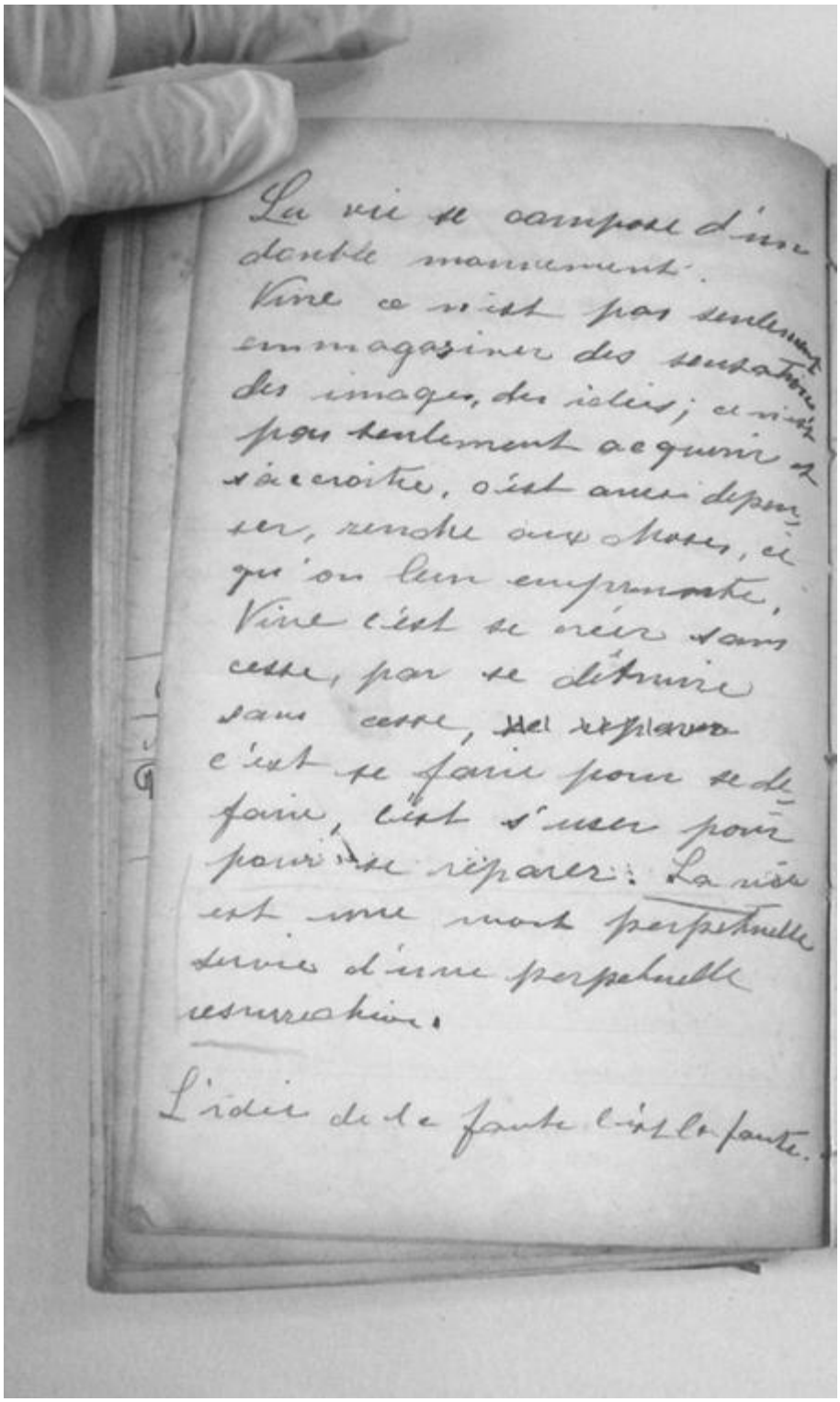
Anexo 3. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



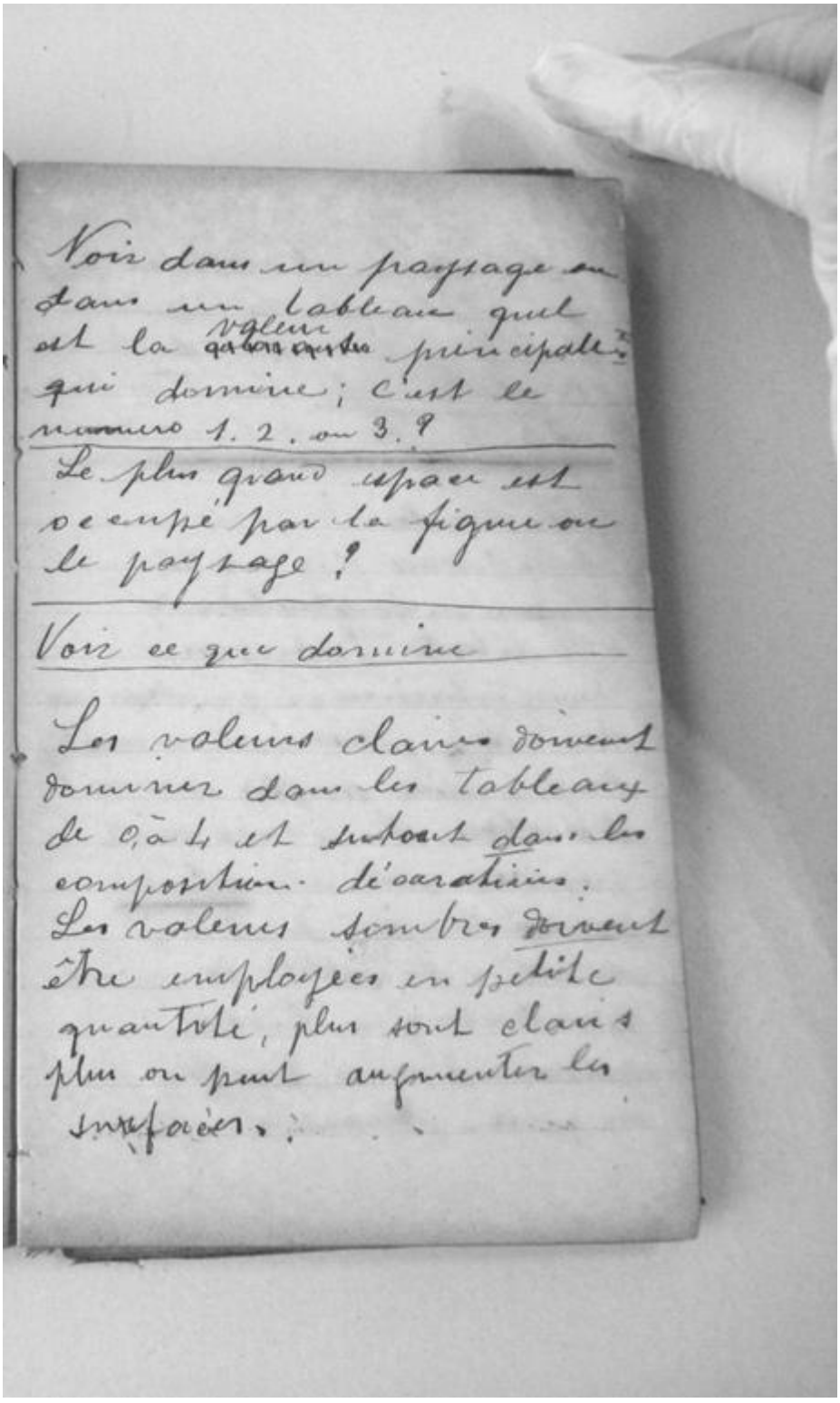
Anexo 4. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



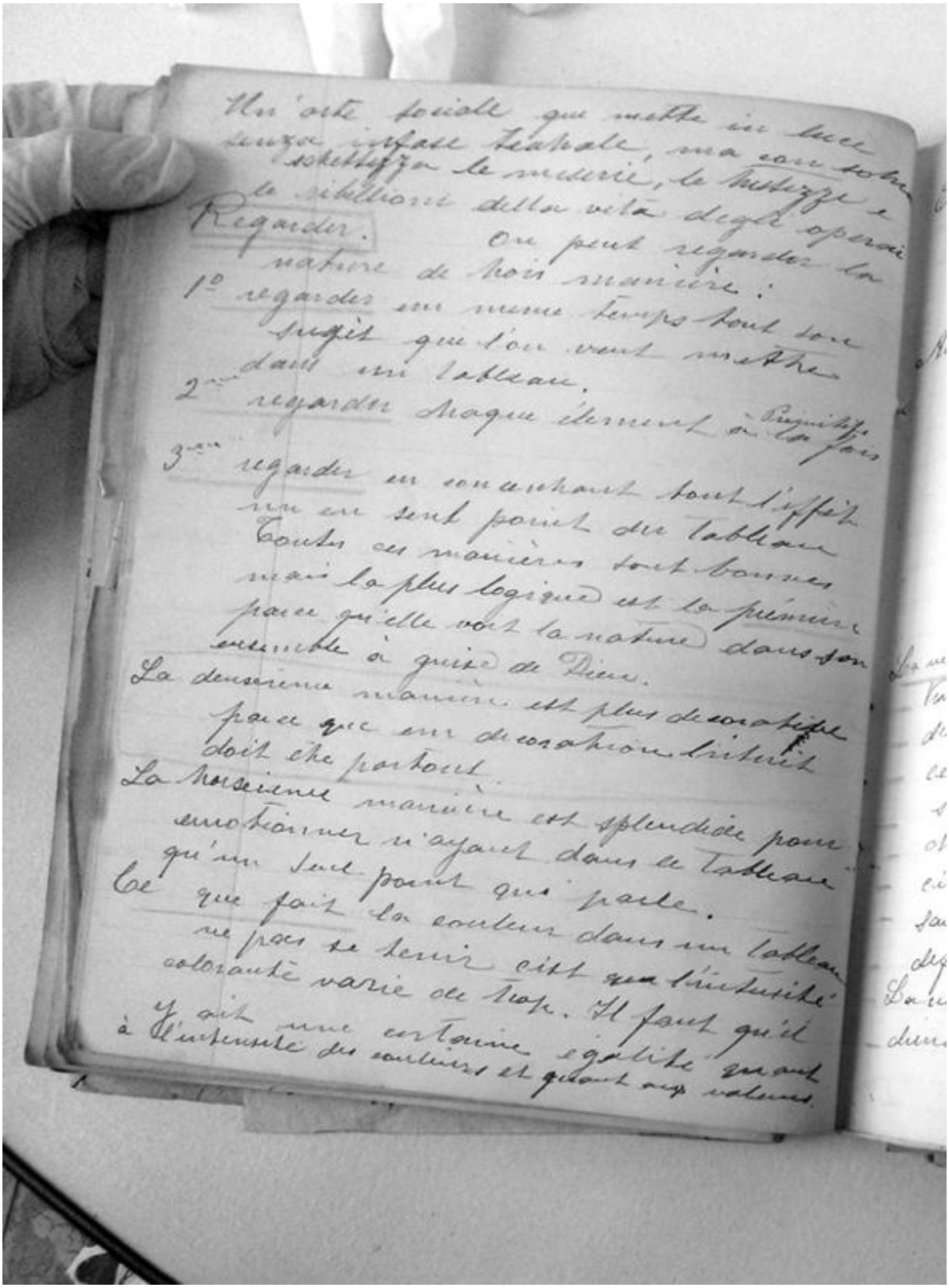
Anexo 5. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



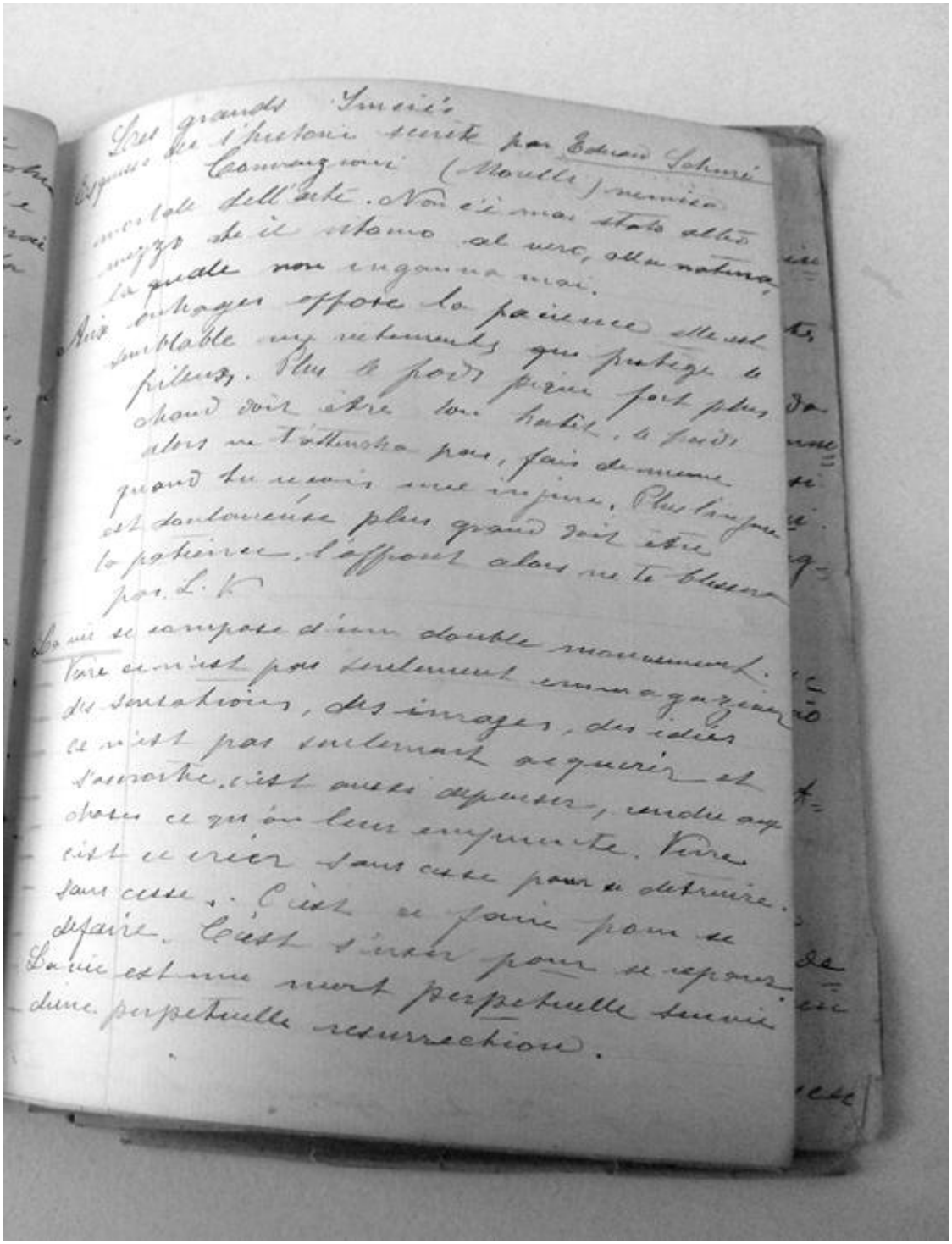
Anexo 6.Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



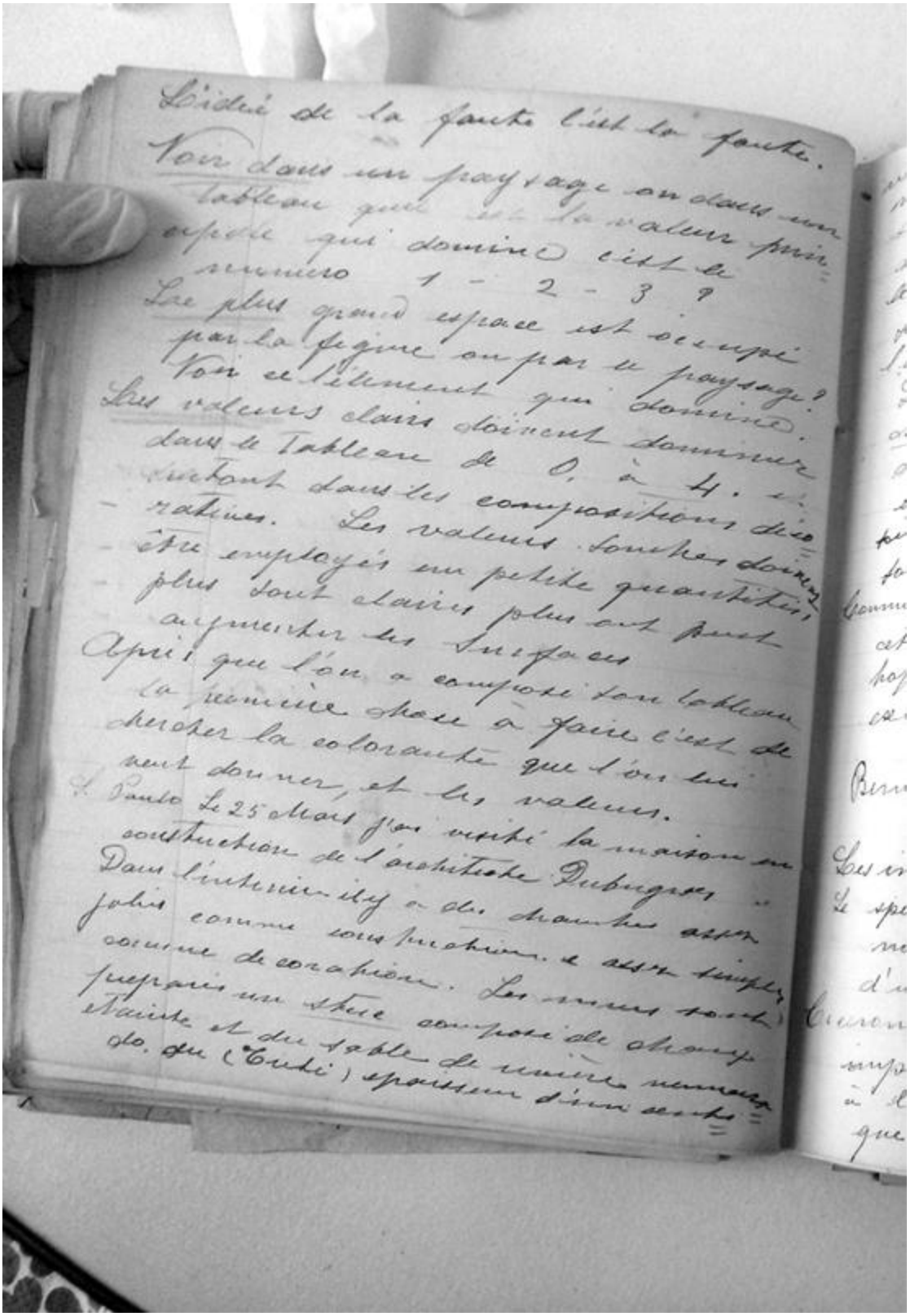
Anexo 7. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



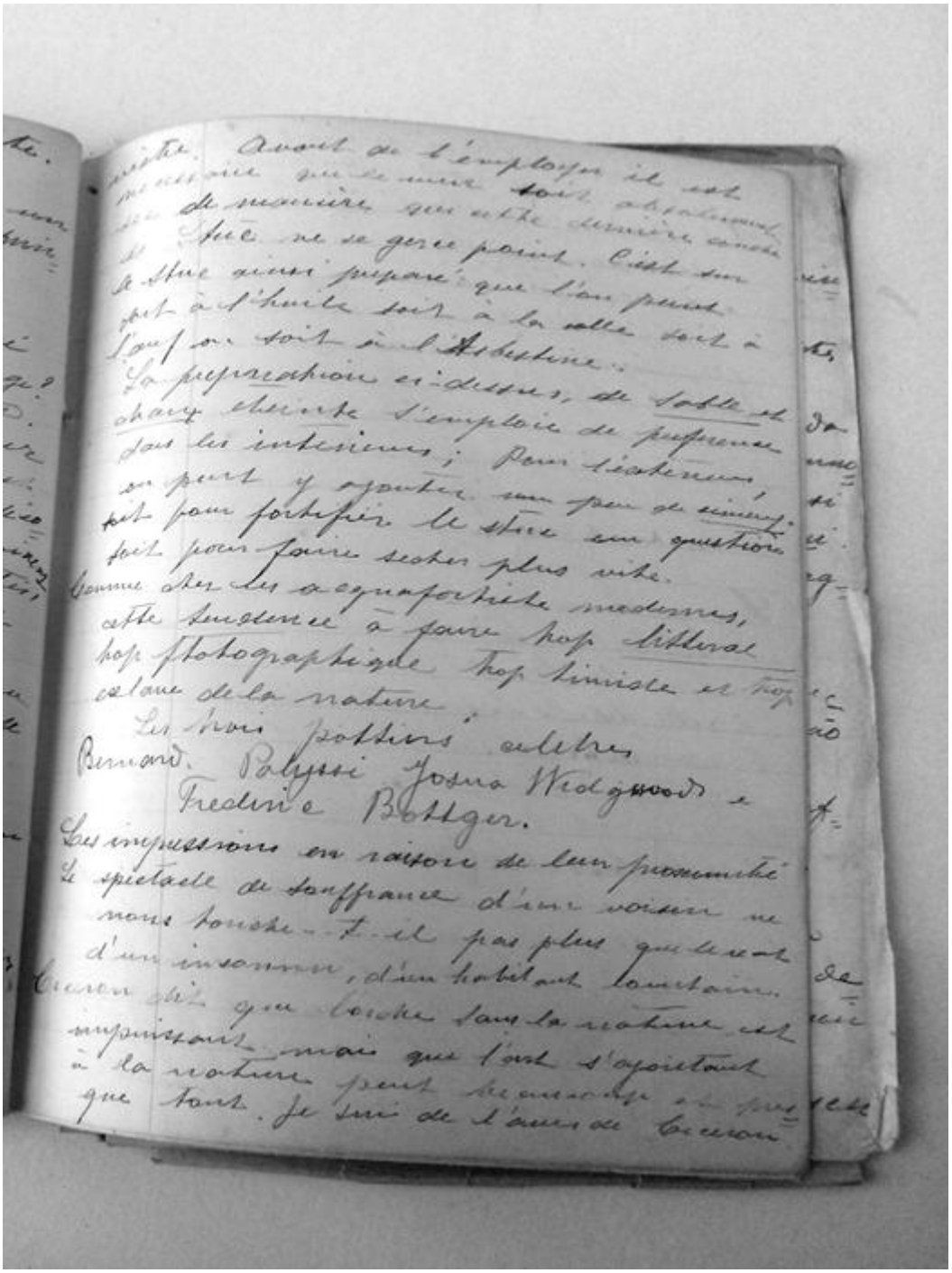
Anexo 8. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



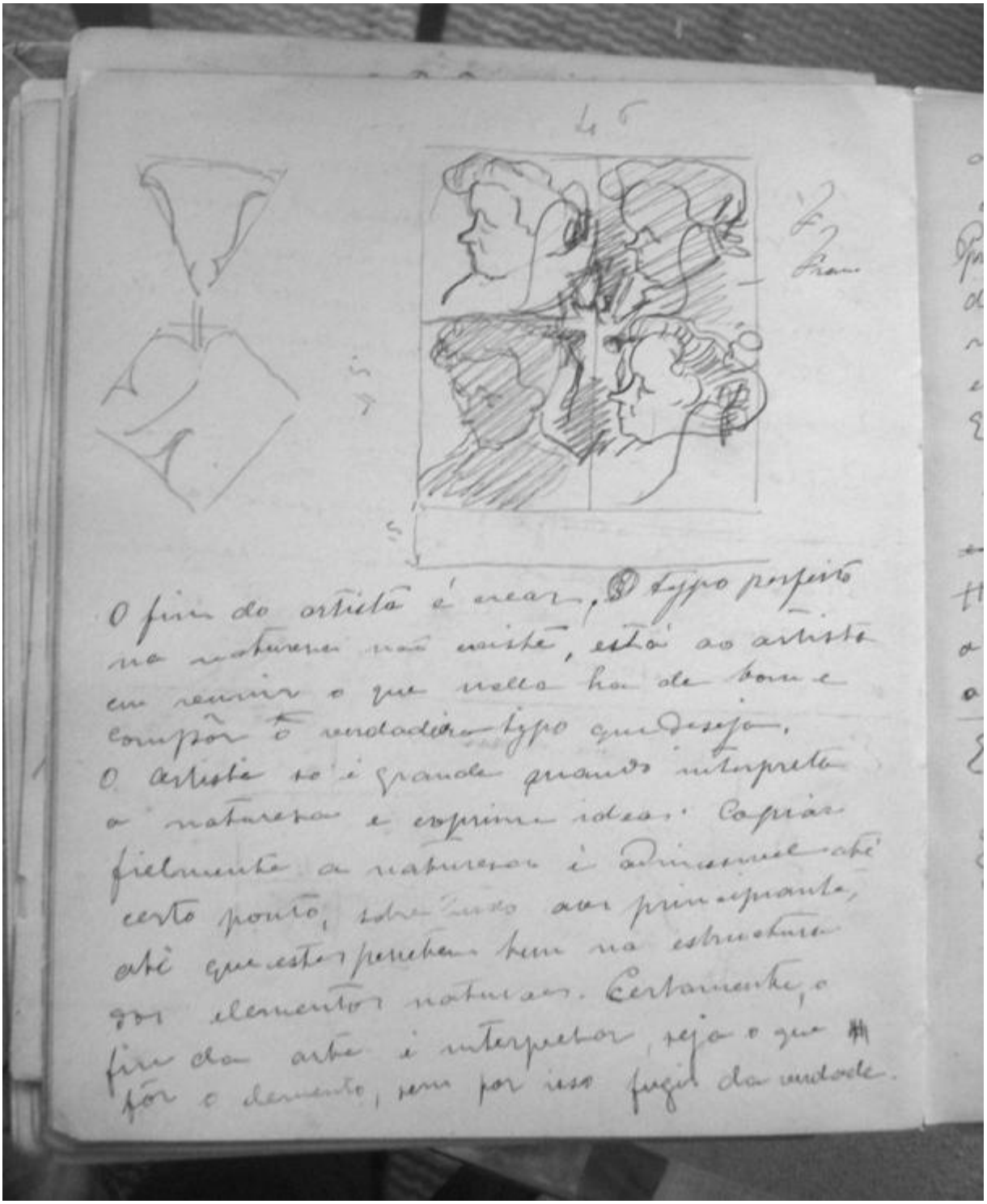
Anexo 9. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



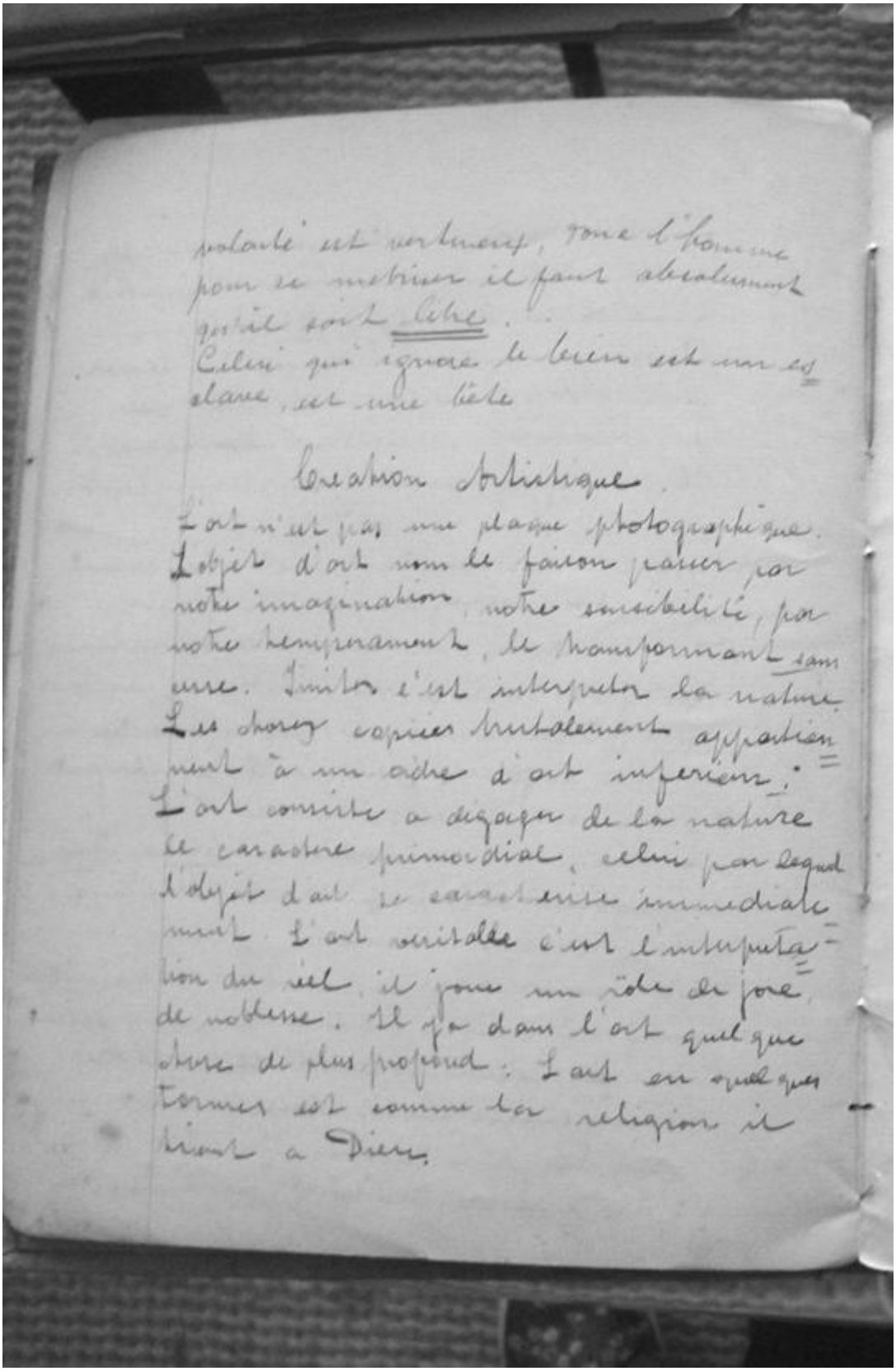
Anexo 10. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



Anexo 11. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo da família Visconti, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



Anexo 12. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo da família Visconti, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.

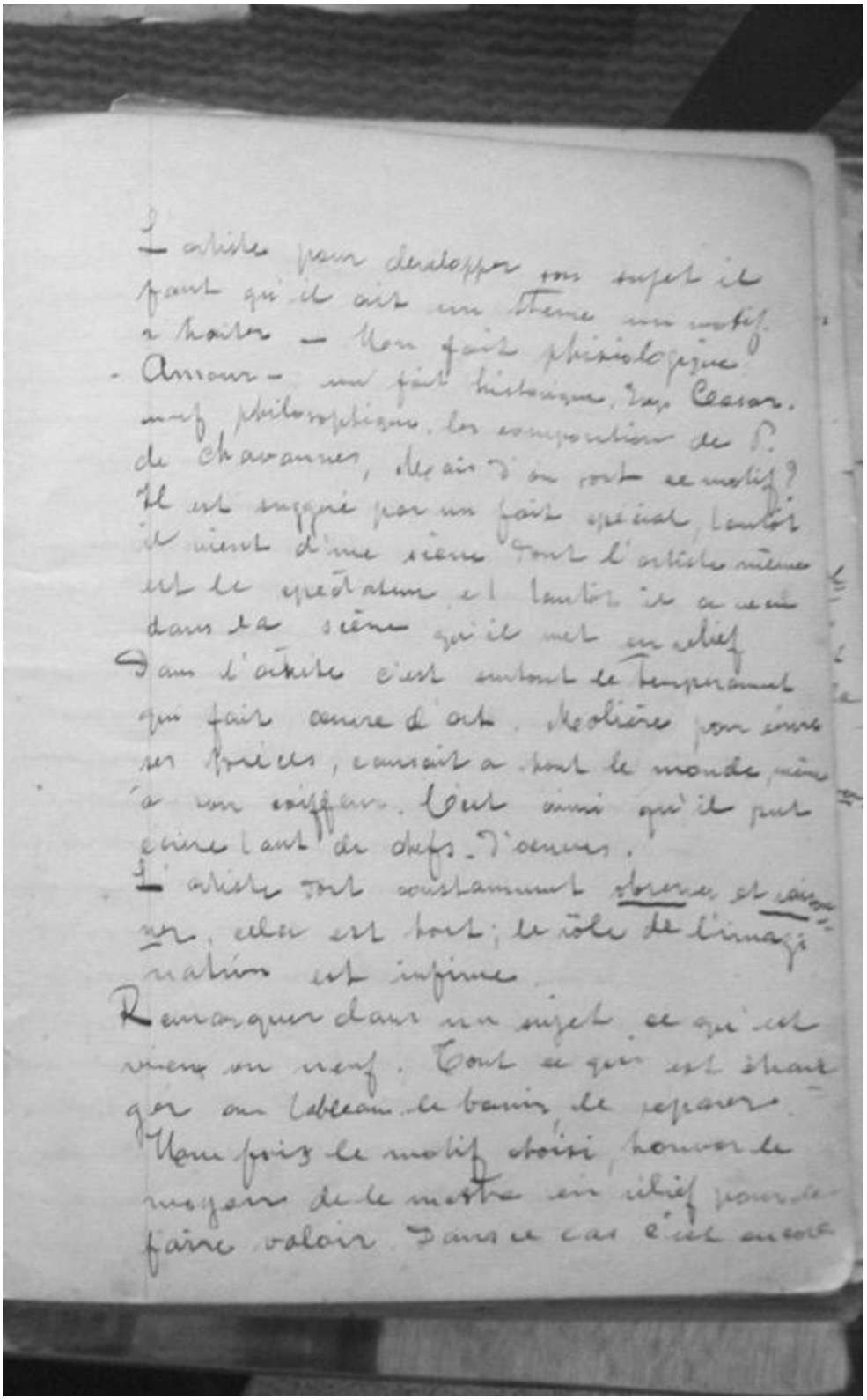


polarité est nécessaire, pour l'homme pour se nourrir il faut absolument qu'il soit libre.
Celui qui ignore le besoin est un esclave, est une bête

Création Artistique.

L'art n'est pas une plaque photographique. L'objet d'art nous le faisons passer par notre imagination, notre sensibilité, par notre tempérament, le transformant sans cesse. Imiter c'est interpréter la nature. Les choses copiées brutalement appartiennent à un ordre d'art inférieur.
L'art consiste à dégager de la nature le caractère primordial, celui par lequel l'objet d'art se caractérise immédiatement. L'art véritable c'est l'interprétation du réel, il joue un rôle de force de noblesse. Il y a dans l'art quelque chose de plus profond. L'art en quelques termes est comme la religion il lient à Dieu.

Anexo 13. Caderno de Nota de Eliseu Visconti, arquivo da família Visconti, registro Guilherme Nanini e Fabíola Alves.



Anexo 14. Transcrições dos documentos consultados nos Archives Nationales France.

«Je vous serais toutefois reconnaissant d'accorder à M. Visconti dès ce moment les autorisations et les facilités nécessaires pour la visite des galeries et de la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts qu'il désirerait fréquenter.

Persuadé que vous mettrez toute votre bonne volonté à répondre au désir de mon compatriote, je me fais un devoir de vous adresser d'avance mes remerciements les plus empressés et vous prie d'agrier, en même temps, Mensieurs le Directeur, l'assonance de ma haute considération.

Le Ministre du Brésil, Gabriel de Piza».
(AJ/52/286 - Archives Nationales)

«Monsieur le Ministre

Vous avez pris soin de me recommander votre jeune compatriote M. Angelo Visconti, qui désire étudier à l'école des Sx Arts.

J'ai l'honneur de vous informer que nous lui ferons le plus bienveillant accueil et que nous lui devons tant à facilité redoutes que présent le règlement des élèves». (AJ/52/286 - Archives Nationales)

«Art. 43. – Les élèves de la seconde classe participent à des exercices de dessin et de modelage, qui consistent :

1º En dessins de figure, d'après le plâtre ;

2º En modelage d'ornement, et, exceptionnellement, de figure, d' après le plâtre.

Chaque de ces exercices, qui seront, autant que le service le permettra, en nombre égal, est dirigé par le professeur spécial de dessin ou sculpture.

Les travaux, dont les dimensions sont déterminées par le professeur, s'exécutent en douze heures. Ils penvent être conservés, sur l'avis du professeur spécial, pour concourir à l'obtention de la mention de dessin et la mention de modelage exigées pour le passage à la primeire classe».
(AJ/52/438 - Archives Nationales)

«Art. 2. L'Exposition universelle internationalle, instituée à Paris, pour l'année 1900, sera ouverte le 15 avril et close le 5 novembre.

Elle recevera les oeuvres d'art ..... et, d'une général, tous les objets retrant dans la classification annexée au présent réglement.

Toutes les nations sont invitées à y prendre part».
(F/21/4061- Archives Nationales)

«Art. 26 [...] Un jury Spécial, composé de Français et d'étrangers, sera institué par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et par le Ministre du Commerce, de l'Industrie, des Poste et des télégraphes pour l'examen de ces ouvrages. Il fera parvenir ses propositions au Commissaire Général, par l'intermédiaire du Directeur des Beaux-Arts, le 31 décembre 1899, au plus tard.

b. Récompenses, diplômes commémoratifs

Diplômes de grand prix ;

Diplômes de médaille d'or ;

Diplômes de médaille d'argent ;

Diplômes de médaille de bronze ;

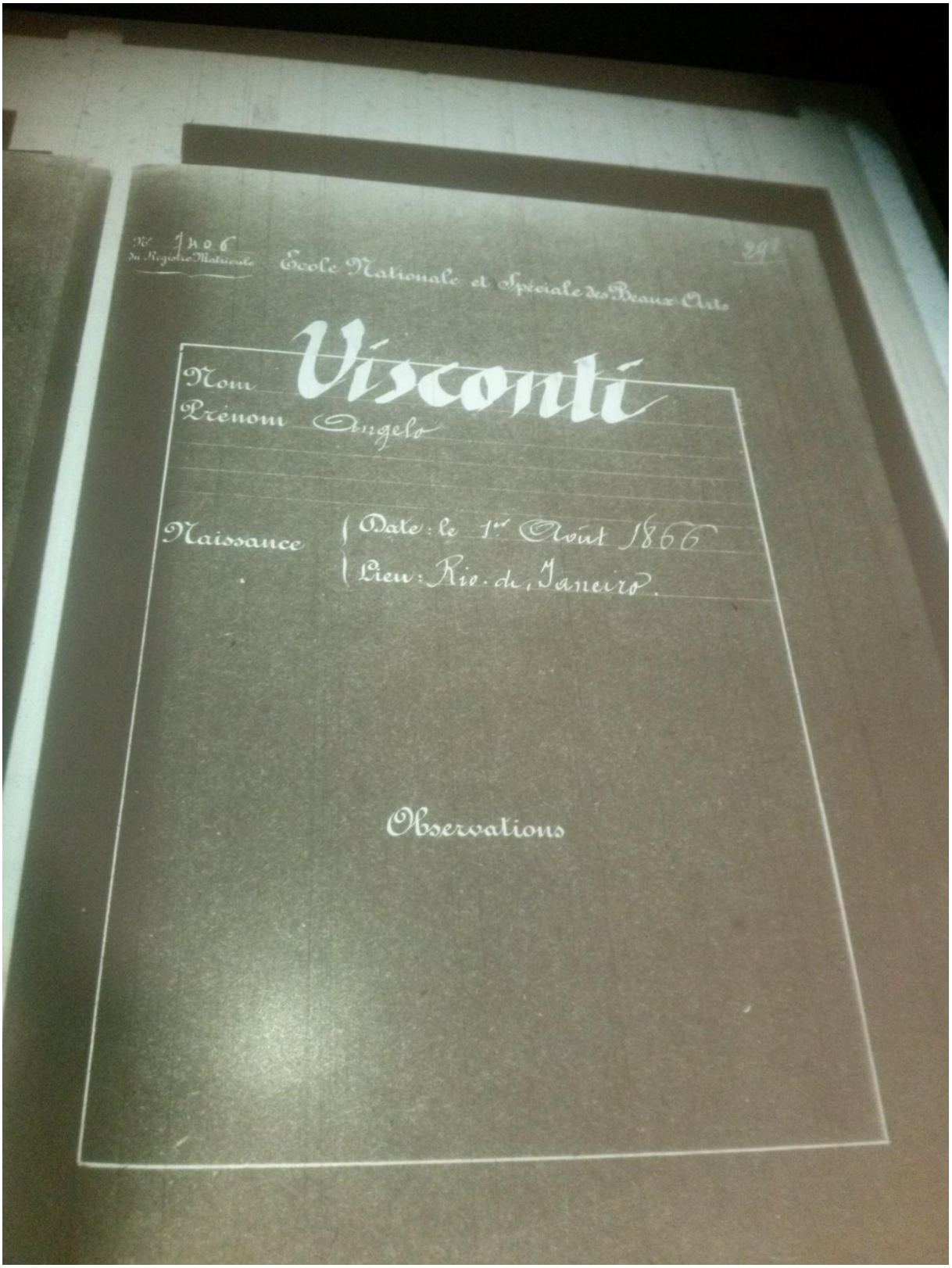
Diplômes de médaille mention honorable».
(F/21/4061-Archives Nationales)

«Art. 81. Chaque jury de classe procédera à l'examan des objets exposés et dressera : 1º un liste des exposants mis hors concours par application de l'article 89 ; 2º une liste par ordre de mérite, et sans distinction de nationalités, des récompenses qu'il propose de décerner aux exposants.

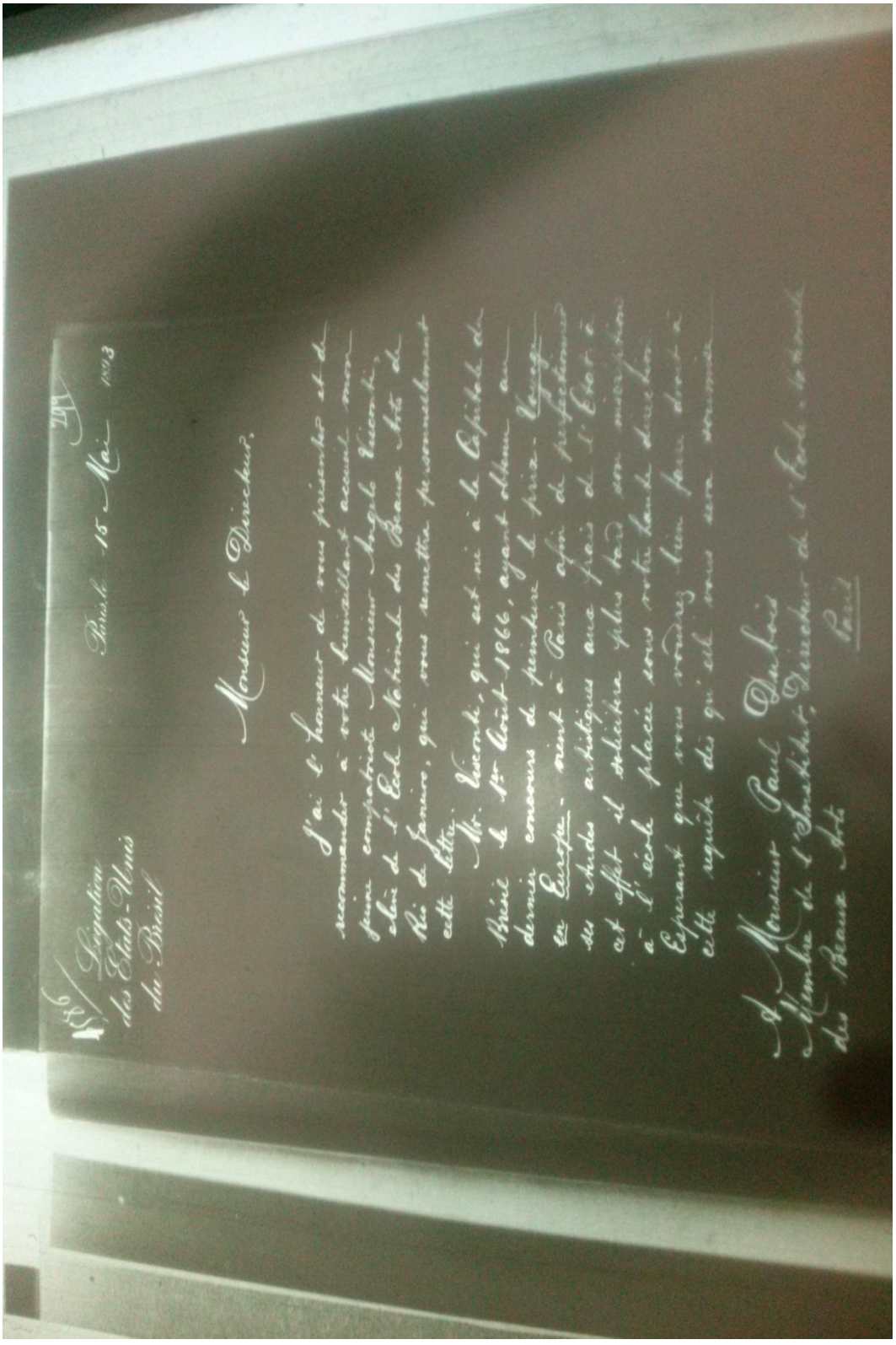
[...]

Art. 87. Le Gouvernement publiera une liste officielle des récompenses».
(F/21/4061-Archives Nationales)

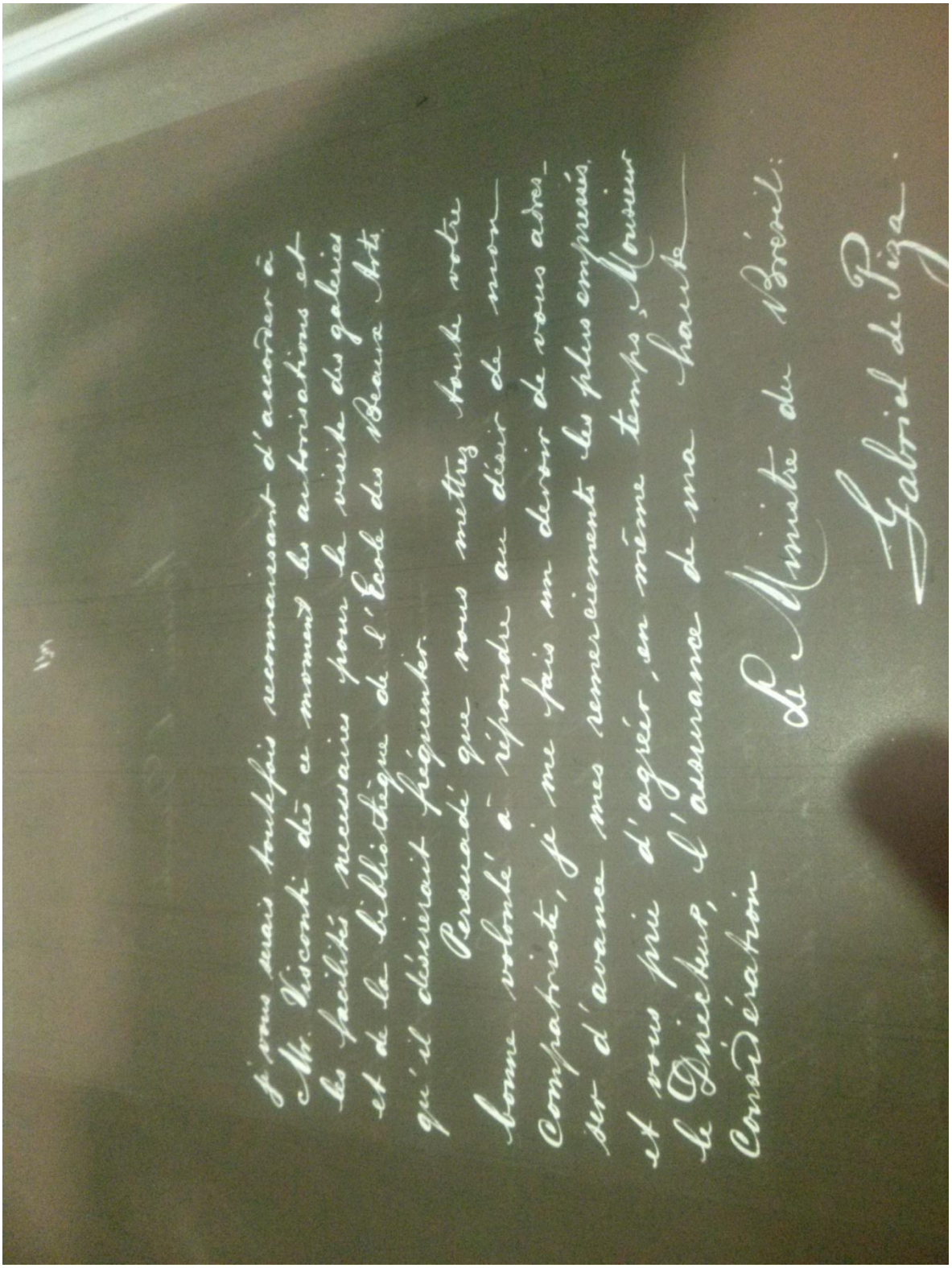
Anexo 15. Dossiê de Eliseu Visconti da École des Beaux Arts de Paris/ Fonte: AJ/ 52/ 286/ disponível nos Archives Nationales, França. 1. Registro, Fabíola Alves.



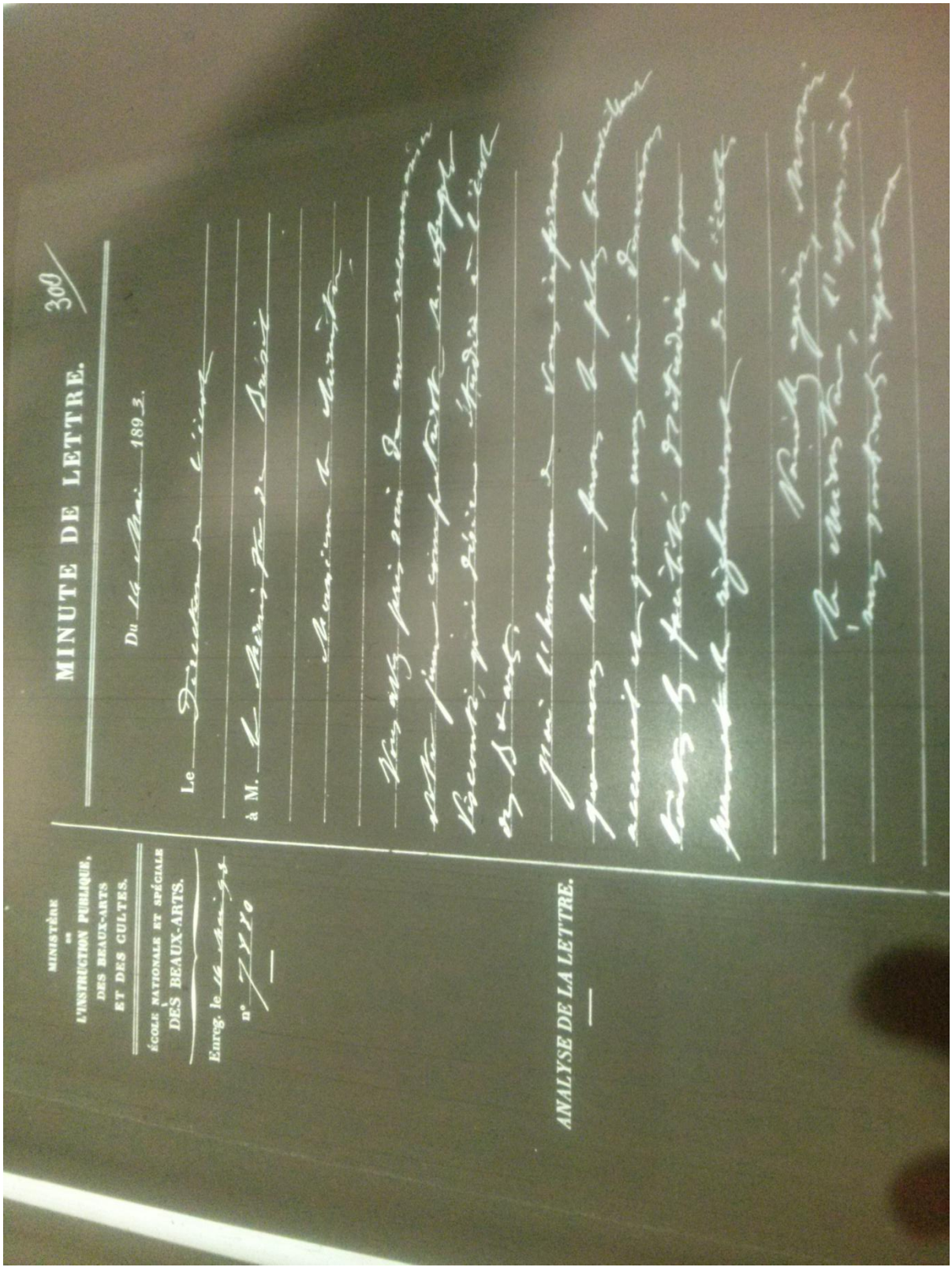
Anexo 16. Dossiê de Eliseu Visconti da École des Beaux Arts de Paris/ Fonte: AJ/ 52/ 286/ disponível nos Archives Nationales, França. 2. Registro, Fabíola Alves.



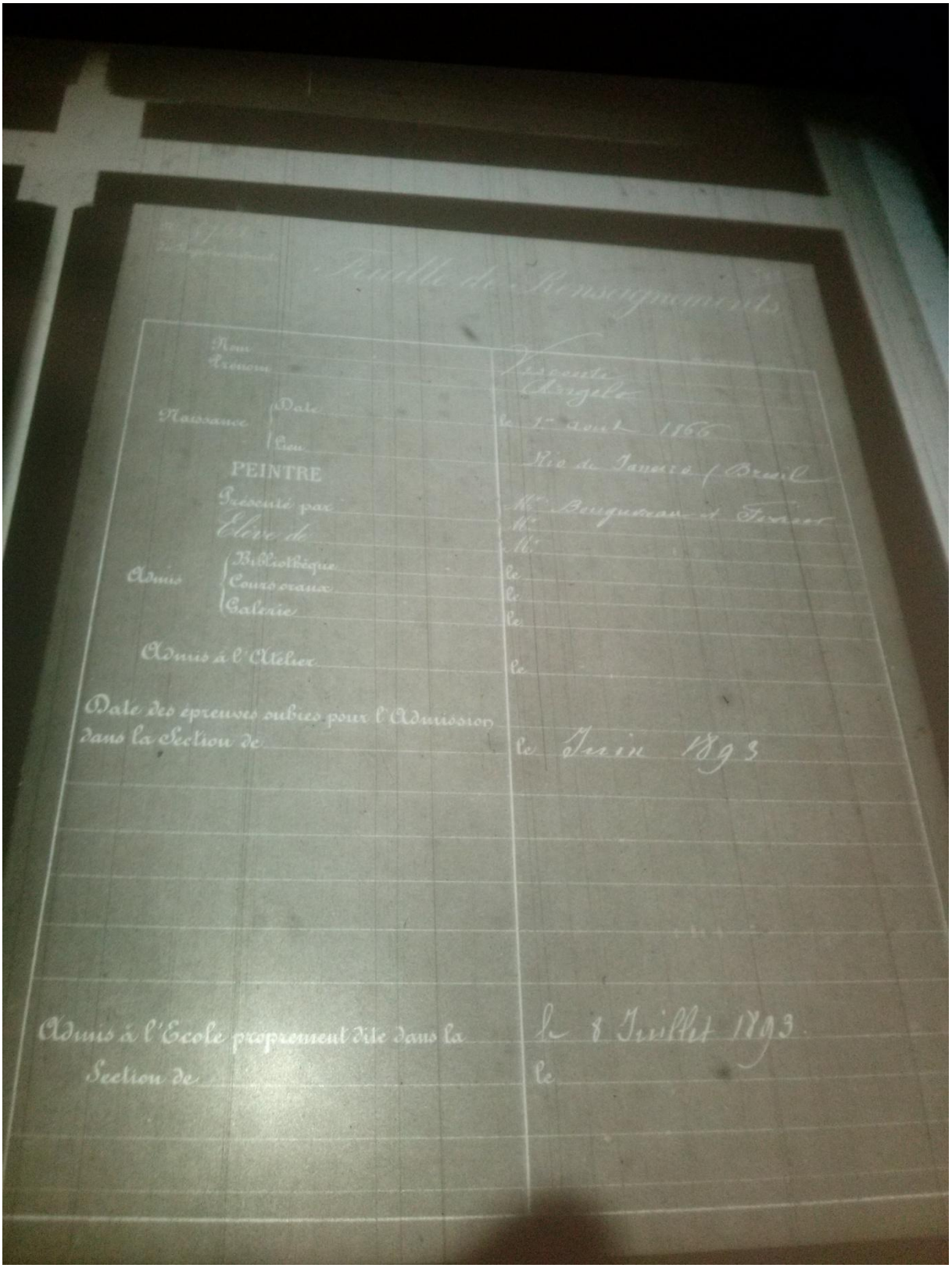
Anexo 17. Dossiê de Eliseu Visconti da École des Beaux Arts de Paris/ Fonte: AJ/ 52/ 286/ disponível nos Archives Nationales, França. 3. Registro, Fabíola Alves.



Anexo 18. Dossiê de Eliseu Visconti da École des Beaux Arts de Paris/ Fonte: AJ/ 52/ 286/ disponível nos Archives Nationales, França. 4. Registro, Fabíola Alves.



Anexo 19. Dossiê de Eliseu Visconti da École des Beaux Arts de Paris/ Fonte: AJ/ 52/ 286/ disponível nos Archives Nationales, França. 5. Registro, Fabíola Alves.



Anexo 20. Texto de Mário Pedrosa. *Visconti diante das modernas gerações*. Correio da Manhã, 01 de janeiro de 1950. Versão disponível no sitie oficial do artista. Ver: http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/TextosCriticos/MarioPedrosa.aspx

Elyseu D'Angelo Visconti era, por assim dizer, até sua recente retrospectiva do Museu Nacional de Belas Artes, quase um desconhecido das modernas gerações. E, no entanto, trata-se de um dos raros, raríssimos mestres da pintura brasileira. Eis um pintor que trouxe autêntica contribuição para a história da nossa pintura. A maioria dos mestres consagrados do passado o são, em grande parte, por complacência, por euforia de nosso patriotismo tupiniquim, resultante do inevitável relativismo histórico com que até ontem julgávamos todo esforço, todo produto cultural, na ciência ou na arte, saído do meio nacional, em formação ainda e inculto, sem tradições espirituais e criadores autóctones. Então toda aptidão nativa para o desenho, a música, as abstrações da ciência ou da filosofia, eram saudadas por um coro de aclamações entusiásticas e sem senso crítico.

Visconti é, no campo pictórico, o primeiro talvez a poder ser julgado sem as atenuantes desses segundos critérios, dispensada a escala do relativismo histórico. Mas como todos os outros premiados de seu tempo, foi também consagrado em vida. Na realidade, como os demais, em função de triunfos escolares a acadêmicos.

Apenas, Visconti não se conformava com esses êxitos. Mais importante do que tais glórias – na maioria de papel dourado – era sua profunda consciência artística. Já era então uma personalidade que se procurava, que sentia o apelo de uma missão. Desdenhou, por isso, os galardões oficiais, as palmas acadêmicas e o favor do público. E nisso já rompeu com certas rotinas do nosso pobre meio. E mesmo no estrangeiro não se deslumbrou com a continuação dos êxitos iniciais no Brasil. Conseguiu, menos de três meses depois de chegado em Paris, em junho de 1893, a proeza – que espantou a taba cá de casa – de classificar-se em sétimo lugar, entre 350 concorrentes, no concurso para admissão à Escola de Belas Artes de Paris. Penetrava, assim, já na primeira tentativa, no templo do academismo, quando em geral os outros costumavam passar por duas ou três provas malogradas, antes de obter o abre-te sésamo tão almejado.

Visconti, entretanto, vitorioso, não soube o que fazer do seu fácil triunfo, pois logo depois mandava a Escola às favas, enojado com o ambiente conservador que ali se respirava, pouco diferente do que deixara aqui. Apenas este era mais pobre, mais provinciano, mais ingênuo e, por isso mesmo, certamente menos sofisticado e corrompido que o padrão parisiense. Impaciente com a rotina, seu instinto e intuição o advertiram que tinham mais a aprender lá fora, com os mestres particulares, mais à la page com a sensibilidade contemporânea. Ele dói assim o primeiro artista brasileiro a pôr-se em contato pessoal direto com as correntes vivas e renovadoras do tempo. Na época em que aportava em Paris, já haviam caído as principais resistências ao impressionismo. Em 1886 realizava-se a última exposição dos impressionistas em grupo. Mas nessa mesma mostra se apresentavam, pela primeira vez, Seurat e Signac, os fundadores da novíssima escola, sucessora do movimento impressionista, o neo-impressionismo. Visconti não tardou a ser tocado também por ele.

Em geral, os outros laureados brasileiros saiam daqui para a metrópole artística do mundo, sem o menor espírito crítico, sem quaisquer veleidades de independência, ungidos de um respeito fetichista à tradição e ao consagrado. Visconti, porém, ainda em embrião, já daqui partia minado por um ideal menos estereotipado, mais pessoal, isto é, uma ambição mais intrinsecamente criadora. Ele ia aprender, sim, mas sobre tudo assimilar, e escrever; ao passo que os outros iam apenas aprender, passivamente, e diplomar-se. Para ele, Paris, a Europa eram sobretudo o estimulo, o acicate, o viver espiritual e cultural necessário ao desenvolvimento da personalidade. E era precisamente isto, esse calor gerador que o Rio de então não lhe poderia dar. Para os outros, porém, Paris era simplesmente a sede do seminário oficial, onde os noviços submissos iam ordenar-se artistas, com "A" grande, gravata borboleta e melenas. Tem toda a razão o seu biografo entusiasta, Frederico Barata (Elyseu Visconti e Seu Tempo), em considerá-lo “o marco divisório” da pintura nacional, e não Almeida Júnior, como propôs Sergio Milliet. Para o mestre da crítica nacional, com o pintor paulista “se afirma nossa liberdade artística e com ele conseguimos um lugar na história da arte contemporânea”. (S.M. – Pintores e Pinturas). Barata, porém, confere esse papel a Visconti, homem da geração seguinte.

Almeida Júnior, como bem acentuou o biógrafo, não inovou em nada do ponto de vista puramente pictórico. É um acadêmico da escola francesa, e de lá voltou como foi, apenas senhor de truques novos e sabidos, aprendidos, segundo o próprio Sergio, nas escolas de Paris e Itália. Aliás, é ainda Milliet quem sustenta, em estudo posterior, que a verdadeira paisagem brasileira ou paulista de Almeida Júnior se encontra em obras anteriores à viagem a Paris, isto é, "nas manchas sombrias do Tietê, nas telas da mocidade".

Esse resultado em parte negativo é sintomático da maioria dos nossos pintores que foram estudar ou "aperfeiçoar-se" em Paris ou na Itália. Ali aprendem uma melhor cozinha, novos truques, adquirem maiores recursos, úteis à realização de obras convencionais, mas perdem o fogo, a espontaneidade dados pela inocência, a ignorância, o provincianismo, a mocidade. Em geral, o velho mundo os europeizava, vestindo-os para toda a vida da pesada indumentária acadêmica, com prejuízo das fontes criadoras internas estancadas ou deturpadas.

Visconti foi o primeiro a escapar ao fenômeno do enfarpelamento tradicional. Que trouxe, na verdade, Almeida Júnior? Uma renovação de temas, de assunto, mas tratados à moda rigorosa do Paris morto e fossilizado, de Cabanel. Livrou-nos dos eternos assuntos bíblicos e alegorias exaustas. O rigor de sua execução, aliado a temas regionais nativos, caipiras, derrubadores de mato, caboclos, causou sensação entre os contemporâneos, enquanto as gerações posteriores saudavam, com alegria, essa mudança de temas e o pitoresco das figuras. Não era isso ainda, porém, a libertação artística nacional; apenas um sintoma, um prenúncio, um regionalismo superficial de pintura acadêmica européia, como o Jeca Tatu de Lobato não era a independência literária brasileira mas um manifesto em prol do tema regional, mais pitoresco e menos batido.

"Na obra de Visconti se debate uma personalidade aflita por afirmar-se; ela reflete, nos seus altos e baixos, nos seus avanços e recuos, as dificuldades que se antepunham no caminho da afirmação. Como vimos, os jovens laureados no Brasil iam para a Europa, e ali eram tragados pelo formidável poder assimilador de uma tradição multissecular. Visconti sofreu êsse choque também. Mas com êle dá-se um fenômeno inverso. Se em Paris, se liberta, no Rio, tende a aquietar-se. Em Paris,

avança; no Rio, parece marcar passo ou recuar. Enquanto adquire lá as novas técnicas neo-impressionistas e assimila, através de Pissarro e Renoir, as lições do impressionismo, aqui, em diversas ocasiões, de retôrno, sua palheta escurece, quando, ao contrário, na presença da luz tropical devia altear-se mais. Êle volta, com efeito, freqüentemente a elementos já abandonados em Paris, como os terras e castanhos, em plena voga nos meios acadêmicos, para talvez satisfazer as exigências ambientes que querem sobretudo a semelhança, a imitação, a subordinação ao realismo convencional, senão a um naturalismo ao pé da letra. Com efeito, por volta de 1908, quando retorna ao Brasil para colocar as decorações do teatro Municipal, dá-se, com o prolongamento de sua presença, uma espécie de recaída no realismo. Em certas paisagens, aliás das mais bonitas já então saídas de seu pincel, nota-se um céu forte, banalmente azul, embora continue fiel aos tons puros que predominam ainda em suas telas (Crisálidas, Patinhos, Bolhas de Sabão, Meu Quintal, Copacabana). A fatura divisionista é atenuada, mas o espírito impressionista se mantém, já adaptado, sobretudo nos contrastes de tons puros, nas passagens, brusca nos valores, ou melódica, continua, nas gradações de verdes, verdes-azuis até os roxos nas sombras. Entretanto, a palheta de novo se sobrecarrega de tons terrosos que vão ensurdecer os retratos da época, onde os castanhos reaparecem.

Talvez em Paris vivesse mais isolado, e, por isso, entregue a si mesmo, ao puro prazer de pintar por pintar, ao demônio da criação desinteressada. Aqui, porém, é um grande nome, solicitado por todos; encomendam-lhe obras, insinuam-lhe retratos, e a lembrança de seus êxitos acadêmicos iniciais, de seus nus e retratos, dos quais recebeu os badejos primeiros de glória, ainda está bem viva e pede confirmação. O fato é que na medida em que divide sua vida, com longas permanências em Paris, até sua residência definitiva no Brasil, êle é um eclético. Tateia, condescende entre realizações de pintura de gênero, de retratos, mais ou menos submetidos à disciplina acadêmica e aos cânones do realismo em moda, e as criações mais fantasistas e livres, paisagens já tocadas de um lirismo colorístico todo seu, e, sobretudo, todo brasileiro, em que só os problemas realmente pictóricos prevalecem. Êsse último aspecto se considerava, aliás, secundário na marcação de sua personalidade como pintor. Não lhe davam a importância que merecia, para só realçar o retratista, o figurista indeciso entre um subjetivismo psicológico mais livre e

já quase moderno e uma fidelidade mais resignada às exigências dum realismo convencional.

Até os retratos dos últimos tempos, até as paisagens de St. Hubert e Teresópolis, o que Visconti produziu tinha qualidades mas não chegava a sagrá-lo como o inaugurador da pintura brasileira, como o seu marco divisório. Com eles nasce uma nova paisagem na pintura do Brasil. Antes dele, é preciso ir até Franz Post para encontrar-se algo de realmente impregnado de elementos intrínsecos da natureza brasileira, naquelas telas pernambucanas, de horizontes baixos e precisão topográfica. Como, modernamente, é preciso bater-se às portas de Segall ou de Pancetti para obter-se uma transposição mais interiorizada de aspectos da nossa natureza.

Para os que conheceram e admiraram o pintor em seu tempo, talvez ainda o que mais avulte na sua obra seja o figurista ou o decorador do Municipal. Para nós outros, porém, e cremos que para as modernas gerações, as quais pela primeira vez entraram em contato com o conjunto de sua produção, avulta incontestavelmente o paisagista.

Se a figura humana e a paisagem são como que constantes alternadas de tôda sua vida, nem por isso a contribuição de ambas se iguala. Onde os dois gêneros se combinam, a tendência é para a figura ser absorvida na paisagem. Não falamos nos exercícios pré-rafaelistas e botticellescos, depois dos nus e academias do inicio da carreira. São meramente uma transição para o desenvolvimento do próprio pintor. O encanto pelos arabescos da primeira Renascença, sobretudo dos florentinos em tôrno de Botticelli, é uma reação à prisão das fórmulas acadêmicas, a que teve de se submeter como principiante. Os arabescos elegantes de Botticelli constituem uma lição de liberdade para o artista, cansado dos truques do claro-escuro e de um modelado já mecanizado. Êle tem a primeira revelação do bidimensionalismo inexorável do retângulo. A lição colorística dos venezianos, não a pôde assimilar, senão muito mais tarde, em Paris, mas já sob a técnica infinitamente mais complexa, ambiciosa e sábia do cromatismo impressionista. Visconti não é um plástico, é um sensualista da côr. Seu desenho é insignificante.

Pelo linearismo botticellesco e pré-rafaelista êle libertou a mão, aligeirou seus desenhos e tomou coragem para fazer incursões pela tela tôda. Nas suas primeiras obras, antes de travar conhecimento com os florentinos do quattrocento, os fundos de sua composição eram nulos (As Duas Irmãs, 1894, A Governanta, 1897, Recanto de Madri, 1897, etc.). Nas figuras tão admiradas na época, de São Sebastião, Gioventú, Oréadas, os detalhes, sobretudo de fundo, já todos tratados, são mais interessantes que a frieza do conjunto, feita de elegância e amaneiramento aprendidos e pobre de forma. Depois, o progresso consistiu em cuidar do quadro todo com o mesmo amor, o fazê-lo vibrar, por inteiro, como uma caixa de ressonância, de luz e côr. Mais isto só o consegue, depois de vencidas e assimiladas, no fundo do subconsciente, a lição do impressionismo e a técnica no divisionismo de tons, quando já amadurecido como artista. E então nos dá suas paisagens mais felizes. A tendência é para a subordinação cada vez maior das figuras à luz, às côres, quer dizer, à pintura.

Tome-se, por exemplo, uma de suas primeiras telas: Lavadeiras, 1891. Obra de mocidade, como se vê. O tratamento é a moda então prevalescente. O desenho anguloso impessoal; feito no atelier, o quadro tem a iluminação naturalista, e os tons surdos. Os verdes, se bem que já denotando certa sensibilidade, estão muito longe daquela riqueza tonal, daquele brilho que virão depois. As figuras estão ali para representar, destacadas no centro do quadro, bem plantadas sob o plano arquitetônico de uma latada. O drama, a fascinação da luz atmosférica, dos tons vivos, puros, que vão açambarcar a sensibilidade do artista ainda não surgem, exigindo satisfação, pelo menos na consciência criadora do pintor. Compare-se esse tratamento com o de temas idênticos da última fase, como Roupa Estendida (óleo de 1944) ou As Lavadeiras (sem data), ou Quaresma, Paisagem de Teresópolis, Um Ninho e até Meu Quintal e Crisálida, de fase anterior, intermediária. As figuras em Roupa Estendida já não têm nenhuma autonomia, subordinadas a orquestração cromática do conjunto. Enquanto nas Lavadeiras de 91 as figuras se colocam no plano central bem autônomas, em ação, na tela de 1944 são espelhadas em diversos planos exclusivamente em função da necessidade das repercussões tonais. Não são mais gente, são metáforas coloridas. Aqui é um grupo de manchas vermelhas que se degrada entre contrastes de amarelos e azuis até o roxo, a um canto do primeiro plano, tomado pelas roupas estendidas. Essas roupas, de um

branco sensibilizado representa o papel principal na tela, pois resume como numa protofonia tôdas as tonalidades que se vão depois desenrolar, em largas manchas, num ritmo amplo, à medida que ganha os planos posteriores e sucessivos do quadro.

Aliás, essa tendência a absorver a figura na paisagem, a transubstanciar o homem em vegetal, em trama colorida, em flor, podia ser inconsciente no artista, mas o acompanhou em tôdas as suas fases. Na primeira, já antes do findar do século, quando não sabia ainda o rumo que iria tomar sua arte – há uma tela que é uma antecipação, uma espécie de indicação vetorial para o futuro. Referimo-nos ao Idílio no Cajueiro (sem data). E' uma composição atrevida; um galho só (quase à moda das paisagens chinesas) corta o quadro em diagonal, e toma tôda tela com suas folhas. O céu é uma nesga, em baixo, no primeiro plano, convencionalmente marcado, fazendo um buraco (talvez a parte fraca da composição). As figuras através o esgalhamento verde e sombrio se desmancham em manchas rosas, douradas, roxas, entre verde e castanho. E' um prenuncio de Visconti translúcido, impressionista, o incomparável colorista dos últimos tempos. Depois em Paris, o Jardim do Luxemburgo o seduz, e é ali que, pela primeira vez, começa a tratar a figura, até então dominante, isolada, alegórica, ou senhorial, desdenhosa da natureza ambiente, como coisa, como árvore, folhas, areias, pedras, o ar, isto é, luz e côr, simples elementos pictóricos. Sob a influência de Renoir, êle pinta a Maternidade. Entretanto, o sensualismo da matéria do mestre o induz a preocupar-se exclusivamente com os vários tecidos da vestimenta da mulher amamentando o filho. E' o contraste de côres, a beleza da textura dos panos, o assunto principal da tela, como em quadro seguinte, Chapéu Branco, o protagonista é a relação entre a matéria soberba da palha alva-creme do chapéu e os tons azuis da fita que o enlaça.

O impressionismo é a revelação de sua verdadeira personalidade; a palheta aproxima-se da pureza do prisma solar, e êle pode, então, entregar-se aos cantos de tenor de seu colorido. Dificilmente distingue entre acessórios e principal, entre fundos e personagens. As próprias decorações do Municipal (teto e foyer) só em parte se defendem, e isso mesmo apenas pela leveza dos tons, a vibração cromática da fatura dividida, a melodia (a nosso gosto adocicada demais) das rosas

e azuis, no meio dos quais as figuras, plàsticamente pobres, esvoaçam, perdidas, sem destaque nem privilégios.

Mesmo depois desse negócio íntimo com a sensação e improvisação impressionista e quando ainda mitiga o processo divisionista, limitando-se ora a determinadas figuras isoladas (Crisálida), o colorista não desarma. Em St. Hubert, onde a individualidade do pintor se acentua até atingir os contornos precisos da fase final brasileira das paisagens de Teresópolis, êle não resiste aos encantos de uma melopéia tonal que flui do verde ao amarelo e do vermelho ao roxo, sem tropeços (Outono, St. Hubert). A atmosfera doce, medida da Ilha de França o embala. A seqüência tonal é melódica, correntia, mal interrompida por sincopados em vermelho. O artista é empolgado pelos problemas puramente pictóricos e colorísticos: a delicadeza dos tons e das meias-tintas, dourados, amarelos, com ligeiras curvas descendentes para os graves roxos e sem remontar aos verdes (Trigal). Em Flôres de Rua, St. Hubert, com as suas pinceladas curtas, as figuras que brincam na calçada, que são? Manchas, tons, flôres, como as que pendem dos galhos e se inclinam sôbre os muros.

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

Devemos, aqui, fazer justiça ao seu biógrafo por esse vaticínio que começa a confirmar-se em face de reação contemporânea à Retrospectiva viscontiana: “no dia em que for popularizada a obra de paisagista de Elyseu Visconti, ver-se-á a influência que essa ‘musicalidade’ terá, tal a sua capacidade poética e emocional, para reforçar a posição destacadíssima a quem tem direito como boa pintura”. (F.B., Elyseu Visconti e seu tempo, p-101).

Visconti aprofunda, de volta definitiva de Paris, os seus meios ao contato com a luz, o ar circundante. Pintor até a raiz dos cabelos, ele compreende que o destino de sua arte está na vitória sobre aqueles elementos. Os matos cariocas, serra de Teresópolis, tratam com ele um diálogo misterioso. E' afinal, a comunicação

indispensável do artista com a natureza que se faz. Ele recolhe-se ao seu meio íntimo. Acabaram-se as viagens, a convivência mundana e cosmopolita. O artista está livre dos temas solicitados do exterior, das encomendas públicas ou privadas, e pode enfim dedicar-se por inteiro às questões que mais de perto o tocam, os problemas finais de sua criação. A pintura para ele não mais se distingue de sua vida externa; é a suprema expressão de seu próprio eu. Ele concentra-se no seu atelier, no seu recanto, no seu quintal. Não perde mais o contato com a natureza cujos segredos – naquilo que lhe diz à sensibilidade de pintor – devassa. Rodeia-se apenas dos seus, e alguns amigos íntimos, prolongamento da própria família. Recusa retratos de encomendas. E' retratista agora por afetividade familiar. E em meio ao turbilhão, à revolução dita moderna, tão injusta para com ele, não se perturba, nem perde a serenidade. E' que já está seguro não só dos seus meios artísticos, mas sobretudo de seu destino, de sua missão como artista. Raros são os que podem alcançar essa altitude. Principalmente no Brasil.

Muitos falam no neo-realismo de sua última fase. Mas em quem demonstraria esse neo-realismo? No painel da Câmara dos Deputados que por assim dizer foi ditado, já que o primeiro cartão não foi aceito? Ou em alguns retratos como o do irmão, nos quais os fundos são entretanto tratados não realisticamente, isto é, pelos toques coloridos justapostos?

São essas coisas produtos colaterais na obra viscontina desse período. Este se caracteriza pela luminosidade crescente das paisagens, palpitante nas cinzas brumosas da atmosfera. Se os retratos, entretanto, não se harmonizam com as preocupações do paisagista de Teresópolis, todo entregue à captação do ar vaporizado da serra, os auto-retratos em compensação se ajustam com as mesmas preocupações luministicas. Os retratos, sobretudo de amigos ou mesmos dos filhos, se destacam pela volta aos tons escuros, à procura das tintas tradicionais da carne. Nos auto retratos, porém, e em alguns retratos da esposa, a veia lírica colorística prossegue desimpedida. Parece que, em se tratando de si próprio, de sua própria efígie, não se acanha em tratá-la com a mesma matéria pictórica dos fundos. E assim ele introduz na carnação do rosto os elementos multicolores não encontrados na natureza física nem na tradição do gênero. Concebendo a própria face como simples problema pictórico, não teme realçar os conflitos dos tons naturalistas das

carnes com os toques do artificialismo luminoso. O que importa é obter o máximo de intensidade cromática. Empresta, assim, às carnes de certos auto retratos a riqueza dos tons contrastados, sobretudo os verdes e rosas. Delacroix já empregara processo semelhante nas decorações para o Senado e a Câmara francesa. Portinari também se utilizou desses toques contrastados e das mesmas harmonias em verdes e rosas para algumas das cabeças mais belas de sua Missa (Edifício do Banco da Boa Vista). Verificamos agora que, já muito antes, Visconti lançara mão do mesmo recurso com muito refinamento e individualidade. Ele alcança aqui a sincronização entre o ser humano e a natureza ambiente.

Quaresmas é nesse sentido uma das suas realizações mais primorosas. O ar vibra na paisagem, envolvendo as figuras entrelaçadas na atmosfera. Nada mais fascinante do que esse jogo sutil de esconder entre a luz e a cor, o ar e o ambiente, as personagens e as árvores e flores. A luz brilhante é coada nos panos estendidos, e se concretiza em matéria colorida nas folhas das quaresmas, no ar, nas figuras, em mil variações de tons. A luz se adensa, pesando sensualmente nas sombras.

Não são os tons altos, as cores mais vivas as que mais acalentam. Ao contrario, o calor muitas vezes vem dos verdes, enquanto os vermelhos diluídos no ar e na folhagem, tamisada pelas mais variadas tonalidades, como que desfalecem. Em Manhã Nublada, as pétalas das flores se desfazem ao calor vaporoso da atmosfera azulada. Em Efeito Matinal, com os primeiros planos em pleno sol, os verdes embranquecem, como se desmanchando em contrate com os tons vicejantes aos bafejos da plena luz. Felizmente, a luz desmedida exterior, inimiga dos verdes, não se eleva de tela acima. Esses primeiros planos são um levantar de cortina para o dia que amanhece. E' extraordinária a sensação de prazer que dá então aos olhos, quando, saindo da luz intensa, mergulham na profundeza dos verdes e azuis da encosta. Estes, por sua vez, sobem de plano em plano, tonalmente marcado, até as camadas superiores do céu, nesga no alto.

É curiosa a predileção do pintor pelos retângulos alongados, nos quais o desenvolvimento se faz no sentido das verticais, com céus reduzidos e linha do horizonte alta. Ele evita assim os truques baratos da perspectiva linear, e se entrega

em quase dois terços do quadro ao prazer de desmaterializar as coisas e objetos físicos, ou por outra, de traduzi-los em tramas diáfanas e em planos de cor.

Poder-se-ia multiplicar os exemplos desse jogo sutil da captação da mais pura atmosfera, entre luzes densas ou vagas. Por vezes, à procura de alcançar o que há de mais imponderável no ar, vapores, neblina, ele o encarna num azul pálido monocrômico ou ralo (Pombos do Meu Atelier).

Ninguém na pintura brasileira tratou com idêntica maestria esse tema perigoso da luz tropical, na imensidão verde da mataria. Pela prática divisionista ou pelo contraste dos complementares, seus tons e tintas não se repetem, por assim dizer. Nada mais longe da uniformidade do que sua palheta. Essa praga da paisagem nacional que é o verde, sob os excessos da luz crua, mera deliqüescência e cinza-amarelenta, jamais contaminou suas telas.

...

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, aprendido diretamente na escola do neo-impressionismo. O modernismo brasileiro não se teria nutrido apenas de idéias importadas da Europa, com raro intercâmbio mais direto com mestres modernos. A lição de Visconti tê-lo-ia levado mais depressa a comunicar-se com a natureza, já pictoricamente filtrada através a experiência e a sensibilidade de um mestre familiarizado com os seus problemas e aberto às inovações. Tarsila, Di Cavalcanti, Portinari e outros, todos eles artistas de talento, achariam talvez na obra viscontiana aquele senso de continuidade, indispensável a todas as revoluções. Encontrariam certamente na pintura do velho mestre brasileiro indicações preciosas para o futuro e suscetíveis de desenvolvimento. E, por sua vez, esse contato de jovens iconoclastas e um nome vitorioso mas não corrompido, nem exausto, teria sido fecundo para o próprio Visconti, que ainda viveu vinte anos, depois da irrupção moderna.

Separado daqueles, Visconti caiu numa espécie de isolamento, pois, na verdade, o mundo acadêmico não o compreendeu, só apreciando nele o que na sua obra era menos pessoal, ou mais tradicional. Eis por que ele só será reconhecido, em todo seu valor, depois da morte, quando já não podia mais fazer qualquer contribuição para os novos. Estes, por seu lado, tomaram rumo durante muito tempo semi-artificial. 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 profundeza 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.

Veja-se o caso de Portinari, pintor verdadeiramente dotado. Se, na sua primeira fase de Brodowisk, há ainda algum sentimento do ambiente da terra roxa, na série posterior dos Morros seu interesse se concentra todo nas gentes, no pitoresco. Era um tema antes social ou literário que pictórico. As formas peculiares à nossa natureza e meio, montanhas, topografia, vegetação, cores, casas passaram despercebidas aos primeiros modernos. E' que, ao invés de olhar a natureza, as estruturas ambientes, olhavam principalmente revistas de arte moderna.

O grave problema da comunicabilidade entre os artistas e a natureza foi transferido às segundas camadas de "modernistas". Tivemos assim de esperar mais tempo até chegarmos aos belos tons densos, dramáticos, ao largo ritmo das marinhas e das paisagens de Campos do Jordão de Pancetti. As estilizações de formas ambientais só apareceram, embora de modo ainda isolado e analítico, em certas composições abstratas, inspiradas na paisagem pernambucana, de Cícero Dias. Os acordes nevoentos, roxos, terras, verdes, mineirais, das montanhas mineiras, de perfis tão severos, só nos vieram sob o pincel torturado de Guignard. Finalmente, foi preciso a sensibilidade surda e profunda de Segall, minado de invencível melancolia européia, para termos a revelação da tristeza plangente da paisagem cabocla paulista, enquanto Livio Abramo nos transpõe, com rara intuição, para as suas gravuras, os elementos formais mais intrínsecos e fisionômicos da mesma paisagem.

A arte é hoje cada vez mais um fenômeno internacional. O que hoje podemos definir como brasileiro na nossa pintura são os elementos atmosféricos, colorísticos e formais de nossa natureza. Tais elementos um verdadeiro temperamento de pintor pode captá-los. Não requer certidão de batismo. Na medida em que tais elementos são divisados e transferidos para o domínio severo do retângulo da tela é que se pode falar ainda hoje em pintura brasileira.

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 modernista 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 histórica. Foi lúcido até o fim. E assim pôde, poucos dias antes de morrer, transmitir às gerações atuais, uma autentica mensagem, religiosamente recolhida pelo seu biógrafo: “O que falta às gerações de hoje é a angústia da humildade, da impotência diante dos problemas da pintura que parecem simples e são incrivelmente complexos. Satisfazem-se rapidamente com o que fazem e julgam-se mestres, na juventude, quando deviam convencer-se de que até a velhice, até a morte, serão humildes aprendizes”. Não se poderia deixar à mocidade de nossos dias mensagem mais justa e mais fecunda. Saberão os moços aproveitá-la?
(Mário Pedrosa, 1950).