

MIRIAN NOGUEIRA SERAPHIM

**A CATALOGAÇÃO DAS PINTURAS A ÓLEO DE
ELISEU D'ANGELO VISCONTI: o estado da questão**

VOLUME I – O Processo de Catalogação

Orientador: Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr.

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Sandra Aparecida Pereira CRB nº 7432**

Se65c

Seraphim, Mirian Nogueira

**A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti:
o estado da questão / Mirian Nogueira Seraphim. - - Campinas,
SP : [s. n.], 2010.
2 v.**

**Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Visconti, Eliseo, 1866-1944 2. Pintura brasileira.
3. Catalogação de arte. 4. Arte moderna - Sec. XIX - Brasil.
5. Arte moderna - Sec. XX - Brasil. I. Coli Junior, Jorge Sidney.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: The cataloguing of Eliseu d'Angelo Visconti's oil painting: the
state of art**

**Palavras chaves em inglês (keywords): Brazilian painting
Cataloging of art
Art, modern – 19th century - Brazil
Art, modern – 20th century - Brazil**

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Doutor em História

**Banca examinadora: Sonia Gomes Pereira, Maraliz de Castro Vieira Christo,
Ana Maria Tavares Cavalcanti, Arthur Gomes Valle,
Silvana Rubino, Luzia Margareth Rago**

Data da defesa: 27-08-2010

Programa de Pós-Graduação: História

C₃
R 3287

MIRIAN NOGUEIRA SERAPHIM

A CATALOGAÇÃO DAS PINTURAS A ÓLEO DE ELISEU D'ANGELO VISCONTI: o estado da questão

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas,
sob a orientação do Prof. Dr Jorge Sidney Coli Jr.

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese, defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 27 / 08/ 2010.

201025338

BANCA:

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr. (orientador)

Prof^a. Dra. Sonia Gomes Pereira

Prof^a. Dra. Maraliz de Castro V. Christo

Prof^a. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto

Prof^a. Dra. Silvana Rubino

Prof^a. Dra. Ana Maria T. Cavalcanti (suplente)

Prof. Dr. Arthur Gomes Valle (suplente)

Prof^a. Dra. Luzia Margareth Rago (suplente)

AGOSTO/2010

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Jorge Coli pela orientação, ensinamentos, confiança, apoio, exemplo, meus sinceros agradecimentos e grande admiração.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa por aceitarem prontamente ao convite e por suas observações e questionamentos, sou muito grata.

Ao IFMT, na pessoa do seu Reitor Prof. José Bispo Barbosa, e do Diretor Geral do Campus Cuiabá, Prof. Ali Veggi Atala, pelo afastamento das minhas atividades didáticas; assim como ao ex-diretor e ao ex-vice-diretor do antigo CEFET/MT, Henrique do Carmo Barros e Rupert Carlos de Toledo Pereira, presentes no início desta jornada; e à CAPES, pela bolsa concedida – a todos agradeço por me possibilitaram a realização dessa pós-graduação.

Aos professores pelos conhecimentos e incentivos e aos colegas pelas dicas e material de pesquisa compartilhado, citando especialmente: Ana M. Tavares Cavalcanti; Arthur Valle; Camila Dazzi; Cláudia Valladão de Mattos; Cláudio Carlan; Elaine Dias; Fabrício Vaz Nunes; Jens Baungartner; Leticia Squeff; Luiz Marques; Luciano Migliaccio; Luciene Lehmkuhl; Lygia Eluf; Margareth Rago; Maraliz de Castro Vieira Christo; Maria do Carmo Couto; Maria de Fátima Morethy Couto; Paula Vermeersch; Patrícia Bueno Godóy; Pedro Paulo Funari; Renata Bittencourt; Rodrigo Vivas; Rosangela de Jesus Silva; Sonia Gomes Pereira; Tadeu Chiarelli; Tamara Carneiro Quírico; Tatiane de Oliveira Elias; Vivian Paulitsh; entre muitos outros.

De forma muito especial agradeço à Família Visconti, que me abriu todas as portas para esta pesquisa, disponibilizando obras e documentos em abundância: Tobias d'Angelo Visconti (*in memoriam*); Leonardo Visconti Cavalleiro; Ronald S. Visconti; Luisa Helena Visconti Freitas; Maria Clara Visconti Luz, Marcelo Pires Visconti, Afonso Pires Visconti; Eliseu Visconti Neto; Alexandre S. Visconti; Eliseu Visconti Cavalleiro; Marcelo José Scarpa Espínola; Roberto Pereira Hirth; e de forma excepcional, a Tobias Stourdzé

Visconti e Maria Isabel Rangel Visconti, pelo apoio constante, generoso, incansável, amigo. Minha admiração e carinho profundos a este casal.

Agradeço imensamente aos colecionadores particulares que preferem ficar anônimos, por receberem-me em seus lares e me permitirem registrar as obras de Visconti de sua coleção, apreciando além destas, tantas outras quase nunca vistas. E também de forma muito especial à Lygia Martins Costa, pela entrevista concedida, pelo exemplo e estímulo para continuar a pesquisa.

Quero registrar ainda meu agradecimento sincero aos Diretores, Museólogos e Curadores pelo levantamento iconográfico e documental realizado nas instituições: Ana Maria Staeding e Marianne Wacques (MNBA Santiago, Chile); Mônica Xexéo, Pedro Xexéo (MNBA/RJ); Marcelo Araújo, Maria Luiza Moraes, Ana Paula Nascimento (PESP); João da Cruz Vicente de Azevedo, Eunice Sophia (MASP); Ana Maria Moura, Danilo Bastos Silva (*in memorian*) (MDJVI/RJ), Maria Cecília S. de Arruda (Museu dos Teatros/RJ); Lucienne Figueiredo (MAP/RJ, Niterói); Laura Rodrigues (MAB/FAAP /SP); Suely Deschermayer, Karina Viana (MON/PR, Curitiba); Anunciata Cristina M. B. Sawada (FIOCRUZ/RJ); Jéferson dos Santos Teixeira (Museu do IHGB/RJ); Flávio Krawczyk (PRB/RS, Porto Alegre); Vera Maria Abreu de Alencar, Gláucia Côrtes de Abreu (MCM/RJ); Heloisa Helena Queiroz (MHC/RJ); Eros Chizzotti, Ilidia Maria Faneco (PMPJ/SP, Rio Claro); Mercedes Rosa, Anna Thereza de Melo (MCCP/BA, Salvador); Débora Assis Mendes (IRB/PE, Recife); Maria Cristina de Freitas Gomes (MAAC/PB, Campina Grande); Célia Labanca (MAC/PE, Olinda); Beatriz Castelo (Multiarte, Fortaleza/CE); Dôra Silveira e Fatima Henriques (MHAERJ); Viviane Furtado Matesco (Acervo Banerj); Martim Francisco Borges de Andrada, Luciana Bonadio (MAP/MG), entre outros.

Assim também, minha gratidão aos bibliotecários e arquivistas das instituições pesquisadas: José Mindlin (*in memorian*) e Cristina Antunes (Bibl. Brasileira Guita e José Mindlin); Ivani di Grazia Costa (Bibl. e Centro de Documentação do MASP); Mary Komatsu Shinkado (Bibl. Araújo Porto Alegre/MNBA); Juliana Sampei (Bibl. Walter Wey/ PESP); Anton Löffelmeier M.A. (Landeshauptstadt München, Direktorium); e aos diretores e

atendentes do CDR do Itaú Cultural, do IEB/USP, CEDAE/IEL e AEL/IFCH da Unicamp, em especial a este último arquivo onde pesquisei inúmeras vezes.

Também agradeço muito aos *marchands* e leiloeiros, que além de permitir o registro das obras sob sua guarda e fornecer seus catálogos, ainda me colocaram em contato com os colecionadores: Max Perlingeiro, Soraia Cals, Evandro Carneiro, Maurício Pontual, Jean Boghici, Luiz Alberto Danielian, Jones Bergamin, Edson Alexandre, Luiz Fernando Dannemann (Rio de Janeiro); Paulo Kuczynski, Peter Cohn, Marcio Gobbi, Renato Magalhães Gouvêa; Luiz Carlos Moreira (São Paulo); Celso Albano e Railda Costa (Brasília); e de forma muito especial a Oséas Abreu, que se tornou também um amigo no Rio de Janeiro e me deu suporte nas muitas viagens de pesquisa.

E minha gratidão a muito outros que me autorizaram a pesquisa ou deram suporte a ela, em diversas instituições: Marisa Letícia da Silva (Palácio da Alvorada), Cláudio Soares Rocha (Diretor de Documentação Histórica da Presidência da República); Paula Lacombe e Alda Flores (Cerimonial da Presidência do TST); Akie Matumato, Rosana Bonfim Martins e Sandra Myriam A. Dantas (Ministério das Relações Exteriores); Christina Gabaglia Penna e Patrícia Galliez de Salles (Hólos Consultores Associados); José Luiz Nunes e Cirlei Vianna (MNBA/RJ); Eugênia Gorini Esmeraldo e Yoná Boidi (Intercâmbio – MASP); Luiz Ewbank; Paulo Pimenta (Palácio da Cidade, Rio de Janeiro); Dejair e Cláudio Varges de Menezes (Bradesco Seguros e Previdência); Terezinha Hillal e Carlos Alberto (SBBA/RJ); Sybil Souza Pinto (Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de SP); Juliana Rodrigues Alves e Vera Lucia Teixeira de Faria (Palácio Boa Vista/SP); Alessandra Labatte Rosso (Expomus/SP); Larissa Ros Brasil (Carvalho Hosken AS/RJ); Elio Sacco (Sociarte/ SP); Cláudia Gobbi Bazanell (Banco Bradesco/SP); Maria Helena (UNIFIEO/SP); Paula Quagliato e Armando Akio (Assessoria de Imprensa da ACS/SP); Maria Helena Wiltshire de Oliveira (descendente dos Simas), salvo algum esquecimento.

Também aos fotógrafos que autorizaram o uso de imagens de sua autoria, na pessoa de Rômulo Fialdini; e aos restauradores com quem muito aprendi sobre a materialidade da obra: Cláudio Valério Teixeira, Edson Motta Junior e Linaldo Cardoso, muito obrigada.

Aos amigos que especialmente me apoiaram durante as pesquisas ou me auxiliaram com seu trabalho: Fredyson Hilton Figueiredo Cunha; Karl Heinz Leimer; Luciana Rubino; Silvio Cesar Mello; Nina de Melo Franco, Ednei Losnak; e aos queridos companheiros da Cooperativa de Biodanza de Campinas, seus facilitadores e convidados, pelo carinho e sustento emocional constante, minha eterna gratidão.

Particularmente, e de forma muito significativa e carinhosa, à minha mãe, meus irmãos, sobrinhos e genro, agradeço o apoio e confiança, e às minhas filhas *Esther* e *Noemy*, orgulho e alegria da minha vida, companheiras, incentivadoras e colaboradoras sempre.

E finalmente, a todos que não pude citar aqui, mas que participaram, contribuindo para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meus agradecimentos também.

RESUMO

O pintor Eliseu d'Angelo Visconti (Salerno, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, 1944), apesar de ser precursor do modernismo brasileiro, pioneiro do *design* no Brasil, e ainda decorador de diversos edifícios importantes do Rio de Janeiro, não tem sua obra conhecida nem valorizada na justa medida, como também grande parte dos artistas brasileiros. A catalogação sistemática da obra de um artista é o procedimento que visa sanar essas faltas e também prevenir e combater a falsificação, que progride na medida em que o mercado de artes plásticas no Brasil é insipiente e o conhecimento do seu objeto é precário. Foi feito, então, um levantamento das pinturas a óleo e de cavalete atribuídas a Visconti, num recorte que exclui toda a sua produção de desenho, pinturas em outras técnicas, projetos para as indústrias artísticas e os grandes painéis decorativos. Para definir o estágio de autenticação de cada pintura e ordená-las cronologicamente, foi realizada uma grande coleta de documentos e críticas publicadas por ocasião das muitas exposições que Visconti participou. Além disso, as características individuais do autor – em termos de cor, fatura, desenho e composição – observadas em suas obras de autoria comprovada, quando estão evidentes em outras pinturas, servem de base para a sua aprovação. Assim, foram destacadas 501 pinturas a óleo, em sua grande maioria comprovadas e aprovadas, num Elenco Cronológico e Iconográfico; acompanhadas de seus dados essenciais e históricos, e de um símbolo de caracterização da obra, que as define em cinco variáveis: autoria, título, imagem, data e coleção. Em separado, são apresentadas mais 115 pinturas, ainda em estudos ou não aprovadas, e acompanhadas dos mesmos elementos. Visconti alcançou uma linguagem plástica pessoal harmonizando elementos de sua formação acadêmica com as tendências do final do século XIX: pré-rafaelismo, impressionismo, simbolismo, *art-nouveau*. Assim, foi inovador e ousado, sem ser contestador ou revoltado.

Palavras-chave: Eliseu d'Angelo Visconti; iconografia; pintura brasileira; catalogação.

ABSTRACT

The painter Eliseu d'Angelo Visconti (Salerno, Italy, 1866 - Rio de Janeiro, 1944), despite being a precursor of modernism in Brazil, and a pioneer of design in Brazil, and decorator of several important buildings in Rio de Janeiro, his work is neither known nor appreciated in full measure, as happens to most Brazilian artists. The systematic cataloguing of the work of an artist is the procedure that aims to remedy those deficiencies and prevent and combat counterfeiting, which progresses to the extent that the market for visual arts in Brazil is incipient and knowledge of its object is poor. Then it was made a survey of oil-paintings attributed to Visconti, a clipping that excludes all of its production design, paintings in other techniques, artistic projects for industries and large decorative panels. To set the stage for authentication of each painting and arrange them chronologically, we performed a large collection of documents and reviews published during the many exhibitions that Visconti participated. In addition, the author's individual characteristics – in terms of color, making, design and composition – seen in his works of authorship verified, once evident in other paintings, are the basis for its approval. Thus, there were 501 outstanding oil paintings, mostly verified and approved, in an Iconographic and Chronological List and, accompanied by their essential data and history; a symbol of characterization of the work, that sets in five variables: author, title, image, date and collection. Separately, more than 115 paintings are displayed, still in studies or non-approved and accompanied by the same elements. Visconti reached a personal visual language harmonizing elements of their academic training with the trends of the late nineteenth century: pre-Raphaelitism, impressionism, symbolism, art nouveau. Thus, it was innovative and daring, without being disruptive or revolted.

Key words: Eliseu d'Angelo Visconti; iconography; Brazilian painting; cataloguing.

SUMÁRIO

VOLUME I – O Processo de Catalogação

INTRODUÇÃO	1
1. EXPOSIÇÕES COLETIVAS DO RIO DE JANEIRO	11
1.1. AS PRIMEIRAS	12
1.1.1. Oficial	12
1.1.2. Marginal	16
1.2. AS ANUAIS DA ENBA	18
1.2.1. EGBA – de 1894 a 1898	21
1.2.2. EGBA – de 1902 a 1906	36
1.2.3. EGBA – de 1908 a 1913	50
1.2.4. EGBA – de 1920 a 1922	87
1.2.5. EGBA – de 1923 a 1930	120
1.2.6. SNBA – de 1933 a 1945	158
2. OUTRAS COLETIVAS, INDIVIDUAIS E PÓSTUMAS	175
2.1. OS SALONS PARISIENSES	175
2.1.1. Da Société des Artistes Français	176
2.1.2. Da Société National des Beaux-Arts	180
2.2. AS MOSTRAS INTERNACIONAIS	184
2.2.1. World's Columbian Exposition	184

2.2.2.	Exposition Universelle Internationale	187
2.2.3.	Louisiana Purchase Exposition	188
2.2.4.	Exposición Internacional de Bellas Artes	193
2.2.5.	Outras	194
2.3.	AS EXPOSIÇÕES PAULISTAS	196
2.3.1.	Brasileira de Bellas Artes	196
2.3.2.	Salão Paulista	200
2.4.	OUTRAS COLETIVAS CARIOCAS	203
2.4.1.	Exposição Nacional	203
2.4.2.	Centro Artístico Juventas	206
2.4.3.	Para o Rei dos Belgas	208
2.5.	AS INDIVIDUAIS DE VISCONTI	211
2.5.1.	Prestação de contas – 1901	212
2.5.2.	Em busca de recursos – 1903	227
2.5.3.	Marcando uma nova fase – 1910	235
2.5.4.	Retorno definitivo ao Brasil – 1920	238
2.5.5.	Arte Decorativa – 1926	244
2.6.	AS HOMENAGENS PÓSTUMAS	249
2.6.1.	A grande Retrospectiva – 1949	249
2.6.2.	Na Bienal – 1954	263
2.6.3.	Do Centenário – 1967	270
2.6.4.	Os Precusores – 1974	284
2.6.5.	Itinerante – 1977/8	291
3.	QUESTÕES DE CATALOGAÇÃO	299
3.1.	DOCUMENTOS ANTIGOS	300
3.1.1.	Manuscritos	300
3.1.1.1.	Correspondências	301

3.1.1.2. Cadernos de anotações	304
3.1.1.2.1. Diários	305
3.1.1.2.2. Esboços	306
3.1.1.3. Listas de obras e <i>expertises</i>	308
3.1.2. Impressos	309
3.1.2.1. Fotografias	309
3.1.2.2. Medalhas, comissões e júris	315
3.1.2.3. Catálogos	325
3.2. REPRODUÇÕES	330
3.2.1. Publicações internacionais	330
3.2.2. Revistas brasileiras	334
3.2.3. Jornais brasileiros	344
3.2.4. Pinturas em fascículos	345
3.2.5. A biografia e alguns contemporâneos	350
3.2.6. Catálogos de exposições	354
3.2.7. Catálogos de coleções e de leilões	359
3.2.8. Livros recentes	363
3.3. A OBRA COMO FONTE DOCUMENTAL	366
3.3.1. Títulos	366
3.3.2. Assinatura e outras inscrições	375
3.3.3. Data e local	380
3.4. O PROJETO ELISEU VISCONTI	385
3.4.1. O <i>site</i> oficial do artista	387
3.4.2. Realizações e planos	388
3.4.3. A Comissão de Autenticação	389
BIBLIOGRAFIA	395

VOLUME II – O Catálogo

1. COR, DESENHO, FATURA E COMPOSIÇÃO	1
2. ORGANIZAÇÃO DO CATÁLOGO	11
2.1. DETALHAMENTO DE ALGUNS CÓDIGOS USADOS	12
2.1.1. Símbolo de caracterização das pinturas	12
2.1.2. Siglas de localização das inscrições nas pinturas	14
2.2. ENUNCIADO SINTÉTICO DE DADOS INCLUÍDOS NO HISTÓRICO DAS PINTURAS	15
2.2.1. Principais exposições de Visconti	15
2.2.2. Publicações com reprodução de pinturas	16
2.2.3. Listas de obras arquivadas pela família	17
2.2.4. Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti	18
2.3. LEGENDAS DAS SIGLAS DE INSTITUIÇÕES	19
3. ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO DAS PINTURAS A ÓLEO DE VISCONTI E A ELE ATRIBUÍDAS	21
3.1. PRINCIPAIS ASSINATURAS	144
4. OUTRAS PINTURAS A ÓLEO ATRIBUÍDAS A ELISEU VISCONTI	145
4.1. PAISAGENS	145
4.2. FIGURAS, INTERIORES E ETC.	150
5. CRONOLOGIA	155

CD ROM – REFERÊNCIAS

1. FATURA E COR NAS PINTURAS DE VISCONTI (Arquivo em PDF)
2. APÊNDICES – LISTAS E TRANSCRIÇÕES (Arquivos em PDF)
 - 2.1. Visconti nas exposições anuais do Rio de Janeiro
 - 2.2. Correspondências
 - 2.3. 120 anos de crítica sobre Visconti – parte I
 - 2.4. 120 anos de crítica sobre Visconti – parte II
 - 2.5. Críticas e notas sem assinaturas
 - 2.6. Documentos e manuscritos de Visconti
 - 2.7. Publicações com reprodução de pinturas
 - 2.8. Títulos citados sem identificação das pinturas
 - 2.9. Entrevista com Lygia Martins Costa
3. ANEXOS – FONTES EM IMAGENS (Apresentação em PowerPoint)
 - 3.1. Assinaturas; Projetos e peças
 - 3.2. Documentos referentes a pinturas e ao pintor
 - 3.3. Estudos preparatórios e Painéis decorativos
 - 3.4. Fotografias antigas dos arquivos do pintor
 - 3.5. Publicações com reprodução de pinturas
 - 3.6. Imagens de Referência
 - 3.7. Outras pinturas atribuídas – Paisagens
 - 3.8. Outras pinturas atribuídas – Figuras, interiores, etc.

INTRODUÇÃO

Perguntei, então, a Visconti, se estava terminado o seu frizo, e elle respondeu-me:

- *Só depois de collocado no theatro, apreciado á distancia e dentro do seu proprio ambiente, poderei saber quaes os retoques que faltam. Feitos esses retoques, o meu trabalho estará começado.*
- Começado?
- *Sim. É preciso pensar como Raphael: Um quadro só começa quando está acabado...*¹

De uma forma indireta, quase ao acaso, interessei-me, no ano 2000, pela pintura *No verão* [059], de Eliseu d'Angelo Visconti, que foi objeto de minha dissertação de mestrado em História da Arte, defendida em 2003, no IFCH/Unicamp, e posteriormente, tema do livro *Eros adolescente*, publicado pela Editora Autores Associados, em 2008. As pesquisas iniciadas em 2000, sobre Visconti, fizeram crescer constantemente a admiração profunda que passei a ter por esse artista brasileiro e aguçaram minha curiosidade, de tal forma, que elas não cessaram nem com o término do mestrado. Embora essa primeira pesquisa se concentrasse numa única obra, comecei a colecionar, desde então, documentos e fortuna crítica referentes a toda a carreira do pintor. Assim, como consequência natural do interesse que aumentava dia a dia, pela obra tão desconhecida e pouco valorizada desse mestre brasileiro, surgiu o desejo de iniciar um levantamento de suas pinturas a óleo e de cavalete. Apesar de consistir na maioria de sua produção, esse recorte ainda deixa de fora toda sua criação em desenho, aquarela, pastel, têmpera, projetos para a indústria artística e grandes painéis decorativos.

¹ Tapajós GOMES. Os Nomes Gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*, (Suplemento de Literatura e Artes) Rio de Janeiro, 15 dez 1935, p. 1.

Tarefa complexa, trabalhosa e de longa duração, evidentemente; porém, esse levantamento e conseqüente organização em catálogo só revelaram toda sua amplitude no decorrer do processo. A ousadia era bem maior do que eu pude supor a princípio.

Recentemente, a revista *Veja* publicou um artigo com o título “O preferido dos falsários”, no qual o autor afirma: “É justamente pela extensão do seu trabalho e pelo valor alcançado por suas telas que Portinari se tornou também o pintor brasileiro mais falsificado de todos os tempos. [...] foram interceptadas nada menos que 672 telas falsificadas do pintor [...]”.² Contudo, é importante ressaltar também, que se chegou a este número, justamente porque Portinari é o primeiro artista brasileiro cuja obra foi alvo de um levantamento sistemático, não interrompido nem mesmo após a publicação de seu catálogo *raisonné* em 2004, em cinco volumes e mais de duas mil páginas. Somente quando outros importantes pintores brasileiros tiverem a mesma atenção, será possível avaliar se Portinari é mesmo o preferido dos falsários. Além disso, a catalogação das obras de um artista também contribui para a sua valorização – é o que garante Christina Penna, que coordenou esse trabalho no Projeto Portinari, e conta que viu a cotação de suas obras subir conforme a pesquisa realizada para o levantamento e autenticação das obras era divulgada.

No final do artigo da *Veja*, foi publicado um quadro comparativo levando em consideração o número de falsificações registradas e a cotação da obra no mercado, no qual Visconti aparece ao lado de três pintores modernistas [R84]. Mas entre todos, Portinari é o único que já tem um levantamento consistente. O autor ressaltava ainda o “estágio incipiente de evolução do mercado brasileiro de artes plásticas” e acrescenta:

Nesse cenário, é bem-vindo o recente surgimento no Brasil dos chamados catálogos *raisonnés*, em que aparecem listados cronologicamente e em detalhes todos os trabalhos de autoria comprovada de um artista. No mercado internacional, esses catálogos foram se tornando peças cruciais à medida que emergia um novo grupo de investidores em artes (tão ávido quanto desinformado), incentivado pela rápida e expressiva valorização da pintura a partir dos anos 80.³

² Marcelo BORTOLOTTI. O preferido dos falsários. *Veja*, edição 2169, ano 43, nº 24, Rio de Janeiro, 16 jun 2010, p. 142.

³ Idem, p. 144.

Dez anos atrás, outro artigo também chamava a atenção para o problema das pinturas brasileiras falsificadas, desta vez como caso de polícia, pois tinham sido apreendidos seis quadros suspeitos de serem falsos, numa galeria de Teresópolis. Dentre eles, dois eram atribuídos a Dacosta, um a Pancetti e um a Di Cavalcanti. Familiares dos pintores e peritos estavam sendo chamados a depor. Um deles aponta: “[...] um catálogo *raisonné* (*volume com obras comprovadamente verdadeiras de várias fases do artista*) é mais do que necessário para intimidar a falsificação”.⁴

Ambos os artigos definem um catálogo *raisonné* como a reunião das obras de autoria comprovada de um artista. Por esse motivo, tive o cuidado de não usar esse termo para o catálogo que é fruto dessa tese. Ele se baseia nos catálogos da coleção *Classici dell’Arte*, da Rizzoli Editore, de Milão. Obviamente, no presente trabalho não se trata de obra completa, como naquele caso. Este é, na verdade, um levantamento que define o “estado da questão”, ou seja, demonstra o ponto em que foi possível chegar com as pesquisas limitadas pelo prazo possível, para o desenvolvimento de uma tese de doutorado.

Os catálogos da *Classici dell’Arte* foram usados como inspiração para a estrutura e a designação adotada: “Elenco Cronológico e Iconográfico das pinturas a óleo de Visconti e a ele atribuídas” (resumidamente: ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO). Assim, estão incluídas também pinturas que se conservam em estudo, pois não há provas suficientes para afirmar que sejam falsas ou autênticas. E também, em listagem separada, juntamente com algumas em estudo, aquelas obras nas quais não são encontradas características da pintura de Visconti, mas foram atribuídas a ele, em dado momento. Justamente porque este não é um trabalho finalizado para publicação, foram incluídas TODAS as imagens de pinturas a óleo atribuídas a Visconti, encontradas até o final de junho de 2010, quando a última remessa de material foi enviada para o trabalho de diagramação do catálogo, que constitui o Volume II desta tese.

Todas essas categorias estão detalhadamente registradas, assim como a forma de assinalar em cada pintura a qual caso ela pertence, no item 2 do Volume II – Organização do

⁴ Adriana PAVLOVA e Daniela NAME. Fragilidade da catalogação de obras facilita falsificação. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 maio 1999, 2º caderno.

catálogo. No item 1 deste mesmo volume, faço uma análise geral e resumida das principais características de Visconti observadas em suas pinturas a óleo – Cor, desenho, fatura e composição – que são consideradas para aprovação de obras que não têm comprovação documental de autoria. O item 3 é o próprio ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO, que reúne 501 pinturas, na sua grande maioria, comprovadas ou aprovadas, segundo os critérios estabelecidos no item 2. Destas, 49% foram examinadas no original. Neste *corpus* principal do catálogo, as pinturas ainda em estudo incluídas são aquelas que julgo terem maior chance de vir a ser comprovadas – elas representam apenas 4% do total. Ao final do item 3, estão colocados os principais tipos de assinaturas usados por Visconti, com breve comentário. Todas as outras pinturas atribuídas a Visconti, em diferentes estágios da pesquisa para determinar sua autenticidade, estão listadas em ordem alfabética, divididas em dois grupos, que formam o item 4 do Volume II. Encerra este volume, como item 5, uma cronologia da vida e da carreira de Visconti, que teve por base aquela apresentada na minha dissertação de mestrado, agora acrescentada, corrigida e atualizada a partir da continuação das pesquisas, apresentando um número bem maior de fontes primárias.

Portanto, este Volume II – O catálogo – resume de forma bastante condensada o resultado do cruzamento de uma grande quantidade de documentos originais, provenientes de diversos arquivos e bibliotecas, públicos e particulares, e de imagens digitais das pinturas, conseguidas de diferentes formas, mas principalmente, o tanto quanto possível, fotografadas por mim em coleções particulares, galerias e museus, em diversas cidades do país. Aliás, a primeira pintura que fotografei em meio digital para esta tese foi *Sonho místico* [099], em Santiago do Chile, ainda em 2004, antes, portanto, de iniciar oficialmente o doutorado. E desde então, venho anotando as instituições que visitei em pesquisa, assim como o nome das pessoas que me atenderam e ajudaram em cada uma delas, e estão todas listadas nos meus agradecimentos, salvo lastimável esquecimento. A partir do veemente pedido do primeiro colecionador particular que visitei, em 2006, de que seu nome não constasse em nenhuma parte desta tese, resolvi não citar nominalmente nenhum deles (exceto aqueles registrados em catálogos), mas também foram muitos os visitados, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Essa imensa quantidade de material coletado está, em sua maioria, creio eu, nos anexos e apêndices, que justamente por seu número elevado, teve que ser colocada à parte, em um CD-ROM, que se constitui num *corpus* de referência. Os apêndices são listas de pinturas e publicações, transcrições de entrevista, documentos e críticas sobre o pintor e sua obra. Estão apresentadas em arquivos do tipo PDF, o que facilita a busca por palavras, como por exemplo, a localização de toda a crítica a uma determinada pintura.

Os anexos são todos formados por imagens digitais que, por isso, estão inseridas em seis arquivos de apresentação de *slides* (PowerPoint), o que possibilita a colocação de legendas explicativas e códigos de referência. Quando o texto faz referência a um determinado documento ou obra dos anexos, aparece uma identificação entre colchetes, com uma letra maiúscula seguida de um numeral de dois algarismos. Esses dois algarismos estão gravados no *slide* (geralmente no canto superior esquerdo ou precedendo a legenda) onde está inserida a imagem, numa seqüência que se inicia logo após o primeiro *slide* com o título que define o conteúdo daquele arquivo. A letra maiúscula que precede os dois algarismos refere-se ao arquivo que reúne imagens de uma mesma categoria, e é retirada do seu título, de acordo com o que segue:

[A00] = Assinaturas; Projetos e peças

[D00] = Documentos referentes a pinturas e ao pintor

[E00] = Estudos preparatórios e Painéis decorativos

[F00] = Fotografias antigas dos arquivos do pintor

[P00] = Publicações com reprodução de pinturas

[R00] = Imagens de Referência

Quando uma referência entre colchetes traz apenas um numeral de três algarismos, ele se refere ao registro de uma pintura no ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO, que vai de [001] a [501]. No caso da listagem à parte, com as outras pinturas atribuídas a Visconti, para não haver confusão com a numeração do ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO e com a dos anexos, a referência, também entre colchetes, leva duas letras maiúsculas

seguidas de numeral com dois algarismos. As letras iniciais identificam os dois grupos nos quais as pinturas estão distribuídas, em ordem alfabética, da seguinte forma:

[OP00] = Outras pinturas atribuídas – Paisagens

[OF00] = Outras pinturas atribuídas – Figuras, interiores, etc.

Esta listagem à parte (item 4 do Volume II) não traz as imagens das pinturas impressas; elas serão encontradas em dois arquivos de apresentação de *slides* (PowerPoint), um para cada grupo de pinturas, de acordo com o gênero, como especificado acima.

Das pinturas que eu pude fotografar pessoalmente do original, obtive também imagens de detalhes, em alta definição, que permitem a visualização da fatura do pintor. Esses detalhes da fatura auxiliam no estudo das características que constituem a linguagem particular de Visconti, e assim são fundamentais para a autenticação das suas pinturas que não têm comprovação documental. As melhores imagens conseguidas de pinturas de autoria comprovada de Visconti estão inseridas num arquivo em PDF, que permite a ampliação da imagem, caso o leitor assim deseje, e pode ser encontrado no CD-ROM que é parte integrante desta tese, com o título “Fatura e Cor nas pinturas de Visconti”. Essas pinturas podem ser identificadas no ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO, pois estão marcadas com seus números em vermelho, junto às imagens em miniatura.

As duas maiores dificuldades num trabalho de catalogação estão na autenticação de pinturas não comprovadas de forma documental e na ordenação cronológica de todas elas. Muitas pinturas não são datadas, e mesmo quando têm uma data inscrita, às vezes, esta não corresponde à data de criação da obra. A definição sobre quais pinturas integrariam o ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO (e quais ficariam à parte), assim como a sua sequência cronológica, ocupou um tempo muito maior que o previsto, pois um dado novo sempre modificava tudo. Mesmo o catálogo apresentado à banca de qualificação era provisório e foi todo revisado, corrigido e acrescentado, até chegar à configuração atual.

A ordenação cronológica é tarefa muito complicada, mesmo entre pinturas comprovadamente autênticas. Os auto-retratos constituem um ótimo exemplo. Colocados a princípio dentro das datas e períodos estimados por expertises, catálogos e o *site* oficial do

pintor, apresentavam muitas vezes discrepância quanto às mudanças na aparência do pintor, naturais com o decorrer dos anos. Foi necessário, num dado momento, separar os autorretratos de todas as outras pinturas e apenas compará-los entre si e com fotos datadas do pintor, e assim sugerir uma ordenação que me pareceu mais coerente, sem considerar as datas propostas anteriormente. No entanto, apesar de extremamente trabalhosas e dispendiosas em termos de tempo, todas essas mudanças na ordenação das pinturas permitiu que elas fossem vistas lado a lado em combinações diversas, o que ocasionou muitas analogias surpreendentes, principalmente no que diz respeito aos muitos estudos pintados que Visconti fazia para suas composições maiores – quer de rostos ou mesmo trechos de paisagem – e aos esboços de idéias preliminares.

Na verdade, até eu me sentir segura para iniciar essa organização das imagens das pinturas foram necessários quatro anos de pesquisa – contados a partir do início do doutorado – e muita documentação coletada. Enquanto essa segurança não chegava, eu procurava analisar e compreender todo o material de referência. Por sua quantidade e diversidade, foi necessário fazer essa análise por escrito, e assim surgiu o terceiro capítulo do Volume I – Questões de catalogação. Foi, na verdade, por onde comecei a redação desta tese, embora tenha sido escrito em seções alternadas com outros trechos. Hoje sinto que ele é um texto enfadonho, mas sua redação foi fundamental para eu organizar e poder cruzar todas as informações que estavam sendo coletadas. Este capítulo 3 deve ser considerado leitura de referência, para ser consultado ao surgir alguma dúvida sobre as fontes empregadas na pesquisa.

Contudo, além do Catálogo em si, que é o Volume II, muito conciso e conclusivo, e dessa enfadonha análise das fontes, que é o capítulo 3 do Volume I, eu sentia a necessidade de contar a história da carreira do pintor a partir de um viés determinado, que servisse de fio condutor, diferente daquele usado no mestrado. Naquela primeira pesquisa, eu havia estudado o autor da pintura escolhida como objeto, pelas diferentes facetas de sua vida – brasileiro, homem, pai de família, artista, mestre do nu... Agora, à procura de descrições e comentários de pinturas que pudessem me ajudar a identificá-las, autenticá-las e ordená-las

cronologicamente, precisei buscar as críticas às diversas e numerosas exposições, das quais Visconti participou, durante sua carreira de quase sessenta anos.

Assim, surgiram os dois primeiros capítulos do Volume I: da análise sistemática das exposições coletivas, das individuais e das póstumas mais importantes. Como Visconti foi muito assíduo às exposições anuais organizadas pela Escola Nacional de Belas Artes, participando de nada menos que 38 delas, no período entre 1894 e 1945, somente estas e mais duas anteriores à organização da Escola forneceram material abundante para o capítulo 1. Conseqüentemente, as outras exposições coletivas, as individuais de Visconti, e as suas principais póstumas, foram analisadas no capítulo 2.

O contato com os jornais da época à procura das críticas às obras ofereceu a oportunidade de conhecer também as transformações pelas quais as exposições anuais da ENBA passaram e assim, compreender o contexto da crítica feita a Visconti. Essa busca meticulosa nos jornais cariocas do período só foi possível graças à facilidade de pesquisa no Arquivo Edgard Leuenroth, do IFCH/ Unicamp, que possui muitas cópias de microfilmes da Biblioteca Nacional, principalmente de final do século XIX e primeiras décadas do XX. A partir de 1930, diminuem bastante os títulos de jornais cariocas encontrados neste arquivo, e devido às grandes dificuldades de pesquisa na Biblioteca Nacional, pouco foi possível coletar lá. Isso, somado à redução da divulgação dos salões pelos jornais na década de 1930, à inconstância nas datas de inauguração das mostras a partir de 1935, e ao iminente término do prazo de integralização do meu doutorado, determinou a falta de continuidade das análises dessas exposições, feitas ano a ano, até 1934.

Mas o material encontrado sobre as resenhas das Exposições Gerais e dos Salões Nacionais de Belas Artes era tão rico, não só em relação a Visconti, mas às próprias mostras e a outros importantes artistas brasileiros, que senti a necessidade de divulgá-lo. Isso foi possível graças a uma parceria com o colega Prof. Dr. Arthur Valle, que planejava disponibilizar este material transcrito, na internet, através do *site* DezenoveVinte.net. Propus-lhe, então, em outubro de 2009, entregar todo o material que eu já tinha digitalizado, correspondente às Exposições Gerais de Belas Artes, desde 1894 até 1922 (com exceção do período entre 1913 e 1920, quando Visconti não participou delas) e o que eu ainda pesquisaria sobre os

anos seguintes, para ser usado no seu projeto, e em troca, ele pediria aos seus bolsistas para transcrever primeiro os artigos referentes aos anos de 1922 em diante, que eu usaria na redação desta tese. Assim foi feito, e em janeiro de 2010, eu passei a participar do seu grupo de pesquisa “Arte: Ensino e Produção”, certificado pela UFRRJ, e as crônicas às exposições anuais da ENBA estão sendo, aos poucos, transcritas e disponibilizadas no endereço eletrônico www.dezenovevinte.net/egba.

Propositadamente, deixei para falar por último, da maior e mais fecunda parceria estabelecida durante este doutorado. Desde as pesquisas para o meu mestrado, o contato com a família Visconti foi fundamental, sendo feito naquela época, com o Sr. Tobias d’Angelo Visconti, filho do pintor, até o seu falecimento em abril de 2003, com sua filha Luisa, que com ele morava, e com seu sobrinho Leonardo Visconti Cavalleiro. Todos sempre me atenderam com muita atenção e generosidade.

No ano em que iniciei o doutorado, 2005, entrou em contato comigo o filho daquele filho do pintor, também Tobias, como o pai. Pediu-me autorização para usar um texto meu no *site* oficial do artista, que ele estava elaborando e viria a ser lançado na internet, em outubro daquele ano. Desde então, centenas de *e-mails* foram trocados, com imagens de pinturas e documentos disponibilizados de ambas as partes, enriquecendo assim tanto o *site* quanto esta tese. Por esse motivo, o extrato desta pesquisa foi sendo publicado em tempo real, através das imagens das pinturas fotografadas e dos novos dados sobre a carreira do pintor, que iam corrigindo ou complementando a cronologia do *site*. Da mesma forma, os documentos guardados pela família e todas as imagens enviadas por colecionadores e *marchands*, que entravam em contato com o Projeto Eliseu Visconti, eram disponibilizados para esta tese. Sem falar do grande interlocutor que encontrei na pessoa de Tobias, com quem pude debater inúmeras dúvidas e impressões, constantemente, nesses cinco anos. Em 2008 veio o convite para participar da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, em cujas reuniões muito aprendi sobre o caráter físico da pintura, com os colegas restauradores. Ainda estou incluída em outros planos do Projeto que aguardam patrocínio, como a curadoria compartilhada da exposição retrospectiva do artista e o livro de autoria conjunta sobre Visconti.

Conheci outros dos dez netos de Eliseu Visconti e suas respectivas famílias; todos me receberam sempre muito bem e facilitaram a pesquisa. Mas com Tobias e sua esposa Isabel, sempre também muito interessada e ativa no conhecimento e divulgação da obra de Visconti, pude desenvolver uma amizade que levarei para além desse trabalho. Certamente essa tese foi muito enriquecida no contato e com o apoio irrestrito deste casal.

Como sempre, em toda pesquisa, restaram ainda muitas dúvidas não esclarecidas, muitas informações não conseguidas, por mais que tenham sido buscadas com todo empenho. Também a apresentação do catálogo, infelizmente, não pôde ser melhorada a partir das sugestões da banca de qualificação – com um infográfico e uma orelha de página que contivesse a decodificação do código de caracterização da obra. Porque a exigüidade do tempo e as condições financeiras não o permitiram.

No entanto, certamente as frustrações são bem menores que as conquistas! Muita satisfação foi alcançada na descoberta de fatos importantes da carreira do pintor, mas, principalmente, no contato direto com a obra original do artista, o que me proporcionou prazer e emoção indescritíveis, em muitos dos casos.

Desejo registrar ainda o receio que senti ao tomar certas decisões, diante de dúvidas que não puderam ser sanadas. Seria muito mais cômodo e seguro incluir nesta tese apenas as pinturas de autoria já comprovada, ancorando-me nos documentos indubitáveis e nas decisões da Comissão de Autenticação das Obras de Visconti. Mas este trabalho não se pretende uma obra acabada – reflete apenas o estado da questão, o levantamento ainda em processo para a catalogação das pinturas a óleo de Eliseu Visconti. Portanto, passível de erro, de revisão e de complementação, e é com toda humildade que proponho o seu resultado. A partir desta experiência, pude compreender perfeitamente a fala de Visconti, registrada no início desta introdução.

Só depois de apresentada esta tese ao julgamento da banca de defesa, a partir de suas considerações e correções, e depois de exposta à apreciação de outros colegas, poderei saber quais alterações que lhe cabem. *“Feitos esses retoques, meu trabalho estará começado”*.

1 EXPOSIÇÕES COLETIVAS NO RIO DE JANEIRO

A história da carreira artística do pintor Eliseu d'Angelo Visconti (Salerno, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, 1944) pode bem ser contada através das exposições das quais participou – algumas poucas individuais e inúmeras coletivas. Procurava constantemente expor sua obra, submetendo-a ao julgamento da crítica e apreciação do público, tanto nacional quanto estrangeiro, e mesmo depois de artista consagrado.

As muitas participações de Visconti em exposições coletivas além de traçar um roteiro de sua projeção como artista, propiciam um manancial riquíssimo de informações fundamentais para uma catalogação das suas pinturas a óleo. Essa técnica foi o ponto forte da carreira desse artista exímio também no desenho e na aquarela, que fez algumas experiências bem sucedidas no pastel e na têmpera, e é considerado um precursor do design brasileiro.

Tanto pelos títulos listados em seus catálogos⁵, quanto pelas reproduções – que começaram a aparecer, no caso de Visconti, na década de 1920 – e principalmente pelas descrições e críticas, por vezes encontradas nos periódicos contemporâneos a elas, essas exposições são ferramentas importantíssimas, que merecem uma atenção concentrada.

Desde os anos de estudante – e até depois de sua morte, – Visconti participou de todo tipo de exposições coletivas, sendo citado, inclusive, como exemplo aos mais jovens, pela humildade demonstrada por sua constância na mostra anual do Rio de Janeiro.

⁵ O Apêndice 1, “Visconti nas exposições anuais do Rio de Janeiro”, traz a lista de todas as obras que Visconti apresentou nessas mostras, com a numeração original de seus catálogos, assim como a forma de apresentação do pintor em cada um deles, e outras informações relevantes.

1.1 As primeiras

Em meio à turbulência dos primeiros doze meses da República Brasileira, Visconti inaugurava a exibição de sua obra para o grande público. A reforma do ensino no Brasil era reclamada com urgência e também os artistas se mobilizaram durante todo o ano de 1890, clamando por suas reivindicações. Visconti, então com 23 anos de idade, estudante no início da carreira artística, teve importante atuação entre os seus pares⁶.

1.1.1 Oficial

Em 26 de março de 1890, inaugurou-se no Rio de Janeiro, como anunciaram os jornais, com grande solenidade, uma Exposição Geral de Belas Artes, o que não acontecia havia seis anos. Registrou-se e a presença do general Deodoro da Fonseca, chefe do governo provisório, e do Ministro do Interior, Cesário Alvim, entre outros acompanhantes. “À entrada e saída do chefe de estado foi executado o Hymno Nacional de Francisco Manoel da Silva”.⁷ Oscar Guanabary expressou assim seus sentimentos quanto ao passado e ao futuro do evento:

A exposição de bellas-artes, organizada agora pela academia, é a apuração dos melhores trabalhos realizados de 1884 até a presente data.

Vinte nove exposições têm sido feitas por essa academia, desde 1837; e em 53 annos de sacrificios pagos pelo povo o resultado é quasi nullo, inda que sejamos obrigados a reconhecer que o actual certamen artístico é superior a todas as justas até aqui franqueadas ao publico. [...]

Quem escreve estas linhas é um desanimado em questões de arte no Brazil; e Deus queira que esse desanimo se dissipe em breve.

Na exposição de 1884 fizemos severas criticas aos quadros de professores que impingiam suas telas ao governo por preços fabulosos; [...]

⁶ Mirian SERAPHIM. 1890 – o primeiro ano da república agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti. In: *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 2008, p. 257-272.

⁷ *O Paiz* (Artes e Artistas), 27 mar 1890, p. 2. Diariamente, a coluna “Artes e Artistas” do jornal *O Paiz*, noticiava a visita do dia anterior e o preço da entrada, sendo 1\$000 (mil réis) aos sábados, 500 réis na quarta-feira, e no restante da semana, 200 réis. Normalmente, contavam-se de 180 a 300 pessoas; sempre nos dias de preço mais elevado a visitação baixava para em torno de 50; e aos domingos subia para mais de 400 pessoas.

Muitos expositores fizeram parte da comissão julgadora, e ao passo que recebiam altas sommas por quadros sem valor, eram condecorados para mais ridícula se tornar a burla do concurso em que tudo foi aceito sem o menor escrupulo⁸.

Apesar de considerar esta exposição melhor que todas as anteriores, o crítico não acreditava que o fato revelasse uma mudança significativa. Ele expressa nestas linhas a insatisfação geral, que se arrastava desde muito tempo, com a grande protagonista das coisas relacionadas às artes plásticas no Brasil Imperial – a Academia das Belas Artes, promotora do evento. Também o cronista da *Gazeta de Notícias* expressa a mesma opinião sobre esta última exposição organizada pela Academia, e logo de início, coloca uma questão que seria debatida durante todo o ano:

Quem visita a nossa Academia de Bellas Artes não sente a impressão agradável do viajante que volta á sua terra, do homem que entra em sua casa. O ar que alli se respira não é o nosso ar, aquelles não são os nossos costumes, não é aquélla a nossa gente, não é assim a nossa paizagem, e portanto, aquella não é a nossa arte, não é a arte nacional, não é a fixação na téla e no marmore da vida, da alma brasileira.

[...]

A exposição actual é talvez a mais brilhante que temos tido, e se o publico ainda se não decidiu a frequentar-a é porque anda escabriado das outras, e ainda não tem fé na arte nacional.

Pois é obra meritoria incital-o a ir ver. Vendo os quadros, adquirindo alguns, estimulando os artistas pelo applauso e por tornar-lhes a vida possível, é que chegaremos a ter arte nacional, principalmente se o governo se decidir a tomar o alvitre de reformar a academia, para que ella dê o que deve dar, alvitre que só tem outra alternativa rasoavel, fechal-a de uma vez, porque é inutil que ela continue a dar-nos Telemacos e Jugúrthas⁹.

O catálogo da mostra de 1890¹⁰ apresenta as 131 pinturas a óleo expostas pela primeira vez ao grande público, dentre as quais, seis eram de Visconti¹¹, que apresentou ainda, na seção seguinte, um retrato a *crayon*. Note-se que neste catálogo, Visconti é apresentado como italiano naturalizado brasileiro, porque acabara de o ser [D55], devido à grande naturalização, ocorrida um ano antes, pelo advento da República.

⁸ Oscar GUANABARINO. Exposição Geral de 1890. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 2 abr 1890, p. 2.

⁹ Academia de Bellas Artes. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 31 mar 1890, p. 1.

¹⁰ Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1890_egba.pdf

¹¹ O Apêndice 1 contém a lista das pinturas de Visconti expostas em 1890.

Das pinturas a óleo de Visconti, o catálogo destaca a primeira, *Ladeira do Monte Alegre* (paisagem), como quadro “premiado com a medalha de ouro no último concurso escolar”. Em 1889, Visconti havia conquistado três medalhas entre os alunos da Academia: uma de prata em Pintura Histórica, uma pequena de ouro em Modelo Vivo e a grande medalha de ouro em Paisagem¹².

Infelizmente, o catálogo da exposição de 1890, como era comum nessa época, não trazia as dimensões das obras e, portanto, não se pode identificar com certeza, essa *Ladeira do Monte Alegre*, mas é plausível supor que seja a hoje conhecida como *Menino na Ladeira* [009], datada daquele mesmo ano. Em sua primeira participação numa exposição pública oficial, Visconti foi premiado com o quarto lugar, ao lado de João Batista da Costa, França Júnior, Raphael Frederico e Braz de Vasconcelos – todos receberam Menção Honrosa¹³.

O parecer da Comissão Julgadora dos trabalhos expostos, transcrito na Ata do Conselho da Academia de 30 de abril de 1890, revela que, em comparação com o público maior, registrado nas duas Exposições Gerais anteriores – de 1879 e 1884, – a de 1890 não ofereceu igual interesse. Sendo assim propõe:

Certamente esta falta de favor publico é desanimadora para os artistas; cumpre pois á Directoria da Academia, no entender da Commissão, remediando essa falta, solicitar do Governo sua poderosa protecção em favor dos artistas, na compra de alguns dos trabalhos expostos; de modo a contentar, sendo possivel, todos os expositores domiciliados no paiz, com a aquisição de uma de suas obras pelo menos, para as collecções da Academia¹⁴.

Na Ata da sessão de 5 de junho é transcrito o parecer da mesma Comissão, composta por Victor Meirelles, Maximiano Mafra e Domingos de Araujo e Silva, que aponta os quadros cuja aquisição seria solicitada ao Governo. Dentre eles, de Eliseu Visconti: *Uma pedreira*, por 100\$000 (cem mil réis), e *Novilho* [009], por 150\$000 (cento e cinquenta mil réis)¹⁵. Como estas obras não se encontram hoje, nem no acervo do MNBA nem do MDJVI, os

¹² Alfredo GALVÃO. *Alunos Premiados da Academia Imperial de Belas-Artes*. 1958.

¹³ Ata da Sessão de 30 de abril de 1890, do Conselho da Academia das Bellas Artes, folha 76. Arquivo Documental, Encadernados – Notação 6153, do MDJVI. Transcrita no Apêndice 6: “Documentos e manuscritos de Visconti”.

¹⁴ Idem, folha 77.

¹⁵ Ata da Sessão de 5 de junho de 1890, do Conselho da Academia das Bellas Artes, folha 80. Arquivo Documental, Encadernados – Notação 6153, do MDJVI.

dois herdeiros da Pinacoteca da ENBA, pode-se concluir que o Governo Brasileiro não atendeu à solicitação.

Após o encerramento desta última exposição sob a vigência da Academia, os ânimos se acirraram e começou um intenso debate pelos jornais, sobre as reformas urgentes que eram esperadas para o ensino artístico brasileiro. Os professores e alunos insatisfeitos deixaram a Academia das Belas Artes, em protesto pela situação em que ela se encontrava. Dois grupos se formaram com idéias diferentes sobre os novos rumos que o ensino das artes deveria tomar no país, e ambos debatiam constantemente entre si e com os mais conservadores que ficaram na Academia. Chega-se até à abertura de inquérito para apurar acusações feitas em um artigo publicado pelo novo colaborador da *Gazeta de Notícias*, Pardal Mallet, que no dia 24 de abril era apresentado aos leitores como “extraordinario e originalissimo frondeur”.

Tal importância adquiriu esse jornalista e bacharel em Direito no debate dessas questões, que no dia 24 de junho acompanhou os artistas na entrega de uma petição, em forma de abaixo-assinado, ao ministro da Instrução Pública, Benjamim Constant, pelo único ponto sobre o qual concordavam os dois grupos: a extinção da Academia, como ela se apresentava naquele momento. Após onze artigos sobre a questão da Academia das Belas Artes, Mallet ainda publica, no final daquele mês, um intitulado *Os novos*, no qual engrandece a nova geração de profissionais de várias áreas, e em especial...

Na esphera da actividade artistica é espantoso o movimento e a pujança da tal gente nova, verdadeiramente nova, que quasi nada fez ainda, que ainda não tem a consagração de uma victoria completa, mas que ahi vem forte e resoluta, destinada a marcar em periodo aureo a sua passagem fecundante. [...]

Aos novos, o Brasil!

Os novos podem ter no maximo a loucura, que é o portico do genio; o velhos têm no minimo a senilidade, que é o portico dos cemiterios¹⁶.

Os novos, termo usado já em vários outros artigos por Mallet, é aquele pelo qual será conhecida esta geração de artistas que aproveitou a mudança política do país para lutar por melhorias também para a sua classe, ao lado de seus jovens mestres. Entre os nomes citados

¹⁶ Pardal MALLET. Os novos. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 27 jun 1890, p. 1.

neste artigo, estão Fiúza Guimarães, Raphael Frederico, João Batista da Costa e Eliseu Visconti.

1.1.2 Marginal

Entregue a decisão nas mãos do ministro, após exaustivos debates, e com a resposta de que a reforma do ensino artístico seria a última a ser realizada, nada mais a fazer do que esperar? No dia 26 de junho, a Seção Livre do jornal *O Paiz* publicava uma circular assinada pelos artistas que vinham encabeçando o movimento:

Não podendo ficar paralyzado o estudo das bellas-artes, e estando os ex-alunos da academia moralmente obrigados a não aproveitar o pouco material de ensino que lá se fornece, a comissão promotora da mensagem que acaba de ser entregue ao governo pedindo a suppressão da academia, resolveu organizar cursos publicos e gratuitos em local que será mais tarde annuciado¹⁷.

Para manter o protesto e esvaziar a Academia, o grupo que se reuniu na oficina Bernardelli propunha agora a experiência dos “cursos livres de belas-artes”. No dia 6 de julho, uma nota anunciava a abertura dos cursos para o dia 15; o local provisório, que seria o barracão montado no largo de São Francisco de Paula, para a exposição de um grande quadro de Aurélio de Figueiredo, que se encerrava nesta mesma data; e a abertura do livro de matrícula para os interessados nos cursos de pintura, escultura e arquitetura¹⁸. Nos dias que se seguem, são publicadas três listas de inscritos, somando cinco para o curso de escultura e 25 para o de pintura, sendo que Eliseu Visconti se apresentava já na primeira delas¹⁹.

O barracão serviu por pouco tempo para as aulas desses cursos. No dia 27 de agosto, era anunciada a mudança dos cursos livres de belas-artes (que contavam 40 dias), para o prédio do antigo *Atelier Moderno*, à Rua do Ouvidor, 45, por haver expirado o prazo da licença concedida pela municipalidade, para a permanência do barracão no largo São Francisco²⁰.

No dia 8 de novembro, o ministro Benjamim Constant aprovava os estatutos para a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), pelo decreto n. 983, do Governo Provisório da República. Vitoriosos, os “insubordinados” alunos e “insidiosos” professores, como foram

¹⁷ O PAIZ. (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 26 jun 1890, p. 3.

¹⁸ O PAIZ. (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 6 jul 1890, p.1.

¹⁹ O PAIZ. (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 9 jul 1890, p.1.

²⁰ O PAIZ. (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 27 ago 1890, p. 2.

chamados pela ala conservadora, podiam voltar agora para a “nova escola”. Antes de abandonar o prédio do antigo *Atelier Moderno*, organizaram ali uma exposição dos trabalhos realizados durante os quatro meses de duração dos cursos “livres” ou “públicos” de belas-artes, como eram chamados pela imprensa.

A exposição foi inaugurada no dia 26 de novembro²¹, e não recebeu muita atenção da imprensa. O nome do antigo *Atelier Moderno* foi sempre atrelado aos cursos que ali funcionaram, nos pequenos anúncios que foram publicados sobre a exposição. Os raros comentários se mostraram pouco entusiasmados:

Passei, ha dias, pelo *Atelier moderno*. Lá estiveram expostos os trabalhos dos discipulos revolucionarios da escola livre.

Impressão tardia a que dou.

Como arte revolucionaria deve-se dizer que ali nada existia que pudesse dar semelhante inducção. Mas havia um grande número de telas agradáveis²².

Mas o nome pelo qual ficou conhecida esta experiência foi dado por Pardal Mallet, e lembrado por Visconti. O cronista que andava sumido das páginas da *Gazeta de Notícias*, desde o início de agosto, manifestou-se novamente três dias após a inauguração da exposição, assinando apenas com suas iniciais:

Eu venho da exposição dos trabalhos executados no *Atelier Livre*. E quasi que começo a aceitar e comprehender a pintura. [...]

Frederico, Fiuza e Visconti (colloco-os em ordem alphabetica), são temperamentos que rivalisam entre si, e rivalisam com outros já acclamados e vulgarisados pela notoriedade, para impôr aos outros as suas visualidades pessoas, nevroticas e doentias, como as de todos os artisticas.

E, quando a gente sae d'aquelle salão, onde está manifesta e clara a justificativa da revolução artistica que elevou Bernardelli a director da escola de Bellas Artes, traz no corpo todo inteiro uma sensação gostosa de banho de luz, de crenças e de trabalho, que fortifica o espirito e o faz sonhar na grandeza de nossa terra brasileira²³.

Diversamente de seu colega de *O Paiz*, Mallet julgou que o resultado da exposição validava a revolução artística. Sem dúvida, os comentários dos dois críticos coincidem com o lado

²¹ O PAIZ. (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 27 nov 1890, p. 2.

²² J.R. Sete dias. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 14 dez 1890, p. 1.

²³ Pardal Mallet. *Atelier Livre*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 nov 1890, p. 1.

da questão ao qual cada um dos jornais mostrou sua simpatia, durante aquele ano, através dos artigos que publicou.

Ambos, porém, dão destaque a Visconti, que viria a ser aquele que lembraria parte dessa história às gerações futuras, relatando os acontecimentos ao seu biógrafo Frederico Barata. Este ocupou várias páginas de seu livro²⁴ contando a história da reforma da academia e do *Atelier Livre*; texto que por sua vez serviu de base para todos os outros sobre esse assunto, até bem pouco tempo. Apesar de, aos 78 anos de idade, a memória de Visconti ter se confundido quanto a datas e alguns nomes, o fato de meio século depois, somente ele narrar o episódio com riqueza de detalhes, mostra bem a importância que aquele período teve em sua carreira. De fato, a atuação de Visconti nos acontecimentos de 1890 já anunciava a postura que ele adotaria durante toda a sua carreira, transitando desde as esferas oficiais até as manifestações marginais que mais se harmonizavam com seu espírito.

Depois de ser destacado entre os jovens alunos na exposição oficial daquele ano, Visconti também foi considerado brilhante na exposição marginal, organizada pelos dissidentes da Academia. O orgulho do jovem Eliseu em participar daquela experiência contestadora ficou registrado em uma pintura sua [023], datada de 24 de setembro de 1890, na qual se pode ler: *Atelier Livre*, e a dedicatória a Julio de Magalhães Macedo, colega que com ele fez parte da primeira lista de inscritos para o curso livre de pintura.

1.2 As anuais da ENBA

Uma fonte essencial e pouco explorada para o conhecimento dessas exposições – que foram fundamentais para o desenvolvimento artístico brasileiro, no final do século XIX e começo do XX – são as notícias e crônicas publicadas em periódicos.

As resenhas sobre essas exposições veiculadas nos jornais cariocas eram muito irregulares e diversificadas. Em 1904, por exemplo, o jornal *A Notícia* chegou a ter pelo menos três autores falando sobre a Exposição Geral de Bellas Artes (EGBA): Araujo Vianna, que desde 1901 ocupava sua coluna com informações antecipadas sobre o que seria a exposição

²⁴ Frederico BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944, p. 29-51.

daquele ano, iniciando sempre de forma didática, com a explicação das disposições legais que a instituíram; Bueno Amador²⁵, que naquele ano fazia ali a tentativa sem continuidade de uma crítica seriada, que só vingou posteriormente no *Jornal do Brasil*; e o autor da série intitulada “Impressões do «Salão»”, que foi assinada, primeiramente, com as iniciais O.G. – na primeira edição, falando ainda com certo respeito da inauguração; e na segunda, já em tom irônico, começando por comentar as obras de dois pintores. Esta série continua fazendo a crítica, sempre em crescente tom jocoso, sobre as obras de vários pintores, mas passa a ser assinada, em cada uma das dez edições posteriores, por diferentes grandes nomes da história da arte universal²⁶ e se encerra esclarecendo:

A musa alegre da ironia, leve e inofensiva, como uma borboleta branca por entre o pó da Avenida, tem andado por esta columna a fazer em prosa ligeira o comentario da actual exposição official de pintura²⁷.

Para uma comparação com os outros dois autores, que publicaram no mesmo ano e mesmo jornal sobre a 11ª EGBA, um trechinho de cada um:

Ha quatro annos me cabe a incumbencia de dar noticias nestas columnas a respeito dos trabalhos que motivam a civilisadora festa, e jamais deixo – como acabei de o fazer – de recordar estas disposições de lei que dignificam a administração superior do paiz, e convém sejam bem vulgarizadas²⁸.

Ha muito que vêr e commentar. Avulta o numero de artistas de saias. Mal ensaiadas pelos mestres. O pincel feminino atira-se ao ramerrão da natureza morta e artes correlativas. [...]

Talvez continuemos as notas impressionistas. *Ça depend...* Queremos ver primeiro a impressão destas notas cheias de franqueza e vazias de competencia...²⁹

No ano seguinte, somente Araujo Viana, sempre assinando com suas iniciais, ocupou duas vezes a sua coluna com comentários sobre a 12ª EGBA, e uma nota sem assinatura informou sobre a inauguração e algumas obras em destaque.

²⁵ Segundo a *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, organizada por Afrânio Coutinho e José Galante de Sousa, São Paulo: Global, 2001, Bueno Amador é o pseudônimo de Raul Pederneiras, o caricaturista.

²⁶ Desde “Puvís”, na edição de 8 e 9 set; “Rubens”, em 10 e 11 set; “Rembrandt do Flamengo”, em 22 e 23 set; “Buonarotti”, em 4 e 5 out; “Guido Reni”, em 11 e 12 out; etc.

²⁷ “Leonardo da Vinci”. Impressões do «Salão». *A Notícia*. Rio de Janeiro, 13 e 14 out 1904, p. 2.

²⁸ A.V. Salão de 1904 – A vespera. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 31 set e 1 out 1904, p. 3.

²⁹ Bueno AMADOR. O Salão de 1904 (Impressões rapidas). *A Notícia*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 7/ 8 set 1904, p. 2.

Um dos críticos mais sérios e constantes das Exposições Gerais de Bellas Artes foi o autor anônimo que escreveu por muitos anos na coluna Notas de Arte do *Jornal do Commercio*, desde 1895. Curiosamente, por ocasião da 1ª EGBA, esse jornal não apresentou nenhuma crônica ou nota mais detalhada sobre a exposição, apenas duas ou três linhas, vez por outra, informando o número de visitantes à exposição naquele dia e o horário de funcionamento. Embora as Notas de Arte nunca sejam assinadas, seu autor é sabidamente, Carlos Américo dos Santos, correspondente brasileiro para a importante revista inglesa *The Studio*³⁰, assinando apenas com suas iniciais, e autor do verbete “Painting and Sculpture”, no livro *Twentieth Century Impressions of Brazil: Its history, people, commerce, industries and resources*, publicado em Londres, 1913. Nesta publicação pode-se ter a prova cabal da autoria das Notas de Arte, pois diante do verbete se lê: “by Carlos Americo dos Santos, Fine Arts Editor of the ‘Jornal do Commercio’.”

Constantemente, em todos os jornais, essas crônicas faziam referências aos Salões de Paris, nos quais, sem dúvida as nossas exposições anuais se espelhavam. Desde a própria designação de “Salão” ou *Salon*, para a EGBA, ainda que utilizando aspas ou itálico; passando pelo uso freqüente de expressões francesas, o que era muito comum à época, tais como: *clou*, *cachet*, *toillettes*, *frou-frou*, *chic*, *savoir faire*, *brosser*, *coqueterie*, *étalage*; e obviamente, os termos próprios do *métier*: *pochade*, *cloisonné*, *faiense*, *plein-air*, *pointillé*; até a menção explícita do *Salon* parisiense e a adoção de seus costumes:

Em virtude de disposições da nossa legislação de bellas artes, é o dia 1º de setembro o designado para a abertura das grandes exposições annuaes, legalmente chamadas – *exposições geraes de bellas artes* – semelhantes a congeneres certamens francezes, os *Salons*, de Paris.

Por *vernissage* se entende, em França, a *vespera* da abertura solemne. O dia do *vernissage* é de successo em Paris do luxo e da tafularia da alta sociedade franceza.

No Rio de Janeiro, a *vespera*, ou o dia do ultimo toque de verniz e de remates, limita-se a uma reunião intima de expositores, de seus amigos particulares e representantes da imprensa. A solemnidade, a festa propriamente dita, reserva se para o dia da inauguração que se realiza no edificio da Escola Nacional de Bellas Artes, com a assistencia do Sr. presidente da Republica, sua casa civil e militar,

³⁰ Em pelo menos duas edições da *The Studio* podem-se ler comentários sobre Visconti, assinados C.A.S.: nº 111, jun 1902, p. 70-71; e nº 156, mar 1906, p. 178-179.

membros do ministerio e do Congresso, corpo diplomatico e representantes de todas as classes sociaes.³¹.

Algumas descrições detalhadas e bem humoradas desses eventos enriquecem a reconstrução, no nosso imaginário, do ambiente em que era mostrada anualmente a produção da arte brasileira no início do século XX:

A cerimonia do *vernissage*. Dia humido, triste, cheio de nuvens escuras. A chuva ameaça cair a todo instante. Isso não impede que duas galerias da escola estejam repletas de artistas, homens de letras, criticos, e da fina flor da nossa sociedade, representada por uma porção de senhoras encantadoras e de cavalheiros distinctos.

Na cerimonia do *vernissage* parece que, em geral, não se enverniza cousa alguma. Se não fosse o Sr. Augusto Petit, trepado numa escada, a *brosser* uma das suas produções, ninguém diria que era *vernissage*.

As senhoras trocavam impressões, os auctores, commovidos, andavam na doce procura do elogio, de resto e como sempre abundante; os criticos mediam distancia, punham a mão em pala sobre os olhos (o Sr. Carlos Santos, illustre crit[ic]o do *Jornal*, faz um oculo com a mão esquerda), no difficil trabalho de julgar; os cavalheiros olhavam, e alguns estudantes, com espalhafato, para mostrar que entendem do riscado, formam grupos de vez em quando, desfechando o incipiente saber em cima das telas. Uma reunião deliciosa³².

1.2.1 EGBA – de 1894 a 1898

Nos estatutos da ENBA, aprovados em novembro 1890, o Título IX, “Das exposições geraes”, já estabelecia que a escola cederia parte do seu edificio para uma exposição, todos os anos, com o propósito de exhibir os trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros. Porém, o seu texto era bastante reduzido e não regulamentava o certame. O “Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes”³³ foi redigido somente em 1893, e publicado em 1895. No entanto, essas exposições passaram a acontecer anualmente a partir de 1894, sendo que esta foi então considerada como primeira EGBA, apesar de várias outras não regulares terem ocorrido antes, durante a vigência da Academia Imperial das Belas-Artes (AIBA). Assim, nos anos subseqüentes, elas receberam seus títulos seguindo essa contagem, a partir da primeira exposição organizada pela ENBA.

³¹ A.V. Salão de 1902 – Vernissage. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 30/ 31 ago 1902, p. 3.

³² Z. A Exposição de Bellas-Artes – O «Vernissage». *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 1º set 1905, p. 3.

³³ Tanto os Estatutos da ENBA, aprovados pelo decreto n. 983, de 1890, quanto este Regimento das EGBAs estão disponíveis em <http://www.dezenovevinte.net/documentos/documentos.htm>.

Embora o Regimento de 20 de julho de 1893, em seu Artigo 2º, determinasse que elas fossem inauguradas no dia 1º de setembro e encerradas em 15 de outubro, isso não ocorreu na primeira EGBA, que foi aberta somente em 1º de outubro. Após consolidada em sua periodicidade, alguns cronistas lembraram as dificuldades para a concretização da exposição inaugural desta série, que só conheceu interrupção depois de quase quatro décadas e por motivos alheios a ela:

Nem todos sabem que a Rodolpho Bernardelli se deve, e exclusivamente a elle, ter entrado em execução o estatuido em lei, isto é, a primeira exposição annual. Não poderei calar esse serviço relevante, prestado á Arte.

Foi elle, quem tomou para si o primeiro salão, desde as armações até o catalogo. E isso ha onze annos passados. Dahi em deante, com o producto das entradas e vendas de catalogos se mantém o salão, para cujo exito concorrem tambem os esforços e dedicação de todo pessoal administrativo da Escola, chefiado pelo zeloso secretario³⁴.

Inaugura-se, hoje, ao meio-dia, a decima primeira exposição geral. Ha onze annos, á custa de sacrificios e esforços, vem Rodolpho Bernardelli sustentando essa campanha. Para o primeiro *salon* foi preciso contribuir com a sua bolsa, para os subsequentes teve que se fazer defesa e arrimo. Onze annos depois o nosso publico começa a surprehender o valor das exposições e, hoje até, para os mundanos, a abertura da exposição é o definitivo encerramento da *season*³⁵.

O “desanimado em questões de arte no Brazil”, Oscar Guanabara, que não se convenceu muito com a última exposição organizada pela antiga Academia, começou assim sua crônica sobre esta primeira iniciativa da ENBA:

Foi grande a nossa surpresa e grande o nosso contentamento ao entrarmos hontem na sala em que estão reunidos os trabalhos de pintura enviados á exposição de bellas-artes.

A pintura progride, como nenhuma das outras artes, no dominio da Republica; e basta comparar a actual exposição com a melhor que conseguiu o antigo imperio em 1884, quando a academia tinha conselheiros e commendadores a dirigil-a, para vermos o quanto temos caminhado³⁶.

O jornal *A Notícia* deu ampla cobertura para essa mostra. Em notas sempre intituladoas “A Exposição de Bellas Artes”, o cronista que assinava com as iniciais J.B. comenta,

³⁴ A.V. Ainda o «Salão», *A Notícia*. Rio de Janeiro, 6/ 7 set 1905, p. 3.

³⁵ João do RIO. O Salão de 1904 – A Exposição Geral de Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*, 1º set 1904, p. 3.

³⁶ Oscar GUANABARINO. Escola Nacional de Bellas-artes: Exposição Geral. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 1º out 1894, p. 2.

primeiramente, a sua inauguração e depois, a cada edição, ocupa-se de um ou mais expositores. No primeiro texto, ele lamenta encontrar ainda reflexos dos embates ocorridos em 1890, na questão da reforma da Academia:

Para uma primeira exposição, feita sem ruido, mas com um trabalho preciso e urgente, todo o nosso applauso é pouco para o que merecem os seus organizadores á cuja frente se encontra o poderoso artista Rodolpho Bernardelli, director da escola. [...]

E não sabemos porque artistas de nome e real talento, como Decio Villares, e artistas que começam – os discipulos d’este pintor – não concorreram. Seria, sem duvida, o reconhecimento da arte official contra a qual protestam, mas seria, antes de tudo, uma segura e boa obra de patriotismo e uma cooperação valiosa levada ao primeiro *Salon*³⁷.

Na edição seguinte, o cronista fala, sem muito entusiasmo, dos quatro mestres da ENBA: Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo; Henrique Bernardelli e Modesto Brocos, sempre elogiando uma ou duas obras, mas mostrando sua decepção em outras. Segue analisando alguns artistas em edição exclusiva, outros em grupos de dois ou três. A Visconti dá um destaque especial:

Visconti – entre os artistas que figuram na actual exposição, um dos mais interessantes é o Sr. Visconti.

É tão rara nesta exposição a nota de *chic* que constitue a grande qualidade de Marold, Myrbach, José Roy, Chéret e todos esses inimitaveis illustradores francezes, que o Sr. Visconti, sendo o unico representante d’esta feição no *Salon* da Escola de Bellas Artes, toma um logar destacado e saliente e se apresenta como um artista á parte, tendo de ser analysado sob um ponto de vista inteiramente diverso dos demais expositores³⁸.

Pelo início desta crônica e um comentário feito às suas paisagens – “uma esplendida escolha do verde, que é caso raro na exposição, o verde d’aqui, o verde verdadeiro” – percebe-se que o autor já se referira a Visconti na sua primeira resenha, ainda que sem citar o nome do artista:

A impressão do conjunto da exposição é a propria essencia dos factos: é um inicio, um despertar do espirito artistico. [...]

³⁷ J.B. A Exposição de Bellas Artes. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 1º 2 out 1894, p. 1.

³⁸ J.B. A Exposição de Bellas Artes. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 7/ 8 out 1894, p. 2.

Em outros a preocupação do *chic* e o desenho do *chic*. Paizagens do Brasil em que a luz é d'outras terras, ao lado de algumas doces paizagens, bem trabalhadas e sentidas, por isso que marcam o caracter local, *d'aqui*, da natureza vista³⁹.

Maior atenção ainda dedicou o jornal *Gazeta de Noticias* a essa estréia da ENBA, como promotora da exposição anual. Começando no dia 2 de outubro com uma nota sobre a inauguração, autoridades presentes e lista dos 26 quadros adquiridos, a partir do dia seguinte, passa a publicar, quase diariamente, na primeira página, 21 caricaturas de artistas, obras e cenas da exposição. Também uma série de resenhas, sempre sob o título “Exposição Geral de Bellas-Artes”, traz na edição de 6 de outubro uma longa reflexão sobre aquele início, na qual afirma: “O conjuncto tem modestas proporções mas não deixa de affirmar a potencia de um desenvolvimento, que se poderá experimentar quando a prosperidade do paiz o permittir.” E a partir do dia seguinte, apresenta em doze edições os principais artistas e seus trabalhos expostos. Dedicando-lhe a nona edição, o autor dá destaque a Visconti e à suas recentes realizações:

Elyseu d'Angelo Visconti, pensionista do Estado na Europa ha mais de anno e meio, é o fructo mais legitimo e mais precioso da escola das Bellas-Artes.

No concurso de viagem de 1892 deu prova brilhante do seu talento artistico, ganhou o premio e foi para Pariz. Alli não adormeceu sobre os louros adquiridos na patria e poz-se a trabalhar com grande amor e enthusiasmo.

Logo depois mandou uns quadros a exposição de Chicago e recebeu uma medalha, e n'este mesmo anno apesar de ser novo no meio pariziense, teve a honra de ser admittido no *Salon* com dous quadros que foram considerados e louvados.

Ao mesmo tempo que trabalhava para esta primeira exposição enviava para a escola um estudo de figura e do nu, para satisfazer as suas obrigações de pensionista.

É como se vê um trabalhador exímio e um temperamento artistico de primeira ordem⁴⁰.

Visconti se encontrava no seu segundo ano de estágio em Paris e de lá mandou para essa exposição no Rio ao menos duas pinturas: *No verão* e *Leitura*, mas talvez também *Distração*. No entanto, as demais certamente foram obras realizadas ainda no Rio de

³⁹ J.B. A Exposição de Bellas Artes. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 1º 2 out 1894, p. 1.

⁴⁰ Exposição Geral das Bellas-Artes. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 28 out 1894, p. 2.

Janeiro, antes de sua partida: *Lavadeiras* [028], *Bananeiras* e mais cinco *Paisagens* – provavelmente as mesmas que participaram, em 1893, de uma exposição internacional⁴¹.

Os dez quadros que aqui e acolá figuram nas duas salas da exposição pertencem a diversas épocas, desde a de discípulo da escola até a de expositor no *Salon*. Os entendidos podem notar perfeitamente a evolução do seu talento e o progresso que se vai manifestando nos últimos trabalhos do joven artista com o contacto de novos meios de novas idéas e com o conhecimento de novos elementos artisticos, que o governo francez, desde ha muito procura concentrar na cidade mais animada e mais ruidosa do mundo moderno.

Nas paizagens notam-se as primeiras manifestações e as primeiras promessas: ha maior ou menor felicidade no estudo dos pormenores na escolha das linhas e na collocação das figuras; mas o que nunca falta é a equação luminosa do conjunto: embryon[a]ria apenas intencional em alguns; clara e bem definida n'outros.

Percebe-se á primeira vista que a observação do artista é feliz e que muitas vezes consegue traduzir, com relações apropriadas, os caracteres salientes das linhas, das cores, e dos objectos observados.

Ahi está a medida que ajuda a distinguir n'um estado inicial o que promete ser artista do que illude, ou se illude de poder alcançar com os esforços do trabalho o que a natureza lhe negou.

A *Leitura* e a *Distracção* são dous quadrinhos dignos de toda a attenção, dous estudos em que o artista tenta adquirir uma physionomia e dar forma á uma idéa.

Ha bellas qualidades de palheta e ha affirmacção séria de bom gosto na fusão das tintas e na repugnancia decidida que mostra para os effeitos chocantes e charlatanescos que nos ultimos tempos andavam pelas glorias da moda.⁴²

Este último parágrafo exemplifica bem a recepção dos movimentos artísticos modernos por parte da crítica brasileira. A crônica assinada por J.B., do jornal *A noticia*, traz pequenos comentários sobre de várias telas. Depois de citar *Lavadeiras*, ele comenta:

No n. 187, *Bananeiras*, as figuras são mal desenhadas, acanhadas, constrangidas a estarem alli. Aqui, já os valores não são guardados como na téla anterior e a roupa pendurada; se tem falta de transparencia, tem igualmente uma desharmonia de tons que se batem, que se repulsam e aggridem n'uma flagrante insociabilidade.

A paizagem do n. 192 é boa. Os tons são suaveis, guardam harmonia, e uma figura de negra, contra uma casita e uma barraca tosca de madeira, sobresahe sem esforço e sem prejudicar o desenho da casa e da barraca, cujas tintas, embora escuras, não morrem pela visinhança da figura.⁴³

⁴¹ Analisada em detalhes no próximo capítulo, item 2.2.1.

⁴² Exposição Geral das Bellas-Artes. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 28 out 1894, p. 2.

⁴³ J.B. A Exposição de Bellas Artes. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 7/ 8 out 1894, p. 2.

Essas pequenas descrições facilitam a identificação das pinturas expostas, como no caso da citada paisagem sem título, que é *Uma rua da favela* [021] e ajudará a autenticar aquelas que ainda não foram encontradas, como essa *Bananeiras*. Mais adiante, o autor comenta outras duas:

Na *Leitura* (184) patenteia-se o artista do *chic*. Uma grande segurança de pincelada, simples e fácil e o proposital desleixo na conclusão firmam e indicam a maneira pessoal do artista. Aqui, o colorido, que é raro, exqu岸ito, de uma originalidade deliciosa, tem efeitos de verdade. O desenho é bom, a posição – de mão no queixo e os olhos atentos – é bem notada. A cabeça está bem tratada, e o manto tem sobre a testa uma justa tonalidade que faz destacar o rosto. A factura tem largueza.

A *Leitura* é em resumo uma bonita tela, mas sem sugestão, defeito que ainda se nota na *Distração*. N'este quadro o desenho é esplendido, a factura é deliciosa, e o colorido é muito superior ao da *Leitura*. Ha expressão na physionomia d'essa mulher formosa e doce. E dos pormenores tratados com um fino gosto emerge uma tal impressão de conforto e de molleza, que, para mim, esta é a melhor tēla do Sr. Visconti.

As roupas são tratadas com arte, com conhecimento dos recursos do officio, e a luz é boa, bem dispersa, igual e sem violencias nos reflexos.⁴⁴

Da mesma forma, *Leitura* [057] pôde ser confirmada a partir desta descrição e, embora o comentário sobre *Distração* não seja tão descritivo, poderá auxiliar na identificação da pintura quando ela for encontrada.

O Art. 24 do “Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes” determina que: “Nenhum artista poderá receber premio inferior ou igual áquelle que tiver já recebido em exposições anteriores.” Mas o Regimento não esclarece se um prêmio maior só poderia ser outorgado a um artista, caso ele já tivesse recebido todos os outros inferiores. O fato é que a Visconti – que havia recebido na última Exposição Geral organizada pela Academia das Bellas Artes, apenas uma menção – foi conferida, nesta primeira exposição promovida pela ENBA, a medalha de 2ª classe, que, equivocadamente, foi indicada como sendo de ouro, em vários catálogos posteriores⁴⁵.

No último dia do mês, a *Gazeta* noticiou a premiação de medalhas numa nota sucinta. Somente no dia seguinte, um artigo comentou os prêmios distribuídos pela exposição. O texto começa dizendo da perplexidade que causou o seu anúncio, e depois de explicar as

⁴⁴ Idem, ibidem.

⁴⁵ Ver a lista das participações de Visconti nas exposições anuais do Rio de Janeiro, no Apêndice 1.

regras da premiação e a composição do júri, o cronista passa a relembrar as medalhas distribuídas, uma a uma. Começa por mencionar as quatro medalhas de segunda classe, as maiores outorgadas nessa 1ª EGBA, que o autor chama equivocadamente de segunda medalha de ouro. Depois de pequenos comentários sobre Souza Pinto e Belmiro de Almeida, o autor coloca:

Visconti, pensionista da escola na Europa, e um dos nossos artistas que mais promettem, teve igual premio pelo quadro n. 193, intitulado *No verão*. É uma menina nua, abanando-se com uma ventarola⁴⁶.

Uma menina nua abanando-se com uma ventarola! Mas, essa breve descrição não corresponde à pintura *No verão* [059] catalogada pelo Museu Nacional de Belas Artes. O autor do artigo poderia ter-se enganado, porém, a *Menina com ventarola* [047] de Visconti não está na lista do catálogo, portanto, não poderia ser uma simples troca de títulos. A única crônica que comenta *No verão*, durante a 1ª EGBA, é justamente uma que aponta defeitos exatamente onde os futuros comentaristas, da pintura registrada com este título no MNBA, pontarão excelentes qualidades: no desenho, na cor, nos efeitos.

No verão, por exemplo, [...] não havendo uma observação profunda do assumpto a tratar, a preocupação da cor quase baça e a procura de efeitos tirados do ondeado das roupas da cama, falha completamente e vai até ao ponto de revelar um descuido grande no tocante á anatomia, de que só aponto a coxa, cujo desenho mal parece do Sr. Visconti.⁴⁷

O livro *Eros adolescente* traz toda a fortuna crítica da pintura *No verão*, encontrada até aquele momento, e a comparação do trecho acima com todos os comentários posteriores é tão destoante, que gerou a seguinte observação: “Chega-se por um instante a duvidar que ele esteja falando da mesma tela...”.⁴⁸ Nada, até a descoberta da descrição da pintura premiada, sustentava a hipótese de se tratar de outra pintura. Até a menção de “efeitos tirados do ondeado das roupas de cama” cabia perfeitamente para a pintura das duas meninas. Esta poderia ser apenas a opinião de um único autor, contra a de todos os outros, e contra todos os registros e reproduções posteriores das duas pinturas.

⁴⁶ Exposição de Bellas-Artes. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 1º nov 1894, p. 1.

⁴⁷ J.B. A Exposição de Bellas-Artes. *A Noticia*, Rio de Janeiro, 7 e 8 out 1894, p. 2.

⁴⁸ Mirian N. SERAPHIM. *Eros adolescente: No verão* de Eliseu Visconti, 2008, p. 25

No entanto, um único documento antigo comprova a identificação da pintura que recebeu originalmente o título *No verão* e ganhou uma medalha de 2ª classe na 1ª EGBA: o *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura*, da ENBA [P52], publicado pela editora O Norte, em 1923. É o mais antigo catálogo encontrado com a indicação das dimensões das obras. Na página 182 [P53], após mencionar várias medalhas conquistadas por Visconti, com datas equivocadas, o catálogo lista as suas sete pinturas pertencentes ao acervo naquela data, entre elas: *No verão*, com 0,65 x 0,81; e duas intituladas apenas *Estudo de nu*, medindo uma delas 0,58 x 0,80. O fato de não estar registrado o título *As duas irmãs*, como aparece no catálogo da exposição individual de Visconti na ENBA [D02], em 1901⁴⁹, nem as datas de criação, ou qualquer outra identificação das obras, fez com que as dimensões trocadas em relação aos registros posteriores passassem despercebidas. De qualquer forma, sem o conhecimento de nenhum outro indício que ligasse a pintura representando a menina com ventarola ao título *No verão*, era mais plausível supor que teria havido troca de dimensões na publicação do catálogo de 1923.

A pintura das duas meninas na cama [059] foi reproduzida duas vezes como *As duas irmãs*⁵⁰, depois com os dois títulos – *No verão* ou *As duas irmãs*⁵¹ – e mais recentemente, muitas e muitas vezes, apenas como *No verão*. A outra pintura [047] só começou a ser reproduzida bem mais tarde, primeiramente como *Estudo de nu*, em 1991⁵²; e depois sempre com o título *Menina com ventarola*⁵³, seguido de “estudo de nu” ou não. Certamente, a troca de títulos entre as duas pinturas de Visconti aconteceu em algum momento entre 1923 – ano da publicação do *Catálogo Geral das Galerias* da ENBA, e 1949 – data de realização da grande Retrospectiva de Visconti no MNBA⁵⁴. O título *As duas irmãs* talvez nunca tenha sido registrado na Pinacoteca da ENBA, pois neste caso, a

⁴⁹ Ver capítulo seguinte, item 2.4.1.

⁵⁰ BARATA, *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944, p. 39; ACQUARONE. *Mestres da pintura no Brasil*, [1949], p. 179.

⁵¹ Nos catálogos do MNBA de 1979 e um pequeno sem data; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 25.

⁵² Catálogo da PESP *O Desejo na Academia*, 1991, p. 126.

⁵³ Em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 23; nos catálogos *De Frans Post a Eliseu Visconti*, 2000, p. 88/89; *Acervo MNBA*, 2002, p. 88; etc.

⁵⁴ Ver capítulo seguinte, item 2.5.1.

troca teria sido impossível. Ou o registro se perdeu, e a troca ocorreu a partir do catálogo de 1923.

De qualquer forma, por mais sucinta que seja a descrição publicada na *Gazeta de Notícias*, da pintura de Visconti premiada na 1ª EGBA, ela é também inequívoca, portanto, não resta dúvida que não se trata daquela que ficou consagrada com o título *Menina com ventarola*.

Visconti não conseguiu mandar suas pinturas de Paris para o Rio de Janeiro, a tempo de participarem da 2ª EGBA, que, de acordo com o Regimento, foi inaugurada em 1º de setembro de 1895. Foram então, mostradas juntamente com as dos alunos da ENBA, no final do ano letivo, como informa a coluna Notas sobre Arte, que o *Jornal do Commercio* inaugurava neste ano:

A exposição dos trabalhos dos alunos da Escola Nacional de Bellas-Artes torna-se mais notavel pela quantidade do que pela qualidade. [...]

Dos pensionistas do Estado na Europa, o que enviou maior numero de trabalhos foi o Sr. Elyseu Visconti, que mandou dous quadros que figurarão no *Salon* do Campo de Marte, as *Commungantes*, cheio de delicada intuição e grande sentimento religioso; o retrato do mestre Alberto Nepomuceno, sentado ao piano, cabeça vigorosamente pintada; um busto de arabe vigorosamente modelado, com o fundo muito esfumado, o melhor de todos; uma paisagem de um verde muito claro, em subida, sem atmospha; uma figura de mulher, com o fundo vermelho; e quatro academias: um velho nú, de bom desenho e boa carnação; duas mulheres de costas, e um modelo nú, de pé no estrado bem posado, e de boa construcção. Vê-se que o Sr. Visconti trabalha e progride, e que estuda com affinco e com o desejo de se distinguir na sua arte.⁵⁵

Além das pinturas citadas por seus títulos [074 e 072], podem-se identificar ainda as quatro academias [052; 048; 060; e 045 ou 046], e provavelmente, o busto de árabe [049]. Algumas das pinturas apresentadas na exposição dos alunos foram também exibidas na 3ª EGBA, como ressalta o cronista dessa mesma coluna, comentando o *vernissage* da mostra, no ano seguinte:

Pelo rapido exame que fizemos, a nossa impressão é que a exposição deste anno é bastante inferior á de 1895, tanto em quantidade como em qualidade. Se não fossem os retratos dos Srs. Daniel Bérard, Modesto Brocos, Rodolpho Amoedo e Salgado, bellas paisagens dos Srs. Aurelio de Figueiredo e João Baptista, os quadros enviados o anno passado pelos Srs. Elyseo Visconti e Oscar Pereira da Silva, um pastel do Sr. Henrique Bernardelli, [...], o nivel da exposição estaria abaixo do

⁵⁵ *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte). Rio de Janeiro, 29 nov 1895, p. 2.

vulgar. O numero dos ausentheistas, por motivos que não nos compete agora averiguar, foi maior ainda do que o anno passado, e os proprios artistas que em 1895 mandarão trabalhos de folego, parece que perderão o enthusiasmo e deixarão-se dominar pelo desanimo [...] ⁵⁶.

Alguns dias depois, nova crítica era publicada em Notas sobre Arte, começando por observar:

Pela arrumação e arranjo dos quadros nos dous salões de que se compõe a Exposição, afigura-se-nos que o proprio jury tratou de estabelecer uma selecção entre os trabalhos expostos, accumulando no primeiro salão os que lhe parecerão de mais valor artistico e desterrando para o segundo os que erão mais fracos. Se esse foi realmente o criterio que presídio á arrumação das obras expostas, devemos dizer que não foi elle em todos os casos rigorosamente justo. ⁵⁷

Dito isto, começa o cronista, provavelmente já Carlos Américo dos Santos, a comentar os trabalhos de vários expositores. Mais adiante, ele coloca, sem especificar a sala:

O Sr. Elyseu Visconti tem diversos estudos felizes, entre os quaes se destaca o n. 138 – *Risonha*.

O quadro *A communhão* dá testemunho de seriedade, de proposito e de firmeza de vontade, mas resente-se ainda de certa hesitação.

O retrato do maestro A. N. é um bom estudo; ha character na figura, que pousa bem. ⁵⁸

Além destes citados, Visconti expôs ainda: *Tronco de mulher*, certamente um dos dois presentes na exposição dos alunos em novembro do ano anterior; *Paisagem*, que também pode ser aquela citada em 1895; e mais dois que certamente, assim como *Risonha*, foram enviados depois: *Dois meninos em repouso*, e *Rendição de Breda*, uma cópia de Velásquez em tamanho natural, obrigação de pensionista [089].

A coluna Artes e Artistas, do jornal *O Paiz*, registrou ainda maior decepção quanto à exposição de 1896, e sequer foi assinada pelo cronista costumeiro, Oscar Guanabary:

A terceira exposição de bellas artes iniciou-se debaixo de um sopro g[l]acial de indiferença. Senhoras havia e formavam a maioria, mas não chegavam a dominar a monotonia e a frieza do ambiente. [...]

As esperanças que nos deixaram conceber na primeira e na segunda exposição desappareceram na terceira, e o notamos com profundo pezar.

⁵⁶ *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte). Rio de Janeiro, 1º set 1896, p. 2.

⁵⁷ *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte). Rio de Janeiro, 6 set 1896, p. 3.

⁵⁸ Idem.

Não será effeito da crise e da anomalia do momento que atravessamos?⁵⁹

No ano seguinte as coisas pioraram ainda mais e na 4ª EGBA foi registrado o menor número de pinturas – 84, e de expositores – 25. Mais uma vez, o envio de Visconti deve ter se atrasado, pois ele esperava os trabalhos serem liberados do *Salon* de Paris, para mandá-los ao Brasil e, novamente, foram então expostos junto aos dos alunos da ENBA, desta vez em dezembro de 1897:

Dos pensionistas do Estado na Europa, apenas tres enviárão trabalhos: o Sr. Elysêo Visconti, o Sr. Fiuza e o Sr. Raphael Frederico.

O Sr. Visconti, o mais forte dos tres, e que já é um artista feito, mandou tres trabalhos, dous dos quaes figurárão em um dos *Salons* este anno. Embora feitos com o *savoir faire* e com a distincção a que nos acostumou o Sr. Visconti, não nos parece que sejam dos seus melhores trabalhos, antes afigura-se-nos haver nelles certa vacillação e incerteza.⁶⁰

Dos três envios de Visconti citados, as duas pinturas que participaram do *Salon* são *Fatigada* [097] e *Sonho místico* [099]. Na terceira ocasião em que Visconti participou de uma EGBA, em 1898, uma mudança na organização da mostra era observada por Guanabaro:

É a quinta festa, a quinta exposição geral, que ali se realiza; e quando menos se esperava, em uma época de verdadeiro desanimo, reuniram-se quadros de alto valor e em quantidade bastante para attestar o amor com que um vasto grupo de artistas se dedica ao trabalho nesse terreno de actividade espirital e esthetica. [...]

As exposições da Escola de Bellas Artes, no seu principio, eram escoimadas. Lucrava com isso o agrupamento das telas, evitando-se as botas; mas os recusados adquiriam as sympathias de amigos que os tinham desde então como victimas de preferencias odiosas.

Isso não se deu agora, pois a commissão resolveu aceitar tudo quanto fosse enviado á exposição, deixando ao publico visitante e á critica imparcial o cuidado de fazer a selecção⁶¹.

Entusiasmado com a qualidade e diversidade desta exposição, Guanabaro se propôs a fazer também uma crítica seriada, comentando a cada dia a obra de um artista, e resolveu seguir a ordem do catálogo. Mas não foi muito longe: entre outros nomes desconhecidos,

⁵⁹ Exposição de bellas-artes. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 1º set 1896, p. 2.

⁶⁰ *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte). Rio de Janeiro, 21 dez 1897, p. 3.

⁶¹ Oscar GUANABARINO. De setembro a outubro, quinta Exposição Geral de Bellas-Artes – Escola Nacional de Bellas-Artes. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 2 set 1898, p. 2.

comentou Angelo Agostini, Almeida Jr., Amoedo, Aurelio de Figueiredo, e os irmãos Bernardelli, Henrique e Felix. Na crônica sobre este último, no dia 24 de setembro, prometeu, para a próxima, analisar as obras de Brocos, mas não chegou a fazê-lo.

Visconti já havia terminado os cinco anos de estágio na Europa que recebera como prêmio por vencer o concurso realizado em 1892, na ENBA, mas decidiu continuar em Paris.⁶² Enviou naquele ano, para ser exibido no Rio de Janeiro, uma boa mostra do seu trabalho: doze pinturas, sendo quatro nus.⁶³ Felizmente, outros dois jornais cariocas publicaram comentários sobre os artistas e suas obras presentes na 5ª EGBA. O *Jornal do Commercio*, em sua coluna costumeira, primeiramente coloca seu ponto de vista geral sobre o evento:

Hontem, como é de praxe, realizou-se alli a cerimonia do *vernissage*, que foi bastante concorrida, embora não entrasse ainda nos costumes da nossa alta sociedade, como acontece em Pariz com a abertura dos Salões e em Londres com a das Exposições da *Royal Academy*, fazer da vespera da inauguração official um dia selecto, exclusivo, para a reunião dos representantes das artes e das letras, e do escol da melhor sociedade, principalmente do que ella possui de mais elegante e garrido do genero feminino.

A impressão que a actual exposição ha de produzir nos visitantes será forçosamente satisfactoria e agradável [...]

Em uma visita passageira como não podia deixar de ser a de hontem, seria impossivel notar immediatamente todos os quadros de valor que alli se achão reunidos. Vê-se, porém, que se trabalhou muito durante o anno, que ha telas de subido merecimento artistico, e alguns dos expositores, principalmente dos mais jovens, accusão progressos notaveis. Predominão muito salientemente os artistas, e embora o jury de admissão fosse ainda bastante complacente, o nivel dos trabalhos expostos é muito mais elevado do que nestes ultimos annos. Nota-se tambem que algumas amadoras, como Mlle Mary Manso Sayão e as Sras. DD. Anna e Maria da Cunha Vasco, pelo talento que revelão, pelos progressos consideraveis que fizerão, affirmão o seu direito de estar lado a lado dos mestres e dos artistas de nome feito. [...]

Há dous bellos estudos do nú e uns estudos, alguns bastante fantasticos, de Eliseu Visconti [...]⁶⁴

Após uma nota que ressalta o caráter social do certame, o cronista faz um comentário que, embora ainda diferenciando os termos empregados – os artistas e as amadoras – mostra uma boa vontade e incentivo às artistas mulheres, nada comum para a época. Porém, boa

⁶² Ainda não ficou bem esclarecido se ele conseguiu uma prorrogação da sua bolsa de estudos ou se passou a custear seu próprio sustento na Europa, mas a segunda hipótese é mais provável.

⁶³ No catálogo da 5ª EGBA, de 1898, estão listadas 11 pinturas de Visconti, mas sabemos que foram expostas 12 pelo comentário de Silvano no jornal *Gazeta de Noticias*.

⁶⁴ *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte). Rio de Janeiro, 1º set 1898, p. 4.

vontade e incentivo, de um modo geral, estarão sempre presentes neste crítico. E mais adiante, mesmo numa primeira visita rápida à exposição, já menciona algumas obras de Visconti. Numa segunda crônica, destaca mais detalhadamente:

O Sr. Eliseu d'Angelo Visconti, o talentoso pensionista do Estado, que tanto aproveitou na Europa, mandou tres estudos de figuras, um esboceto para um grande quadro, e umas *pochades* de efeitos de côr e de luz.

O Sr. Visconti é hoje em dia um pintor feito, com uma technica segura e que só falta firmar a sua individualidade para se tornar um artista incontestado. Tem preferencia para pintar o nú, deliciando-se nos efeitos de colorido que este genero proporciona, e nos ensejos que elle fornece para as modulações de tom macio e colorido subtil. A carne dá-lhe motivo para combinações delicadas, para variações em um thema que possui infinitas difficuldades de execução.

O seu quadro *Esperança* (n. 247), que esteve exposto no *Salon* de 1897, um pouco na maneira vaga e mysteriosa do pintor francez Emile Carrière, tem certa expressão poetica de innocencia que encanta; o modelo vê-se que era uma menina na sua transformação para mulher. A carnação é quente. A coxa e a mão infelizmente são descuradas, mas a impressão geral é agradabilissima. O quadro (n. 248) *Fatigada*, é mais caracteristico do artista; o modelo era mulher já feita, a posição é natural; é excelente no desenho e na modelação das fórmãs e côr das carnes é exacta e boa.

As suas *pochades* são verdadeiras notas impressionistas, efeitos de côr e de luz que o artista procurou registrar, alguns de realidade exacta, outros talvez de harmonia quasi fantastica, em procura de efeitos decorativos, a nota caracteristica de algum momento caprichoso da natureza.⁶⁵

Percebe-se que, os mesmos quadros que haviam causado certa estranheza ao cronista, na exposição dos alunos da ENBA [097, 099], são agora analisados com mais cuidado e admiração. É interessante notar que já aqui, o crítico observa vários efeitos impressionistas nas outras pinturas de Visconti, alguns considerados frutos de fantasia. No entanto, dos títulos registrados no catálogo⁶⁶, que podem ser relacionados a estudos impressionistas – um deles bastante sugestivo nesse particular, *Efeito de manhã* – somente *Patinhos* foi identificado com segurança [095]. O esboço para um grande quadro citado é *Saída da vida pecaminosa* [085], inspirado em Dante, também obrigação de pensionista.

O jornal *Gazeta de Noticias* publicou uma longa crítica, exclusivamente sobre as obras de Visconti, assinada por Silvano, que assim a inicia:

⁶⁵ *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte). Rio de Janeiro, 13 set 1898, p. 2.

⁶⁶ Ver a lista das participações de Visconti nas exposições anuais, no Apêndice 1.

O nome de Elizeu Visconti, que ha poucos annos se tornou conhecido como o de um estudante de talento, que trabalhava e promettia muito, é hoje o de um pintor notavel, que desenha perfeitamente, pinta com independencia e sympathia e trabalha a sério.

Desde que partiu para a Europa, como pensionista do Estado, Visconti tem estudado conscienciosamente, mandando todos os annos com regularidade trabalhos em que se sente sempre um progresso indiscutivel.

Ha quatro annos consecutivos expõe no *Salão* de Pariz e nos trabalhos que apresenta na actual exposiçào da Escola de Bellas Artes manifesta-se artista finissimo, que já adquiriu o seu pleno desenvolvimento, pintando com muito gosto e valor em generos diversos e fazendo o seu modelo perfeitamente.⁶⁷

Silvano concorda com o cronista das Notas sobre Arte quanto ao aproveitamento do estágio de Visconti em Paris, porém, descreve mais detalhadamente três dos nus expostos:

... *Esperança* – é feito com um modo de pintar brilhante, vigoroso, que lembra as telas de Rubens.

Representa uma adolescente sadia e forte, com as formas ainda levemente pronunciadas, pescoço, hombros e braços magros e mãos de criança.

Tem na mão esquerda um ramo de lyrios.

Já não é uma criança, não é, porém, ainda mulher. É o embrião, a promessa, a esperança de um specimen adoravel da mais sublime manifestação da natureza.

A figura está em um canto de sala pouco illuminado; o delicado perfil mal se percebe; no hombro direito e nos joelhos a luz bate mais forte, deixando ver a carnacão moça e sadia, a pelle fina de uma morena quente com tons dourados.

É uma tela de primeira ordem. Junto está outro estudo de um genero inteiramente diverso. É o nº 247, *Fatigada*. Um modelo, mulher de formas delicadas e graciosas, cansada de posar, deitou-se de costas no divan e ahi, com os joelhos dobrados e os braços cruzados sobre a cabeça, deixa-se estar socegada, com o corpo entorpecido pelo *far niente*.

A pintura n'esta tela é bem simples, muito moderna e de escrupulosa verdade. A luz, cahindo quasi perpendicularmente, sobre a figura, dá effeitos lindissimos sobre a pelle clara, brilhando no peito e espalhando-se levemente sobre todo o corpo, que se sente cansado, perfeitamente em repouso. N'esse trabalho apenas desagrade a cabeça, que destôa do mais pela côr pouco cuidada e desenho antipathico e talvez incorrecto.

Os cabelos estão pesados, sem finura e impressão de delicadeza. É a unica nota desagradavel da tela. Dir-se-hia até que o artista fez aquella cabeça de convenção, para não denunciar as feições do lindo modelo.

⁶⁷ SILVANO. Exposiçào Geral de Bellas-Artes. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 28 set 1898, p. 2.

A tela que não está mencionada no catalogo tem muito valor. Representa uma mulher dormindo, recostada. Mulher magra, sem perfeição de formas, um corpo como ha muitos, com pernas finas e nervosas, peito magro e joelhos grossos.

Mas este typo commum está interpretado com extraordinária verdade e habilidade de pintor.

A cabeça vista de escorço illuminada, com os musculos da face relaxados pelo somno, é admiravel de desenho, côr e expressão.

A figura está no primeiro plano, ao fundo vê-se o atelier enorme, sombrio, illuminado ligeiramente ao fundo.

O ambiente é fino, delicado, muito bem conseguido.⁶⁸

A única pintura na qual o autor reconhece a representação de uma adolescente é *Esperança*. Mesmo observando a presença do ramo de lírios, Silvano não cita a sua simbologia – a pureza – termo que será usado, repetidas vezes, nas críticas posteriores aos diversos nus adolescentes de Visconti. Aqui, é justamente sobre essa pintura que o cronista se demora mais em descrever a figura fisicamente, ressaltando as características do corpo em transformação. Assim como o cronista de Notas sobre Arte, que vê nela: “certa expressão poetica de innocencia que encanta; o modelo vê-se que era uma menina na sua transformação para mulher. A carnação é quente.”

Sobre *Fatigada*, Silvano faz sua única nota negativa. O que é particularmente interessante, pelo fato da cabeça ter ocupado um tempo considerável de Visconti, a julgar pelo seu estudo [096]. O próprio escritor reconhece que naquela cabeça havia algo de intencional. Para ele, o que em Visconti mais agrada é justamente aquilo que lhe sai com maior naturalidade. Ao contrário, o autor das Notas sobre Arte que havia notado algum descuido na mão e na coxa da modelo em *Esperança*, julga *Fatigada* excelente, no desenho, no modelado e nas cores.

A descrição detalhada destas telas permitiu identificações seguras, ainda que o título não seja citado ou esteja trocado⁶⁹. Aquela que não foi mencionada no catálogo, e que representa uma mulher dormindo recostada, é o *Nu deitado* [082] do acervo do MNBA: “A cabeça vista de escorço illuminada, com os musculos da face relaxados pelo somno, é admiravel de desenho, côr e expressão”. *Esperança*, comparada pelo cronista a uma

⁶⁸ Idem, ibidem.

⁶⁹ Essa questão da troca de títulos é detalhada no capítulo seguinte, item 2.1.2.

“sublime manifestação da natureza”, é *Sonho místico* [099], que havia sido exposta no Salon du Champ de Mars, no ano anterior⁷⁰, juntamente com *Fatigada* [097]. Terminando, Silvano ainda descreve, de forma bem mais ligeira, outras pinturas de Visconti expostas:

O n. 249 é também um bom discurso de torso, de costas.

O n. 243 – *Ao longe*, é uma *pochade* interessantíssima. Representa um trecho de paisagem montanhosa visto muito ao longe. É uma impressão leve, graciosa e verdadeira.

O n. 244 – *Canto de Luchemburgo* – é uma mancha sympathica de paisagem.

O n. 252 – *Jardim del Buen Retiro*, não nos agrada; a paisagem está cortada, com as cores crúas e o trecho mal traçado.

O n. 245 – *Da minha janella* – tem grandes qualidades de desenho e colorido. Representa um trecho de telhados e torres amontoadas quasi, como se póde ver de uma janella elevada.

Os ns. 244 e 250 são duas phantasias graciosas.

E Visconti expõe mais um grande esboço para um grande quadro. Intitula-se *A Sahida da Vida Peccaminosa*, é feito sobre uma pagina da “Divina Comedia”.

A composição está feita com vigor e muita vida. Ao fundo, vêem-se os dous poetas sahindo do ultimo circulo infernal, que se descobre no 1º plano, cheio de figuras que se estorcem fustigadas com gladios por demonios.⁷¹

Segundo o catálogo desta EGBA de 1898, o nº 249 é *Modelo em pose* [109]. Uma daquelas que ele chama de fantasia graciosa, a nº 244 é *Patinhos* [095]. Ainda é possível supor, com certa segurança, que *Da minha janela* seja *Telhados parisienses* [105]. Sobre as demais descrições, existe ainda uma possibilidade de que *Ao longe*, seja *Paisagem de Espanha* [087].

1.2.2 EGBA – de 1902 a 1906

Depois desta 5ª EGBA, Visconti só voltou a participar do certame anual em 1902, quando expôs uma grande quantidade de obras. Já no dia da inauguração, as notícias sobre esta mostra eram bastante entusiasmadas, ressaltando algumas mudanças consideradas positivamente:

⁷⁰ Com os títulos *Rêve Mystique* e *Noceuse*, segundo o catálogo do salon.

⁷¹ SILVANO. Exposição Geral de Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 set 1898, p. 2.

Trouxemos muito boa impressão da rápida visita que fizemos hontem á Exposição Geral de Bellas Artes, por ocasião do *vernissage*.

Abundante e variado o presente *Salão* contem muitas obras de valor, algumas das quaes dignas dos mais cultos centros de arte.

Não mais quadros grandes e incompletos como alguns que appareceram nos *Salões* anteriores, mas numerosas télas de dimensões modestas, porém cheias de merito.

Quasi todos os nossos artistas consagrados e por consagrar estão representados, mostrando que o anno de 1902 foi fecunda e proveitosamente occupado por um labor consciencioso e esforçado. Alem disso alguns novos firmam o seu nome e manifestam-se artistas verdadeiros no *Salão* deste anno, dando-lhe maior interesse⁷².

O colunista do *Jornal do Commercio*, além de concordar com seu colega da *Gazeta*, julga que esta EGBA seria a melhor de todas até então, e ainda destaca algo que para ele a caracteriza:

Na secção de pintura que é a mais numerosa, notão-se logo duas correntes em contrate frisante uma com a outra; é a dos artistas mais velhos, pintando em moldes estabelecidos e que já têm fóros de cidade, e a dos modernos, ambiciosos de novos ideaes, que lutão pelas fórmas independentes e novas. Nem sempre os primeiros se contentão em se deixar ficar no terreno solido e seguro onde adquirirão os seus louros, e os segundos, nos seus esforços de novos tentamens, voltão também aos recursos adoptados por aquelles, e então dá-se como um ponto de contacto. As correntes existem, porém, e é isso que dá um certo character definido á presente exposição.

No primeiro grupo, podem-se por os Srs. Henrique Bernardelli, Thomaz Driendl, Amoêdo, Aurelio de Figueiredo, Angelo Agostini, Brocos, etc., e no segundo os Srs. Elyseo Visconti, na primeira plaina, e os Srs. Malagutti, Helios Seelinger, Diana Dampf e tambem os Srs. Latour e Lucilio⁷³.

Note-se que Visconti mereceu posição de destaque entre aqueles chamados modernos. Ele mostrava nesta EGBA, além de 25 obras na seção de pintura, ainda 31 itens na seção de Artes Aplicadas à Indústria. Araujo Viana ressaltou as primeiras:

O Sr. Elysêo Visconti, ex-pensionista do Estado na Europa e medalhado na exposição de Paris em 1900, expõe quasi toda a sua obra.

De muitos trabalhos já se occupou *A Noticia* quando o artista fez a sua exposição exclusiva na Escola, logo depois do seu regresso da Europa.

Suas ultimas producções pintadas no Rio de Janeiro, e que, pela primeira vez, serão vistas no proximo salão, são realmente muito notaveis. Os retratos, magnificas

⁷² Exposição Geral de Bellas Artes – O vernissage – A inauguração. *Gazeta de Noticias*, 1º set 1902, p. 1.

⁷³ Exposição geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 1º set 1902, p.2.

composições, distinguem-se por uma legitimidade incomparavel. É um regalo contemplal-os⁷⁴.

E o *Jornal do Commercio*, dias após a inauguração, deu especial realce às outras:

A secção de arte applicada é quasi toda preenchida com trabalhos do Sr. Visconti. São desenhos aquarellados, para vidraçarias, para esmaltes, para pannos impressos, para tecidos, para entalhos em madeira, para ceramica, para porcellana, para ladrilhos, para lampadas electricas, para marchetaria, para papeis pintados, para rendas; projectos para sellos, etc., que todos ou quasi todos figurarão na sua Exposição o anno passado, e dos quaes então fallámos minuciosamente.

O Sr. Visconti em tudo quanto faz sempre se revela um artista fino e isto se evidencia dos seus trabalhos nesta secção. Ha uma cousa, porém, que convém salientar: é que em todos esses desenhos mostra elle que conhece a technica como devem ser trabalhadas as materias especiaes respectivas a que elles se destinão. É pena que ainda não pudesse levar a effeito nenhum desses projectos, quando, pelo menos, os desenhos dos sellos e os para papeis pintados já poderião ter tido realização. Numa cidade em que ha tantas fabricas de papeis pintados, é realmente de surpreender que ainda se limitem á reproducção ou á imitação do que se faz na Europa, quando poderião aproveitar as aptidões decorativas de artistas como o Sr. Visconti e outros. Produzirião, com certeza, obras que terião certo cunho de originalidade e de caracter nacional⁷⁵.

O professor da ENBA, Adolpho Morales de los Rios, comentou numa crônica bastante descontraída, publicada em *O Paiz*, à qual chamou “Tagarelice artística”, vários aspectos desta EGBA: a impropriedade do prédio antigo da escola para a exibição das obras; a falta de ventilação das salas; o enorme número de presentes à inauguração, o que atrapalhava a apreciação das obras; e o fato dos quadros de gênero e assuntos históricos estarem se escasseando, enquanto abundavam os retratos e as paisagens. Sobre este último assunto, discorreu longamente, comentando o grande investimento que demandava um quadro de história – financeiro, de tempo, talento e trabalho – para depois não encontrar comprador. Descreveu toda a trajetória de um pensionista do Estado na Europa e lamentou que, por fim, o governo não dispunha verbas para a aquisição do resultado de todo o esforço do artista. Antes de passar a comentar as obras que mais lhe chamaram a atenção, lembrou ainda o fato de que no dia seguinte, provavelmente, a exposição estaria às moscas.

O retrato triumphava em toda exposição com os que apresentam Henrique Bernardelli, Visconti, Amoedo, Driendl, Brocos, Aurelio, Petit... [...]

⁷⁴ A.V. Salão de 1902 – Vernissage. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 30/31 ago 1902, p. 3.

⁷⁵ Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 12 set 1902, p.3.

Junto do Henrique, o Visconti expõe, por sua vez, notabilíssima collecção de bellissimos retratos, tratados com um namoro especial do nosso ambiente tropical; muitos delles feitos *en plein air* (desculpe-me o autor do que *não se deve dizer*) e entre os quaes salientarei os do Dr. Custodio Coelho, do Dr. J. Carlos de Souza, da viuva Simas e do Dr. Romeiro. [...] ⁷⁶.

Percebe-se que o autor se confundiu ao citar o *Retrato da viúva Simas* [142] como um *plein air*, sendo que, na verdade, o de seu esposo é que entra neste grupo [134]. No mesmo dia, o mesmo professor publicou também no *Correio da Manhã* outra resenha à EGBA, na qual dedicou-se mais a comentar os artistas e as obras e, embora também no outro jornal tenha se expressado com bastante liberdade, colocou: “Aqui no *Correio* nós, os collaboradores, podemos dizer livremente o que queremos e pensamos de coisas e de pessoas e é por isso que eu dou a minha modesta opinião como propria de quem firma, mas emfim livre, independente”. É depois desta observação e de citar uma dezena de artistas novos, além dos mestres, que comenta o ex-pensionista:

Visconti é outro dos grandes expositores deste anno. Elle é um entusiasta, um laborioso, um artista consciencioso, constantemente na brecha. Veio da Europa influenciado pelas tendencias ruskinianas e pelos trabalhos do Suisso Bocklin. É o que me parece e é o que parece salientar-se nas suas bellissimas *Oreadas* e na sua *Gioventú*. Chegando aqui, naturalmente, era fatal, a luz do tropico fez na sua retina a consabida e eterna revolução e começou a esquadrinhar-lhe os effeitos. [...] Na secção de dezenhos elle apresenta assim mesmo bellissimos estudos do natural, trabalhos de artista amoroso da sua arte e emfim trabalhos primorosos de arte applicada em que elle é especialista ⁷⁷.

Nesta EGBA, a primeira da qual Visconti participa depois de voltar do seu estágio na Europa, ele ainda é considerado como um dos novos, mas recebe grande destaque. O *Jornal do Commercio* em sua coluna Notas de Arte ⁷⁸ deu ampla cobertura à exposição, que realmente registrava o maior número de pinturas expostas – 270, desde sua criação em 1894. Em uma de suas resenhas, particularmente extensa, o cronista comentou muitas pinturas, de diversos artistas, dividindo-as por gêneros e começando por aquele que julgava dominar a mostra: o retrato. Comentou primeiramente os de Henrique Bernardelli e de Thomaz Driendl, e logo em seguida: “O Sr. Elyseo Visconti que é talvez o artista cujas obras dão mais intensamente o tom da exposição, mandou nada menos de cinco retratos,

⁷⁶ A. MORALES DE LOS RIOS. Tagarellice Artistica, *O Paiz*. Rio de Janeiro, 3 set 1902, p. 1 e 2.

⁷⁷ A. MORALES DE LOS RIOS. Bellas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 3 set 1902, p. 3.

⁷⁸ Até o ano anterior esta coluna se chamava Notas sobre Arte.

interessantes pela compreensão e pela factura.” Depois de comentar três deles em particular, e os retratos de vários outros pintores, continua:

Voltando a tratar dos quadros de figura, a obra do Sr. Visconti se salienta com grande destaque e cercando a individualidade desse artista da aureola sympathica formada pelo talento, por intuitos elevados e pelo nobre esforço de realiza-los. Quasi todos os quadros ali reunidos, como o seu *S. Sebastião*, as suas *Oreadas*, o seu *Pedro Alvares Cabral* e a sua extraordinaria *Gioventú*, já fizeram parte da sua exposição particular quando o artista aqui chegou o anno passado, e delles e do artista então fallamos longamente, e agora só teríamos que confirmar o que então dissemos.

Os trabalhos do Sr. Visconti demonstrão amplamente que a par de um grande talento, possui elle uma verdadeira alma de artista que nunca está satisfeito com o que já fez e está sempre á procura de novos horizontes; e apesar de toda a perfeição de sua technica e da profusão e alto valor dos seus trabalhos, não se póde ainda determinar o ponto onde ele se fixará, a despeito das suas evidentes tendencias idealistas e decorativas⁷⁹.

Só depois o autor comenta as obras de Henrique Bernardelli, Amoedo e todos os outros. Apesar da 9ª EGBA ter sido considerada excelente, na sua seção de Pintura, somente uma medalha foi outorgada, a de 1ª classe (ouro), a Eliseu Visconti, pelo *Retrato do Sr. Simas*. Em relação a este, o colunista das Notas de Arte já havia expressado sua admiração: “Este ultimo retrato, que é o de que mais gostámos, é muito bem estudado e muito bem trabalhado”.⁸⁰ Como recompensas, foram distribuídas ainda, apenas menções honrosas e o prêmio de viagem a Eugenio Latour. Na seção de Artes applicadas à indústria, Visconti recebeu ainda a medalha de 2ª classe (prata), e apenas mais duas menções foram conferidas⁸¹.

No ano seguinte, Visconti apresentou na 10ª EGBA mais duas inovações: duas pinturas a têmpera – uma delas hoje pertencente ao MNBA – além de três a óleo; e mais catorze objetos de cerâmica – vasos e pratos – queimados nas manufaturas de Ludolff & Ludolff.

Em Notas de Arte, o autor resumiu em poucas palavras sua análise desta EGBA: “A exposição deste anno não é tão grande nem tão boa como a do anno passado, mas é melhor do que muitas dos annos anteriores a 1902 e contém, no pouco numero de trabalhos

⁷⁹ Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 7 set 1902, p. 3.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Exposição de Bellas Artes. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 24 set 1902, p. 3.

verdadeiramente bons, alguns de primeira ordem e que farão figura notavel em qualquer certamen desses”.⁸²

Em 1903, o cronista da *Gazeta de Noticias* apresentou também seu interessante relato sobre o evento – de cunho altamente social, mas também de trabalho – que era o vernissage daquelas exposições anuais da ENBA:

Realizou-se hontem o *vernissage* da 10ª exposição geral. Ha quantos annos, os dias de *vernissage* são sempre sombrios, melancolicos, tristes. O de hontem tambem o foi, um dia *gris*, humido, triste, dia de fim de outono, de primavera que acorda. Esteve bastante numerosa a concurrencia a esta cerimonia de envernizamento. Muitos pintores, homens de letras, jornalistas, alguns *reporters* apressados, colhendo notas e desaparecendo rapidos e um bando de senhoras, soffregas de arte, que alegravam o ambiente com as suas claras *toilettes*.

O dia da *private view* entre nós é quasi uma realidade. Sobem as escadas da Escola os verdadeiros esthetas e os interessados, e lá, na balburdia dos pintores a pregar quadros, das escadas que se mudam rapidas, nas desencontradas opiniões nada ha de abertura official e de mundanice. A impressão deixa de ser completa, vê-se o quadro de relance, com o perigo de uma escada na frente, a voz dos pintores a discutir e a dar ordens e o bater rapido dos martelos.

Podemos entretanto apreciar, entre as inevitaveis flores e fructas de todas as exposições, algumas télas de perfeição admiravel de Visconti, Bernardelli, Amoedo, Fiuza, Helios, o attestado do esforço intelligente de alguns novos como o Sr. Macedo e o Sr. Bevilacqua, e o *clou* dessa exposição, as ceramicas de Elyseu Visconti, que afinal realizou o seu ousado sonho de arte industrial, apresentando vários vasos que são de rara belleza e de desenho apurado.

A exposição, se não tem a affluencia das anteriores, porque em boa hora o jury recusou muitos quadros, apresenta além das ceramicas de Visconti, varios temperamentos desconhecidos, é afinal uma feliz surpresa para quantos neste paiz amam e respeitam as cousas de arte⁸³.

À semelhança do que fez no ano anterior, o autor das Notas de Arte, do *Jornal do Commercio*, o cronista da *Gazeta* também divide os artistas citados em dois grupos, só que desta vez, Visconti aparece no primeiro, ao lado de seus mestres, Bernardelli e Amoedo, e de seus colegas, Fiuza e Seelinger; e não mais no grupo dos novos. É fato que o critério de divisão é diverso nos dois autores: no primeiro caso, das “correntes” artísticas, Visconti é colocado entre os modernos, em oposição aos seus mestres; e quando o argumento é a

⁸² *Jornal do Commercio*. (Notas de Arte). Rio de Janeiro 1º set 1903, p. 2.

⁸³ Salão de 1903. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 1º set 1903, p. 1.

contraposição entre perfeição e esforço, Visconti é apontado antes mesmo de seus mestres como exemplo de perfeição admirável.

Outro aspecto a destacar neste texto é a menção às “inevitáveis flores e fructas de todas as exposições”, pois este assunto sempre volta à baila nas resenhas das exposições anuais. Nota-se que, ainda no início de século XX, no Brasil, era resistente a idéia da hierarquia dos gêneros de pintura, e os críticos vão sempre se dividir entre apoiar o maior rigor do júri de admissão, quando este descarta a maioria das naturezas-mortas, ou queixar-se do pequeno número de obras expostas, em decorrência do mesmo rigor.

Araujo Vianna regozija-se com os progressos apresentados na exposição que completava uma década de anuidade, e cita Visconti logo em seguida ao nome do seu antigo mestre Henrique Bernardelli:

Orgulho-me, como brasileiro, em afirmar, sem o minimo receio de provas em contrario, que não precisamos mais fazer encomendas na Europa: temos artistas capazes, nacionaes ou estrangeiros domiciliados no paiz. Aqui sabe-se esculpir, gravar e pintar, podendo tambem garantir – ha architectos. [...]

De Elisêo Visconti, o artista encantador, ha muitos quadros, em differentes generos e processos. Recordo-me de um retrato a tempera e da paizagem do Morro de Santo Antonio.

Duas grandes novidades apresenta este pintor: – objectos de ceramica decorados, e desenhos do *ex-libris* e do emblema para a Bibliotheca Nacional. Nestes desenhos (no genero encomendados pela primeira vez) o Sr. Visconti procurou originalidade, dando o cunho exclusivamente nacional aos elementos constitutivos do *ex-libris* e o emblema.

Em seguida, ressalta também o caráter nacional da sua cerâmica: “O Sr. Visconti, nas ornamentações, estylisou plantas indigenas e acclimatadas do nosso paiz, inspirando-se tambem em fórma e thema decorativos dos nossos aborigenes”.⁸⁴ E anuncia que o assunto, de tão interessante, merecerá folhetim especial. Uma semana depois, Araujo Vianna ocupa sua coluna toda com a cerâmica nacional, dizendo que os esforços de Visconti nesse sentido eram os primeiros depois de cem anos, citando como único antes dele um certo Manso, que viveu nos tempos coloniais, e de quem conta a história cheia de dificuldades. Em seguida, passa a descrever e elogiar entusiasticamente as cerâmicas pintadas por

⁸⁴ A.V. Salão de 1903 – A vespera. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 31 ago/1º set 1903, p. 3.

Visconti, principalmente em sua originalidade. Elas impressionaram tanto ao autor, que dois anos depois, ao comentar as porcelanas da Sra. Johanna Brandt, relembra-as: “Ignoro si o Sr. Visconti persiste ou si desistio, apesar do successo obtido no Salão de 1903”.⁸⁵

Na resenha do ano seguinte, Vianna ressalta o número de obras expostas:

O catalogo da exposição de 1904 contém 259 numeros. Ha trabalhos de professores provectoros, artistas consagrados, de novos e esperançosos filhos da nossa Escola.

Na pintura culmina o mestre. O publico ainda não se fartou, nem se fartará de admirar as incomparáveis pinturas do adorável Henrique Bernardelli. [...]

Rodolpho Amoedo, outro professor da Escola, e membro do jury abrilhantou a sala com a *Captiva* e a *Oração*.

De Elisêo Visconti, actualmente no estrangeiro, impressiona a *Cabeça de estudo*: contemplem essa sentida producção do grande artista.⁸⁶

Nota-se que Visconti é citado imediatamente após seus mestres, ainda que nesse ano tenha apresentado apenas quatro trabalhos, sendo dois deles aquarelas, e é registrada a sua ausência do país. O mesmo ressalta o grande crítico Gonzaga Duque: “Elyseu Visconti, que é um dos mestres da nossa pintura. por falta de tempo ou pela molestia que o levou á Europa, concorre com poucos trabalhos e de restricta importancia”.⁸⁷ Ambos parecem querer justificar com a viagem, o fato de Visconti ter uma participação menor, após dois anos apresentando uma grande quantidade de trabalhos e algumas novidades. Mas Gonzaga Duque é o primeiro a lhe dar o título de mestre, apenas quatro anos após voltar do seu estágio e dois antes de ser eleito por seus pares, professor de Pintura da ENBA.

Paulo Barreto, sob o pseudônimo de João do Rio, escreve neste ano uma extensa crônica sobre a 11ª EGBA, na qual analisa os trabalhos dividindo-os por sua técnica, e as pinturas a óleo entre retratos, paisagens e pintura de costumes. Não cita as de Visconti desta técnica, no entanto, as outras lhe impressionam bastante:

Elyseu Visconti, o encantador Elyseu, tem duas aquarellas de uma belleza rara, uma que apenas é a macia doçura de uma paizagem feita de sonho, outra o retrato de dous petizes lendo um livro, [...] a expressão aguda e curiosa dessas duas carinhas, a

⁸⁵ A.V. Ainda o «Salão». *A Noticia*. Rio de Janeiro, 6/7 set 1905, p. 3.

⁸⁶ A.V. Salão de 1904 – A vespera. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 31 ago/ 1º set 1904, p. 3.

⁸⁷ Gonzaga DUQUE. Salão de 1904. *Kosmos*. Rio de Janeiro, set 1904.

vida dessas physionomias, a intelligencia desses olhares! [?] uma arte subtil em pintar crianças. Elyseu é simplesmente extraordinário⁸⁸.

Novamente a seleção mais ou menos rigorosa dos trabalhos a serem apresentados é questão observada. O número de obras é considerado insuficiente, mas compreensível:

Não é das mais copiosas a exposição inaugurada ante-hontem num dos salões da Escola de Bellas Artes. Pareceu-nos inferior ás dos annos anteriores pela quantidade; e em qualidade, avolumam-se as producções de principiantes e de amadores.

Está claro que, num meio de vida artistica insipiente, como a nossa, não poderia o illustre director da escola exercer uma recusa exigente, recusando a collaboração dos que fazem as primeiras armas.⁸⁹

Talvez pela presença de muitos principiantes, a exposição deste ano foi alvo especial das críticas jocosas e irônicas, como já foi citado, nos casos de Bueno Amador e do autor das “Impressões do «Salão»”, assinadas a cada edição com o nome de um artista europeu de grande fama, nas páginas do jornal *A Noticia*. Em nenhum desses casos o nome de Visconti é lembrado. Aliás, em todas as outras ocasiões em que as crônicas assumiam exclusivamente uma feição cômica, pode-se notar a ausência dele. Também a *Gazeta de Noticias* no seu “Suplemento Illustrado”, publicou por duas vezes as “Notas e impressões de um tabaréu”, um tira com diversas obras da exposição caricaturadas por Raul Pederneiras.

Sempre sério e mantendo um nível otimista, em tom de quem procura animar, o autor das Notas de Arte coloca as mesmas observações de forma muito elegante:

A exposição deste anno contém grande numero de trabalhos na secção de pintura, em que apparecem alguns nomes novos; nada menos de 224 telas alli figuram, entre as quaes é bastante regular a porcentagem dos de merecimento. [...]

É grande este anno a concurrencia dos artistas novos, e se os trabalhos por elles expostos não são isentos de senões, a maior parte revela, a par de incontestavel talento, grande applicação e vontade de progredir⁹⁰.

⁸⁸ João do RIO. O Salão de 1904 – A 11ª Exposição Geral de Bellas Artes. *Gazeta de Noticias*, 1º set 1904, p. 3. Infelizmente o estado precário do original microfilmado não permitiu a leitura de duas palavras.

⁸⁹ A.S. Exposição de Bellas Artes. *Correio de Manhã*. Rio de Janeiro, 4 set 1904, p. 2.

⁹⁰ Exposição geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 1º set 1904, p. 3.

No ano seguinte, o mesmo autor mostra-se um pouco mais animado. Depois de uma comparação entre o nosso vernissage, o parisiense e o londrino, e algumas reflexões sobre os hábitos artísticos da nossa gente, ele volta sua atenção às obras expostas:

A impressão geral que se tem ao percorrer a sala onde estão concentrados os trabalhos de pintura, é que o seu nível se elevou sensivelmente e que, se pouco numerosos são os trabalhos de grande composição, e muito menos as grandes machinas, ha, em compensação, uma grande quantidade de quadros pequenos, interessantissimos pelo assumpto e pela maneira como são tratados. [...]

Empolgou-nos de prompto o espirito um esplendido retrato da esculptora nacional D. Nicolina de Assis por Elyseu Visconti. [...] Afigura-se-nos que esse retrato vai ser o trabalho mais admirado do *Salão* de 1905.

Henrique Bernardelli, o mestre da technica, expõe tres excelentes retratos, [...] ⁹¹

Depois de comentar a dificuldade de concentração em meio ao aglomerado de pinturas de todo o gênero e de anunciar que se trata da primeira e rápida impressão, sem determinar o “merecimento de trabalhos que tomaram aos artistas muitos dias e talvez mezes para pintar”, como que a se justificar previamente, o cronista comenta Visconti antes de Bernardelli, agora também no gênero retrato.

Outros se mostraram ainda mais entusiasmados com a exposição daquele ano, e também colocaram Visconti à frente de outros mestres:

A exposição deste anno, folgamos em dizel-o, é mais numerosa e mais selecta que a do anno passado.

Na secção de pintura, que, como sempre é a mais rica figuram 262 trabalhos.

Deixaram de concorrer muitos dos nossos artistas de nomeada, em compensação outros, de mais constancia e esperança no futuro das nossas bellas artes e não menos illustres, dando exemplo aos novos concorreram com elementos de sobra para o salão de 1905.

Destacam-se ao primeiro lance dolhos os quadros de Visconti, sobretudo o retrato da distincta esculptora brasileira D. Nicolina Vaz de Assis; os de João Baptista, o primoroso pintor da nossa natureza; os retratos de Henrique Bernardelli, [...] ⁹²

Assinando com um misterioso “Z”, um colaborador da *Gazeta de Noticias* é bastante positivo em preferir a qualidade à quantidade e, possivelmente, sentindo-se autorizado por Gonzaga Duque, também já coloca Visconti entre os mestres:

⁹¹ Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 1º set 1905, p. 2.

⁹² Bellas Artes – Salão de 1905. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 1º/ 2 set 1905, p. 2.

A exposição é melhor, ou pior, que a dos annos anteriores? É, naturalmente, melhor, posto que menos abundante. No nosso acanhado meio artistico, nada mais lento que o progresso e a novidade. Na secção de pintura ha uns tres ou quatro nomes de mestres respeitados e os nomes de tres ou quatro esperanças de futuros mestres.

É o que interessa em primeiro logar. Os mestres são o Sr. Elyseu Visconti, com um extraordinario retrato da esculptora Nicolina Vaz de Assis, admiravel de technica, de vida, de sensibilidade; Henrique Bernardelli, com alguns retratos, em que se revela o psychologo e o desenhista notavel, principalmente nos retratos do Sr. Machado de Assis e do Sr. Carlos Rodrigues; e o Sr. Baptista da Costa, esse paizagista deliciosos, cujos quadros são sempre uma penetrante belleza⁹³.

Em tom mais jocoso e pessimista ao analisar a exposição em geral, o cronista do *Correio da Manhã* também dá, no entanto, em 1905, a primazia a Visconti:

Grande e fina concorrência á hora em que chegamos; artistas, jornalistas, literatos, e a grande massa anonyma dos snobs que vão a toda a parte onde parece elegante «ser visto». [...]

É difficil dar uma noticia perfeita da exposição; os quadros são em grande numero; e não ha um catalogo, um guia, uma indicação qualquer que seja, com que se conduza o visitante. [...]

Ha muita *bóta*; oh! muita!

Mas, emfim, ponhamol-as de parte e vejamos o que ha de bom e apresentavel.

O *clou* da exposição é um bellissimo retrato de senhora, devido ao pincel educado de Visconti; [...] as tintas bem distribuidas, sem o escandalo de originalidade dos melhores quadros do artista.

Entretanto, o seu colorido é inconfundivel; Visconti sabe imprimir aos seus trabalhos um *cachet* especial, muito seu, que dispensa a assignatura.

Os retratos de Bernardelli são os de sempre: trabalhados com a habitual maestria, quasi todos em tons escuros, muito academicos, sem ousadias ou pretenções revolucionarias⁹⁴.

Este autor, além de citar Bernardelli depois, não demonstra para com ele nenhum entusiasmo. Sobre Visconti, ao contrário, afirma que seu *Retrato de Nicolina* [157] é o *clou* da exposição. É a primeira vez que uma tela de Visconti recebe esse título. Anteriormente, só sua coleção de cerâmicas exposta em 1903 mereceu tal expressão, colocada pelo cronista da *Gazeta*⁹⁵. Sem usar a mesma expressão e sem tanta convicção, outros autores também

⁹³ A exposição de Bellas-Artes – O «Vernissage». *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 1º set 1905, p. 3.

⁹⁴ Exposição de Bellas Artes – O «vernissage». *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1º set 1905, p. 2.

⁹⁵ Salão de 1903. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 1º set 1903, p. 1.

arriscam o sucesso do retrato da escultora Nicolina – o cronista do *Jornal do Commercio* e Araujo Vianna, antes mesmo do vernissage:

Impressionará bem a secção de Pintura, sempre mais abundante do que qualquer outra, mas este anno mais selecta relativamente ás exposições anteriores. O jury recusou não pequeno numero de quadros. [...]

No genero retrato, Henrique Bernardelli, o mestre, apresenta tres maravilhas: os retratos do Sr. Machado de Assis, do Dr. Ubaldino do Amaral e do Dr. José Carlos Rodrigues. E do Sr. Elisêo Visconti vieram de Paris, onde figuraram no *Salon*, duas télas magistraes; uma dellas, o retrato da escultora Nicolina Vaz de Assis, será um dos mais bellos documentos de arte do proximo Salão. O Sr. Visconti é um artista insigne⁹⁶.

Porém, mais do que qualquer outro, Gonzaga Duque se entusiasma com este retrato, e descreve-o minuciosamente, além de compará-lo com os retratos mais famosos da história da arte européia. Chamando Visconti de mestre, mais uma vez, o crítico mais conceituado da sua época, é também o único a comentar o seu outro retrato também presente a essa exposição⁹⁷. Realmente, a EGBA deste ano animou muitos escritores a publicar seus comentários. Há ainda o texto de *O Paiz*:

O salão de 1905 é magnifico. É menos abundante do que os anteriores, mas pelos talentos que nelle se revelam, merece atenção especial. É, além disso, selecto. [...]

Os grandes nomes celebres confirmam sua fama. Os retratos de Henrique Bernardelli são maravilhosos, [...]

Visconti tem um retrato esplendido da escultora Nicolina Vaz de Assis, retrato que é, talvez, um dos melhores trabalhos expostos. De João Baptista da Costa e Luiz de Freitas ha paizagens deliciosas; [...]⁹⁸.

Outro, o de um certo Rapim, na páginas da revista *Renascença*, que é um dos raros a reclamar novidade e diversidade para a arte brasileira, e coloca mais uma vez em destaque a mesma dupla de pintores:

Á primeira vista, surprehende que n'esta época de escolas em conflicto não appareçam ali obras que ponham em saliente evidencia essas diferenças, [...] os trabalhos expostos não accusam extraordinarios desvios dos principios geralmente aceitos e adoptados. E a razão d'isso parece ser que ha muito se estabeleceram e se determinaram as verdades, e os ideaes de arte; e que sem um grande acontecimento nacional que abale fortemente a natureza sensitiva do povo ou uma profunda

⁹⁶ A.V. Salão de 1905 – Amanhã e depois. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 30/31 ago 1905, p. 3.

⁹⁷ Gonzaga DUQUE. Salão de 1905. *Kósmos*. Rio de Janeiro, nº 9, set 1905.

⁹⁸ V.V. O Salão. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 9 set 1905, p. 2.

revolução social que modifique intimamente o sentimento geral, a unica causa racional de novos desdobramentos ou de variações se pode encontrar na faculdade individual de expressão de cada artista. Nesse sentido, a Exposição contém alguns trabalhos dignos de nota e que não podiam deixar de attrahir a attenção do visitante. N'este caso estão em primeira plana os retratos de Henrique Bernardelli e de Elyseu Visconti. Para logo se reconhece o prazer evidente, a isenção de qualquer constrangimento com que os dous artistas os pintaram, e em que cada um poz em relevo a sua particular individualidade⁹⁹.

Em compensação, e talvez mesmo pela comparação com a anterior, a EGBA de 1906 decepcionou os críticos em geral. O colaborador da *Gazeta* após classificá-la de “Selecta, porém fraca”, explica:

Selecta, pela orientação mais cuidada, pelo criterio mais exigente na acceitação de *tutti quanti* enviado, ainda assim para desejar, em certas condescendencias e fraco, demasiado fraco mesmo, pela deficiencia do numero e da variedade e arrojo das telas e da concepção.

Ausencia notavel dos mestres costumeiros e dos nomes consagrados, ante os quaes a critica periodicamente desfecha a retumbancia dos seus elogios e dos seus adjectivos amigos e encomiasticos, se faz notar no *salão* de 1906, em contraste impressionante com a hora de labor e transformação que vamos passando¹⁰⁰.

Visconti neste ano expõe uma única e modesta tela, que inclusive passou despercebida por este e alguns outros cronistas, surpreendidos com a ausência dos mestres H. Bernardelli e Rodolpho Amoedo, entre outros:

Seria longa a lista dos absenteistas. Dos actuaes lentes da Escola o único que comparece e com uma exposição valiosa tanto pelo numero como pela quantidade é o Sr. João Baptista da Costa; a sua eleição foi, porém, tão recente, que de modo algum póde ter tido grande influencia na sua representação. Elyseo Visconti, que tambem tem sido nos ultimos annos um expositor constante e valioso pela qualidade e quantidade das suas télas, nada mandou, occupado como naturalmente se acha em Pariz, com a elaboração das pinturas muraes e do panno de boca para o Theatro Municipal. É pena que não pudesse se fazer representar pelos quadros com que entrou no Salão este anno, e dos quaes nos contam maravilhas, patricios nossos que tiveram a fortuna de os ver alli¹⁰¹.

Batista da Costa estava, nesse momento, ocupando uma cadeira de Pintura da ENBA. Para a outra, recentemente vagada por Bernardelli, havia sido escolhido Visconti, em junho daquele ano. Um ano antes, já em Paris, este último recebeu o convite do prefeito Pereira

⁹⁹ Rapin. A Exposição de 1905. *Renascença*. Rio de Janeiro, out 1905, p. 174.

¹⁰⁰ O «Salão» de 1906 – O vernissage. *Gazeta de Noticias*, 1º set 1906, p. 2.

¹⁰¹ Exposição geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 1º set 1906, p. 3.

Passos para realizar as decorações da sala de espetáculos do Teatro Municipal, que estava sendo construído. Estando impedido por contrato já firmado com a Prefeitura do Rio de Janeiro, em abril de 1906, Visconti não pôde assumir de imediato o seu cargo, vindo a fazê-lo somente em março de 1908. Um de seus quadros expostos no Salão de Paris de 1906, citados no texto acima, é *Maternidade* [176], hoje na Pinacoteca de São Paulo.

Outro autor que inclui Visconti na lista dos ausentes, por não notar sua única tela exposta, observa uma conseqüência da debandada dos artistas:

O que, porém, não se pôde deixar de reconhecer, porque é a impressão de quantos têm visitado o «Salão», é a ausencia de – arte nacional – isto é, de producções de artistas, sinão nacionaes, ao menos saidos da nossa Escola de Bellas Artes. O predomínio dos artistas estrangeiros é tal, que desnacionaliza quasi a Exposição. [...]

A que attribuir a deserção do elemento indigena?

Bernardelli, Amoedo, Visconti, Zeferino e outros nomes feitos, que nos outros annos anteriores têm concorrido sempre, esqueceram-se desta vez do «Salão»?¹⁰²

Uma edição anterior do mesmo *Correio da Manhã* explicava que havia sido necessário recorrer a diversas obras estrangeiras de exposições recentes, inclusive algumas já adquiridas pelo governo ou particulares, para “attenuar a má impressão de ausencia de muitos nomes nacionais conhecidos”¹⁰³.

Raul Pederneiras, assinando com seu pseudônimo Bueno Amador, agora no *Jornal do Brasil* e com uma crônica bem mais séria, é um dos poucos que nota a presença de Visconti naquele ano, mas só o comenta depois de muitas edições de sua coluna: “*Eliseu Visconti* apresenta-nos a sua pequena tela «Segredo» [...] É o unico trabalho exposto pelo artista, hoje occupado na Europa, com a decoração do theatro Municipal a seu cargo”¹⁰⁴. Outro que não podia ignorar-lhe a presença, pois era seu admirador desde 1901, é Gonzaga Duque: “Do mesmo modo se mantêm na elevada reputação conquistada os Srs. [...], Visconti com um adorável Segredo, [...]”¹⁰⁵

¹⁰² O.N. O Salão de 1906. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 9 set 1906, p. 5.

¹⁰³ A Exposição. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 set 1906, p. 5.

¹⁰⁴ Bueno AMADOR. O Salão de 1906. *Jornal do Brasil* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 25 set 1906, p. 2.

¹⁰⁵ Gonzaga DUQUE. Salão de 1906. *Kosmos*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, set 1906.

Procurando manter o otimismo, o colaborador d'*O Paiz* lembra que a missão principal da exposição anual tem sido cumprida: “a criação de artistas novos e o desenvolvimento, a transformação ou evolução dos antigos”. Cita novos talentos que se afirmam, Arthur Timotheo da Costa e Carlos Osvald, e pondera:

Ha, de facto, grandes abstenções. O Sr. Henrique Bernardelli, o incomparavel pintor, cuja technica segura não tem igual, trabalhador incessante, não enviou nenhuma obra sua. Do Sr. Elyseu Visconti ha apenas uma téla, *Segredo*. O nome do Sr. Rodolpho Amoedo, o eminente pintor da *Partida de Jacob*, não figura tambem no catalogo.

Essas abstenções são, entretanto, de uma maneira paradoxal a primeira vista, prova do progresso das artes no Brasil. Os mestres citados não puderam terminar trabalhos para o salão, porque andam o anno todo occupados com grandes decorações¹⁰⁶.

Amoedo e Bernardelli, em parcelas bem menores, também preparavam decorações para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

1.2.3 EGBA – de 1908 a 1913

Em 1907, Visconti continuava em Paris, e muito envolvido com a finalização das suas encomendadas – pano de boca, teto da platéia e frisa sobre o proscênio –, não participou da 14ª EGBA.

Mas seu nome não deixou de estar presente nos jornais daquele ano. Incentivado por amigos que o visitavam para ver os painéis do Teatro, Visconti organizou uma exposição, em seu atelier de Paris, para mostrá-los antes de trazê-los para o Rio. Essa exposição foi inaugurada em 20 de julho de 1907 [D52], e imediatamente, suscitou reações apaixonadas por integrantes da colônia brasileira em Paris. Um certo Nunes lhe escreveu uma carta, como “aviso de quem deseja poupar-lhe desgostos”, informando estar certo de que a todos “impressionou tristemente aquella exhibição de negros e bananas, mais um alvo para as chacótas e troças dos estrangeiros que nos frequentam”¹⁰⁷, referindo-se a um pequeno grupo localizado no canto inferior esquerdo do imenso telão do pano de boca. A carta sugeria que esse grupo fosse suprimido ou substituído, o que Visconti não fez, deixando-o

¹⁰⁶ O Salão de 1906. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 1º set 1906, p. 1.

¹⁰⁷ Carta a Visconti, assinada simplesmente Nunes, de 22 de julho de 1907, do arquivo da família, e transcrita no Apêndice 2: “Correspondências”.

tal qual se encontrava naquele momento, apesar de duas vezes, por carta, dispor-se a fazê-lo, caso Oliveira Passos julgasse necessário:

O panno de bocca já está enrolado, por conseguinte, impossivel fazer-se aqui a minima modificação no sentido de seus conceitos.

Porem isto não impede que, uma vez o meu trabalho estar no Rio sejam feitas as modificações que o D^r achar necessárias e de accordo com os nossos criterios.

Eu, como artista, cumpri o meu dever e tenho o espirito tranquillo e como a pintura do panno de bocca presta-se a todas as vicissitudes será facil supprimir este ou aquelle elemento de descordia. [...]

Quanto à critica propriamente dita não ligo a menor importância; as opiniões são livres, recolho o que me interessa e o vento se encarrega do resto!¹⁰⁸

A imprensa francesa, no entanto, acolheu bem a exposição, apesar da curta duração – apenas uma semana – e de ser realizada no próprio atelier de um pintor brasileiro. Em carta de 16 de agosto de 1907¹⁰⁹, Visconti pede a Oliveira Passos autorização para que o jornal *L'Art Decoratif* possa reproduzir os seus trabalhos, e avisa que no correio passado e também agora, enviava alguns jornais que falavam da exposição.

No ano seguinte, tendo Visconti terminado a instalação de seus painéis, um ano antes da inauguração do teatro, novamente o pano de boca é alvo da imprensa. Ele foi reproduzido, em página dupla, na revista *Fon-Fon*, de 11 de julho de 1908, sem nenhum comentário. Logo em seguida, num artigo anti-monarquista ele é citado, desta vez destacando a figura de Pedro de Alcântara, colocado “ao lado de uma bailarina – *cocotte*, e no mesmo plano em que eternizou a elegante effigie do Sr. Oliveira Passos, que lhe encomendou a obra, significando, assim, que nas creações estheticas não ha reverenciaes convencionaes, nem atenções idolatras”¹¹⁰. Na semana seguinte e o assunto ressurgiu na coluna *Palestra*, de Arthur Azevedo, que começa sua argumentação da seguinte forma:

Em que pese á sympathia que tenho pelo talento de Elyseu Visconti, sou forçado a reconhecer que são razoaveis as criticas feitas ao panno de boca do Theatro Municipal. É desgracioso o effeito geral da composição, por de mais confusa e

¹⁰⁸ Carta de Visconti a F. O. Passos, em 4 set 1907, de Paris. A outra carta, em que Visconti se propõe a modificar o que a comissão julgar necessário, guardando as linhas de composição e assunto estabelecidos no contrato, não está data, mas anuncia que todo seu trabalho já estava instalado no teatro. Ambas as cartas são do acervo do Museu dos Teatros, e estão transcritas no Apêndice 2.

¹⁰⁹ Do acervo do Museu dos Teatros, transcrita no Apêndice 2: “Correspondências”.

¹¹⁰ R. de N. Illusões e lunetas. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 23 jul 1908, p. 1.

carregada, e entre as figuras algumas ha, effectivamente, ridiculas, que se prestam á chalaça¹¹¹.

A crítica ao grupo de negros aqui é colocada de forma velada, e a citada complexidade da composição havia sido, no artigo anterior, comparada ao *Juízo final* de Michelangelo. O panno de boca de Visconti servia a todos os propósitos, e foi calorosamente debatido – uns a seu favor, outros contra. No caso de Arthur Azevedo – que por muito tempo batalhou pela construção do teatro municipal, mas julgou-o desmedidamente grande e suntuoso, preferindo uma casa mais modesta, porém, que abrigasse uma escola de teatro – percebe-se que o seu alvo, de fato, não era Visconti. O dramaturgo e jornalista argumentou que se o pintor tivesse enviado um croquis à Prefeitura para aprovação e este fosse exposto à opinião pública, não precisaria passar pelos dissabores que estava passando e não merecia. No dia seguinte, a mesma coluna Palestra publica uma carta-resposta do construtor do teatro, Francisco de Oliveira Passos, esclarecendo que: “Ao contrario do que V. affirmou, a pintura do panno de boca só foi confiada ao distincto artista Elyseu Visconti depois de devidamente examinado e aprovado por mim um *croquis* a oleo do trabalho que desejava encommendar.”

Em 1908, a EGBA foi eclipsada por um grande evento nacional. Carlos Américo dos Santos, o cronista que divulgava a arte brasileira em publicações de língua inglesa¹¹², registrou o fato:

Era natural que o nosso *Salon* este anno fosse pouco concorrido: a Exposição Nacional, na Praia Vermelha, e o Theatro Municipal tiraram aos nossos artistas o tempo necessário para prepararem trabalhos para a exposição da Escola. D’ahi uma grande abstenção e, por conseguinte uma resumida collecção de telas de certo valor.

Nem por isso, ficou injustificado o proposito de Rodolpho Bernardelli, de realizar essas exposições annuaes, a despeito de todos os contratempos: o *Salon* deste anno não ficará esquecido, nem deixará de marcar na série das exposições realizadas depois da fundação da Republica¹¹³.

Outras hipóteses foram levantadas para explicar a ausência de alguns artistas freqüentes:

Quando o illustre Rodolpho Bernardelli, ha quinze annos realizou com sacrificio, para continuar com trabalho maior, a idéa das exposições annuaes – essas exposições eram a grande nota de arte plastica. Este anno, porém, só em pintura nós

¹¹¹ A.A. *O Paiz* (Palestra). Rio de Janeiro, 29 jul 1908, p. 7.

¹¹² *The Studio* (Studio-Talk), London, jun 1902 e mar 1906; e *Painting and Sculpture*. In: *Twentieth Century Impressions of Brazil: Its history, people, commerce, industries and resources*. 1913, p. 140.

¹¹³ C.A.S. O Salão de 1908. *Renascença*. Rio de Janeiro, set 1908, p. 109.

tivemos quatro ou cinco exposições de artistas nacionaes e vamos ter ainda a da Exposição Nacional. E além dessas tivemos a Exposição de Arte Italiana, a exhibição de pintores franceses, hespanhóes, chilenos... Não se póde dizer que com o Progresso, a arte não se desenvolvesse também.

A 15ª Exposição devia resentir-se um pouco. Entretanto, ha pelo menos duzentos trabalhos e, se é notavel a falta de Rodolpho Amoedo, de Henrique Bernardelli, de Selinger, ha a entrada do elemento estrangeiro [...]

Hontem, á cerimonia de “vernissage”, que é aqui muito differente da de Paris, compareceu, como de costume, muito pouca gente. E, assim, á vontade, foi possivel examinar os quadros expostos com cuidado e vagar¹¹⁴.

Já na inauguração da mostra, no dia seguinte ao *vernissage*, registra-se um número bem maior de presentes. O autor da coluna Artes e Artistas, do jornal *O Paiz*, inicia-se com a nota mais recorrente – a presença do presidente da República –, depois, registra com louvor uma atitude de maior rigor na seleção das obras a serem exibidas:

Enorme affluencia de convidados e expositores difficultava a visita e observação dos quadros por aquelles que por deveres exigidos pela imprensa diaria ali se achavam, de modo que, mesmo a impressão geral dos trabalhos expostos devia resentir-se do atropellamento e falta de espaço para se ganhar a necessaria distancia á apreciação de cada quadro. [...]

A collecção exposta é pequena, mas ganhou em qualidade, devido ao rigor da comissão admissora, o que merece applausos, porque até aqui tudo quanto se apresentava era, em regra, aceito, quando a exposição de um trabalho naquelle estabelecimento, em certamen official, deve por si constituir um estimulo, e portanto até certo ponto difficultado¹¹⁵.

Provavelmente, este cronista não seja mais Guanabarino, que elogiava atitude oposta, em 1898. Outro autor também registra a ausência de alguns nomes e aprova o resultado da seleção: “O jury de admissão desta vez foi implacavel com grande numero de quadros de natureza morta, na sua maioria, pintados por amadores que invadiam a parede da exposição, rebaixando-lhe o nivel e prejudicando o effeito das obras de merecimento¹¹⁶. E ainda outro contratempo ficou ligado a esta EGBA, conforme conta o *Correio da Manhã*:

O *salon* de 1908 ainda não pôde ser inaugurado no novo edificio da Escola Nacional de Bellas Artes, na Avenida Central.

Já se sabia disso quando o edificio foi promettido para 1907.

¹¹⁴ O Salon de 1908 – O vernissage – A inauguração. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 1º set 1908, p. 1.

¹¹⁵ Bellas artes (Artes e Artistas) *O Paiz*. Rio de Janeiro, 2 set 1908, p. 21.

¹¹⁶ (Notas de Arte). *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1º set 1908, p. 5.

As empresas do governo são todas assim. [...]

Foi, portanto, no velho casarão que confina com o Thesouro que se realizou, hontem, o *vernissage* da nova exposição. [...]

Positivamente a exposição deste anno é uma bella e excellente exposição¹¹⁷.

Na verdade, já havia circulado a notícia do novo prédio ainda há mais tempo – desde a EGBA de 1905:

O salão para o anno será na Avenida, accrescentou o funcionario referido. Se o governo e as agitações não mandarem o contrario, o novo edificio da escola estará em setembro de 1906 em condições de abrigar a 13ª exposição geral de bellas artes.

[...] Para o anno teremos um salão variegado, completamente differente. Os projectos de Rodolpho Bernardelli são a este respeito grandiosos.

O palacio a construir-se terá amplas accomodações. As galerias da escola ficarão livres durante as exposições annuaes que se irão abrigar em salas especiaes. O salão de 1906 será curioso, variado, multiforme¹¹⁸.

Resumindo, além de transformar a EGBA em uma mostra “latino-americana, senão internacional”, o diretor planejava promover festas durante todo o período da exposição. Algo parecido com isso, será concretizado apenas em 1913, como será visto adiante. A despeito de todos os senões, a EGBA de 1908 realizou-se de forma autônoma, e seu maior expositor foi, justamente,

Visconti, o consagrado e querido artista, expõe nada menos de 54 trabalhos.

Basta dizer que se faz ao lado do *salon* principal um pequeno *salon* só para os seus estudos desenhados e pintados para o Theatro Municipal.

Lá estavam em esboços, na verdade, Carlos Gomes, a bahiana do angú, Gonçalves Dias, o dr. Chico Passos, João Caetano, o moleque das balas, e todos os suprehomens [sic] e figuras civicas da nossa historia, de Pedro Alvares Cabral ao dr. Affonso Penna.

Mas quadros como a *Maternidade*, *Tricoteuse* e outros desse pintor que nós sabemos admirar como ninguem, fazem sobejo esquecer todos aquelles *esquissos* do famoso panno, de uma factura maravilhosa, mas de uma concepção infeliz¹¹⁹.

Visconti sempre valorizou seus estudos preparatórios, mostrando-os lado a lado com suas grandes composições, desde sua individual de 1901, na ENBA. Mas agora, ficava claro que pretendia também dar sua resposta a tanta especulação sobre o pano de boca. Em março

¹¹⁷ O “Salon” de 1908 – O “vernissage”, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1º set 1908, p. 4.

¹¹⁸ V.V. O Salão. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 9 set 1905, p. 2.

¹¹⁹ O “Salon” de 1908 – O “vernissage”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1º set 1908, p. 4.

daquele ano, na revista *Renascença*, um de seus maiores defensores publicara um artigo que, embora não citasse a polêmica, enaltecia todo o seu trabalho:

De envolta com a decoração do Theatro Municipal, esse laborioso e consciencioso trabalho que consumiu dois longos annos de porfiado esforço, o nosso mestre trouxe da Europa grande copia de interessantissimas paysagens, onde a nota inconfundivel de sua personalidade vibra intensa e inilludivel.

Elyseu Visconti, dispondo, na plenitude de seu desenvolvimento artistico, de excepçoes conhecimentos technicos, ao serviço de uma larga e bem orientada cultura esthetica, constitue no momento actual a mais robusta affirmação da arte brasileira moderna¹²⁰.

Mais tarde, na mesma revista, uma resenha da 15ª EGBA indica que, provavelmente, a estratégia de Visconti deu o resultado por ele esperado:

E o nome de artista nacional que ficará ligado a essa exposição, é o de Elyseu Visconti, não só pelo seu bello quadro “Maternidade”, em que se destacam as suas singulares qualidades de pintor e de colorista, como também pelos desenhos que fez para o panno de bocca do Theatro Municipal. Achamos que, só depois que esse panno fôr exhibido ao publico, no local para onde foi pintado e com a luz artificial em que tem de ser ordinariamente visto, é que se poderá aquilatar com justeza dos meritos e demeritos da composição do artista. Pelo que temos visto das reproducções photographicas desse novo trabalho do Sr. Visconti, somos levados a crer que elle seguiu um criterio erroneo na comprehensão da tarefa que lhe foi comettida.

Executou uma grande tela histórico-allegorica, de um complicado desenvolvimento e de lenta e fatigante percepção [...].

Não queremos, todavia, avançar já nenhum juizo definitivo sobre esse trabalho do eminente pintor. Não devemos, porem, obscurecer a sua nobre conducta expondo os desenhos e estudos que fez, e mostrando assim a seriedade e os esforços louvaveis empregados na execução desse panno¹²¹.

O colunista de Artes e Artistas optou por começar suas considerações sobre a EGBA daquele ano pela escultura, depois, em pintura, citar Batista da Costa e continuar seguindo o catálogo, para só então comentar:

Visconti attrae todas as atenções com a *Maternidade*, bellissimo quadro, como composição, como desenho e suavidade de cores; mas a sua preocupação não é senão justificar o seu panno de boca do Theatro Municipal.

¹²⁰ José MARIANNO FILHO. A nobre arte de Elyseu Visconti. *Renascença*. Rio de Janeiro, mar 1908, p. 82.

¹²¹ C.A.S. O Salão de 1908. *Renascença*. Rio de Janeiro, set 1908, p. 109.

Como quadro esse trabalho teria sido poupado pela critica. Como panno de boca, morre por excesso de trabalho, um amontoado de figuras em turbilhão, misturando quintandeiras com o Papa.

Na sua justificação ha um erro e uma injustiça, quando affirma que Carlos Gomes é o maior musico que o Brazil possuiu dentro da sua época de formação nacional.

Carlos Gomes foi, é certo, o unico brasileiro applaudido em theatros estrangeiros; mas como musico não póde ser classificado acima de Leopoldo Miguez, inda que este tenha sido infeliz com a partitura de *Saldunes*.¹²²

Novamente surgem os argumentos preconceituosos de cunho social, e é apontado um julgamento de valor considerado errôneo, no pequeno folheto de quatro páginas, que Visconti distribuiu para explicar os seus “Cartões para a feitura do panno do Theatro Municipal”, título dado pelo artista. Nesse texto Visconti alerta: “As opiniões emitidas, até hoje, sobre o meu trabalho, foram inspiradas numa gravura publicada, gentilmente, em dois jornaes que não eram especialistas nesse genero de impressões; e assim, creio, não se fundam em observações seguras para um completo julgamento.”

Outro cronista da 15ª EGBA, além de preferir não voltar ao debate, resolveu divulgar o renome que Visconti já conquistara no exterior:

O maior expositor é o Sr. Elyseu Visconti. O notavel artista expoz todos os estudos magníficos para o panno de bocca do Theatro Municipal que, aliás, é excessivo, os estudos para os “plafonds” do mesmo theatro que são magníficos. Além dos estudos, ha um quadro admiravel: “Maternidade”, e varias aquarellas e paysagens verdadeiramente esplendidas.

O nome de Visconti está de tal fôrma discutido que vale traduzir do “Archives Biographiques Contemporaines”, informações a seu respeito:¹²³

Seguem-se seis parágrafos de uma biografia de Visconti bastante completa¹²⁴. Apesar de algumas datas incorretas, o que é sempre muito comum, o texto traz notícias sobre sua formação; o prêmio de viagem; uma lista de suas obras expostas nos *Salons* de Paris – com exceção apenas dos de 1894 e 1897 –; sua participação nas exposições Universais de Chicago, Paris e S. Louis; pequena descrição das decorações do teatro; e ainda a notícia dos projetos de selos que ganharam o concurso dos Correios do Brasil em 1903/04 [A32], mas

¹²² Bellas artes. *O Paiz* (Artes e Artistas), Rio de Janeiro, 2 set 1908, p. 21.

¹²³ O Salon de 1908 – O vernissage – A inauguração. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 1º set 1908, p. 1.

¹²⁴ Transcrita no Apêndice 5: “Críticas e notas sem assinaturas”.

nunca foram realizados, inclusive citando a reprodução dos mesmos nas páginas da *L'Illustration*, de 12 de novembro de 1904, em Paris.

Como a maioria das pessoas que criticavam o pano de boca, até então, só o havia visto por reproduções fotográficas, a partir de um clichê feito ainda em Paris, diante da exibição dos seus estudos preparatórios, alguns preferiram adiar uma conclusão:

O Sr. Elyseo Visconti é o artista que mais expõe e expõe cousas extremamente dignas de se ver. Tem um grande quadro – A Maternidade [...] Esse quadro será um dos que mais prenderão a atenção dos visitantes. O Sr. Visconti tem ainda uns estudos de paisagens bastante agradáveis, sobretudo uma nota muito verde, cheia de frescura e sol, uma vista do Andarahy. O que, porém, vai attrahir mais curiosidade e o exame dos visitantes para a obra do Sr. Visconti, é a collecção dos estudos que esse artista fez para a pintura do panno de boca do theatro Municipal e que vistos assim isolados são deveras apreciáveis¹²⁵.

A respeito da composição do panno de boca do Teatro Municipal, cujos estudos, na sua maioria, são admiráveis como desenhos, já é sabida a opinião desta folha. Reservamo-nos para desenvolver essa opinião mais particularmente quando for elle mostrado ao publico no seu meio natural¹²⁶.

Quando finalmente o teatro ficou pronto, em julho de 1909, numa visita anterior à inauguração, facultada a jornalistas e convidados para conhecerem as instalações do teatro, inclusive os efeitos de cenário e sonoplastia, algum comentário foi registrado. No *Correio de Manhã* pode-se ler: “Tivemos occasião de ver tambem o panno pintado por Visconti e que é de grande effeito”.¹²⁷ E n’*O Paiz*, o jornal que mais alimentou a discussão:

A nota mais interessante da visita, forneceu-a a exhibição do tão discutido panno de boca, pintado pelo artista E. Visconti.

A grande assistencia que quasi enchia o theatro, demorou quanto possivel o olhar na observação desse trabalho artistico a respeito do qual cruzavam-se em todos os grupos os mais calorosos commentarios.

E na nossa sinceridade de noticiarios, não podemos deixar de registrar que as opiniões eram geralmente orientadas no sentido da desapprovação do trabalho.

Em todo o caso, a simples e rapida inspecção de hontem não póde determinar uma opinião definitiva e segura sobre esse panno de boca, em cujos acanhados limites o artista accumulou uma multidão de figuras e um bizarro consorcio de symbolos e reminiscencias históricas.

¹²⁵ *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 1º set 1908, p. 5.

¹²⁶ *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 20 set 1908, p. 7.

¹²⁷ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 jun 1909, p. 2.

Palpita-nos, no entanto, que a apresentação do panno de boca do Sr. E. Visconti virá renovar as discussões e polemicas de natureza artistica, já levantadas anteriormente e agora apagadas pela expectativa da obra.

Póde-se, no entanto, observar que foram unanimes os applausos aos bellos trabalhos de arte decorativa, apresentados pelo mesmo reputado artista, no arco do proscenio e na cupula da platéia, onde deixou as tintas esbatidas e leves figuras de agradável contorno¹²⁸.

Mas a polêmica não se reacendeu. Tanta coisa havia para se comentar num edifício daquela magnitude e riqueza, e enfim, no seu devido lugar, o pano de boca de Visconti não destoava como se imaginou. Em todas as reportagens sobre a inauguração do Teatro Municipal, ocorrida no dia 14 daquele mês, nada foi encontrado sobre ele. *A Illustração Brasileira* de 15 de julho traz um artigo em que o autor conta, assombrado, a sua experiência fulgurante de visitar o teatro, conhecendo todas as suas dependências e inclusive subindo no telhado, ao lado da água. Ele descreve o luxo, o conforto, o funcionamento do mecanismo de palco, e se impressiona principalmente com a luz elétrica por toda a parte. Sobre as pinturas apenas diz: “E pelas paredes leves trechos de fantasia, pintados por Visconti e Bernardelli, quasi sempre o vago esboço de mulheres a dansar, envoltas em brumas e veus”¹²⁹. No texto, nenhuma palavra sobre o pano de boca, porém, entre as reproduções – uma de fachada; duas internas, uma do maquinário – lá está ele com a legenda: “O panno de bocca do THEATRO MUNICIPAL, pintado por Elyseu Visconti”. E na página anterior, um desenho com suas figuras principais, numeradas de 1 a 75, sob o título: “Schema para facilitar a compreensão do panno de bocca”, e a indicação do que representa cada uma das figuras.

Três edições adiante, na mesma revista, João do Rio escreve sobre sua visita a outro prédio recém-construído, vizinho do imponente teatro: a nova sede da ENBA, que abrigaria também a sua Pinacoteca e suas exposições anuais. Além de descrever todo o edifício, ele conta a história da luta que se travou até a concretização daquele sonho: “E a cidade transformava-se, e abriam a Avenida Central, e palacios surgiram. Só a Escola continuava naquelle esconderijo da travessa Leopoldina, a mofar quadros celebres numa luz de

¹²⁸ THEATRO Municipal: Experiencia de Machinismo. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 13 jul 1909, p. 4.

¹²⁹ V.C. Theatro Municipal. *A Illustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 15 jul 1909, p. 67.

crypta”.¹³⁰ Entre as reproduções fotográficas publicadas junto a esse artigo n’*A Illustração Brasileira* – a fachada do prédio; a secretaria; a galeria de pintura; um grupo de alunos e professores; três aulas em andamento – encontra-se uma do Conselho Escolar [R63], reunido sob a presidência do Ministro do Interior, sentado à cabeceira da longa mesa. Na extremidade oposta, sentado junto ao canto da mesa, um jovem professor que assumiu seu cargo bem a tempo de viver a experiência tão gratificante que deve ter sido a mudança da Escola para o Palácio das Belas-Artes: Eliseu Visconti.

Finalmente, a EGBA de 1909 pôde ser inaugurada nas salas que lhe eram destinadas naquele novo edifício, sem prejuízo das aulas de belas-artes. Mas este fato não foi tão comemorado pela imprensa como se poderia esperar. O *Correio da Manhã* registra o acontecimento com o mais frio e asséptico parágrafo oficial de abertura:

Com a maior solemnidade, inaugurou-se, hontem, á 1 da tarde, no novo Edificio da Escola de Bellas Artes, a 16ª Exposição Geral, na presença do dr. Nilo Peçanha, presidente da Republica; [...] grande numero de representantes da imprensa e demais convidados.

* * *

Podemos affirmar, sem exaggerado optimismo, que o *salon* deste anno não é dos peores. É já um consolo.

Na verdade, poucas senhoras expõem; o sr. Petit só apresenta um retrato, e aquella invasão de flores, frutos e legumes, de discipulos de artistas influentes, já não se vê, como nos annos anteriores. Começa-se a fazer selecção; ha mais escrupulo em se acceitar “obras-primas”... Nós folgamos immenso em registrar esse facto¹³¹.

Essa satisfação pela seleção rigorosa novamente praticada pelo júri será expressa também em outros jornais, mas o preconceito, bastante comum, pelo trabalho das pintoras é mais evidente aqui. Outro articulista esperava, talvez, um salão bem melhor para o novo edifício:

E o salão deste anno é superior aos dos annos que se foram?

Nem superior nem inferior. Apenas o de agora deixou de ser na dependencia do Thesouro, para ser feito no Palacio das Bellas Artes, embora ainda não concluido, na Avenida Central.

¹³⁰ João do RIO. A nova Escola de Bellas Artes: uma visita antes do «salon» annual. *A Illustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 1º set 1909, p. 121.

¹³¹ “Salon” de 1909 – A inauguração official. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 set 1909, p. 2.

No mais, o salão deste anno é até bem semelhante aos dos annos passados, com a sua notavel e lamentavel abstenção de artistas, com todos os seus defeitos e lacunas, [...]

É certo que a commissão incumbida, este anno, de seleccionar os trabalhos destinados ao Salão, agio de fórma a não permittir que se transformassem em uma *quitanda*. Mas é lamentavel que assim agindo não conseguisse expurgar por completo dos maus trabalhos que lá vimos [...]¹³²

Esse texto revela um pouco mais sobre a falta de entusiasmo com a primeira EGBA abrigada no novo edifício: ele ainda estava inacabado! Nada deixava transparecer esse fato, no artigo d'A *Ilustração Brasileira*. Certamente, a lembrança da pomposa inauguração do luxuoso teatro obscurecia a mudança sem festa da ENBA.

Mas houve também quem visse a mostra com mais otimismo, apesar da sensação decepcionante do edifício por terminar. Apenas se mantinha o invariável mau tempo:

Dia carrancudo, funebre, pessimo emfim. Garoava, o ar pesava de humidade repassante e communicativa melancolia; e o bello edificio da Avenida dava, na luz pardacenta e baça do meio dia, a impressão desconsoladora de ser muito menos nobre, muito menos pomposo; e até chegava a não parecer tão gracioso, e até se dizia que não era tão novo...

Lá dentro, porém, esquecia-se a gente do máo tempo e das suas pirraças. A sala principal regorgitava de artistas e visitantes; [...] andavam photographos assestando a machina daqui e dalli, entre explosões surdas de magnesia; e era uma agitação, um borborinho de festa [...]. Mas o que de certo produzia a impressão mais agradável e captivante, era o aspecto da exposição propriamente dita, das longas filas de quadros, succedendo-se na variedade das cores, das fórmas, dos processos e dos typos, e realizando um conjunto de sorprendente harmonia e selecção. [...]

Eis a nota dominante deste conjunto seductor. Dizia-se, nas notas officiaes, que o jury recusara setenta e tantos trabalhos. Devia talvez ter recusado mais alguns. [...] Se se deve receiar que o rigor extremo cerceie algumas bellas aspirações e para sempre destrua a promessa dos ingenuos e dos tímidos, cumpre igualmente considerar que um Salão não é um simples mostrador, nem a sua função a de exhibir e apadrinhar tentativas de arte. A inclusão de um nome naquella catalogo deve ser disputada, conquistada como uma honra; figurar naquella galeria deve significar uma especie de victoria e de consagração¹³³.

Em outra edição, o mesmo colunista comenta:

O Sr. Visconti dá-nos um airoso *Chalet Murtinho*, um *Luxembourg* magistralmente “manchado” e o quadro *Minha familia*. Este quadro tem sido muito discutido, regist[r]amo-lo para maior honra do artista. A factura é “uma novidade” só

¹³² A.P. O Salão de 1909. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 3 e 4 set 1909, p. 3.

¹³³ Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 1º set 1909, p. 5.

estranhavel para quem não souber que o Sr. Visconti não cessa de estudar, de investigar, de variar e multiplicar esforços para a conquista da sonhada perfeição¹³⁴.

Visconti acabara de trazer, em março daquele ano, sua esposa e filha francesas, para finalmente, com ele morar no Brasil¹³⁵. Yvonne, sua primogênita, já tinha, na época da EGBA oito anos de idade, e para apresentá-las à sociedade brasileira, Visconti escolheu um retrato bastante diferente dos que costumava fazer e que já o haviam consagrado. Ele aplicou a mesma técnica usada no painel circular do teto da platéia do Teatro Municipal, num retrato de sua filha sentada no colo da mãe, e intitulou-o *Minha família* [202], embora depois ele venha a ser mais conhecido como *A rosa*. Este quadro foi o único de Visconti encontrado numa caricatura. Naquele ano, Raul Pederneiras voltava a editar o Salão Cômico nas páginas do *Jornal do Brasil*, e essa obra ganhou a seguinte legenda: “E. Visconti – «Minha família»... pintada a *confetti*.” [R46]¹³⁶. Logo acima, outra caricatura dialogava com esta: “Belmiro de Almeida – O Dr. Passos. Retrato feito a reticencias”. Apesar da troça, Raul Pederneiras, que naquele ano participava da EGBA com 18 charges, muito apreciadas, também elogiou bastante o trabalho de Visconti, em sua coluna assinada como Bueno Amador:

Elyseu d'Angelo Visconti, professor de pintura da Escola, dá-nos uma *mancha* do *Luchemburgo*, muito illuminada, um aspecto do *Chalet Murtinho* e um quadro de estylo *Minha familia*, de composição exotica, mostrando a segura technica dos tons e a segurança do colorido, predicaos triviaes no seu temperamento de artista. Este ultimo trabalho é de uma feição propria, que indica um caracter pessoal do pincel e torna o artista vencedor na conquista dos effeitos e das tonalidades¹³⁷.

Em 1910, foi apontado um rigor ainda maior na seleção dos quadros e, somando-se isso ao fato da sala de exposições no novo prédio ter muito mais espaço que a anterior, tornaram-se inevitáveis os comentários sobre o incômodo produzido:

O jury de admissão foi este anno mais rigoroso do que o dos annos anteriores, e com isto, se diminuiu muito a quantidade de obras aceitas, elevou sensivelmente o nivel da exposição.

¹³⁴ Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 7 set 1909, p. 7.

¹³⁵ O que se pôde apurar até agora sobre a constituição de sua família, está detalhado em: Mirian N. SERAPHIM. *Eros adolescente: No verão* de Eliseu Visconti. 2008, p. 79-91.

¹³⁶ Exposição Geral de Bellas Artes: O Salão cômico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 set 1909, p. 8.

¹³⁷ Bueno AMADOR. O Salão de 1909. *Jornal do Brasil* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 6 set 1909, p. 3.

É de lastimar que esse rigor não fosse um pouco mais intenso, e que a exposição não ficasse expurgada de alguns quadros que não possuem as qualidades precisas para alli figurar.

A exposição actual é pequena, e menor ainda parece em vista da longa galeria onde foram pendurados os quadros. A ornamentação sylvestre com que foram decoradas as partes superiores das paredes, de gosto, não é sufficiente para occultar os enormes trechos de espaços vãos¹³⁸.

A partir desta EGBA usa-se o recurso da ornamentação com plantas naturais para minimizar o efeito oposto ao que se tinha antes, quando sempre se queixava da falta de espaço e luz para a exposição.

Depois de detalhar a movimentação das autoridades na solenidade de inauguração da 17ª EGBA, e de enunciar longa lista dos presentes, Raul Pederneiras conclui sua primeira resenha daquele ano com um comunicado:

Ouvimos hontem que era intento do Governo ultimar as obras do edificio, onde pouco falta para o remate, e se assim se der, será caso de felicitações geraes, pois em breve tempo teremos inaugurado o soberbo monumento e, ao mesmo tempo, a nossa importante pinacotheca nacional, longo tempo tem estado á espera da conclusão das obras que o caprichoso movimento das verbas economicas tem prejudicado immensamente¹³⁹.

Na edição seguinte de sua coluna é que Pederneiras dá sua impressão sobre a mostra, e sente-se que ele evita expressar o inesperado vazio angustiante:

A collecção de telas, de esculturas e trabalhos de gravura e artes decorativas não é abundante na actual exposição, mas é razoavel, primando em grande parte pela qualidade. Em conjuncto a impressão é agradável, anima o espirito e bem dispõe o visitante. Sente-se que tudo aquillo é nada para a vastidão do salão, e sente-se tambem que tudo aquillo muito representa para a apathia e indifferença injustificaveis do nosso meio¹⁴⁰.

Em seguida, obedecendo às regras da etiqueta, dá a primazia aos “hóspedes”, como chama os artistas estrangeiros presentes á exposição, mas comenta apenas as obras de Pablo Salinas, pintor espanhol que obteve grande sucesso. E só na terceira resenha sobre a EGBA inicia seus comentários sobre as obras dos expositores brasileiros:

¹³⁸ Exposição Geral de Bellas-Artes, *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 1º set 1910, p. 6.

¹³⁹ Bueno AMADOR. O Salão de 1910. *Jornal do Brasil* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 2 set 1910, p. 5.

¹⁴⁰ Bueno AMADOR. O Salão de 1910. *Jornal do Brasil* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 4 set 1910, p. 9.

Fallar dos mestres, dos consagrados, é sempre agradável, porque é fallar bem, com vontade, com satisfação. A exposição actual não apresenta todos, mas alguns que alli figuram revelam mais uma vez a maestria. [...]

Visconti com o estylo que actualmente cultiva vae formando escola propria. Os dous primores que apresenta de execução segura mostram a inspiração do artista, principalmente no quadro *Deveres* [...]¹⁴¹.

Quando fala em “escola própria”, o autor refere-se à fatura empregada no quadro *Minha família*, que chamou a atenção no salão anterior, embora o citado entre os expostos neste ano, *Deveres*, fique na verdade, a meio caminho entre a fatura daquele, e dos retratos tradicionais de Visconti.

Nas Notas de Arte, o colunista começa seus comentários pelos artistas mais velhos, os quais ele se alegra em ver mantendo a operosidade. Ao apresentar as obras de Bernardelli, destaca que o pintor se encontrava ocupado com as encomendas para decorações, mas ainda assim encontrara “ensejo para pintar dous retratos magistraes”. Tanto os críticos ressaltaram a ausência dos mestres que eles voltam a se apresentar, apesar de outras ocupações. O mesmo autor também destaca igual atitude em Visconti, que assim como Bernardelli, havia sido chamado para realizar dois painéis para a Biblioteca Nacional.

Elyseo Visconti tambem teve o melhor do seu tempo tomado com obras decorativas; mas enviou dous admiraveis trabalhos, quasi diríamos em duas facturas differentes. Em um, naquella sua technica segura e sobria que nos deu o *Beijo*, uma menina, empunhando flores, abraça uma senhora: uma demonstração de affecto por um acontecimento faustoso, talvez um aniversario, – bem entonado e muito harmonico. No outro, uma bella menina, rechonchuda e loura, com dous laços de fita dando duas notas vermelhas á cabeça, faz as suas lições sentada a uma mesa. Á direita, com fortes pinceladas verticaes, quiz o artista dar a impressão de vibrante faixa de sol entrando arrebatadoramente pela sala – tudo numa technica, que tem reminiscencia da sua tentativa de *pointillé* do anno passado¹⁴².

Pela descrição desses dois trabalhos de Visconti, na EGBA de 1910, pode-se concluir, que o primeiro citado – comparado ao *Beijo* exposto em Paris em 1899 – pertence hoje ao acervo do Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão, e recebeu também o título de *O beijo* [208]. Esta obra, porém, não é citada no catálogo, que apresenta de Visconti dois títulos: *Deveres* e *Onomástico*. O segundo quadro descrito pelo colunista, embora não tendo citado

¹⁴¹ Bueno AMADOR. O Salão de 1910. *Jornal do Brasil* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 6 set 1910, p. 6.

¹⁴² Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 1º set 1910, p. 6.

o título, pode-se identificar seguramente com *Deveres*, e parece certo se tratar de um que foi exposto em 1949 com o título *A lição*, apesar da única imagem encontrada [207] – de uma pequena foto do álbum do artista – não oferecer condições ideais de análise. Esses dois quadros inauguram uma temática que será constantemente explorada, até o final da vida de Visconti – as cenas de gênero em que são protagonistas os membros de sua família.

Essas duas resenhas que comentam as obras de Visconti expostas naquele ano – do *Jornal do Brasil* e do *Jornal do Commercio* – citam apenas duas pinturas, e nada falam de uma que pudesse se encaixar num título tão estranho quanto *Onomástico*. Aliás, é bastante difícil imaginar uma pintura com esse título, e mais ainda, encaixá-la no universo de Visconti. Portanto, é plausível supor que a sua inclusão entre as obras do mestre fosse um equívoco do catálogo. No entanto, ela é a única citada em outra resenha, d’*A Ilustração Brasileira*, embora de uma forma tão sumária e impessoal, que bem pode ter sido gerada pela observação apressada e também equivocada do autor: “Visconti, um pouco academico, tem um bom quadro – *Onomastico*”¹⁴³.

Em 1911, Visconti, pela primeira vez, faz parte da Comissão organizadora da EGBA, que então se chamava Diretora. Essa informação não foi encontrada no catálogo da exposição, porque até 1912 eles continham apenas dados sobre as obras expostas e seus autores. Mas, um cartão impresso encontrado nos arquivos da família traz o seguinte texto:

CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS-ARTES

Convite especial para a inauguração da DECIMA-OITAVA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES que se realizará a 1º de setembro de 1911, no novo edifício da ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES.

A Comissão Directora.

Professores: Dr. Araujo Viana
Elyseo Visconti
Modesto Brocos.

Também a foto oficial do dia da inauguração, com o Presidente da República e toda a sua comitiva, foi publicada tardiamente no jornal *O Paiz* [R65]¹⁴⁴. Embora não estejam nomeados na legenda da fotografia, o diretor da ENBA e a comissão organizadora sempre

¹⁴³ R de C. A Exposição Annual de Bellas Artes. *A Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro. 1º out 1910, p. 117.

¹⁴⁴ *O Paiz*. Rio de Janeiro, 6 set 1911, p. 7.

acompanhavam o presidente durante toda a sua visita à exposição. Pode-se ver, na primeira fila, Eliseu Visconti segurando a mão de sua filha Yvonne, então com 10 anos de idade, que portava um chapéu de abas largas amarrado ao pescoço – a única representante do sexo feminino em todo o grupo.

Esta comissão foi também elencada pelo jornal *A Notícia*¹⁴⁵, numa deferência a um de seus colaboradores que, no entanto, já há alguns anos, talvez desde que assumiu como professor da ENBA, não publicava mais suas resenhas dos salões: Araujo Vianna. Algumas novidades foram apresentadas na organização dessa EGBA:

A exposição de pintura não é grande, mas é selecta. Neste anno a comissão directora mandou estender um velario corrigindo a luz mal dirigida da galeria.

Pela primeira vez, os concurrentes ao premio de viagem foram convidados á prévia declaração; os seus trabalhos ficaram reunidos em um panno de parede e, facilmente, se poderá fazer estudo comparativo. Dentre elles se destacam os dos Srs. Eurico Alves, Fedora Monteiro, Gaspar Magalhães e Puga Garcia. [...]

O aspecto do salão de 1911 agrada; e, pela primeira vez, a ornamentação floral realça, devido á coadjuvação prestada, a pedido da comissão directora, pelo Dr. Julio Furtado, digno inspetor geral dos jardins publicos¹⁴⁶.

E mais detalhes foram dados pelo *Jornal do Commercio*, que enfatizou o uso da ornamentação natural para preencher os vazios inevitáveis, e outros cuidados da organização para favorecer os trabalhos expostos:

Inaugura-se hoje, com a solemnidade do estylo a Exposição Geral de Bellas Artes.

Hontem, como nos annos anteriores, efectuou-se a cerimonia do *vernissage*, que não foi muito concorrida, mas a que affluiram diversos artistas e jornalistas, que encontraram os organizadores da exposição atarefados com arranjos e arrumações para desfazer a má impressão do pequeno concurso de expositores e apresentar, de modo a salientar-lhes as qualidades, os pouco numerosos trabalhos em exhibição.

Todas as galerias do primeiro andar estão festivamente alinhadas de plantas, e na galeria do segundo andar, onde foram arrumados os trabalhos, um extenso velario forra toda a larga e longa clarabóia dando boas condições de luz igual e harmonicamente suave.

Festões de folhagens artisticamente dispostas caem pelas paredes e intercolumnas fazendo impressão agradável.

A comissão de admissão de trabalhos foi, evidentemente, de maximo rigor, banindo inexoravelmente todos os tentamens de pintura de natureza morta, de

¹⁴⁵ 18ª Exposição de Bellas-Artes – O Vernissage. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 31 ago/ 1º set 1911, p. 2

¹⁴⁶ Salão de 1911 – Vernissage. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 1º set 1911, p. 6.

fructas, etc. – a *quitanda*, diz um professor – que tão discordante nota davam a algumas das exposições passadas.

Mas, essa própria dureza que parecia constituir um elemento de insucesso, vai contribuir para o êxito da exposição¹⁴⁷.

Não dá pra saber se o professor citado, que teria chamado de *quitanda*, aos quadros de natureza-morta, foi Visconti. Mas é sabido que ele tinha certo preconceito com os mesmos. E não se conhece nenhum da lavra de Visconti, no máximo, um vaso de flores. Finalmente, um crítico mostrava-se satisfeito com o rigor usado na seleção dos trabalhos, no entanto, nem todos. O *Correio da Manhã* foi implacável, e publicou como título de uma pequena resenha: “O ‘Salon’ deste anno é um desastre”.¹⁴⁸

Bueno Amador, na sua primeira resenha do ano, procurava manter o otimismo: “O salão apresenta-se com melhores elementos, e parece que o jury vae dando preferencia á qualidade dos trabalhos e não á quantidade”.¹⁴⁹ No entanto, três dias depois, o autor desabafa a sua decepção:

A denominação classica de *salão* parece-nos impropria este anno, caberia melhor o titulo de salinha ou saleta, diante da exiguidade e do pequeno numero de expositores de merecimento que alli se apresentam.

Sente-se uma desolação e um abandono por todo aquelle ambiente silencioso e frio; immensas e altissimas paredes mostram na barra uma fila modesta de télas, as esculturas quasi desaparecem naquelle recinto cheio de vazio; [...] parece que se vae penetrar em um sitio historico, vetusto de cousas fanadas... Uma tristeza immensa em todo o casarão inacabado...¹⁵⁰

Pela descrição, parece que o aspecto da 18ª EGBA era muito mais próximo ao das exposições modernas, do que dos abarrotados salões parisienses, nos quais não sobrava um palmo de parede nua, e que naquela época, eram sempre tomados como modelo. Por isso, o vazio incomodava tanto. Mas o autor procura deixar claro que não culpava a comissão organizadora ou aos artistas, seus colegas:

¹⁴⁷ Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 1º set 1911, p. 5.

¹⁴⁸ O “Salon” deste anno é um desastre – O “Vernissage” de hontem. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1º set 1911, p. 3. Infelizmente, o original que foi microfilmado estava muito danificado neste texto, sendo legível apenas o título de letras bem maiores e escuras.

¹⁴⁹ Bueno AMADOR. Salão de 1911. *Jornal do Brasil* (Bellás-Artes). Rio de Janeiro, 1º set 1911, p. 5.

¹⁵⁰ Bueno AMADOR. Salão de 1911. *Jornal do Brasil* (Bellás-Artes). Rio de Janeiro, 4 set 1911, p. 4.

Por que cargas d'agua os governos deste paiz não tomam a serio as cousas de arte? Se as autoridades cuidassem devéras da cultura moral e intellectual desta terra, certo não deixaria á matroca a exposição geral de bellas artes, que é sempre organizada com grande sacrificio das commissões nomeadas, que têm de armar o salão quasi sempre á sua custa, pois de fonte official só ha a imposição da abertura do certamen sem mais nada...

Os artistas, ainda esperançados, procuram levar adiante a empreza, sacrificando-se muitas vezes sem resultado algum. O elemento official comparece grave e solemne, corre as salas (quando ha mais de uma...) pára rapido aqui, salta rapido para outro ponto e depois safa-se grave e solemne como entrou, sem mais um gesto de animação, sem mais um movimento de iniciativa... E os trabalhos de arte lá ficam, á espera que um esporadico Mecenaz amador dê o exemplo que as autoridades não deram¹⁵¹.

Um jornal que começava a circular no Rio de Janeiro, naquele ano de 1911 – *A Noite* – superou todos os outros no destaque que dava aos assuntos de arte, publicando, inclusive, as reproduções de diversas obras, e no ano seguinte, também as fotografias de diversos artistas. *A Noite* noticiou desde o roubo da *Gioconda*, do Louvre, em sua edição de 23 de agosto de 1911, e acompanhou as várias exposições de artistas brasileiros que ocorriam no Rio – Antonio Parreiras; Arthur Thimoteo; Lucilio e Georgina de Albuquerque – e constantemente opinava sobre os destinos da arte no Brasil, trazendo à tona detalhes de bastidores que os outros jornais geralmente não abordavam. Na coluna intitulada também Bellas-Artes, *A Noite* publicou um comentário sobre a verba destinada à compra de obras para a pinacoteca da Escola, questionando sua orientação e avaliação dos quadros a serem adquiridos¹⁵². Sobre o vernissage, acompanhou os outros jornais: “O salon é pequeno mas agradável pelo conjunto, notando-se que o jury procedeu com criterio e sem aquella tão desnecessaria energia do anno passado”.¹⁵³ Mas ao comentar a inauguração, foi duro na crítica à falta do que hoje é designado como *marketing*:

Observando-se as explicações que a comissão dava ao chefe de Estado, vê-se quanta frieza e quanto desinteresse pelas cousas de arte possuem aquelles senhores.

Não ha um pouco de entusiasmo, não transmittem emoção alguma que faça ver ao governo e ao publico a necessidade que ha de auxiliarem e desenvolverem o nosso pequeno mas fecundo meio artistico.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² Compra de quadros para a Pinacotheca. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 30 ago 1911, p. 2. Transcrito na íntegra no Apêndice 5: “Críticas e notas sem assinatura”.

¹⁵³ A “Vernissage”. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 31 ago 1911, p. 2.

Na Europa, onde o meio é outro e muito mais adeantado, estimula-se o publico, fazendo-se um grande reclame.

Aqui, nem se ouve fallar, nem se sabe onde ou quando se realiza semelhante festa¹⁵⁴.

E termina o seu texto com desanimadora constatação:

A exposição, assim, nasce vasia, vive vasia e morre vasia.

Ninguem se importa.

Tudo alli é triste e cheira a môfo.

O môfo do abandono¹⁵⁵.

Só no dia seguinte, comenta a exposição propriamente dita e suas obras:

Não está tão cheio, como nos annos passados, o *salon* deste anno. Está, porém, melhor.

Visconti é um dos maiores artistas, e o nosso primeiro retratista.

Os seus retratos não são só excellentes pelo justeza da côr, pela perfeição do modelado. Mas mais pela intensa e profunda psychologia com que anima e dá vida aos seus retratados¹⁵⁶.

Visconti expunha, desta vez, quatro óleos: dois retratos clássicos, com fundos escuros, e mais duas cenas de gênero protagonizadas por sua esposa e filhos. Em mais uma edição de sua coluna, Bueno Amador, logo de início, enaltece, como sempre, as obras de Visconti:

Continuando as nossas impressões sobre a exposição geral de Bellas Artes, destacaremos hoje Elyseo Visconti, inegavelmente um batalhador, senhor absoluto do desenho e da côr. O seu estylo caracterisado pela segurança das composições é sempre humano, profundamente humano e sentido [...] Bastam estes dous trabalhos para dizer algo de Visconti e algo de justo: é um artista na santidade da expressão¹⁵⁷.

Neste texto ele descreve o quadro *Mãe*, em que Louise amamenta Tobias, o segundo filho de Visconti, que nascera em julho do ano anterior, e um retrato de rapaz – *Retrato de Alberto Giffoni* [221] –, dos quatro trabalhos, o que mais impressionou a todos os críticos, parecendo-lhes que a figura tinha vida. Este e o outro retrato foram os que mais chamaram

¹⁵⁴ 18ª Exposição Geral de Bellas-Artes. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 1º set 1911, p. 2.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ O “salon”. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 2 set 1911, p. 2.

¹⁵⁷ Bueno AMADOR. Salão de 1911. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 7 set 1911, p. 7.

a atenção. É o que se pode notar em três edições diferentes, nas quais o cronista do *Jornal do Commercio* citou ligeiramente as obras de Visconti:

Na rapida visita que hontem fizemos, notamos que prendem logo a atenção, e com certeza hão de guardal-a durante toda a exposição, quatro trabalhos de Elyseu Visconti, attestando a maestria de um artista que allia a uma technica que cada vez se apura mais singulares qualidades de visão. Tem, com especialidade, um retrato de menino, que é uma obra cheia de dignidade e vigor, num tom verde-escuro, de grande harmonia. Todas as obras de Visconti merecem destaque particular, que não pôde ser feito numa curta noticia como esta, escripta quasi sobre a perna¹⁵⁸.

Como era de prever, os trabalhos que mais prendiam a atenção, eram os admiraveis retratos de Visconti e as bellas paizagens de João Baptista¹⁵⁹.

Realmente, os quatro excellentes trabalhos de Visconti, na actual Exposição, sobretudo o seu admiravel retrato de menino, e as magnificas paizagens de João Baptista, [...] bastam para dar uma amostra da nossa cultura artistica¹⁶⁰.

No jornal *O Paiz*¹⁶¹, foi chamado de assombroso o outro retrato pintado por Visconti, o de Pereira Passos [222]. Curiosamente, em apenas uma das crônicas encontradas sobre essa EGBA, foi citada outra pintura de Visconti, posteriormente bastante elogiada. Foi justamente no jornal iniciante, *A Noite*: “Ha tambem, entre os trabalhos deste artista, um pequeno quadro, que é um poema de côr e de concepção; intitula-se «*Chrysalida*»...” [219].

Uma pista para se entender este fato encontra-se num artigo que falava das várias exposições de pintura concomitantes com a EGBA, duas delas, inclusive, abrigadas no mesmo edifício da ENBA: a de pintura espanhola, e a de Lucílio e Georgina de Albuquerque, recém-chegados de Paris. “[...] chega-se á conclusão de que este setembro não nos traz só a Primavera, é ainda uma formidavel estação de pintura, como jamais houve no Rio... A cidade está, por assim dizer, convertida num vastissimo museu”.¹⁶² Mais adiante, verifica-se que o colorido intenso da pintura espanhola chocava o público brasileiro, e talvez isso explique o esquecimento em que foi colocada, neste momento, a *Crisálida* de Visconti, sua pintura mais colorida da EGBA de 1911.

¹⁵⁸ Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 1º set 1911, p. 5.

¹⁵⁹ Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 2 set 1911, p. 6.

¹⁶⁰ Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 6 set 1911, p. 7.

¹⁶¹ Pintura hespanhola. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 8 set 1911, p. 2.

¹⁶² Idem.

Os hespanhoes sempre foram coloristas violentos e para quem não tenha uma vista longamente familiarizada com as suas telas e os seus processos, os vermelhos e os azues que têm uma estridencia de gritos, parecem extravagantes, são quasi irritantes.

É uma tendencia antiga, dentro da qual varios pintores se fizeram immortaes e universalmente conhecidos, e que se accentua, chegando mesmo a exageros na actual exposição. Para quem tenha então, antes de chegar a extensa galeria do fundo da escola, visto a exposição dos esposos Albuquerque ou descido do *Salon*, onde, novos e velhos ha tantos artistas de temperamentos e processos diferentes, o contraste é violento¹⁶³.

Visconti participou também do júri de Pintura da 18ª EGBA – é o que nos revela o *Correio da Manhã*:

– No dia 10 do corrente reunir-se-á o jury que terá de julgar os concorrentes ao premio de viagem do *Salon* de 1911.

Esse jury é composto dos srs. Elyseo Visconti, Baptista da Costa, Fiuza Guimarães e Timotheo da Costa.

Os dois ultimos foram os eleitos pelos artistas que expõem¹⁶⁴.

Esse fato merece destaque, pois, em decorrência da escolha do pintor que receberia o prêmio de viagem daquela EGBA, ocorreu uma tragédia hoje quase desconhecida. Justamente quando a Comissão Diretora resolve expor as obras dos concorrentes lado a lado, para que o público pudesse compará-las – e provavelmente em decorrência disso –, criou-se uma maior expectativa quanto à decisão do júri, desde antes da inauguração da mostra:

A vespera registrou a festa do *vernissage* do Salão deste anno, que é o 18º salão official. Festa? Sim, festa emocional, aquelle frisson de quem apparece em publico, de quem quer sondar o seu juizo e o seu bom gosto artistico, de quem em fim quer vencer, triumphar, ganhar renome. E lá estão nada menos de cinco candidatos ao premio de viagem. Puga Garcia, Eurico Alves, Alvaro Teixeira, Bordou e Gaspar de Magalhães. Qual delles vencerá? Os trabalhos impõem-se, como lindas promessas em via de proxima realisação e o jury não vencerá com facilidade o trabalho de escolha¹⁶⁵.

O ganhador do prêmio, Gaspar Puga Garcia, não chegou a gozá-lo, pois teria se enforcado em seu atelier, em consequência de acusações de plágio, das quais em vão tentou defender-

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ O “Salon” e as exposições. *Correio da Manhã* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 3 set, 1911, p. 3.

¹⁶⁵ *A Noticia* (O dia e a vespera). Rio de Janeiro, 1º e 2 set 1911, p. 1.

se. No *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, o verbete relativo ao seu nome não apresenta data de nascimento e indica como ano de morte, 1914, apesar de contar resumidamente o ocorrido e citar corretamente o ano do prêmio, como 1911¹⁶⁶. No entanto, um artigo publicado quando da abertura da 19ª EGBA, lembrava de forma detalhada a tragédia ocorrida¹⁶⁷. Infelizmente, esse artigo não cita a data exata do suicídio, mas é quase certo que ocorreu no primeiro trimestre de 1912¹⁶⁸. Só foi possível apurar o embrião dos debates e da polêmica que geraram a acusação que provocaria a tragédia:

Ainda não se reuniu o Conselho Superior de Bellas-Artes que tem de homologar o trabalho feito pelo jury relativo aos premios do actual *salon*.

Por intriga e mesquinha compreensão de coisas de arte, tem apparecido algumas noticiuzinhas dizendo que entre os candidatos ha estrangeiros.

Não existe tal, todos elles são tão brasileiros quanto o são aquelles que se dão ao feio sport da maledicencia.

Tambem não é verdade que tivesse ficado resolvido o anno passado pelo ministro do interior que o premio só fosse dado a natos, mas sim que toda vez que houvesse um empasse fosse dada a preferencia aos que não fossem naturalizados.

E devido a essa circumstancia e ás qualidades artisticas que o Sr. Puga Garcia possui, foi-lhe conferido (segundo se diz) o premio de viagem.

Tambem não é verdade que Visconti se tivesse batido pelo artista Gaspar de Magalhães¹⁶⁹.

Na verdade, no dia 14 de setembro de 1911, portanto, cinco dias antes de publicada essa edição do jornal *A Noite*, havia sido aprovado, pelos atos do poder executivo, o novo *Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes*. No seu capítulo intitulado “Das Exposições Geraes”, após o artigo 72, que estabelecia a concessão do prêmio de viagem ao artista que mais se distinguisse na exposição, pode-se ler:

Art. 73. Para obter este premio é indispensavel que o artista seja brasileiro nato e tenha menos de 35 annos de idade¹⁷⁰.

¹⁶⁶ José Roberto T. LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. 1988, p. 427.

¹⁶⁷ ANTONIO. Bellas-Artes. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 2 e 3 set 1912, p. 1. Transcrito na íntegra, no Apêndice 3: “120 anos de crítica sobre Visconti – parte I”.

¹⁶⁸ Para se encontrar as notícias da época sobre essa questão, sem a data precisa, seria necessária uma varredura nos vários jornais que circulavam no período entre a premiação e a data limite para o premiado embarcar para a Europa, cerca de cinco meses. Essa pesquisa demandaria um tempo excessivamente longo para ser viável no prazo deste doutoramento, considerando-se sua importância relativa ao tema da tese.

¹⁶⁹ XVIII Exposição Geral de Bellas-Artes. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 19 set 1911, p. 2.

Obviamente, o autor da coluna Bellas-Artes, do jornal iniciante, desconhecia o novo regulamento. Ora, o pintor Gaspar Coelho de Magalhães, citado em seu artigo, era nascido em Portugal, embora “vindo ainda muito novo para o Brasil”¹⁷¹, e por ter se matriculado na ENBA, certamente, naturalizado. Era praticamente o mesmo caso de Visconti, e talvez por isso se dissesse que este havia defendido a candidatura daquele. Mas Visconti devia ter mesmo fama de encrenqueiro. No mesmo artigo, ao registrar os outros prêmios desta EGBA, o autor termina com uma insinuação:

Medalha de prata, a Gaspar de Magalhães; menções honrosas de 1º gráo a Eurico, Bordon, Fedora e Argemiro.

Este ultimo tem apenas menção honrosa de 1º gráo com o seu bello retrato. É uma injustiça. Os visitantes podem verificar isso comparando o trabalho d'elle com os dos outros concurrentes.

Talvez seja esta a maldade do Sr. Visconti, no actual jury.

Ao anunciar a confirmação do Conselho Superior à premiação conferida pela EGBA de 1911, *A Noite* informa que continuavam as manifestações de revolta que culminaram na tragédia posteriormente esquecida, porém, registra o seu apoio à decisão do júri:

O jury teria satisfeito todos os expositores?

A nossa opinião é que nunca houve um julgamento tão criterioso como deste anno.

Um expositor fez um protesto. É natural, porque é difficil contentar a todos.

Qualquer expositor, principalmente sendo concurrente ao premio de viagem, julga-se com direito a elle. Grita, salienta as suas qualidades, diz-se superior a qualquer outro collega seu.

Mas o jury é que não pode proceder da mesma fórma, porque os concurrentes são muitos e o premio de viagem é um só.

Este anno, em logar de um, são dous que vão gosar o premio de viagem. [...]

Mas, analysando-se bem o julgamento, vê-se que o jury não podia absolutamente proceder de outra forma.

Nem isto é caso para protesto, antes deve servir de estimulo, e é uma consolação, principalmente para estes dous jovens artistas, a certeza de que estão bem e muito bem alli representados com os seus promettedores trabalhos¹⁷².

¹⁷⁰ *Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes*, aprovado pelo Decreto nº 8.964, assinado pelo Presidente da República, Mal. Hermes da Fonseca, e o Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Rivadavia da Cunha Corrêa, 14 set 1911.

¹⁷¹ José Roberto T. LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 126.

¹⁷² O “salon” de 1911. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 7 out 1911, p. 2.

Ao contrário do que afirmava o otimista escritor, nenhum artista gozou o prêmio de viagem daquele ano. Houve, sim, a proposta de que Gaspar de Magalhães também fosse contemplado, como se pode ler no excerto a seguir, mas, provavelmente em decorrência do artigo 72 do novo regulamento aprovado, a proposta não se concretizou.

O Conselho Superior de Bellas-Artes propoz que ao jovem artista Gaspar de Magalhães fosse também concedido o premio de viagem, aproveitando-se, a exemplo do que se fez com o Sr. Arthur Thimothéo, o premio que deixou de ser utilizado o anno passado. [...]

É de desejar que essa recommendação do Conselho Superior de Bellas-Artes, que teve, segundo consta, o mais franco e animador acolhimento por parte do illustre Sr. Ministro do Interior, possa ser transformada em um facto consummado. Em vez de um artista que nos voltará aprimorado do velho mundo, teremos dous, e todos teremos a ganhar com isso¹⁷³.

As responsabilidades do júri, do qual Visconti fez parte, terminavam aí. Porém, os debates continuaram pelos jornais e as acusações de plágio teriam debilitado Puga Garcia, certamente portador de algum transtorno mental, a ponto de encerrar de forma funesta sua carreira. E pior, só tarde demais, levou-se a questão realmente à sério:

Ao outro dia, lendo a accusação e lendo o suicidio, quasi toda a gente acreditou no plagio. O suicidio equivalia a uma confissão.

Depois, foi visto o outro quadro, aquelle de que se dizia tinha elle copiado o seu. Os jornaes publicaram mesmo reproduções photographicas de ambos. Não tinha havido plagio nenhum. Os dois artistas haviam pintado um pastor. Apenas, como os pastores são dados symbolicamente com uma flauta, ambos tinham a flauta. Tudo mais era differente: a figura, o ambiente, a luz, tudo! Só de commum, a flauta. E como o pastor de Puga não era canhoto, tinha a flauta do mesmo lado. A figura do primeiro quadro era a de um satyro; a de Puga é a de um adolescente formoso.

Os profissionais, os artistas, os criticos, os competentes affirmaram que *não tinha havido plagio*.

Não foi possivel restituir a vida ao artista morto. Ao menos era justo que fosse rehabilitada oficialmente a sua memoria, pelo Jury que lhe havia concedido o premio¹⁷⁴.

Em 1912, Visconti não participaria da Comissão Diretora da EGBA. O jornal *A Noite*, começou muito cedo a noticiar a mostra, anunciando em meados de julho: “A commissão organisadora da proxima Exposição Geral de Bellas-Artes, composta dos artistas Srs.

¹⁷³ Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 6 out 1911, p. 7.

¹⁷⁴ ANTONIO. Bellas-Artes. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 2 e 3 set 1912, p. 1.

Corrêa Lima, Baptista da Costa e Henrique Bernardelli, deve reunir-se por estes dias para darem inicio aos seus trabalhos”.¹⁷⁵ A partir de 21 de agosto, esse mesmo jornal passa a reproduzir algumas obras que seriam expostas, antes mesmo do vernissage. No dia 28, junto a uma dessas reproduções, aborda uma recente deliberação do Conselho Superior de Bellas Artes sobre a verba anual da ENBA, destinada a aquisições de obras para sua pinacoteca:

Essa deliberação resolveu de um modo criterioso e justo a maneira de ser applicada tal verba, que, nos parece ser a ridicularia de 25 contos de réis, e defende por sua vez os interesses dos pintores patricios.

Dous terços daquella quantia só poderão ser applicados na aquisição de trabalhos expostos no «salon» e de artistas nacionaes. [...]

A concurrencia aos dous terços da pequena verba vae ser talvez uma das lutas mais interessantes do «salon» deste anno. [...]

Assim, aquelles terão agora um motivo para que a sua representação no «salon» seja brilhante, pois do valor da sua obra resultará a victoria, victoria dada no confronto justo e leal a que todos os trabalhos têm de se submeter¹⁷⁶.

Essa resolução provavelmente serviu mesmo de incentivo aos expositores, principalmente àqueles que já haviam recebido medalhas de ouro, como Visconti, e só lhes faltava conquistar a medalha de honra, ainda não outorgada, desde a primeira exposição organizada pela ENBA.

Apesar de Visconti não ser apontado como integrante da comissão organizadora, parece que ainda mantinha uma participação ativa, a julgar pelo comentário de um relato minucioso e revelador do dia do vernissage:

Á hora em que entrámos, passadas as grandes, as largas, as núas galerias do casarão que esconde nos porões as riquezas da pinacotheca nacional e expõe sómente as cousas em gesso sujo que atropelam meia duzia de nichos, encontrámos uns quatro ou cinco varredores que limpavam a escada que dá acesso ao salão da exposição, no segundo pavimento.

Ahi, entre guirlandas e festões de folha de mangueira, embora chovesse, como na rua, em alguns pontos, a concurrencia era grande: vimos alli pintores, esculptores, musicos, poetas, prosadores, amadores, medalhões e curiosos; aqui e alli, encarapitado em uma escada encontrava-se um expositor a dar a ultima de mão ao

¹⁷⁵ O “Salon” de Setembro. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 18 jul 1912, p. 2.

¹⁷⁶ O “Salon” e os seus expositores: A luta pelas aquisições officiaes. *A Noite*. Rio de Janeiro, 28 ago 1912, p. 1.

verniz de seu quadro, havia ainda a lufa-lufa da organização geral: o artista Mario Navarro da Costa andava de um lado para outro com uma palagana e uma brocha, a fornecer verniz a alguns colegas esquecidos, esgotando assim a sua provisão.

O conjunto da exposição revelou melhor escolha por parte do jury e mais força em materia de pintura. Quadros ha que, embora mereçam referencias elogiosas, não têm o inedito para surprehender o visitante; são os que já figuraram em exposições singulares ou em agremiações especiaes.

Ha muito que ver este anno: o salão apresenta-se cheio, expurgado felizmente da “quitanda” que a condescendencia dos jurys anteriores fazia entrar, enchendo as paredes de jaboticabas, bananas e grumixamas, ha muito que ver e muito que elogiar [...]

O professor Visconti multiplicava-se a dar as ultimas ordens de organização, lastimando que se exhibisse um quadro, um quadrinho, em um canto, uma téla desmedidamente lambida, com uma figura roliça, polida e mais envernizada do que um chromo de carregação...¹⁷⁷

Percebe-se que a insatisfação com o prédio inacabado e a Pinacoteca não inaugurada continua, ou talvez tenha até aumentado, pela menção das goteiras observadas. Também continua a aprovação do rigor na seleção das obras e o horror às naturezas-mortas dos discípulos dos já aclamados. Aparece pela primeira vez, porém, uma observação que irá se repetir em outras resenhas sobre essa exposição: a presença de quadros já expostos anteriormente, o que é condenado veladamente. Em outra resenha, o mesmo autor retoma essa questão e tenta uma justificativa:

Innegavel é que o salão apresenta um pouco mais de vigor do que nos annos anteriores. [...]

Pena é que a imaginação não appareça; os assumptos, afóra a parte do naturalismo, são de trivial pobreza, que já está classica em materia de artes plasticas. O recurso é sempre a rotineira monotonia da repetição de casos historicos ou mythologicos, [...] Ha tambem na actual exposição a parte não desconhecida, quadros já vistos e revistos em varias exposições parciaes; essas télas, na maioria apreciaveis e dignas de referencias incondicionalmente elogiosas, não deveriam figurar em uma exposição de trabalhos novos. Como se explica o salão de 1912 com quadros e esculpturas já expostas em 1903, por exemplo?

Sente-se nisso o desejo da commissão e de alguns artistas, de encher os vasis do salão, e encher bem, porque se taes quadros são já conhecidos dos entendedores, a maioria do publico poderá apreciar-os agora e fazer melhor juizo de muitos dos autores que fóra desses trabalhos anteriores, não expõem cousa nova que se veja¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Bueno AMADOR. O Salão de 1912. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 1º set 1912, p. 6.

¹⁷⁸ Bueno AMADOR. O Salão de 1912. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 4 set 1912, p. 5.

O autor estabelece uma dialética em que debate consigo mesmo a legitimidade da presença em uma EGBA, daquelas obras já vistas em outras mostras. Mas em geral, os críticos assumiam uma postura de encorajamento para com os artistas e organizadores da exposição, e neste ano, em especial, é o que se pode notar em duas notas do jornal *A Notícia*:

A grande quantidade de trabalhos quasi todos muito bem executados, dão ao salão um aspecto bizarro, e o visitante deslumbrado pelas cores e efeitos de luz, não sabe qual o trabalho que deva admirar. [...]

E, bem razão têm os expositores, mestres e discipulos, pois o «Salão de 1912» cheio de verdadeiras obras primas vem provar que, apesar do indifferentismo publico e official, os artistas brasileiros dotados de uma força de vontade extraordinaria, não se deixam vencer pelo meio dissolvente progredindo e produzindo obras dignas dos melhores salões.

E o povo carioca, que sempre se mostrou indiferente e frio ante os esforços dos nossos artistas, não deve manter esse modo de proceder, indo ao «salão», para estímulo dessa plêiade de artistas esforçados, na conquista da perfeição¹⁷⁹.

Nos annaes da nossa Escola não ha noticia de um certamen tão bem equilibrado e tão concorrido, já pelo grande numero de trabalhos, já pelo valor delles, dando a impressão perfeita do resurgimento da esperança e do alento no nosso meio artistico, e, o premio de viagem vem, por certo, por em difficuldades o Jury, tal o valor dos muitos jovens que a elle concorrem¹⁸⁰.

Desde 1907, quando a EGBA contou com 236 pinturas expostas, o número destas vinha caindo a cada ano, até que em 1911 eram apenas 105, o que foi ocasionado, entre outras coisas, pelo rigor também crescente na seleção das obras. A impressão de escassez foi potencializada pela mudança da exposição para o salão maior, no novo prédio, e tudo isso provocou a insustentável sensação de vazio, sempre destacada pela imprensa. O ressurgimento da esperança, de certo, foi gerado pelo fato de que, em 1912, é quebrado esse movimento em queda livre, e a quantidade de pinturas aumenta um pouco, desta vez para 136 quadros. Também a seção de escultura, sempre resumida, apresentava neste ano onze expositores. Para se conseguir essa mudança, sem que se diminuísse novamente o rigor no processo de seleção das obras, o recurso foi admitir obras já expostas em outras ocasiões. Mas, para os artistas, individualmente, a nova resolução do Conselho Superior é o

¹⁷⁹ O Salão de 1912. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 31 ago e 1º set 1912, p. 3.

¹⁸⁰ O Salão de 1912. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 3 e 4 set 1912, p. 3.

verdadeiro estímulo para que apresentem, na EGBA, obras já expostas em outras mostras, aumentando assim suas chances de ter um trabalho adquirido para a Pinacoteca.

Também Visconti aproveitou essa possibilidade, e como Gonzaga Duque havia falecido no ano anterior, achou por bem fazer-lhe uma homenagem:

Elizeu Visconti apresenta na exposição cinco trabalhos. Um delles o retrato de *Gonzaga Duque*, já figurou em outra exposição e para esse primoroso trabalho, um dos mais completos no genero, estão esgotados os adjectivos elogiosos. É uma preciosidade artistica incontestavelmente¹⁸¹.

Bueno Amador resolveu começar seus comentários, naquele ano, pelos artistas novos, e justificou sua escolha: “Dos novos fallaremos com vagar e com mais ponderação, pois tratamos com os coroados de amanhã. Sente-se que muitos delles estão prejudicados pela pretendida critica elogiosa e barateadora, que os leva logo á culminancia da perfeição”.¹⁸² Assim, comentou os trabalhos de Visconti somente depois de várias edições da sua coluna, depois mesmo de comentar esculturas e medalhas. Mas o cronista das Notas de Arte, continuava a começar pelos mestres, e nota-se que agora, Visconti fazia parceria com outro colega seu, também professor na ENBA:

Dentre os mestres, triumpham brilhantemente Elyseo Visconti e João Baptista da Costa.

Elyseo Visconti tem um retrato, um estudo de nú, um quadro allegorico e duas paizagens.

O primeiro, que é o retrato de Gonzaga Duque, já visto na exposição da Praia Vermelha em 1909, é o melhor dos seus trabalhos na actual exposição e no genero, se tem superior ou rival entre as suas producções tem-n-o no admiravel retrato da esculptora Nicolina da Assis¹⁸³.

Essa exposição na Praia Vermelha, em 1909, é uma indicação que merece exame. Se ela se refere à Exposição Nacional, ocorreu em 1908 e, segundo uma carta de Visconti a Gonzaga Duque, datada de 23 de novembro deste ano¹⁸⁴, sabe-se que o referido retrato estava pronto e seria entregue ao crítico amigo, mas o pintor pede-lhe para não o expor, até que lhe fosse

¹⁸¹ Bueno AMADOR. O Salão de 1912. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 22 set 1912, p. 5.

¹⁸² Bueno AMADOR. O Salão de 1912. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 4 set 1912, p. 4.

¹⁸³ Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 17 set 1912, p. 6.

¹⁸⁴ Do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, na FCRB, transcrita no Apêndice 2: “Correspondências”.

aplicado o verniz. Em 1909, algum pavilhão mantido na Praia Vermelha pode ter sido aproveitado para uma exposição de belas-artes, porém, um artigo sobre uma mostra individual de Visconti, na Casa Vieitas, em 1910, comenta que esse retrato seria inédito¹⁸⁵. Portanto, em alguma das duas crônicas houve um equívoco, que ainda não pôde ser identificado.

O jornal *A Noite*, que vinha anunciando a EGBA daquele ano com boa antecedência e criando expectativa ao mostrar algumas obras antes mesmo do vernissage, parece que empenhava-se em demonstrar o *marketing* que esperava ver por iniciativa da comissão organizadora do evento. No dia do vernissage, exibiu na primeira página a reprodução de sete obras e um breve, mas auspicioso, comentário:

A chuva impertinente que ha dias está cahindo, evitou a concurrencia que se esperava para hoje na “vernissage” do novo “salon” da Escola de Bellas-Artes.

Entretanto as salas da Exposição não ficaram desertas e lamentavelmente sós, como succedia anteriormente.

Os acontecimentos artisticos já estão dispartando uma séria attenção no nosso publico e a actual exposição, pela expectativa que vinha despertando, está fadada a um grande successo artistico.

Está ahi a *étalage* do que de mais brilhante tem a nossa arte da côr e da plastica.

Na rapida visita feita ás salas da Exposição podemos assignalar o successo, nas primeiras impressões, do quadro de Visconti – um retrato de Gonzaga Duque; paysagens de Baptista da Costa; estatueta de Verdier, com o retrato de Oscar Lopes; Fonte, bello trabalho de escultura, de Corrêa Lima; Salomé, quadro de Fiuza Guimarães; varios retratos, de Chambelland, e outros trabalhos¹⁸⁶.

Embora o texto apresente a obra de Visconti em primeiro lugar na sua lista de sucessos, esse retrato não foi reproduzido. E nem o pintor foi alvo especial na série de dez resenhas intituladas Notas do “Salon”, que esse periódico publicou, assinadas por Gonçalo Alves, entre 6 e 30 de setembro. Na sua maioria, os nomes escolhidos foram os dos artistas novos, e o mais inusitado, inaugurou a série, Angelina Agostini, cujas qualidades foram consideradas como “até certo ponto absolutamente imprevistos numa artista de tão tenra

¹⁸⁵ *Gazeta Artistica* (Atravez das Artes). São Paulo, ano1, n. 9, abr 1910; que transcreve um artigo do *Jornal do Commercio* não identificado.

¹⁸⁶ Nosso “Salon” deste anno – Um aspecto geral da “vernissage”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 31 ago 1912, p. 1.

idade, apesar do inconfundível talento de que dá mostras”¹⁸⁷. Dos mestres, foram comentados Rodolpho Amoedo, Batista da Costa e Modesto Brocos – os dois primeiros muito elogiados, o último, achincalhado. Visconti foi apenas citado como exemplo na resenha sobre Batista da Costa:

Enquanto Amoedo, o mestre admirável, reflecte nos seus quadros o espirito da arte francesa, e Visconti evoca a alma dos seus modelos como naquelle maravilhoso retrato de Gonzaga Duque, Baptista da Costa detem a sua palheta na bucolica contemplação da natureza¹⁸⁸.

O jornal *A Noite* surpreende não só pelo relevo constante que dá aos assuntos de arte, reproduzindo obras e fotografias dos artistas, debatendo em textos assinados ou não a exposição anual e os diversos assuntos a ela relacionados, mas também pelo apoio incomum dado às artistas mulheres. Um dia antes da primeira resenha de Gonçalo Alves, dedicada a Angelina Agostini, ela e Georgina de Albuquerque receberam destaque especial na primeira página. Um artigo intitulado “Duas expositoras” refere-se a um retrato de Georgina como “trabalho perfeito”, e faz um elogio excepcional a outro de Angelina Agostini: “Póde competir com o bello retrato de Gonzaga Duque que Elyseu Visconti expõe”.¹⁸⁹

Também a outorga da medalha de honra, que só viria a acontecer em 1915, é assunto para argumento direto e posição firme. Depois de anunciar que, mais uma vez, não havia sido possível votar esse prêmio, por falta de número suficiente de artistas premiados em exposições anteriores, presentes na reunião, o cronista dispara:

Em todo caso é necessario dizer-se que as suggestões que se estão fazendo em torno dos artistas que têm de votar, peccam pela falta de sinceridade. Acreditamos mesmo que os votantes não se deixarão guiar por ellas...

A medalha de honra é o maior premio que o «Salon» dá aos artistas.

Ella só deve ser dada a um trabalho, grande pela sua concepção, perfeito na composição e impecavel na sua execução.

Emfim que seja um trabalho de pintura como «A partida de Jacob», «Os bandeirantes», «As Oréades», e «A fuga para o Egypto», ou de esculptura como «S. Sebastião e Fabiola».

¹⁸⁷ Gonçalo ALVES. Angelina Agostini. *A Noite* (Notas do “Salon”). Rio de Janeiro, 6 set 1912, p. 1.

¹⁸⁸ Gonçalo ALVES. Baptista da Costa. *A Noite* (Notas do “Salon”). Rio de Janeiro, 25 set 1912, p. 1.

¹⁸⁹ O Salon – Duas expositoras. *A Noite*. Rio de Janeiro, 5 set 1912, p. 1.

Ora, nestas condições, ou nas que obriga o valor do premio, o actual «Salon» não tem nenhum, ou, pelo menos, tem o delicioso grupo de Corrêa Lima «Juventude», que é o que mais qualidades possui, e, nestes casos é o unico candidato discutível á medalha de honra.

Mesmo seria baratear muito a «medalha de honra» conferindo-a a uma «academia» que, pela sua execução, vem simplesmente confirmar o acerto da escola, dando a seu autor o logar de professor de pintura na mesma escola, e, que, só por isto, ha o direito de se exigir delle que saiba fazer um «nu»¹⁹⁰.

Pelo mencionado no parágrafo acima, apesar de não citar nomes, fica claro que o autor se refere a Visconti, pela menção do seu cargo como professor de pintura. Outro que ocupava, neste momento, o mesmo cargo era Batista da Costa, que, como sempre, expunha apenas paisagens. Visconti apresentara a essa EGBA um nu intitulado *Primavera* [230], que seria reproduzido, em 1923, na *Ilustração Brasileira* [P22], acompanhado de rasgados elogios. Portanto, apesar de lembrar que Visconti tinha já um quadro que justificaria a conquista da medalha de honra – *Oréadas* – o articulista não encontra, na atual exposição, trabalho que justifique o premio maior da EGBA.

Além de não levar a medalha de honra, Visconti não conseguiu também seu intento quanto à aquisição de seu trabalho para a Pinacoteca. Mas bem que tentou:

No Ministério da Justiça já foi entregue uma proposta para a venda do bello trabalho de E. Visconti «O retrato de Gonzaga Duque».

Este quadro é um dos primorosos trabalhos do conhecido professor de pintura da Escola de Bellas Artes. É um dos mais dignos de figurar na nossa pinacotheca, pois é um bello attestado do nosso adiantamento artistico actual que deixaremos para os que daqui ha algumas dezenas de annos tiverem de ser os julgadores desta época.

Para isso torna-se sómente necessaria a boa vontade do Sr. ministro da Justiça, que assim deixará o seu nome ligado a essa preciosa aquisição que irá enriquecer a nossa galeria nacional¹⁹¹.

Nos registros do MNBA, consta na ficha catalográfica desta obra de Visconti, que ela foi transferida da ENBA, em 1937, o ano de instituição do museu, e nenhuma outra informação sobre a sua procedência. Porém, é certo que o Sr. Ministro não teve a boa vontade necessária, nem ligou seu nome à preciosa aquisição, apesar da importância do retratado e do fato dele ter falecido um ano antes. Pois, no catálogo da Exposição Retrospectiva, anexa

¹⁹⁰ A medalha de honra do “Salon”. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 26 set 1912, p. 2.

¹⁹¹ O Retrato de Gonzaga Duque. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 8 out 1912, p. 2.

à *Exposição Comemorativa do Centenário da Independência*, em 1922, a pintura aparece com o complemento “(pert. á Exma. viúva Gonzaga Duque)”.

Em 1913, o número das pinturas expostas subiu novamente, para 214, aproximando-se do máximo já alcançado, de 236 pinturas, na EGBA de 1907, mas não sem que se pagasse o preço por isso:

A concurrencia foi enorme, havendo momentos em que se tornava quasi impossivel vêr as telas, as esculpturas e os demais trabalhos, tal o numero de pessoas que assistiram á solemnnidade inaugural.

A impressão geral foi agradável, achando-se bem representadas todas as secções de artes plasticas.

O jury de admissão foi relativamente benevolo e assim vemos ao lado de trabalhos bons, alguma cousa fraca, felizmente em menor quantidade do que nos salões anteriores¹⁹².

Além da maior condescendência do júri de admissão, novamente o recurso do ano anterior foi usado para evitar o insuportável vazio nas salas da exposição, e aumentar as chances dos pintores verem-se representados na Pinacoteca da Escola:

Novas visitas ao «Salão» actual não diminuem sensivelmente a impressão de que esta exposição é bastante superior ás destes ultimos annos.

Entretanto, concorre nelle um facto que, não passando despercebido de quantos acompanham de perto o movimento artistico entre nós, lhe minora grande parte da graça e encanto. Muitas das obras expostas já foram vistas anteriormente em exposições parciaes, de modo que, para aquelles que visitaram essas exposições, ha muitas cousas que perderam o sabor da novidade.

Como porém, na maior parte, essas obras possuem boas qualidades artisticas, estamos certos de que serão elas revistas com prazer por aquelles que já as conhecem¹⁹³.

Quando a 20ª EGBA foi inaugurada, Visconti já se encontrava com sua família novamente na Europa, desta vez com a incumbência de pintar a decoração para o teto do *foyer* do Teatro Municipal. Mesmo assim, deixou para serem expostos dois óleos e dois desenhos. “O Sr. Visconti acha-se muito mal representado este anno, e, se não fosse a sua paisagem de Santa Tereza, que é realmente fina, teriamos que passar por seu nome sem a menor

¹⁹² Bueno AMADOR. O Salão de 1913. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 2 set 1913, p. 7.

¹⁹³ Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 5 set 1913, p. 6.

referencia”.¹⁹⁴ Essa paisagem é datada de 1910, e pode bem ser um dos quadros já vistos em mostras anteriores. Era a primeira vez que o colunista de Notas de Arte se decepcionava com a participação de Visconti que, certamente, não teve tempo de preparar nenhuma obra especialmente para a EGBA, visto que sua proposta de decoração para o teatro havia sido aceita pela Prefeitura, em janeiro daquele ano. Anteriormente, ele havia se ocupado dela, e depois, dos preparativos para a mudança da família para a França.

Parece que o clima festivo foi a nota que caracterizou o salão de 1913, desde a sua inauguração:

O dia foi unicamente de festa: os visitantes enxameavam o vasto recinto da exposição, garrulando, exprimindo-se em interjeições admirativas que punham um grande vozear ininterrupto no salão.

Era precisa uma contemplação mais serena do que se achava á vista dos curiosos ou aos olhos da critica bizonha.

Entretanto, é preciso que se diga o que contem o salão da XX exposição; e amanhã daremos cumprimento a esta tarefa, ligeiramente, como é de nosso habito, para não assumirmos ares de pretensão dogmática¹⁹⁵.

Muitas vezes, promessas como as deste autor anônimo não se cumpriam, e os comentários não apareciam nas edições seguintes. Neste caso, porém, eles vieram de uma forma original. O cronista conta como lhe surgiu a idéia:

Ao passar atraves as galerias das Bellas Artes, iamos lado a lado com um interessante artista estrangeiro. Ouviamos as suas ligeiras reflexões sobre os trabalhos expostos, e logo nos ocorreu a idéa de pôr em letra de forma o que nos dizia com a isenção de animo, que certamente os nossos compatriotas não poderiam ter.

Externámos o nosso desejo, e elle accendeu, impondo duas condições essenciaes: que daria as suas impressões em dialogo com a gentil creaturinha que o acompanhava e escriptas na lingua que lhe é propria¹⁹⁶.

Assim, colocando nas perguntas e observações da pequena Gladys tudo que o artista Bolognese considerava estranho ou até absurdo no mundo das belas-artes brasileiras, foram publicadas, na coluna Artes e Artistas, quatro edições do curioso diálogo em francês, sobre a EGBA de 1913. A primeira edição, no dia 4, com o título “Une promenade au Salon avec

¹⁹⁴ Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 9 set 1913, p. 6.

¹⁹⁵ Salão da XX exposição. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 2 set 1913, p. 2.

¹⁹⁶ XX Exposição de Bellas Artes, *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 4 set 1913, p. 5.

ma petite amie Gladyz” foi dedicada à pintura; a segunda, dois dias depois, à escultura; a terceira, no dia 20, comentava sobre a distribuição de medalhas, a técnica impressionista e a divisionista, dando como exemplo o quadro *Baile à fantasia*, de Rodolpho Chambelland, a maior sensação daquela mostra; e no dia 30, com o título “La valorisation en papier monnaie du talent des artistes”, a última edição do diálogo relembra a ousadia de Raul Pederneiras, inédita entre os críticos brasileiros. Duas semanas antes, este publicara:

A falta de espaço não nos tem permitido a frequencia das nossas apreciações sobre os trabalhos da actual exposição geral de bellas artes. D’ora avante procuraremos abreviar as notas a respeito, adoptando o systema que esteve muito em uso no velho continente: os dos valores, por meio de grãos, especialmente, sendo o grão 10 a maxima da apreciação, correspondente á nota optima; os grãos 9 a 6, correspondentes á nota boa; de 5 a 1, á nota soffrivel, e o zero, naturalmente, será a nota má. Esses valores não serão dados sómente pela apreciação pessoal do rabiscador dessas linhas, serão tambem o resultante da observação dos competentes no assumpto, de modo a melhor firmar o valor dos trabalhos¹⁹⁷.

Em seguida, o caricaturista, sob o pseudônimo de Bueno Amador, que desde 1905 comentava assiduamente várias obras e artistas participantes das exposições anuais, passa a atribuir os valores em graus a cada um dos pintores e escultores presentes à EGBA, com exceção, obviamente, dos mestres. Assim, aos pintores atribuiu notas que variaram de 3 a 9, sendo que receberam a mais baixa duas pintoras, e a mais alta os seguintes: Angelina Agostini, que acabara de ganhar o prêmio de viagem; Arnaldo de Carvalho; os irmãos Chambelland; Gustavo Dall’Ara; Carlos de Servi; Fiuza Guimarães; Lucilio de Albuquerque; Heitor Malagutti; Alvim Menge; Navarro da Costa; Carlos Osvald; e Souza Pinto. Curiosamente, não citou os irmãos Timotheo, e embora promettesse continuar a atribuição, não o fez, provavelmente porque não foi vista com bons olhos. Aos escultores, ousou atribuir notas de 0 a 10, tendo recebido a mínima, Luiz Esteves de Carvalho, e a máxima, Corrêa Lima (H.C.)¹⁹⁸.

Naquele ano, Raul Pederneiras havia comentado apenas as obras de Batista da Costa, seu discípulo Bordon, e Eugênio Latour, na sua crônica do dia 8 de setembro, que terminou com um lacônico parágrafo: “Continuaremos”. No entanto, isso não ocorreu. Embora

¹⁹⁷ Bueno AMADOR. O Salão de 1913. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 16 set 1913, p. 6.

¹⁹⁸ Todos os valores atribuídos aos artistas estão transcritos no Apêndice 3: “120 anos de crítica sobre Visconti – parte I”.

justificasse a sua atitude pela falta de espaço, na verdade, o que aconteceu foi que uma atividade paralela, que se desenrolou durante o período da exposição, no mesmo edifício, interessou muito mais ao cronista, que dela se ocupou regularmente na coluna Bellas-Artes, desistindo assim de tecer comentários sobre as obras.

Alcançaram grande sucesso, os saraus temáticos que aconteceram às segundas-feiras do mês de setembro, no terraço do edifício da Escola: no dia 8, a “Hora Literária”; no dia 15, a “Hora Musical”; no dia 22, a “Hora Humorística”; e no dia 29, a “Hora Teatral”.¹⁹⁹ Obviamente, a mais festejada pelo *Jornal do Brasil*, foi a terceira, a única comentada com antecedência:

A comissão organizadora da vigesima exposição Geral de Bellas Artes, composta dos Srs. E. Girardet, Heitor de Mello e Lucilio de Albuquerque, bem se houve na organização das horas artísticas às segundas-feiras na exposição, como o demonstraram a “hora litteraria” de que participaram os Sr. Luiz Edmundo, Bastos Tigre e Goulart de Andrade e a “hora musical” em que se apresentaram o maestro Sr. Araujo Vianna e as Sras. Verney Campello e os Srs. Cardoso de Menezes e Pedro Bruno.

Hoje teremos a “hora humoristica” às 4 horas da tarde e della participarão os artistas Srs. J. Carlos da redacção da “Careta”, Calixto Cordeiro, da “Gazeta de Noticias” e do “Fon Fon” e o nosso companheiro Raul Pederneiras do “Jornal do Brasil” e da “Revista da Semana”.

Os tres artistas do lapis certamente farão improvisos e surpresas que muito hão de alegrar os frequentadores da exposição geral, pelo imprevisto das “charges” e pelos hilariantes commentarios que surgem sempre dos instantaneos da caricaturas²⁰⁰.

Também o jornal *O Paiz* deu ampla cobertura às Horas artísticas, e curiosamente, numa longa lista de presentes à Hora Musical²⁰¹, citou Visconti e sua esposa, que não poderiam ali estar, pois haviam viajado para a Europa em junho, onde o pintor realizaria a decoração do *foyer* do Teatro Municipal.

A crítica à EGBA de 1913 apresentou ainda outra novidade, pela qualificação de mais um colaborador do jornal *O Paiz* – não seria ele exatamente um crítico, um jornalista, um literato ou mesmo um artista, mas um historiador da arte e, por isso mesmo, seu texto tem

¹⁹⁹ Pequenos comentários publicados nos diversos jornais a todas as “Horas” da 20ª EGBA estão transcritos no Apêndice 3: “120 anos de crítica sobre Visconti – parte I”.

²⁰⁰ Bueno AMADOR. O Salão de 1913 – A Hora Humorística. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 22 set 1913, p. 4.

²⁰¹ A hora musical. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 16 set 1913, p. 3.

características próprias. Assinando apenas com suas iniciais, Laudelino Freire esboça, em 1913, a estrutura que adotará, com algumas modificações, no seu livro *Um Século de Pintura*, publicado três anos mais tarde²⁰². Usando a EGBA, na verdade, como pretexto, no primeiro artigo da série já adota o tom literário apropriado ao seu ofício, fazendo um levantamento histórico da mesma:

A vigesima exposição geral, inaugurada na Escola Nacional de Bellas Artes, desde 1º do corrente, deve ser considerada mui justamente como um bello certamen artistico; e constata innegavelmente a auspiciosa animação de arte que de certo tempo a esta parte se vem accentuando.

Lembramo-nos bem que as primeiras exposições da série annual, inaugurada em 1894, se realizaram com regular interesse, a ella concorrendo as nossas maiores individualidades artisticas e não pequeno numero de distinctos amadores, todos esperançosos e confiantes de que para a arte se abriram novos horizontes e para o artista um campo de mais compensadora actividade e de mais vasto descortino para os seus ideaes. Essa vida, porém, das primeiras exposições foi de todo ephemera e passageira. Ella não pôde resistir á indifferença do publico, passando as festas annuaes da nossa Escola de Bellas Artes a se realizarem friamente, sem nenhum interesse despertar, despercebidas do publico e amortalhadas na mais glacial das indifferenças.

O que menos resultava desse desolador estado de apathia, era o desaparecimento do estímulo no artista, que, além de privado do apoio moral dos applausos e homenagens em torno das suas obras, era compellido a amontoal-as, com a mais completa das desillusões, nos cantos dos seus ateliers²⁰³.

Passando a debater a questão da aquisição das obras de arte pela iniciativa oficial, Laudelino Freire explicita sua maior preocupação:

As galerias da Escola Nacional de Bellas Artes, todos facilmente compreenderão, devem ser na realidade o archivo, a documentação, o repositório dos documentos e provas das nossas manifestações de arte. Quando o historiador quizer reconstituir o passado da nossa pintura, por exemplo, naturalmente, a primeira fonte que procurará recorrer será a galeria nacional²⁰⁴.

E para voltar ao assunto título do seu artigo, classifica os principais participantes daquela EGBA:

Os expositores que ahi se apresentam constituem os tres seguintes grupos: o dos artistas, o dos novos e o dos amadores.

²⁰² Laudelino FREIRE. *Um Século de Pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil – de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Röhe, 1916.

²⁰³ L.F. Salão de 1913 – I. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 7 set 1913, p. 4.

²⁰⁴ Idem, ibidem.

No primeiro figuram, entre outros, os Srs. Batista da Costa, Alberto Delpino, Brocos, Bruno, os Chambellands, Crotti, Dall'Ara, De Servi, Fiuza, Georgina de Albuquerque, Graner, Latour, Christophe, Luiz de Freitas, Lucilio, Malagutti, Menge, Navarro da Costa, Carlos Osvaldo, Arnau, R. Frederico, Seelinger, Souza Pinto, os Thimotheos e Visconti; no segundo, os Srs. Alvaro Teixeira, Angelina, Annibal de Mattos, Bicho, Bordon, Capllonch, Gaspar, Magalhães e Eurico Alves, e no grupo de amadores, as Sras [...] ²⁰⁵

Apesar de incluir entre os artistas Georgina de Albuquerque, e entre os novos, Angelina Agostini, considerando-as, assim, com bastante prestígio, Freire enumerou na classe de amadores apenas senhoras, como uma categoria exclusiva a elas.

No segundo artigo da série, publicado dois dias depois, anuncia que iniciará as apreciações dos expositores do corrente ano, por Batista da Costa, e realmente seu alvo é o artista e não suas obras expostas. Assim, faz uma longa, detalhada e elogiosa descrição de sua carreira. No dia seguinte, na terceira edição da sua série, é que vai expor a primeira versão do seu esquema:

A historia da pintura no Brazil, além da sua longa phase precursora, que se estende por quasi todo o tempo colonial, póde ser dividida, ao nosso ver, em dois grandes periodos.

O primeiro periodo – o de formação – começa em 1816 e vai até 1860, e abrange duas épocas: [...]

O segundo periodo – o de desenvolvimento – começa em 1860 e vem até os nossos dias, e abrange as tres seguintes épocas:

- a) de 1860 a 1884, anno que assignala a mais notavel das exposições nacionaes;
- b) de 1884 a 1894, data em que se iniciaram as exposições annuaes da actual Escola de Bellas Artes, e em que começaram a surgir os dois mestres E. Visconti e Baptista da Costa;
- c) de 1894, aos tempos atuaes ²⁰⁶.

Apontando como nota de interesse especial, cita sempre dois mestres que, “avantajando-se aos que floresceram no mesmo tempo, se tornam as suas maiores figuras representativas”, para cada uma das épocas indicadas em seu esquema. Depois de assinalar os do primeiro período, continua:

²⁰⁵ Idem, ibidem.

²⁰⁶ L.F. Salão de 1913 – III. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 10 set 1913, p. 3.

Ainda mais se accentúa essa curiosa emulação, sempre entre dois mestres, no periodo do nosso real desenvolvimento artistico.

Victor Meirelles e Pedro Americo são os dois vultos proeminentes, as duas mais accentuadas culminancias da sua época; como igualmente o são Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoedo, dentre os artistas que floresceram entre 1884 e 1894. A tão notaveis gerações succederam os artistas actuaes, dentre os quaes ninguem ousaria negar o logar de *primus inter paris* a Visconti, na figura, e a Baptista da Costa, na paizagem²⁰⁷.

Para ser justo com os demais, Freire cita também uma lista de pintores contemporâneos a esses mestres que, segundo ele, mereciam ser lembrados. E em seguida, passa à apreciação do pintor a quem deu a primazia na figura:

Visconti é, como se vê, um dos mestres dentre os mestres.

Professor da Escola de Bellas Artes, onde muito ha contribuido para o nosso progresso, artista dos mais queridos e mais bem cotados do nosso meio, espirito cultivado e temperamento dotado de extremo grão de emotividade, nenhum trabalho lhe sae das mãos sem que tenha o cunho da verdadeira obra de arte.

Apresenta-se no actual salão com quatro trabalhos – Uma pequena paizagem, uma figura e dois desenhos. Nenhum delles, é certo, dá a medida completa do seu real merecimento; mas são todos elles trabalhos muito bem feitos e que revelam superiores qualidades²⁰⁸.

Diferente do que fez com Batista da Costa, Freire não descreve a carreira de Visconti, mas comenta cada um dos seus trabalhos em exposição. Por fim, termina seu artigo daquela edição, expressando sua aspiração, como que antevendo o que estava por vir, uma vez que Visconti se encontrava na Europa com toda sua família:

A despeito de serem bons, os trabalhos do Sr. Visconti constituem, para o salão, uma bagagem relativamente pequena. É muito para desejar que o grande artista não o abandone desde já. Seria lamentabilissima a sua ausencia nas nossas festas annuaes.

O que com sinceridade desejamos é que sempre ali se ache a dar-nos os bellos frutos do seu formoso espirito²⁰⁹.

1.2.4 EGBA – de 1920 a 1922

O maior período que Visconti passou ausente das exposições anuais do Rio de Janeiro foi durante o tempo que esteve na Europa, com sua família, preparando os painéis para o teto

²⁰⁷ Idem, ibidem.

²⁰⁸ Idem, ibidem.

²⁰⁹ Idem, ibidem.

do *foyer* do Teatro Municipal. Depois de 1913, o pintor só veio a expor novamente na 27ª EGBA, quando ele volta definitivamente da Europa, em 1920. Mas, como que atendendo ao desejo de Laudelino Freire, desde então, e até a sua morte, deixa de participar do salão em apenas uma de suas edições.

Decorridos sete anos, não se percebem grandes mudanças no aspecto geral na EGBA. Continuam inalteradas as duas cerimônias de abertura e as decorações das salas com festões de folhagens, mas já não se sente aquela angústia pelos espaços vazios:

O salão de exposição da Escola de Bellas Artes apresentava um aspecto solenne, sendo inúmeras as pessoas que assistiram aos trabalhos preliminares para a abertura do “salon”.

Na actual exposição figuram trabalhos de grande valor artistico e nella tomam parte as figuras mais significativas da arte brasileira.

O local escolhido para o certamen foi o segundo andar do edificio daquela Escola, onde, além de haver mais luz, ha espaço sufficiente para a exposição de todos os trabalhos, sem que se torne necessario collocar-os uns sobre os outros. [...]

Como nos annos anteriores, a exposição estará aberta á noite, das 7 ás 10²¹⁰.

As únicas diferenças significativas observadas são a data e o horário de funcionamento. Agora a exposição podia ser visitada também à noite, e sua inauguração oficial foi adiantada para 12 de agosto, àquela época considerado o dia do artista, certamente para lembrar um acontecimento inaugural:

Um decreto assinado pelo Marquês de Aguiar, em 12 de Agosto de 1816, foi a causa do conspicuo movimento e consequente vinda para o nosso ambiente de um punhado de valorosos artistas. O referido decreto foi o primeiro passo para a formação metodizada do ensino das artes no Brasil.²¹¹

Havia, no entanto, a promessa de mais uma mudança, registrada durante a solenidade da visita presidencial, no dia da inauguração:

O Sr. Presidente da Republica foi depois ás salas da Pinacotheca, examinando os quadros que a compõem, e em seguida ao terraço interno da Escola, que se projecta transformar em salas destinadas às exposições que se costumam realizar naquelle edificio. Parece que a idéa daquela transformação não desagradou á S. Ex., que

²¹⁰ O «Salon» de 1920 – Inaugura-se hoje a exposição de bellas artes – Os trabalhos expostos. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 12 ago 1920, p. 3.

²¹¹ Adalberto MATTOS. O Salão de MCMXXIV. *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 48, ago 1924.

prometteu attender opportunamente tanto quanto pudesse á realização desse projecto²¹².

Quanto aos periódicos e suas contribuições para a difusão das notícias e críticas relacionadas à EGBA, nota-se que um jornal que começara dando ampla cobertura em 1911 – *A Noite* – agora já se mostrava acanhado nesse serviço. No entanto, registra-se a presença de um novo aliado às coisas de arte – *O Jornal* – que traz crônicas anônimas com o mesmo tom ousado, irreverente e revelador que antes se observava em *A Noite*:

Pelos tres salões em que foram distribuidos os trabalhos dos concorrentes á 27^a Exposição Geral de Bellas-Artes, espalhou-se hontem, á tarde, um alegre borborinho. Eram artistas, homens de letras, colleccionadores e jornalistas, ali reunidos para o “vernissage” do certamen deste anno. Não havia no ambiente o aspecto ceremoniosos das inaugurações officiaes, mas aquelle convívio alacre e despreoccupado dos que cultivam a arte.

Os grupos espalhavam-se pelos corredores amplos, offerecendo o contraste interessante da alegria incontida dos novos e a serenidade dos que já venceram ou viram estiolar o seu esforço ante a indiferença do meio.

E, como sóe acontecer em todo “vernissage” que se preza, não faltou ao de hontem a nota da maledicencia, tão apreciada e cultivada entre alguns dos nossos artistas...

Desses commentarios, verdade seja dita, muitos se revestiam de razão e justiça. Aquelles eternos tapetes de lona que o governo ainda não quiz evitar, os ridiculos festões de folhagens, a absoluta ausencia de bom gosto numa casa de artistas, tudo isso já teria sido evitado, se houvesse um pouco de boa vontade por parte da administração publica. Mas que mais poderia fazer a commissão organizadora, sem espaço e sem recursos? Esta appellou, em vão, para o presidente Epitacio Pessoa, que, depois de uma larga estadia nos centros artisticos do Velho Mundo, bem podia olhar com mais sympathia e mais carinho para a arte no Brasil.

Passando a outra ordem de considerações, diremos que o Salão deste anno representa um esforço dos nossos artistas. Ha ali trabalhos que nos honram, no culttivo de um delicado ramo de cultura, como esse das artes plasticas.

Bem podia o jury ter seleccionado um pouco mais, não só para maior equilibrio do conjuncto, mas tambem para levar emulação ao espirito dos que não houvessem ainda alcançado a méta desejada, o preparo preciso para transpôr as portas do Salão²¹³.

Ainda se repetem os reclamos em relação ao apoio do governo, e o desejo de seleção mais rigorosa das obras aceitas para comporem a mostra. Também sobre a inauguração oficial é esse cronista que nos dá a descrição mais interessante:

²¹² Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 13 ago 1920, p. 6.

²¹³ O “vernissage” do salão deste anno. Hoje ás 15 ½ horas será a inauguração official. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 12 ago 1920, p. 3.

Era um aspecto bem differente do da vespera, em que se realizára a “vern[s]age”. Havia menos preocupação de ver arte e mais mundanismo, mais desejo de ver o presidente da Republica que olhar para os trabalhos expostos. Mas isso foi um aspecto rapido, um aspecto que foi breve como um momento, que pouco mais foi a visita presidencial. [...]

Depois o presidente da Republica passou a visitar o museu de bellas-artes, onde poudes ver a galeria dos pintores nacionaes e só parte da galeria dos pintores estrangeiros pois a outra está vedada pelos sarrafos e lonas que ostentam os trabalhos da actual exposição geral.

Teve então o sr. Epitacio Pessoa oportunidade de ver que o edificio reclama obras de conservação e a construção de novas galerias; que aquillo tudo está installado com uma pobreza humilhante para os nossos creditos de povo culto.

Aquellas galerias deviam ostentar mobiliario antigo e de estylo em vez de bancos mais proprios para jardins publicos.

Ouvimos, ao fim da visita, o presidente da Republica dizer ao professor Baptista da Costa que não se fariam de uma só vez todos os melhoramentos reclamados, mas alguma coisa se faria desde logo. Tambem ouvimos do ministro Alfredo Pinto a confirmação dessas palavras. Parece-nos, porém, que os reparos exigidos pelo edificio terão de ser atacados de uma só vez para se evitar de futuro maiores gastos²¹⁴.

Nas páginas do *Jornal do Brasil* não são mais encontradas as crônicas assinadas por Bueno Amador, que fora substituído por um tal R.P. – obviamente, o mesmo Raul Pederneiras. Teria o caricaturista prejudicado irreparavelmente seu pseudônimo com aquela audácia de classificar por graus seus colegas artistas, em 1913? O fato é que abandonou a atribuição sumária de notas e voltou ao comentário das obras, praticado anteriormente. Como sempre, na primeira crônica, faz sua avaliação da exposição em geral:

O certamen do corrente anno, recentemente inaugurado, se não prima pela quantidade, destaca-se pela qualidade. Sente-se que os artistas procuraram maiores surtos e desejaram revelar, com maior segurança, ás nossas autoridades, condemnavelmente indifferentes, e ao nosso povo, inexplicavelmente apathico, que ha tenacidade, constancia, pertinacia, apezar de todos os obstaculos que se apresentam, a partir da criminosa xenomania, que só acha de valor o que vem lá de fóra...

A secção mais numerosa, como sempre, é a da pintura. Nella se contam cento e trinta e dous trabalhos, dos quaes detacamos, nesta primeira resenha de impressão geral, duas admiraveis telas de J. Baptista da Costa, o mestre consagrado; um excellente retrato, obra prima de Lucilio de Albuquerque; uma primorosa tela de D. Georgina de Albuquerque; as tres producções vigorosamente sentidas de Elyseu

²¹⁴ A inauguração official da exposição geral de 1920. As obras reclamadas pelo palacio das Bellas-Artes. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 13 ago 1920, p. 3.

Visconti; as obras de Helios Seelinger, em progresso ascendente e entusiasta; [...] ²¹⁵

Depois de citar mais alguns pintores e também escultores, adicionando sempre ao menos um adjetivo às suas obras expostas, e também registrar a visita presidencial às instalações do prédio com o objetivo de verificar suas necessidades de reparos e reformas, ainda fez uma observação que não aparece em outras resenhas, e revela sua decepção, como membro da comissão organizadora, com os colegas da ENBA:

Outro ponto, também a frisar, observado com magua, na inauguração, é a ausência quase absoluta dos professores da casa à cerimônia mais cultural que ali se celebra anualmente. Sete apenas foram vistos e a maioria deixou-se ficar em casa, no gozo patriarcal do pyjama e das chinellas, como se aquilo nada valesse para eles, nem mesmo o favorzinho de uma desculpa por telegrama ou um recadinho modesto pelo telephone, justificando o ablativo... ²¹⁶

Dois outros autores haviam registrado uma ocorrência, provavelmente inédita em relação a Visconti, mas já observada anteriormente na participação de vários colegas seus:

Os trabalhos do pintor sr. Elyseu Visconti, as telas com que o mesmo figurou no “Salon” de Paris, não chegaram a tempo de ser colocadas; mas lá se acham os lugares reservados para as mesmas ²¹⁷.

Uma semana antes da inauguração da EGBA, Visconti havia aberto uma exposição individual na Galeria Jorge, onde mostrava quadros trazidos consigo da Europa, e outros mais antigos, feitos ainda no Brasil. Inscreveu na EGBA três grandes pinturas a óleo que participavam do salão de Paris naquele ano e foram mandadas, posteriormente à sua viagem, para o Brasil. Dois dias após a inauguração oficial, as pinturas de Visconti já podiam ser admiradas na EGBA:

Antes de continuarmos a registrar impressões sobre a exposição geral deste anno, devemos assignalar a entrada, na secção de pintura, das tres telas do sr. Elyseu Visconti, trabalhos esses que figuraram no “salon” de Paris. São, pois, tres peças magnificas, tres quadros pré-julgados, dado o meio em que surgiram e onde receberam referencias muito lisongeiras. Nellas as figuras harmonizam-se com o ambiente em que foram collocadas, seja em “Samothece” [310], na “Familia” [299] ou na “Cura de sol” [314].

²¹⁵ R.P. Salão de 1920. *Jornal do Brasil* (Bellas Artes). Rio de Janeiro 16 ago 1920, p. 4.

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ O “vernissage” do salão deste anno. Hoje às 15 ½ horas será a inauguração official. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 12 ago 1920, p. 3.

Desenhadas com maestria, essas figuras, envolvidas numa suave tonalidade, têm expressão, naturalidade e movimento. Aquelle velado tão característico da technica do pintor Visconti toma relevo extraordinário visto á noite sob a luz artificial²¹⁸.

Raul Pederneiras também registrou, um pouco mais tarde, sua impressão sobre essas obras, e ressaltou uma característica importante na carreira do pintor:

Elyseu Visconti, recém-chegado da Europa, onde trabalhou, como sempre, com devotamento, apresenta tres télas, das quaes destacamos em primeiro lugar *A familia*; a sua feitura, caracteristicamente pessoal, rodeia o grupo affectivo de um ambiente carinhoso que impressiona suave e deleitosamente. *Samotracia* é um quadro, com o mesmo genero de feitura, cheio de suave magoa a se evolar entre mixtos de saudade e de evocação. *Cura de sol* é um magnifico estudo, cheio de naturalidade de entonações flagrantemente européas.

A estrada do artista no velho continente, no momento das agruras materiaes e moraes da guerra, não tirou um atomo da sua dedicação pela arte e suas télas são o melhor exemplo do seu real valor²¹⁹.

Em 1920, um novo crítico apresenta resenhas regulares na *Ilustração Brasileira*: o gravador Adalberto Mattos. Seu comentário não se atém muito às obras de Visconti expostas naquela edição da EGBA, mas recorda-se das glórias anteriores do pintor:

Eliseu Visconti envia ao Salão “Samothrace”, “A Família” e “Cura de Sol”, quadros que figuraram no Salon de Paris, deste anno. Sem duvida alguma o actual envio representa um coefferiente digno do grande mestre que é Visconti, principalmente “Samothrace”, obra reveladora de conhecimentos solidos e impregnada de um sentimento tocante, mas... continuamos a preferir o mestre como autor da “Maternidade”, da “Primavera”, dos “Retratos de Gonzaga Duque” e “Nicolina Pinto do Couto” e acima de tudo do “São Sebastião”, obra que o governo tinha por dever adquirir, mas que continua no atelier do pintor, porque os que nos dirigem absolutamente não sabem distinguir o joio do trigo...²²⁰

Na mesma edição em que anunciava o encerramento da exposição individual de Visconti na Galeria Jorge, *O Jornal* colocava em pauta um assunto de grande interesse para o pintor:

Os artistas medalhados da actual exposição geral de bellas-artes deviam reunir-se hontem para conceder a “grande medalha de honra”. Esses artistas são em numero de trinta e seis e é preciso a presença de vinte, no minimo, para se conceder a alludida medalha. Apenas compareceram doze medalhados, ficando, por isso, adiada a votação. [...]

²¹⁸ Impressões sobre o salão deste anno. Ainda a secção de pintura. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 15 ago 1920, p. 3.

²¹⁹ R.P. Salão de 1920. *Jornal do Brasil* (Bellas Artes). Rio de Janeiro 21 ago 1920, p. 8.

²²⁰ Adalberto MATTOS. O Salão de Bellas Artes. *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 1, set 1920.

Este anno, parece assentado entre os medalhados do salão que seja distinguido com a “grande medalha de honra” o pintor Elyseu Visconti²²¹.

Enquanto Visconti esteve na Europa, foram outorgadas as primeiras medalhas de honra da EGBA, desde que começou a ser organizada pela ENBA: Em 1915, ao paisagista João Baptista da Costa; em 1916, ao professor de Visconti, Henrique Bernardelli; em 1917, ao seu outro professor de pintura, Rodolpho Amoedo; em 1918, ao escultor José Octavio Correa Lima; e em 1919, ao gravador de medalhas Augusto Girardet.

De acordo com o “Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes”, publicado em 1895, o prêmio para a Medalha de Honra seria de um conto de réis [1:000\$000], mais de três vezes o valor da medalha de primeira classe, e para que aquela fosse conferida, seria adotado um processo especial. O Capítulo V do Regimento, “Disposições particulares”, estabelece o seguinte:

Art. 55. Essa recompensa será votada por todos os expositores premiados em exposições anteriores, excepto os estrangeiros.

Art. 56. A votação para a medalha de honra poderá dar logar a tres escrutinios, e ella não poderá ser conferida sinão por dous terços do votante, mesmo no terceiro escrutinio²²².

Um artigo da *Gazeta de Noticias*, no dia seguinte ao anúncio da premiação da primeira EGBA, procurava esclarecer as questões relativas a esta medalha, que suscitava muita dúvida:

As noticias dadas hontem pelos jornaes sobre o julgamento dos trabalhos expostos foram muito deficientes, pois constaram apenas de uma lista de premios conferidos, e a muita gente afigurou-se estranho não ver entre os premiados alguns dos mais notaveis artistas, bem como causou impressão o facto de não ter sido conferida a medalha de honra.

A medalha de honra é conferida por eleição, em que só podem tomar parte os artistas premiados na Escola em exposições anteriores. Só compareceram á eleição quatro artistas n’essas condições: Henrique Bernardelli, Belmiro de Almeida, João Baptista da Costa e Castagnetto. Deixou de comparecer, por estar em São Paulo, Almeida Junior, e desculpou-se por carta Aurelio de Figueiredo.

Para ser conferida a medalha de honra é preciso que o eleito reuna dous terços dos votos apurados; ora, em tres escrutinios consecutivos, o resultado foi sempre este:

²²¹ A “grande medalha de honra” do nosso salão. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 20 ago 1920, p. 3.

²²² *Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes*, 1895, p. 10.

Henrique Bernardelli, dous votos, Belmiro de Almeida, um voto, e um voto em branco. Não se poudo, portanto, conferir a medalha de honra²²³.

Uma carta de Henrique Bernardelli a Visconti, dando notícias da EGBA de 1898, revela um pouco mais sobre as questões internas desses júris de premiação. Após comentar os progressos de Almeida Junior e sua grande tela apresentada naquela exposição, *A partida da monção*, Bernardelli continua:

Tudo porém como digo, a estrada nova que Almeida mostrou mereceu unanimes applausos da comissão que [...] no voto deu-lhe a 1ª medalha, da minha parte teria [...] o premio de honra, mas temendo que fracassasse decidimos dar a grande medalha, o que te prejudicou, pois que a primeira medalha viria a ti se ele tivesse tido o premio de honra. Como sabes, o premio de honra é só conferido por votação de todos os artistas já premiados²²⁴.

Provavelmente, condições semelhantes continuaram a se repetir nos anos subseqüentes, pois a primeira Medalha de Honra só foi outorgada, finalmente, na 22ª EGBA. E, segundo o cronista de *O Jornal*, Visconti era o candidato natural a conquistá-la na 27ª edição do certame. Porém, não foi isso que ocorreu:

Os artistas premiados e que figuram na exposição geral deste anno, reuniram-se hontem para conferir a “medalha de honra”.

Compareceram os srs. Baptista da Costa, Arthur Thimoteo, Lucilio de Albuquerque, Rodolpho Chambelland, Francisco Manna, João Thimoteo da Costa, Helios Seelinger, Antonino de Mattos, Augusto Bracet, Navarro da Costa, Francisco de Andrade, Argemiro Cunha, Adalberto Mattos, Francisco Gomes, Martins Ribeiro, André Vento, Edgard Parreiras, Garcia Bento, Almeida Junior e Antonio Soubre.

Ao todo vinte artistas que deram quinze votos ao sr. Lucilio de Albuquerque e cinco ao sr. Elyseu Visconti. Presidiu a reunião o professor Raul Pederneiras, que teve a gentileza de traçar para esta folha a caricatura do professor Lucilio de Albuquerque, o artista a quem foi conferida a “medalha de honra”. Do acto foi lavrada uma acta, por todos assinada.

O professor Lucilio de Albuquerque agradeceu a honrosa distincção conferida pelos seus collegas, classificando-a como festa de pura bondade. Assim procedendo, haviam praticado grave injustiça, pois a “medalha de honra” cabia ao seu illustre collega o sr. Elyseu Visconti.

O sr. Arthur Thimoteo lamentou que “preoccupações de pura politica individual”, houvesse privado este anno o pintor Elyseu Visconti da “medalha de honra”. Pediu que ficasse consignado na acta ser objecto da merecida distincção feita ao professor

²²³ Exposição de Bellas-Artes. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 1º nov 1894, p. 1.

²²⁴ Carta de Henrique Bernardelli a Eliseu Visconti, que se encontrava em Paris, 19 out 1898, acervo MNBA. Transcrita na íntegra, no Apêndice 2: “Correspondências”.

Lucilio de Albuquerque, o quadro exposto por elle no salão deste anno “Retrato da sra. Georgina de Albuquerque”.

Foi muito notada a ausencia de alguns artistas premiados e principalmente de alguns que já conquistaram a “medalha de honra”. Por essa ausencia quasi não houve numero para a reunião...²²⁵

Parece que o autor da notícia ficou tão surpreso com o resultado, que decidiu publicar o nome de cada um dos responsáveis. Inclusive para indicar os faltosos.

Segundo Teodoro Braga, a Medalha de Honra também se difere das demais, pois foi criada “como a maior recompensa destinada ao artista que se tenha imposto, não só pela sua obra exposta que se distinga entre as demais, como pela sua bagagem artística”.²²⁶ Isso pode ser comprovado pela comparação entre os certificados de medalhas que Visconti recebeu [D38], posto que o de Medalha de Honra [D42] não cita o título de nenhuma obra. Na prática, porém, os jurados se baseavam em uma obra específica, presente na exposição, para avaliar se seu autor era digno ou não de receber a recompensa máxima. Como declarou expressamente o cronista de *A Noite*, por ocasião da 19ª EGBA: “Ella só deve ser dada a um trabalho, grande pela sua concepção, perfeito na composição e impecavel na sua execução”.²²⁷

É difícil saber exatamente o que o pintor Arthur Thimoteo quis dizer com “preocupações de pura politica individual”, mas ele próprio tentou esclarecer seu pensamento enviando uma carta ao jornal, que foi publicada dois dias depois:

“Dizendo o meu presado collega Lucilio de Albuquerque que os artistas haviam praticado grave injustiça conferindo-lhe a “medalha de honra”, justificou elle plenamente o seu voto dado ao pintor Eliseo Visconti. Respondemos então, affirmando não ter havido injustiça no proceder nosso e no de todos os collegas presentes, que lhe haviam de bom grado dado o voto. E accrescentei que “se injustiça tinha havido, ella partira de outros, e em outras exposições nas quaes o sr. Eliseo Visconti, de facto, se havia apresentado mais forte e com obras mais vigorosas”²²⁸.

²²⁵ A “medalha de honra” do salão foi conferida ao professor Lucilio de Albuquerque. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 26 ago 1920, p. 3.

²²⁶ Teodoro BRAGA. *Artistas pintores no Brasil*, 1942, p. 23.

²²⁷ A medalha de honra do “Salon”. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 26 set 1912, p. 2.

²²⁸ A “medalha de honra” do salão deste anno. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 28 ago 1920, p. 3.

É interessante notar que exatamente a mesma qualidade reclamada para as obras de Visconti, por Arthur Thimoteo, foi ressaltada por Raul Pederneiras na sua primeira resenha sobre esse salão – “tres produções vigorosamente sentidas”. No entanto, agora, o caricaturista presidia a reunião, e não tinha poder de voto.

Em 1912, o articulista de *A Noite* comentou ainda que um nu, por mais excelente que fosse, não faria de seu autor um merecedor de tal distinção. E declarou que não via naquela exposição nenhuma pintura que tivesse esse poder, embora lá estivesse o *Retrato de Gonzaga Duque*, uma obra sempre considerada de altíssimo valor. De fato, naquela ocasião, mais uma vez, a Medalha de Honra deixou de ser conferida, e em 1920, quando Visconti era novamente um forte candidato a recebê-la, com três excelentes cenas de gênero [299, 310, 314] Lucilio de Albuquerque a conquistou com um belo retrato de sua esposa [R27].

O próprio cronista das Notas de Arte, Calos Américo dos Santos, que sempre foi grande admirador de Visconti, não chegou a comentar suas três composições enviadas à 27ª EGBA, citando apenas a falta delas na inauguração. Do concorrente de Visconti, no entanto escreveu:

Um retrato que honra sobremodo o seu autor é o de D. Georgina de Albuquerque, pintado por seu marido, Lucilio de Albuquerque. A distincta artista é pintada sentada no centro do seu “atelier” – o arranjo é simples e agradável; e a composição tem harmonia e impressiona bem.

Lucilio fez uma bella obra de arte, em que, sem sacrificar as qualidades puramente artisticas, não deixou de lhe dar o requisito primario de um retrato, que é a semelhança.

Talvez a figura ganhasse ainda maior relevo se o fundo fosse completamente neutro, ou se houvesse menos pormenorização nos elementos do quadro que constitue esse fundo; mas comprehende-se o sentimento dedicado que levou o artista a dar ao seu trabalho esse fundo, que além de tudo empresta um elemento característico á sua tēla e não lhe diminue o valor²²⁹.

Outros autores também elogiaram essa pintura de Lucilio, como Raul Pederneiras: “O retrato de sua esposa é, sem duvida alguma, uma obra de arte a valer, de qualquer modo que seja encarado, esse trabalho por si só bastaria para revelar o merecimento desse operoso e

²²⁹ Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 18 ago 1920, p. 6.

dedicado artista²³⁰. Mas não se pode dizer que tenha sido uma unanimidade. Justamente o seu fundo também incomodou outro cronista, que foi bem menos condescendente. Comentando o quadro de um iniciante, Castro e Silva dispara:

Mas comparando-o [...] com a “mesmice” da pintora americana Cecil Clark Davis (que segue o espirito de imitação da sua terra onde só se “pasticha” Velasquez) comparando-o com o Sr. Lucilio de Albuquerque que nos mostra um “Retrato” onde é preciso mudar duas coisas: o tapete feiíssimo e as creanças que empastam o conjunto e desviam a atenção do motivo principal – creio que se póde dizer com certeza, que o Sr. Alberto Martins Ribeiro tem muito mais talento embora com muito menos estudo²³¹.

Este autor estava definitivamente decepcionado com a exposição, e deixou isso bem claro desde o início de sua crônica:

Mais uma vez tive a sensação horrível de me encontrar frente a frente com a natureza.

O homem detesta a realidade, e, por isso, com a imaginação que tem, doira-a de multiplos aspectos subjectivos. Não enaltece a vida porque a morte é mais misteriosa. Sonha em torno de si. E desse sonho, de que se consola, crea uma natureza nova: A arte. [...]

Não pretendo, porem, porque acho inútil, descrever, um a um todos os trabalhos. Cedo o logar aos biographos da critica.

E vamos ao que importa. Que nos dá a exposição? Que nos promete? Nada, ou muito pouco. Não encontrei em todos aquelles retratos um ser humano, em todas aquellas paizagens um recanto de vida, em todas aquellas marinhas a poesia, o sentimento, a alma do oceano.

Como um photographo que confia no mecanismo do seu aparelho estes nossos artistas não accrescentam coisa alguma ao que vêm, parece que tudo é banal, inferior aos olhos delles²³².

Cheio de ironia, fez comentários mordazes sobre os trabalhos de vários expositores, inclusive Eugenio Latour e Almeida Junior; dizendo de Baptista da Costa, à época uma celebridade: “tem o defeito de copiar-se de 12 em 12 mezes, um pouco monótono em tudo que faz”. No entanto, não citou Visconti, o que no caso, corresponde quase a um elogio.

²³⁰ R.P. Salão de 1920. *Jornal do Brasil* (Bellas Artes). Rio de Janeiro 21 ago 1920, p. 8.

²³¹ Castro e SILVA. Na Escola Nacional de Bellas Artes – A verdade sobre o “Salão”. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 16 ago 1920, p. 14.

²³² Idem.

O que teria levado Visconti a receber uma votação tão inexpressiva em 1920? Teriam os jurados levado em conta o fato de suas três pinturas não chegarem a tempo para a inauguração da EGBA? No rigor da lei este fato seria imperdoável. Logo no início do Regimento fica estabelecido:

Art. 4º. Não se concederá prazo algum para o recebimento de qualquer obra de arte além daquelle que se estabelece na disposição especial de cada secção.

Em consequencia, o jury considerará nullo qualquer pedido n'este sentido, e recusará, sem exame, qualquer obra de arte nestas condições²³³.

Porém, na prática, sempre houve exceções registradas pelos jornais. Para citar apenas uma edição, a de 1906, além de seis obras de dois pintores argentinos que chegaram cinco dias mais tarde, também as de Belmiro de Almeida – *Dame a la rose* e *Amuada* – chegaram uma hora após a inauguração solene, causando grande impacto²³⁴. Estas haviam ficado retidas na alfândega por causa de uma greve, mas outros casos ocorreram. E ainda ocorreriam com o mesmo Belmiro de Almeida – no ano seguinte, 1921, o Conselho Superior de Bellas Artes irá lhe conceder a grande medalha de ouro, por um quadro que nem sequer constou do catálogo, por tem chegado tão tarde à cidade²³⁵.

Talvez, uma hipótese mais plausível para tão poucos votos serem dados a Visconti, como merecedor da medalha de honra, em 1920, esteja relacionada à sua carreira como professor da ENBA. Tendo sido eleito para a cadeira de Pintura (jun 1906) quando se encontrava em Paris, Visconti, contratado para executar as decorações da sala de espetáculos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (26 abr 1906), marcou sua posse para setembro de 1907²³⁶, mas, só pôde assumir sua cadeira em novembro, começando a lecionar, efetivamente, em março de 1908. Como sua regência findou, oficialmente, em 21 de novembro de 1912, foi nomeado interinamente (24 dez), e quando saiu a nomeação definitiva (19 fev 1913), por mais um quinquênio, havia acabado de ser contratado pela Prefeitura do Distrito Federal

²³³ *Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes*, 1895, p. 3.

²³⁴ O Salão de 1906 – A inauguração. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 2 set 1906, p. 2; Bueno Amador. O Salão de 1906. *Jornal do Brasil* (Bellas Artes). Rio de Janeiro 7 set 1906, p. 3.

²³⁵ O “Salão” de 1921 – Reunião do Conselho de Bellas Artes – Distribuição de premios. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 ago 1921, p. 7.

²³⁶ Arquivo Documental do MDJVI, Notação 6055, e Fundo Eliseu Visconti, do MNBA, transcritos no Apêndice 6: “Documentos e manuscritos de Visconti”.

(13 fev), para realizar as novas decorações, para o *foyer* do Teatro Municipal. (Curiosamente, as duas nomeações para a cadeira de Pintura da ENBA, aconteceram logo em seguida aos contratos com o Teatro Municipal.) Visconti tomou posse e entrou em exercício no dia 1º de março de 1913²³⁷, e partiu em viagem com a família para Paris, em junho do mesmo ano, com licença médica, a partir de 27 de maio, que foi prorrogada até que, em 23 de julho de 1914, pediu demissão do cargo, pois ainda estaria ocupado, na França, com as decorações do *foyer* até 1916. O documento que encaminha o seu pedido de demissão esclarece:

O facto do pedido de demissão do mencionado artista, de professor dessa Escola, não é motivado por qualquer dissensão havida com o corpo docente que, por diversas vezes, o elegeu professor, e, menos com esta administração que sempre o acatou pelo seu mérito.

Será para lamentar que esse professor tenha tomado semelhante resolução por motivo de saúde.

As aulas de pintura, são lecionadas, desde que esse professor está com licença, conjuntamente pelo professor João Baptista da Costa, sendo o numero de alumnos muito diminuto, constando de sete alumnos. (do Prof. Visconti). (4 do Prof. J. B. da Costa)²³⁸

O ofício está datilografado, e os dois parêntesis do final estão manuscritos. Realmente, pelo número pequeno do total de alunos das duas cadeiras de Pintura, a ausência de Visconti não prejudicava a escola, mas não é possível saber se a sua administração desconhecia o verdadeiro motivo da viagem do professor, ou se havia uma combinação entre as partes. Porém, certamente, não era de conhecimento dos alunos e demais professores.

Impedido de voltar ao Brasil com mulher e três filhos quando terminou as decorações, por causa da guerra, Visconti só conseguiu fazê-lo em 1920. Tendo acabado de chegar, quando muitos imaginavam que ele por lá ficaria em definitivo, é provável que não contasse com a simpatia dos colegas medalhados, na sua grande maioria, antigos ou atuais alunos e professores da ENBA, que a essa altura já haviam tomado conhecimento dos reais motivos de seu afastamento. Talvez este fato pudesse ser a tradução de “preocupações de pura

²³⁷ Documentos da caixa de correspondências, do Fundo Eliseu Visconti, do MNBA. Apêndice 6: “Documentos e manuscritos de Visconti”.

²³⁸ Ofício da ENBA nº 76, de 15 ago 1914, ao Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores. Notação 6062, do Arquivo Documental do MDJVI, transcrito na íntegra no Apêndice 6: “Documentos e manuscritos de Visconti”.

politica individual”? Também deve ser considerado, que muitos de seus colegas ficavam enciumados pelas grandes encomendas oficiais que Visconti recebia, apontando como justificativa às críticas, que ele seria estrangeiro, o que muito o aborrecia.

Outra questão interessante que ocupou a coluna Bellas-Artes de *O Jornal*, naquele ano, foi a requisição de obras da Pinacoteca da ENBA para a ornamentação do Palácio Guanabara. A primeira informação era divulgada quase como um boato: “Teríamos muito prazer em publicar qualquer contestação á noticia que vem circulando em rodas artisticas e relativa a ornamentação do Palacio Guanabara com télas da pinacotheca nacional”²³⁹. Inclusive, dela declarou não ter conhecimento o diretor da Escola, João Baptista da Costa. No dia seguinte, a notícia é veiculada ainda em tom de incredulidade:

Parece que já partiu do Ministerio do Exterior para o Ministerio da Justiça a requisição de quadros da pinacotheca nacional para ornamentarem as paredes do palacio Guanabara. E podíamos mesmo adiantar que a requisição é feita “em nome do sr. presidente da Republica”. Assim, pelo menos, saiu ella redigida do Ministerio do Exterior!

Podemos afirmar que varios artistas estão promptos a emprestar ao governo telas para ornamentar o palacio Guanabara, isto afim de não serem submettidas aos revezes de transporte peças que constituem o patrimonio artistico da Escola de Bellas Artes. E se essas telas desaparecerem? E se essas telas forem rompidas na viagem? Além disso o que devíamos era evitar o precedente. Agora seria para o palacio Guanabara, logo seria para uma festa no Cattete e depois ninguem mais responderia pela elasticidade dessa triste lembrança²⁴⁰.

Por fim, dois dias depois, a confirmação anunciada não sem protesto: “Os quadros da pinacotheca nacional vão, realmente, para o palacio Guanabara. As ponderações contrarias a essa pratica abusiva e a esse pessimo precedente, nada influiram no espirito de quem pode, quer e manda”²⁴¹.

De fato, o receio de se estabelecer o precedente era absolutamente legítimo. O mesmo acabou acontecendo com obras de Visconti, como a pintura *Revoada de pombos* [365], do acervo do MNBA, que se encontra ainda no Palácio da Alvorada, tendo sido requisitada

²³⁹ A pinacotheca nacional e a ornamentação do Palacio Guanabara. O intercambio artistico hispano-brasileiro. Notas e Impressões. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 25 ago 1920, p. 3.

²⁴⁰ Ainda a pinacotheca nacional e a ornamentação do palacio Guanabara. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 26 ago 1920, p. 3.

²⁴¹ Os quadros da pinacotheca nacional vão para o Guanabara. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 28 ago 1920, p. 3.

para uma exposição em Brasília, por dois anos, em 1991, como consta da etiqueta colada no verso da obra [D32].

Nenhum dos cronistas que se ocuparam da EGBA de 1921 chegou a se entusiasmar com ela. Ainda que estivessem, todos, determinados a não desanimar de vez, chegaram mesmo a escrever frases sem muito nexo, como aquela que encerra a nota do *Jornal do Commercio*:

[...] Teve hontem alli lugar a cerimonia do *vernissage* a que concorreram artistas, amadores, pessoas de posição social e representantes de paizes estrangeiros; e a impressão produzida pelos trabalhos expostos pareceu ser muito boa.

O numero dos trabalhos não é tão grande como tem sido em alguns dos annos anteriores; mas, ainda assim é de admirar que não sejam elles mais diminutos nas difficeis circunstancias em que todos nos debatemos. [...]

A exposição do corrente anno, sem obras de grandes pretensões, em qualquer de suas secções, possui qualidades que a hão de fazer visitadas frequentemente por quantos alli forem²⁴².

Impressão fugaz, ligeira, de conjunto, a impressão do vernissage, em geral, não autoriza juízos definitivos. No movimento final de preparo das obras expostas, entre os gestos de seus primeiros apreciadores, quando uma especie de emoção de estréa domina os expositores, o observador participa dessa emoção, e o seu desejo é achar tudo bom, proclamar a excellencia de todos esses trabalhos, representativos de ansia, de sonho, de esperança, de necessidade.

Talvez na exposição deste anno não haja nada de grandioso, nem o engenho de nossos artistas triunphe em obras sublimes, mas ha muita cousa de bello, de bom, de interessante. O certamen encarado sob o aspecto dos valores artistico, é harmonioso²⁴³.

É, sem duvida, um agradável symptoma o interesse que se vem estabelecendo, de ha annos a esta parte, em torno das nossas exposições geraes de bellas artes.

Esse interesse reflecte progresso, cultura, civilização. As exposições geraes poderiam, entretanto, produzir obra de educação mais ampla e mais rapida, se fosse franco o ingresso ás mesmas.

Não seria pesado á administração publica custear as despesas de instalação desses certamens que, franqueados ao publico, poderiam concorrer enormemente para o desenvolvimento do nosso meio artistico. [...]

Ha, no salão deste anno, muita coisa interessante, outras desinteressantes e algumas que não nos parecem na altura de um salão de artistas.

Confrontando com o salão passado, o deste anno pareceu-nos mais fraco.

²⁴² Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 12 ago 1921, p. 5.

²⁴³ O “Salão” deste anno. O Vernissage na Escola de Bellas Artes. Uma exposição harmônica. *A Noite*. Rio de Janeiro, 11 ago 1921, p. 1.

Domina naquelle meio a arte de Visconti com o quadro “A familia”, tela soberba, maravilha de technica, de espirito e de factura²⁴⁴.

Este último autor, inclusive, sugere um caminho para a melhoria da cultura artística nacional, através da educação e do acesso gratuito à obra de arte. E é o mesmo que ressalta o nome de Visconti dentre todos os expositores. O quadro que ele cita como *A família*, embora de fato a represente, foi exposto com o título *Grupo de retratos* [326]. Completamente diferente da pintura *A família* [299] apresentada na EGBA anterior – cheia de luz e de cor, numa cena cativante – este de 1921 é realmente um grupo de retratos, feitos na maneira mais tradicional e sóbria, com o clássico fundo neutro e escuro. No entanto, foi, talvez, ainda mais elogiado que o precedente:

E. Visconti é o triunphador do Salão. Bastava o *Grupo de retratos*, para dar-lhe os louros; a família do artista está representada no quadro com um vigor e semelhança pouco vulgares²⁴⁵.

Do sr. Visconti o bello “Grupo de retratos” e o “Roupa estendida” nos dão uma excellente impressão da sua arte. Arte feita com forte senso do real, de [?] amor á familia e ás coisas caseiras isenta de qualquer das pseudo-nevroses proprias a grande parte dos nossos artistas. E quem se lembra do tecto do Theatro Municipal, confirmará o juizo; porque nesse sonho, ou outra coisa que o chamem, as mulheres têm uma forte e sadia constituição feminil; não são abstracções de mulheres, mas mulheres em toda a extensão da palavra e o turbilhão do sonho que as envolve, não é caracterizado por nada de morbido ou nevrotico, mas por uma doce tranquilidade. Dahi a sua incapacidade em tratar de inspiraões dantescas, para o que será necessario um espirito mais romantico; dahi a ausencia nos dois “Canto das Sereias” de qualquer visão mythologica²⁴⁶.

Mais uma vez o pintor apresentava uma grande quantidade de trabalhos: além de quatro pinturas de temas diversos; ainda cinco desenhos que haviam participado do Salon de Paris de 1920 – quatro nus e um intitulado aqui *Amor materno*, lá *Tendresse*; e mais sete estudos preparatórios para a sua decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro – três do painel central do *foyer* [E56-62], dois para o painel lateral *Inspiração musical* (Canto das Sereias) [E55], e dois para o painel lateral *Inspiração poética* (Dante - Inferno) [E54].

²⁴⁴ O “vernissage” da exposição geral deste anno. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 12 ago 1921, p. 3.

²⁴⁵ Adalberto MATTOS. O Salão de 1921. *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 12, ago 1921.

²⁴⁶ Mario da SILVA. Impressões sobre o salão deste anno – A pintura. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 18 ago 1921, p. 3.

Eliseu Visconti é o artista que enviou maior numero de trabalhos e todos dignos de serio exame.

É actualmente o nosso artista melhor aparelhado, ao lado dos dous professores que o guiaram no inicio de sua carreira e cujos nomes elle nobremente mencionou no catalogo – um artista que tem individualidade e que tem um lugar na primeira plana dos nossos pintores, honesta e gloriosamente conquistado.

Em qualquer exposição que appareça, não se póde passar por elle, isto é, por seus trabalhos como quantidades negligenciaveis.

A agudeza penetrante da sua capacidade de expressão, a finura do seu desenho e modelado, a sua maestria technica empolgam e impõem-se; e nada que elle faz, deixa de impressionar o observador. Se o publico entendido o admira e reconhece a excellencia da sua obra, elle é eminentemente um artista para artistas – que attestam a sua superioridade.

O seu grupo de retratos, das pessoas da sua familia, achando-se no grupo o proprio artista – é uma obra prima de simplicidade e de finura feita na sua maneira antiga – dessa outra obra prima que é o retrato da escultora Nicolina de Assis, uma das joias da collecção José Marianno. Nessas cabeças tão divinamente desenhadas, numa tonalidade monochroma, com luz e com sombras, quanta expressão, que admiravel sciencia de colorido²⁴⁷.

Além de Adalberto Mattos, que declara Visconti o triunfador do salão, no trecho acima fica bem patente que o autor das Notas de Arte, provavelmente ainda Carlos Américo dos Santos, comunga dessa idéia. E quando o cronista afirma que ele é “artista para artistas”, parece fazer uma alusão velada à medalha de honra. E seus comentários não terminam aí. Ele ainda escreve mais dois parágrafos falando das outras obras de Visconti expostas na 28ª EGBA.

No entanto, também neste ano, Visconti não leva a medalha de honra. Depois de uma reunião cancelada por falta de um para completar o *quorum*²⁴⁸, no dia 22 de agosto, um empate técnico interrompe a distribuição desta medalha que começara em 1915:

Realizou-se ante-hontem, na Escola Nacional de Bellas Artes, a votação da “Medalha de honra”, a ser conferida pelos expositores d[o] actual “Salão”, ao artista brasileiro que mais se distinguir entre elles.

O resultado da referida votação foi o seguinte: 1º escrutinio – Antonio Parreiras, 12 votos; Elyseu Visconti, 9 votos; Belmiro de Almeida, 2 votos; em branco 2. 2º escrutinio – Antonio Parreiras, 13 votos; Elyseu Visconti, 10; Belmiro de Almeida,

²⁴⁷ XXVIII Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 19 ago 1921, p. 6.

²⁴⁸ Votação da Medalha de Honra. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 21 ago 1921, p. 3.

2; em branco 2. 3º escrutínio – Antonio Parreiras, 13 votos; Elyseu Visconti, 12; Belmiro de Almeida, 1; em branco 1 voto.

Não tendo nenhum dos artistas acima mencionados, obtido dous terços dos votantes, não se verificou o conferimento da alludida medalha, que ficou, na fórmula do regimento das Exposições geraes, a juizo do Conselho Superior de Bellas Artes conferil-a ou não²⁴⁹.

A ata da seção realizada em 27 de agosto de 1921, do Conselho Superior de Bellas Artes²⁵⁰, que confirma esses votos, registra o seguinte esclarecimento: “Em tempo, declaro que no 1º escrutínio compareceram 25 expositores e no 2º e terceiro 27”.

E qual havia sido a apreciação dos críticos sobre as obras de Parreiras? O mesmo que no *Jornal do Commercio* publicara sobre Visconti o trecho mais longo dentre todos os expositores, escreveu sobre seu concorrente:

Antonio Parreiras expõe dous quadros grandes, paizagens com figuras de forte effeito e vigorosamente pintados. Com a longa estada de Parreiras na Europa a sua visão da nossa paizagem perdeu algo da perspicuidade que o fazia dar a tudo quanto outrora pintava, um character tão genuinamente brasileiro, e se sua maneira moderna tornou-se mais fina e sabia, foi talvez com o sacrificio daquela qualidade. As suas figuras são boas e bem mettidas, e os seus dous quadros são incontestavelmente obra de um *maitre-peintre*²⁵¹.

Mario da Silva escreve uma série de “Impressões sobre o salão deste anno” em *O Jornal*, e na primeira crônica faz uma longa introdução filosófica para explicar suas posições diante das obras de arte²⁵². Em seguida anuncia: “Comecemos pelos dois mais completos artistas representados na secção de pintura os srs. Elyseu Visconti e Angelo Cantú.” Após as considerações sobre estes dois – as de Visconti já citadas – coloca:

Mais propenso ás coisas tristes o sr. Parreiras. Aquelle bloco de pedra que fez fundo a “Pescadores da minha terra”, exprime bem o sentimento de solidão, quasi de tristeza, que, a nosso vêr, tem o artista deante da natureza. Frio aquelle mar da Guanabara e sem vida aquelles pescadores, que deviam exprimir a outra parte da visão, a da impotencia ou do esforço vão do homem em face da natureza. Aliás essa falta de vida nota-se tambem na figura de Fernão Dias Paes Leme em “Caçador de

²⁴⁹ 28ª Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Brasil* (Bella Artes). Rio de Janeiro 24 ago 1921, p. 8.

²⁵⁰ Livro de registro das Atas do Conselho Superior de Bellas Artes, folha 33. Acervo Arquivológico do Museu Dom João VI, Notação 6161.

²⁵¹ XXVIII Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 19 ago 1921, p. 6.

²⁵² Essa introdução está transcrita, em grande parte, no Apêndice 3: “120 anos de crítica sobre Visconti – parte I”.

Esmeralda”. O assumpto enquadrar-se-ia, entretanto, no temperamento do artista. Mas, faltando-lhe inspiração, como vimos, para sentir o esforço do homem, a parte artística do quadro deveria existir no trecho de floresta que rodeia a figura. Entretanto, tal não se dá. O sr. Parreiras, que bem sente a força da natureza como inimiga do homem quiz, por um preconceito muito nosso, sentir a exuberância vital da nossa flora e a riqueza do nosso solo, em lugar de exprimir o que elle podia sentir, a sua brutalidade, a sua ferocidade²⁵³.

Poucas resenhas foram encontradas sobre a EGBA deste ano, mas é inegável a distância que, tanto para este autor, como para o precedente, separa um pintor do outro. Então, por que Visconti teria conseguido apenas uma votação pouco mais expressiva que no ano anterior, mas ainda atrás de seu concorrente, que nas críticas se mostrou visivelmente mais fraco? O seu não comparecimento às reuniões de votação, que pode ser comprovado pelas listas dos presentes publicadas pelos jornais, teria influenciado em alguma coisa? Nota-se que tanto Lucilio de Albuquerque quanto Antonio Parreiras marcaram suas presenças, mas parece que Visconti não o fez intencionalmente.

Além do *Jornal do Brasil*, também *O Paiz*²⁵⁴ noticiou a votação da medalha de honra em 1921, nomeando cada um dos 27 artistas presentes, mas sem relatar o resultado de cada um dos escrutínios. *O Jornal* foi o periódico que fez a cobertura mais detalhada, pois, além de incluir todos esses dados, ainda acrescentou:

A nota distribuida pela secretaria da Escola de Bellas Artes está errada quando informa que a concessão da medalha de honra fica a juizo do Conselho Superior de Bellas Artes. Não é isso o que o regimento estabelece. Ao Conselho Superior compete resolver sobre outras duvidas, mas a medalha não pode ser conferida sem que a votação haja alcançado dois terços dos presentes²⁵⁵.

Realmente, como já foi visto, o Regimento é categórico quanto a essa questão, mas como sempre surgem exceções, pode ser que o Conselho tenha votado sua homologação.

A primeira deliberação do jury da XXVIII exposição geral de bellas artes foi sábia. Acaba elle de resolver não conferir a nenhum expositor a medalha de honra.

²⁵³ Mario da SILVA. Impressões sobre o salão deste anno – A pintura. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 18 ago 1921, p. 3.

²⁵⁴ Bellas Artes – A medalha de honra do salão de Bellas Artes. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 23 ago 1921, p. 6.

²⁵⁵ A Medalha de Honra não foi conferida. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 23 ago 1921, p. 3.

Dois grandes artistas estavam apontados para receber essa illustre recompensa. Mas, como não seria justo preferir um ao outro, a medalha de honra não foi collocada.

Essa primeira resolução mostra uma boa disposição de animo, quando é habito accusar-se os nossos artistas de más intenções uns com os outros²⁵⁶.

Esta última frase sugere que, na prática, os critérios de julgamento da medalha de honra iam além da excelência mostrada nas obras expostas ou mesmo na produção geral do artista. No entanto, segundo Teodoro Braga, essa medalha havia sido criada “como a maior recompensa destinada ao artista que se tenha imposto, não só pela sua obra exposta que se distinga entre as demais, como pela sua bagagem artística...”²⁵⁷.

Para concluir o ano de 1921, uma observação interessante feita no final do período do certame. Depois dos jornais terem anunciado que a exposição estaria aberta somente até o final do mês de agosto, outra nota foi distribuída, informando:

Continua a ser muito visitado o actual salão, intalado no edificio da Escola de Bellas Artes, o qual, encerrar-se-á, impreterivelmente, no dia 12 de Setembro proximo.

Communica-nos a Directoria da Escola de Bellas Artes, que dessa data em diante conservar-se-á fechado o portão principal do edificio, sendo a entrada feita pelo portão da rua Porto Alegre, fronteiro à Biblioteca Nacional. Devido, ás obras que estão se effectuando neste edificio, as galerias de pintura e esculpturas, conservar-se-ão fechadas, não sendo permitido o ingresso, ás pessoas estranhas²⁵⁸.

Nota-se que as reformas prometidas por ocasião da visita presidencial na inauguração da EGBA do ano anterior estavam sendo efetuadas, e tiveram seu impacto também na exposição subsequente.

Em 1922, diferente do que aconteceu em 1908, a EGBA integra-se a um evento maior, que seria, a princípio, uma segunda e monumental Exposição Nacional:

Esta relevaria o acontecimento da Independência do Brasil e exhibiria ao mundo os avanços da nação brasileira enquanto nação republicana. No entanto, devido à grande quantidade de países estrangeiros interessados em participar das comemorações do nosso centenário, houve, pois, uma mudança no caráter do evento - tornando-se assim internacional.

²⁵⁶ J.C. Bellas Artes – A exposição geral. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 26 ago 1921, p. 5.

²⁵⁷ Teodoro BRAGA, *Artistas pintores no Brasil*, 1942, p. 23

²⁵⁸ A entrada do “Salon”. *Jornal do Brasil* (Bella Artes). Rio de Janeiro, 31 ago 1921, p. 10.

A Exposição Internacional do Centenário da Independência foi oficialmente aberta em 7 de setembro de 1922, durante o governo do presidente Epitácio Pessoa, e o seu encerramento se deu na primeira semana de julho de 1923. O evento ocupou uma extensa área decorrente de aterramentos e intervenções diversas. A área destinada à “Avenida das Nações” se estendeu do Palácio Monroe até a Ponta do Calabouço e dentre os principais pavilhões ali construídos estava o edifício que hoje abriga o Museu Histórico Nacional: o Palácio das Indústrias²⁵⁹.

Duas mostras de artes foram incorporadas a este evento: A Exposição de Arte Contemporânea, que correspondia à 29ª EGBA e a Exposição Retrospectiva, onde Visconti mostrou novamente várias obras que já haviam participado de outras Exposições Gerais. Foi publicado um catálogo único com o título: “Exposição Comemorativa do Centenario da Independencia” que trazia tanto a lista de obras apresentadas na Exposição de Arte Contemporânea, quanto a da Exposição Retrospectiva [D15].

Devido à grande repercussão da Exposição Internacional do Centenário de Independência, e ao grande espaço que ela ocupava diariamente nos periódicos cariocas, as exposições de arte tiveram sua divulgação reduzida nos jornais.

A *Noite*, por exemplo, publicou uma única nota, anunciando a inauguração, e sequer citou as duas mostras diferentes que eram apresentadas:

Inaugurou-se esta tarde, no edificio da Escola Nacional de Bellas Artes, a exposição Comemorativa do Centenario, que teve uma affluencia tão grande como jamais se observou em exposições de arte no Rio de Janeiro. Devido á dedicação e actividade do professor Baptista da Costa, que estimulou grande numero de expositores de todo o paiz, insistindo pelo consumo de suas obras, a Exposição de agora é em verdade um mostruario por onde se pode ter uma idéa de evolução de nossa pintura e escultura e uma noção segura dos nossos destinos artisticos.²⁶⁰

O *Jornal do Commercio* criou uma grande seção diária, específica para noticiar a Exposição Internacional, chamada “O Centenario”, que poucas vezes informou sobre as exposições de arte que, embora localizadas no edifício da ENBA, faziam parte oficialmente da grande feira. Depois que uma nota com datas contraditórias saiu nesta seção, no dia 12 de novembro, sobre a inauguração das mostras de arte, no dia seguinte foi anunciado:

²⁵⁹ SANT'ANA, Thaís Rezende da Silva de. “Fincando Estacas: ...”. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>.

²⁶⁰ Arte Contemporanea – Inaugurou-se oficialmente a exposição da Escola Nacional de Bellas Artes. A *Noite*. Rio de Janeiro, 13 nov 1922, p. 1.

Inauguram-se, hoje, na Escola Nacional de Bellas Artes, as Exposições de Arte Contemporanea e de Arte Retrospectiva, com as quaes esse estabelecimento de ensino commemoria [sic] o 1º centenario da independencia do Brasil.

Terão ingresso na ocasião da inauguração official, pelo Sr. Presidente da Republica (às 2 horas), sómente as altas autoridades civis e militares, os membros do Conselho Superior de Bellas Artes, os professores da Escola, os expositores quer da Exposição de Arte Contemporanea, quer da Exposição de Arte Retrospectiva, os representantes da imprensa e os convidados que exhibirem os convites para essa hora (convites e enveloppes brancos)

Os portadores dos convites azues e os alumnos da escola, só terão ingresso das 4 horas em diante. Estes, mediante o cartão de matricula.²⁶¹

Pela distribuição de convites específicos para horários diferentes, percebe-se que era esperada uma grande assistência para esta solenidade. No dia seguinte, a mesma seção publica uma extensa notícia sobre a inauguração, com os nomes da comissão organizadora – Baptista da Costa, Raul Pederneiras e Flexa Ribeiro –, das autoridades presentes à solenidade, e a transcrição do discurso proferido pelo diretor da Escola, Baptista da Costa. Dirigindo-se ao presidente da República que havia mandado um representante em seu lugar, o diretor agradeceu o apoio e os melhoramentos realizados no edifício, contando alguns detalhes interessantes:

S. Ex. o Sr. Presidente da Republica, no primeiro anno de Governo, depois de inaugurar a Exposição Geral de Bellas Artes, perguntou-me, ao retirar-se, se a escola de algo necessitava; respondi a S. Ex. que a Escola precisava de muitos melhoramentos, e os artistas careciam de estímulo. [...]

Neste mesmo anno, tive a dita de ver attendida uma parte da minha solicitação, pois era votado no Congresso, a dotação de 30 contos, para aquisição de obras de artistas nacionais, vizando à apresentação de trabalhos que dessem mais realce às exposições annuaes, estimulando os artistas em pról de um cunho mais elevado na arte que abraçaram.

Lamento que a marcha dos trabalhos encetados, não tenha tido a presteza, necessaria, de modo a poder inaugurar esse certamen commemorativo do nosso centenario com as obras terminadas, para completo esplendor, que imaginara nesta solemnidade. [...]

Hoje, a Escola possui seus ateliers de pintura, estatuaría, esculptura de ornamentos e architectura, perfeitamente installados; suas galerias estão definitivamente organizadas, livres da perturbação prejudicial que as ameaçava por escassez de espaço, soffrendo o desastre das armações de sarrafo e aniagem, para realização das exposições annuaes, até então realizadas, com grande risco para as riquezas da nossa pinacothéca. [...]

²⁶¹ Escola Nacional de Belas Artes. *Jornal do Commercio* (O Centenario). Rio de Janeiro, 13 nov. 1922, p.2.

Em poucos momentos poderia ser examinada a exposição permanente, de obras antigas, independente das galerias da exposição temporaria. A iluminação diurna e nocturna está tanto quanto possivel resolvida; algumas correcções, naturalmente, ha a fazer, o que se não fez agora, por carencia de tempo, devido à demora da entrega da sala, para mais apurado estudo das determinadas condições de luz.

Outro beneficio decorrente é a interdependencia das galerias de exposição e das demais salas da Escola, evitando-se assim, a perturbação dos trabalhos escolares, agora completamente separadas das salas franqueadas ao publico.²⁶²

Percebe-se que antigas reivindicações foram atendidas, que muito beneficiavam tanto a Escola como as EGBA, no entanto, mais uma vez, as obras não foram totalmente concluídas para a inauguração. Terminando o discurso, Baptista da Costa anuncia que, como prova de reconhecimento pelos serviços prestados, a ENBA resolveu homenagear o presidente Dr. Epitácio Pessoa, com um busto em bronze, do qual então foi retirada a bandeira que o cobria, pelo prefeito do Distrito Federal, Dr. Carlos Sampaio. O artigo termina destacando obras de uma das mostras:

Na exposição de arte retrospectiva, figuram trabalhos da antiga missão artística franceza, tais como quadro de Debret, Taunay e outros a maquette da batalha de Riachuelo, de Victor Meirelles; os bronzes “Santo Estevão” e “A Faceira”, de Rodolpho Bernardelli; um curioso lava[b]o monumental, dos tempos coloniaes; um bronze symbolico de Almeida Reis “O Rio Parahyba”; vários bustos do Professor Corrêa Lima; a collecção de medalhas de chefes de Estado da Brasil desde Pedro I; a maquette do monumento a Pedro I, de Rocher [sic]; varias vistas panoramicas do Rio, de Victor Meirelles; a maquette da batalha dos Guararapes; quadros de Amoedo, Visconti, Baptista da Costa, Chambelland, e de tantos outros; marmores de Corrêa Lima.

Em Notas de Arte, coluna constante neste jornal desde 1895, apareceu um único artigo comentando as exposições de arte de 1922. Depois de um breve anúncio da inauguração:

Numa rapida visita, como a que pudemos fazer hontem, é impossivel dar uma idéa exacta e desenvolvida do valor da actual exposição, uma das maiores, das que se têm realizado na Escola, e com um grande numero de secções, a que concorreram quasi todos os nossos artistas de nome feito e muitos artistas novos, que hão de chamar a attenção sobre si.

Faz parte da exposição uma secção de pintores belgas contemporaneos, entre os quaes alguns dos de maior nome no seu paiz.

²⁶² Exposição de Arte Retrospectiva e Contemporanea. *Jornal do Commercio* (O Centenario). Rio de Janeiro, 14 nov 1922, p. 4.

A exposição de arte retrospectiva, além dos objectos pertencentes a Galeria Nacional de Bellas Artes, que são preciosos, se acham expostos numerosos objectos de valor, pertencentes a colleccionadores particulares.

A arrumação e a disposição das obras da exposição fazem honra aos seus organizadores, devendo se salientar que as modificações por que passaram as salas do edificio da Escola deram-lhe condições excellentes para esse fim. Não podemos por agora externar outra opinião senão de que há alli grande numero de obras, em qualquer das secções, que impressionam agradavelmente o visitante, e que demonstram os grandes esforços dos nossos artistas durante o anno decorrido e o muito trabalho dos organizadores da exposição para reunir uma tão grande cópia de obras de valor.

Mais de espaço havemos de fallar minuciosamente das diversas secções da exposição.²⁶³

Todavia, espaço certamente não houve, pois essa promessa não foi cumprida. Na seção “O Centenario”, no entanto, mais um grande artigo foi publicado com o título “As Exposições de Arte Contemporanea e de Arte Retrospectiva”, que, na verdade, teve como tema o edificio da Escola, detalhando os diversos problemas que vinha enfrentando, enumerando os sete itens dos melhoramentos realizados, e ainda nomeando cada um dos diversos artistas nacionais e estrangeiros representados na Pinacoteca da ENBA, as coleções doadas a ela, e por último a contribuição atual dos artistas nacionais não só na Exposição de Arte Contemporânea, esta descrita em números e não nomes, como também nas decorações monumentais da Exposição Internacional:

Assim, lá fóra, no meio do turbilhão das construcções que se ergueram formando os palacios da grande Exposição do Centenario, a Escola Nacional de Bellas Artes, representada por seus dignos ex-alumnos, deu uma prova indiscutivel e categorica do quanto vale o artista nacional. Podemos citar rapidamente os nomes de Carlos e Rodolpho Chamberland [sic], pintando o admiravel “plafond” do Palacio das Festas; Marques Júnior no das Pequenas Industrias e no do Districto Federal; Eugenio Latour no de Estatistica, Genaro do Couto e Mello, Julieta França, Modestino Kanto, Francisco de Andrade, Magalhães Corrêa e outros, ornamentando, enriquecendo esses palacios com imponentes decorações esculpturaes; e mais que todos esses, os trabalhos na Exposição vieram pôr em relevo o valor intellectual, artistico e a capacidade de execução dos architectos nacionais Archimedes Memoria, Nestor de Figueiredo, Adolpho Morales los Rios Filho, Armando de Oliveira, Celestino San Juan e outros.

À Exposição de Arte Contemporanea, concorreram 97 artistas pintores, com 283 trabalhos, 18 esculptores com 76 obras, 6 architectos com 30 projetos, 8 gravadores

²⁶³ Exposição de Arte Contemporanea e de Arte Retrospectiva. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 14 nov 1922, p. 9.

de medalhas com 24 trabalhos, 2 de arte applicada expondo 9 trabalhos, 1 gravador a agua-forte e 1 lithographo, tudo num total de 133 concurrentes com 435 obras de arte.²⁶⁴

É bem evidente que o longo artigo se destinava, assim como toda a Exposição Internacional do Centenário, a enaltecer o progresso da nação brasileira, traduzido em números e benfeitorias realizadas pelo poder público, e não a comentar ao valor artístico de nenhuma obra exposta. No entanto, é um interessante documento da situação material e de infraestrutura da ENBA e sua Pinacoteca naquele momento.²⁶⁵

O diário que comentou as exposições de arte com maior antecedência foi *O Jornal*. Já no dia 11 era anunciada a inauguração para o dia seguinte, e o vernissage para aquela tarde, sendo o único jornal a dar alguma explicação sobre o atraso de sua realização:

Essa exposição, como se sabe, envolve também o “salão” deste anno, retardado em virtude das obras executadas no Palacio das Bellas Artes.

São de grande vulto as alludidas obras [...]

Constam ellas de novas galerias, creadas com aproveitamento de espaço occupado por terraços inuteis. Póde-se calcular a área ganha como superior a um terço da area total do edificio. [...]

A escada da entrada principal para acesso às galerias foi desdobrada em dois lances, collocados lateralmente, sendo aproveitado o espaço ao fundo para uma galeria de escultura.

O palacio das bellas artes passa a ter galerias especiaes destinadas ao “salão” annual, acabando-se assim, como dissemos, com os sarrafos e as aniagens, de tão desagradavel aspecto.

O edificio foi dotado de dois elevadores: um para o acesso dos alumnos às salas de aulas e outro para os visitantes do museu. [...]

Em tudo isso obedeceu-se, como é natural, às linhas e ao estylo architectonico do edificio. [...]

Em volta das galerias destinadas ao salão annual foram collocados lambris, havendo também ahi, como nas galerias do museu, mostruarios para as pequenas obras de arte.

O professor Baptista da Costa procedeu a uma revisão geral na instalação dos quadros do museu, começando pelas obras da missão franceza que iniciou os

²⁶⁴ Escola Nacional de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (O Centenario). Rio de Janeiro, 13 dez 1922, p. 3.

²⁶⁵ O artigo pode ser encontrado, transcrito quase na íntegra, com a exceção de alguns pequenos trechos ilegíveis, no site *Dezenovevinte*. Disponível em:
<http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=ESCOLA_Nacional_de_Belas_Artes._Jornal_do_Commercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_13_dez._1922%2C_p.3.>

estudos das bellas artes no Brasil, seguindo-se depois os artistas nacionaes em ordem chronologica sob o ponto de vista das épocas.²⁶⁶

Como essa notícia precedeu ao vernissage e à inauguração, foi dada com mais calma e acrescenta alguns detalhes importantes que não foram explicitados nos outros periódicos. No dia seguinte, o mesmo jornal informava que a inauguração havia sido adiada para o dia 13, segunda-feira, por “motivos de ordem superior”, e comentava sobre o vernissage:

Havia, entre quantos se interessam pela nossa vida artistica, a dupla curiosidade de vêr o muito que lá se acha exposto e as reformas materiaes por que passou o palacio das bellas artes.

Regurgitaram de artistas, de literatos e de jornalistas as galerias em que se acham os trabalhos enviados ao salão e os da exposição de arte retrospectiva.²⁶⁷

Na verdade, parece que as reformas do edifício suscitavam um interesse ainda maior que o das próprias exposições. No dia 14, *O Jornal* também noticia a inauguração, transcrevendo todo o discurso de Baptista da Costa e informando ainda a autoria do busto de Epitácio Pessoa – o professor Corrêa Lima. Uma única nota do jornal *O Imparcial*, revestiu-se de ácida ironia do seu início até o final:

Effectuou-se, hontem, às 2 horas da tarde, na ex-secretaria da Escola de Bellas Artes, vasto e encardido prédio da Avenida, a famosa “Exposição de Arte Contemporanea”, laboriosa demonstração de progresso, em 106 annos de cultura artistica.

O edificio ostentava uma ornamentação farta, à que faltaram apenas as classicas palmeirinhas e folhagens, mas chegando mesmo a ter cravos expostos sobre columnas, o que é, realmente, de grande effeito...

O acto revestiu-se de certa solemnidade, sendo o Dr. Baptista da Costa, director do estabelecimento, lido, discretamente, um longo memorial, que foi ouvido com muita attenção pelos presentes. Em seguida foi declarada aberta a Exposição.

Não sendo este anno um “salonzinho” vulgar, claro está que importantes melhoramentos foram feitos nas galerias, para receber e exhibir, condignamente, as numerosas télas e estatuas approvadas pelo conspicuo juiz.

O que ha de apreciavel nesses melhoramentos é apenas a distribuição de luz que se tornou o uniforme. O grande numero de trabalhos expostos impede-nos de falar do conjunto, em resumo, e ainda mesmo que o desejassemos tentar, faltar-nos-iam dados precisos a respeito de cada um dos trabalhos. Não havia catalogos. O operoso director, naturalmente, fiado na popularidade do estylo de cada um dos artistas, achou dispensavel essa formalidade. [...]

²⁶⁶ As obras do palacio das Bellas Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 11 nov 1922, p. 3.

²⁶⁷ O “vernissage” do salão de 1922. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 12 nov. 1922, p. 3.

Ora, é sabido que a modestia dos nossos pintores não lhes permite escrever em letras perfeitamente indecifráveis as suas respectivas firmas, dahi a grande utilidades do catalogo.

Esperamos que S. S. reconsidere do seu proposito de deixar os espectadores na ansia de contemplar as “obras primas”, que tem a felicidade de exhibir no anno de centenario sem conhecerem o nome do autor.

Venda-os mesmo a 10\$000 mas organize catalogos.²⁶⁸

O jornal *O Paiz* anunciou a inauguração somente no dia 15, resumindo a descrição da solenidade e publicando apenas o último parágrafo do discurso do diretor da Escola. Com relação à Exposição de Arte Retrospectiva repetiu o mesmo trecho publicado no *Jornal do Commercio*, no dia anterior. Sobre a exposição de Arte Contemporânea acrescentou:

Na secção de pintura foram muito apreciadas as seguintes telas: “Iracema”, de Almeida Junior [Luiz Fernandes de Almeida Júnior]; “Civilização”, de André Vento; “O precursor”, de Pedro Bruno; “O dia de feira”, de Chambellani [Carlos Chambelland]; “Flamboyant”, de Garcia Bento; “Igreja de S. João d'El-Rey”, de Lucílio de Albuquerque; “Retrato de Mell. B. F. B.”, de Justino Migueis; “Passagem”, de Moreira de Vasconcelos; “Melancolia”, de Jorge Mendonça; “Avó” e “D. Juan”, de Oswaldo Teixeira; “Solar Avoengo”, de Edgard Parreiras; “Auto retrato”, de Sarah Villela Figueiredo; “A governante”, de Visconti; e a encantadora “Poesia da tarde”, de Clara Welker.²⁶⁹

Infelizmente, não se tem notícia dessa pintura *A governante*, de Visconti, mas é interessante notar que ela tenha sido citada e não o triptico *O lar* [331], considerado a principal obra de Visconti na exposição. Terminando a seção Bellas Artes, dentro da tradicional coluna Artes e Artistas deste jornal, uma nota responde a *O Imparcial*: “Pedem-nos para declarar que não tem fundamento a nota publicada hontem por um matutino desta capital, referente à Exposição de Bellas Artes, visto como os catalogos da referida exposição foram entregues aos representantes da imprensa que os solicitaram”.²⁷⁰

Na coluna Bellas-Artes, de *O Jornal*, do dia 21 de novembro, tem início uma série de artigos anônimos, intitulados “Notas e impressões”. Um parágrafo apenas introduz a idéia:

Vamos registrar, numa serie de noticias, algumas impressões sobre o salão deste anno, retardado por circumstancias especiaes e já perfeitamente justificadas. Pode-

²⁶⁸ A Inauguração da Exposição de Arte Contemporânea. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 14 nov 1922, p. 6.

²⁶⁹ Bellas Artes. A Inauguração da Exposição de Arte Contemporânea e Retrospectiva. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 15 nov 1922, p. 2.

²⁷⁰ Idem, ibidem.

se dizer que, pela primeira vez, o salão dos artistas brasileiros é apresentado com instalação condigna e distinta. À primeira vista, essa particularidade poderá parecer de importancia secundaria. Mas não o é. As condições de ambiente para a apresentação de uma obra de arte exercem grande influencia no julgamento da mesma, dependendo ella, como depende, de uma bôa collocação e de perfeita distribuição de luz.²⁷¹

Imediatamente, começa a apreciação das obras de Baptista da Costa que, para aquele autor, é a figura culminante do certame daquele ano. Em seguida, um pequeno trecho, mas bastante elogioso sobre as pinturas de Pedro Alexandrino. No dia seguinte, logo de início:

Proseguindo no registro de impressões sobre o salão deste anno, diremos que esperavamos uma contribuição mais forte por parte do pintor Elyseu Visconti, o artista consagrado do “foyer” do Municipal, o autor de tantas obras primas que enriquecem as pinacothecas dos nossos amadores e colleccionadores. Não é que falem a essa contribuição as qualidades de uma technica perfeita, marcando a individualidade do artista em maneira toda sua. Os seus desenhos com estudos do nu e as suas aquarellas são notas muito graciosas, mas faltou, em meio de tudo aquillo, uma téla de mais folego como elle as sabe o póde fazer. O triptico reproduzindo scenas do lar pareceu-nos algo pueril.²⁷²

Mais uma vez o tríptico de Visconti não é bem recebido. As “Notas e impressões” seguem quase diariamente, até que no dia 2 de dezembro, ao encerrar os comentários das obras expostas pela contribuição dos artistas belgas, *O Jornal* traz o convite a todos os expositores medalhados do certame a reunirem-se no salão da ENBA, no dia 4, para procederem à votação da Medalha de Honra. Igual nota sai ainda no mesmo dia, em *O Paiz*.

Este último jornal também publicou artigos seriados comentando as obras expostas, sempre às segundas-feiras, na primeira página, e assinados por Fléxa Ribeiro, um dos organizadores das exposições. No dia 20 de novembro ele começa suas críticas da exposição de Arte Contemporânea, intituladas “As Bellas-Artes na Exposição”, pela seção belga. Uma semana depois, começa a comentar a seção de pintura, fazendo de início uma reflexão sobre a missão da crítica de arte:

Se arte é difficil... Muito mais é julgal-a em um meio em que de ha muito se excluiu a sinceridade dos conceitos de maldizer ou de louvação. Em geral, os nossos artistas não toleram a menor restricção no valor que elles mesmos se attribuem.

²⁷¹ O Salão de 1922. Notas e impressões. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 21 nov 1922, p. 3.

²⁷² O Salão de 1922. Notas e impressões. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 22 nov 1922, p. 3.

Ora, sem liberdade de juízo, sem sinceridade de analyse, – não é possível ao critico expressar-se com justeza sobre as obras expostas, nem marcar os estagios evolutivos das artes do desenho; e menos ainda procurar humildemente orientar o publico no sentido de prestigiar o bom gosto, de enaltecer e avigorar, no seu espirito, os dogmas sagrados da belleza.²⁷³

Em seguida comenta Georgina de Albuquerque, Pedro Alexandrino, Levino Fanzeres, Marques Júnior e um pintor sueco, Bror Kronstrand. No seu terceiro artigo, continua com suas reflexões, que lhe servem também de respaldo:

Dizer a verdade é, quasi sempre, testemunho de má criação intellectual. Só as naturezas fortalecidas pelo sentido valor estão aptas a recebê-la, medil-la, aceitá-la. [...]

A sinceridade é alta primazia de admiração. O que todo artista deve querer exigir, no seu julgamento, são três qualidades essenciaes no critico: educação visual, honestidade e poder de compreensão. [...]

Quantas vezes, o pintor, tempos depois, não se confessa, na intimidade de seu ente de razão, e não verifica que as advertencias e sugestões que o irritaram foram fertilizantes prestimosos?²⁷⁴

Após o que, Fléxa Ribeiro passa ao comentário de outros pintores, começando com aquele que nos interessa diretamente:

Entre os pintores brasileiros, o Sr. Visconti é figura de excepção. O que mais o assignala é sua capacidade polytechnica.

Desde o movimento pré-raphaelita, – todas as agudas e constitutivas fórmas picturaes modernas estão registradas com emoção e habilidade em suas telas. Isto significa que elle é espirito particularmente evolutivo. Essa sua aridez espiritual, – alliada à sensível aptidão technica – fal-o, desse ponto, exemplo vivo, e unico, no Brasil.

A qualidade primaz, dominante, em qualquer obra do Sr. Visconti, de qualquer época, e não importa que factura, – é o relampago de que ha ali um pintor e um artista.²⁷⁵

O autor inicialmente elogia as capacidades gerais que faziam de Visconti um artista único no Brasil, e resalta as formas pictoriais modernas praticadas por ele. Note-se que em 1922, o ano marco do modernismo brasileiro, Visconti já era reconhecido – sem dúvida por

²⁷³ Fléxa RIBEIRO. As Bellas-Artes Na Exposição. II - Arte Contemporanea: Pintura. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 27 nov 1922, p. 1.

²⁷⁴ Fléxa RIBEIRO. As Bellas-Artes Na Exposição. III - Arte Contemporanea: Pintura. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 4 dez 1922, p. 1.

²⁷⁵ Idem, *ibidem*.

poucos – como um pintor inovador. Quando Fléxa Ribeiro passa a analisar especificamente as obras em exposição, a tônica continua a mesma:

Nestes envios do “Salão” o que se evidencia é o seu néo-impressionismo, isto é, o attento e cuidado estudo das sombras luminosas e das cores e reflexos ao ar livre. O Sr. Visconti é, emfim, e de modo synthetico, um impressionista. O mundo é uma symphonia de côres. Nenhum outro pintor brasileiro, creio eu, já melhor compreendeu o problema do arlivrismo, como elle.

Um corpo exposto ao ar livre, como se sabe, além dos raios luminosos que não absorve nem decompõe, e que reemitte à retina, também reenvia os reflexos dos objectos circumvizinhos, formando na rede irradiante, uma vibração luminosa em que os tons se dividindo se mesclam e formam, já na retina, como que uma unidade optica – que é o que se chama a *côr*. Ora, a luz do espaço é profundamente diversa da luz interior da officina: pois ha reflexos e ha complementares.

Como se sabe ainda, ha entre nós quem desconheça esses principios, – que elle jamais esqueceu, – e que tente pintura arlivrista.

No Sr. Visconti, o sentimento do colorido é maior, mais justo, mais previdente do que o das linhas e dos contornos, onde, às vezes, ha indecisões.

Ainda nos quadros presentes ao certamen o phenomeno se evidencia com segurança: o modelado, às vezes, póde falhar; póde ainda a construcção não se estabelecer à agudeza de certos exigentes, – a coloração é sempre exacta, preciosa; de elevado sentimentos são as superficies coloridas. E por que teria o Sr. Visconti exposto frageis desenhos, como esses que vão de 262 a 272, do catalogo?

E quando falo de desenho, é claro que só me refiro a quando elle é o instrumento apto à transcripção das idéas do pintor, e não como mera e impessoal tabuada escolar.²⁷⁶

Segundo o catálogo, os desenhos referidos são estudos de nu. Para que o leitor entendesse sua declaração categórica de que Visconti é um impressionista, de que nenhum pintor brasileiro compreendeu melhor que ele os processos do ar livre, Fléxa Ribeiro sente a necessidade de comentar também a teoria da cor ótica. Neste período, em Paris, Belmiro de Almeida realizava suas paisagens de Dampierre em técnica pontilhista [R20, 21], mas não as exhibia ao público brasileiro. No ano anterior, Belmiro havia recebido a grande medalha de ouro da 28ª EGBA, por um trabalho que não figurou no catálogo: uma pintura histórica, *Salão de Versailles*, onde foi assinado o Tratado de Paz em 1919 (retratando a delegação brasileira, com seu amigo Pandiá Calógeras), que certamente, pelo tema, estaria distante

²⁷⁶ Idem, ibidem.

daquela fatura pontilhista.²⁷⁷ Portanto, Visconti era o artista brasileiro que vinha mostrando na EGBA suas obras de colorido mais vibrante e técnicas modernas, ainda que elas não tivessem da crítica boa aceitação; eram sempre mais elogiadas as suas pinturas expostas ao lado destas, de fatura mais lisa e cores mais escuras. Assim foi quando expôs *Minha família* [2002] em 1909; *A crisálida* [219], em 1911; *A família* [299], e *Cura de Sol* [314], em 1920; *Amigos inseparáveis* [327], em 1921; e agora, em 1922, *O colar* [329], praticamente ignorado. Mas ignorá-lo não parece tarefa fácil, de fatura divisionista, com seu fundo vermelho vibrante em que salpicam reflexos azuis e verdes, inclusive sobre o retrato de sua filha Yvonne.²⁷⁸ Finalmente um crítico, comentando uma EGBA, ressaltava de maneira enfática o colorido e a técnica impressionista usada por Visconti.

Ainda em janeiro do ano seguinte, era publicado na *Ilustração Brasileira* um artigo sobre a 29ª EGBA, assinado por Ercole Cremona, pseudônimo de Adalberto Mattos. Depois de comentar as obras de Baptista da Costa ele acrescenta:

Bem defronte ao illustre paysagista, está Elisêo Visconti com um punhado de obras valiosas de concepção, tocadas com maestria e desenhadas com fidalgo desembaraço. Não citaremos particularmente esta ou aquela obra, muito de proposito; toda a sua contribuição nos merece o mais incondicional applauso.

Visconti é um temperamento privilegiado, é um espirito que evolue francamente. Os seus quadros são sempre novos; trazem um sentimento pronunciado e um desejo de aproximação cada vez maior da grande verdade. Qualquer motivo para Visconti, é bastante para a criação de uma obra de arte; os seus desenhos nos revelam essas qualidades, são simples traços de carvão, de “sanguinea”, mas portadores de alma, de uma infinidade de condições estheticas. Os quadros do mestre têm a propriedade valiosa de possuírem sempre um ponto de partida preconcebido, mediante, uma idéa.²⁷⁹

Ao contrário de Fléxa Ribeiro, Mattos destaca os desenhos de Visconti e, elogiando sua contribuição no geral, não enfatiza nem o colorido nem a fatura moderna do pintor.

²⁷⁷ O “Salão” de 1921. Reunião do Conselho de Bellas Artes. Distribuição de premios. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 ago 1921, p. 7; e Exposição de Bellas Artes. O “Salon” de 1921. O “vernissage”. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 12 ago 1921, p. 3.

²⁷⁸ Conferir os detalhes no arquivo PDF – “Textura e cor nas pinturas de Visconti”, no CD-ROM.

²⁷⁹ Ercole CREMONA. O Salão do Centenario. *Ilustração Brasileira*, Anno IV, nº 29, jan 1923.

O mesmo artigo no qual comenta as obras de Visconti e de mais quatro pintores expositores, Fléxa Ribeiro encerra fazendo um anúncio e uma declaração de voto, ainda que sem efeito legal:

O “Salão” suffragará, hoje, o nome do pintor que merecer a mais alta distincção que o certamen annual concede: a *Medalha de Honra*.

Não sendo expositor – a não ser de idéas e tão pessoas que nem servem para os outros e por isso dellas ninguém cuida, – e não podendo, portanto, votar na assembléa dos artistas, posso, no entanto marcar duas possiveis correntes electivas: Visconti e Pedro Alexandrino. Não faço muita questão de categorias de arte: mas figura e paizagem sempre me commoveram mais que natureza morta, ainda quando é magnífica – conforme já tive o prazer de assignalar – como a do pintor de *Cerejas e Metaes*.²⁸⁰

Entre Visconti e Pedro Alexandrino, que ficou com a grande medalha de ouro daquele ano, o autor sinaliza que prefere o primeiro, mas sequer coloca como possibilidade eletiva o concorrente que ficou tecnicamente empatado com Visconti no ano anterior. Antonio Parreiras foi o último pintor comentado por Fléxa Ribeiro neste mesmo dia, e não se encontra em todo o texto um resquício sequer de elogio:

O Sr. Antonio Parreiras, com os consideraveis envios deste anno, chegou ao magnifico esplendor das más qualidade no desenho e na pintura.

Não é, porém, uma decadencia. São os primevos dotes que agora entram em completo desenvolvimento. Sua technica é preciosa nas impropriedades que commete: as paginas com que se faz notar, este anno, estão escriptas com inolvidaveis erros de syntaxe de construcção, graphismos aberrantes e falta de equilibrio.

Não é crível que esses aborigines fossem, deslocadores: pois o Sr. Parreiras os articula como taes. Que idéa, santo Deus, se faz da anatomia humana! e peor ainda: de uma exposição de bellas artes, onde, ao menos devem presidir o bom gosto e o senso das proporções! E dizer-se que a pintura é a cópia interpretativa da acção luminosa e colorante da atmosphaera sobre as coisas!²⁸¹

Dos jornais pesquisados, apenas um anunciou o resultado da eleição, sem, no entanto, divulgar a quantidade de votos e nomes dos artistas presentes, como ocorrera nos anos anteriores:

²⁸⁰ Fléxa RIBEIRO. As Bellas-Artes Na Exposição. III – Arte Contemporanea: Pintura. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 4 dez 1922, p. 1.

²⁸¹ Idem, ibidem.

Os artistas medalhados que concorrem ao salão deste anno estiveram reunidos para conferir a “Medalha de Honra”. Compareceram vinte e cinco artistas e a distincção maxima coube ao pintor Elyseu Visconti.

Muito merecida essa homenagem a um dos expoentes, se não o maior expoente da pintura brasileira.

Presidiu a reunião o professor Rodolpho Amoedo, sendo a victoria do pintor Elyseu Visconti alcançada logo no primeiro escrutinio.

Analysada em seu conjunto, a bagagem desse artista justifica plenamente e de sobra a homenagem recebida. O pintor Elyseu Visconti, cuja vida tem sido toda ella consagrada à arte e pela arte, acaba, pois, de ter a confortavel satisfação de ver applaudida, admirada e distinguida pelos collegas a sua carreira brilhante e victoriosa. Foi um bello gesto, foi mesmo um acto de justiça praticado pelos artistas do salão deste anno.²⁸²

Pelo texto desta nota e pelas poucas críticas publicadas, percebe-se que, desta vez, a votação da Medalha de Honra levou em consideração mais a bagagem artística, o conjunto da obra do pintor, do que seus trabalhos apresentados naquela EGBA. O tríptico *O lar* [331], cuja reprodução no livro de Barata tem a legenda: “Premiado com a Medalha de Honra no Salão do Centenario, em 1922”, apesar de reproduzido também na *Ilustração Brasileira* de janeiro de 1923, foi citado apenas uma vez, e considerado “algo pueril”.

Somente na ata da seção realizada em 3 de janeiro de 1923, do Conselho Superior de Bellas Artes²⁸³, foi registrada a ata da votação da Medalha de Honra, pois na seção anterior, de 21 de dezembro de 1922, ela havia sido esquecida. Após as informações iniciais, a ata anuncia o seguinte resultado: “Prof.^f. Elyseu Visconti 17 votos; Prof.^f. Pedro Alexandrino 5 votos; Prof.^f. Antonio Parreiras 3 votos. Sendo vinte cinco o numero dos votantes e havendo o Prof.^f. Visconti obtido os dois terços requeridos, foi proclamado o vencedor da medalha de honra.” Nota-se na relação dos votantes que mais uma vez, Parreiras estava presente à votação e Visconti não.

Se, nos anos anteriores, certa má vontade por parte dos artistas medalhados – quer pelas encomendas oficiais que recebera mesmo sendo um “estrangeiro”, quer por ter deixando a ENBA quando havia acabado de ser reeleito – impediu que Visconti recebesse a Medalha

²⁸² A “Medalha de Honra” do Salão deste anno. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 5 dez. 1922, p. 3.

²⁸³ Livro de registro das Atas do Conselho Superior de Bellas Artes, folha 40 verso. Acervo Arquivológico do Museu Dom João VI, Notação 6161.

de Honra, essa má vontade certamente já havia arrefecido. Na ata de 6 de maio de 1922, do Conselho Superior de Bellas Artes²⁸⁴, está registrado:

Foi aprovada unanimemente e sem discussão a seguinte proposta: Proponho que sejam eleitos membros effectivos do Conselho Superior de Bellas Artes os artistas brasileiros Eduardo de Sá e Elyseu Visconti. Dado o valor intellectual e artistico desses dois artistas julgo que tem sido uma falta desse Conselho não contal-os no numero de seus membros e urge, portanto, reparal-a.

A proposta era assinada por Lucilio de Albuquerque, Baptista da Costa, Corrêa Lima, Rodolpho Chambeland e Raul Pederneiras. Na seção seguinte, de 21 de dezembro, são lidas as cartas dos dois pintores agradecendo a eleição para membro efetivo, porém, Eduardo de Sá, declarava-se impedido de aceitar por seus princípios positivistas. E mesmo Visconti, só passou a freqüentar regularmente as seções do Conselho a partir de maio de 1927, tendo sido eleito para o júri de pintura no ano anterior, quando começa a ser realmente atuante na organização das Exposições Gerais de Belas Artes.

1.2.5 EGBA – de 1923 a 1930

A partir de 1923 começa uma nova fase para as Exposições Gerais de Bellas Artes, ao menos no que diz respeito à sua divulgação nos periódicos cariocas. A diferença que salta aos olhos desde logo é que aparecem muito mais reproduções das pinturas expostas, chegando a ocupar uma página inteira, por vezes, até a primeira página do jornal.

Mesmo bem antes do início da 30ª EGBA, a *Gazeta de Noticias* já reservava toda a página 3 das edições de domingo para a coluna Bellas Artes, com críticas assinadas por Virgilio Mauricio, e outras apenas com as iniciais “V.” ou “P. de A.”, e notas anônimas, sempre com várias reproduções de obras de arte e fotografias dos artistas. No dia 8 de julho de 1923, por exemplo, foram publicados artigos sobre François Flameng e Auguste Rodin, e notas sobre o catálogo da Pinacoteca da ENBA, uma exposição de caricaturas, e as recentes decorações do Conselho Municipal. Desta última nota, vale destacar:

O Conselho Municipal está decorado por um grupo de télas assignadas pelos artistas brasileiros. A idéa do Conselho merece os mais francos e decididos applausos; entretanto, os trabalhos, na sua totalidade, são mediocres, feitos

²⁸⁴ Livro de registro das Atas do Conselho Superior de Bellas Artes, folha 34 verso. Acervo Arquivológico do Museu Dom João VI, Notação 6161.

exclusivamente para preencherem os muros ou “plafonds” a que estavam destinados, sem nada de novo, de original, de nacional. Abrimos excepção para o triptico do Sr. Elyseu Visconti, que é de bella composição, bem desenhado e reflectidamente pintado. [...] ²⁸⁵

O *vernissage* da 30ª EGBA foi relatado de forma singular pelo jornal *O Paiz*, que estampou uma foto de um grupo de artistas durante a cerimônia:

O prestigio das coisas convencionaes!

Às 14 horas de hontem, havia nas galerias da Escola de Bellas Artes um unico artista (o ultimo abencerragem) que dava, nervosa e convictamente, toques de aperfeiçoamento no seu quadro. Tudo mais ali achava-se methodicamente disposto e uma multidão circulava.

Porque, pelo menos, do ponto de vista da concurrencia, o *vernissage* de hontem foi brilhantissimo. O que o Rio possui de mais selecto lá se achava. Exitto completo.

Mas, por ora, em matéria de impressões, é impossível ir, conscienciosamente, além. As galerias estavam innundadas de photographos dos jornaes e revistas. E os estampidos de magnesio succediam-se. Uma densa e irrespiravel nevoa envolvia tudo e era impossivel ver com precisão fosse o que fosse.

Muita concurrencia, turbilhões de fumaça de magnesio, tal foi o *vernissage*.

Assim velado o valor artistico dessa 30ª exposição, cumpre apenas assignalar que o seu exito mundano foi completo. ²⁸⁶

No dia da inauguração, na página da coluna Bellas Artes, da *Gazeta de Noticias*, uma crítica anônima inicia nomeando os responsáveis pelo certame:

Realizou-se hontem, na Escola de Bellas Artes, o “vernissage” da XXX Exposição Geral de Bellas Artes.

A comissão directora é composta dos Srs. Rodolpho Chambelland, Raul Lessa Saldanha da Gama e Petrus Verdié. São membros do jury os Srs. J. Baptista da Costa, Rodolpho Amoedo, Marques Junior e Helios Seelinger, sendo que estes ultimos eleitos pelos expositores. Andaram acertados os artistas brasileiros. ²⁸⁷

A seguir, o comentarista começa a fazer considerações sobre cada um dos membros do júri, depois comenta alguns dos novos expositores, e então propõe uma reflexão:

Qual é o critério do jury? Em que se baseia a comissão julgadora? Que é um “salão”?

²⁸⁵ As pinturas do Conselho. *Gazeta de Noticias* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 8 jul 1923, p. 3

²⁸⁶ Bellas Artes. O Vernissage da XXX Exposição de Bellas Artes. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 12 ago. 1923, p. 8.

²⁸⁷ Na Escola Nacional de Bellas Artes. O salão de 1923. *Gazeta de Noticias* (Belas Artes – Pintura e Escultura). Rio de Janeiro, 12 ago 1923, p. 3.

Um salão é o certamen dos pintores e não uma exposição de alumnos; - um salão é um lugar onde se presume serem encontrados trabalhos que afirmem um nome ou revelem um temperamento. Reunir telas só pelo prazer do numero, ou para cobrirem as paredes das galerias, é um criterio dos mais perigosos e que põe em jogo a comissão julgadora, no ponto de vista de conhecimentos technicos e de apreciação artistica. [...] Ao demais é um pessimo criterio este de aceitar no “Salão” trabalhos de principiantes.

Surprehende-nos, sobretudo, porque sendo membros do jury dois jovens de real valor e de visão propria, modernos, que seguem a nossa época, como Helios Seelinger e Marques Junior, não se explica a admissão de uma serie de estudos abaixo do mediocre, os quaes merecerão, no proximo domingo, critica justa e sincera.²⁸⁸

No domingo seguinte, uma grande crítica assinada por Virgilio Mauricio, inicia novamente por citar os membros das comissões organizadora e julgadora de pintura, e em seguida:

Varias salas estão occupadas pela secção de pintura, sendo que pintura, pastel, desenho, tudo está misturado, sem o menor senso esthetico. Assim é que vemos numa sala ao lado de uma pintura, um pastel, o que aliás demonstra a escassez de trabalhos que foram enviados ao salão.

O salão é pobre; e no conjunto mediocre. Quasi não valeria a pena um estudo critico. É insignificante de mais. Não se encontra nenhuma revelação; nada de original guarnece as vastas paredes da exposição. Tudo é conhecido, repetido, igual ao que já temos visto e a impressão geral é que os nossos pintores estão cansados, não têm estímulo, nem coragem de trabalhar. Muitos não concorrem este anno ao salão; muitos se ausentaram da participação devido à política da Escola; em compensação, para preencher esta lacuna, o jury ou por benevolencia, ou por não ter observado com devida atenção, aceitou uma serie de trabalhos que surpreende pela mediocridade, pelos erros de desenho, pela inferioridade. Vê-se desde já, que em conjunto, a XXX exposição geral é fraca, parecendo mais um certamen de alumnos que um salão annual de Bellas Artes.²⁸⁹

A mesma idéia divulgada no domingo anterior, agora é devidamente assinada. Logo em seguida, Mauricio cita uma crítica publicada por Fléxa Ribeiro, no jornal *O Paiz*, logo após o *vernissage*, da qual transcreve vários trechos para embasar sua opinião manifestada sobre diversos pintores. Lá pela metade de seu longo artigo, Mauricio coloca:

O que se observa, aliás fácil de constatação, é a falta de sinceridade em nossos artistas.

A proposito, o Sr. Flexa Ribeiro escreve algumas linhas, que merecem divulgação:

²⁸⁸ Idem, ibidem.

²⁸⁹ Virgilio MAURICIO. O Salão de 1923. *Gazeta de Noticias* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 19 ago. 1923, p. 3.

“Há uma qualidade que se tende a generalisar, e que é das mais perigosas, podendo até assignalar remoto prenuncio de morte: a falta de sinceridade. Já tenho procurado explicar-me, a mim mesmo, a razão desse estranho phenomeno. Será falta de imaginação criadora? Acaso, – como a disciplina do desenho ainda não tenha attingido á adolescencia, entre nós – o pintor, diante do modelo a transcrever, experimente commoção pelas duvidas que tem de sua graphia, e fique como o pianista que não se apossou, de facto, da leitura da pagina, e está mais preocupado com as notas do que com o seu “valor” expressional e de conjunto?

[...] E ha, então, em muitos desses trabalhos, não sei que de theatral, ou, ás vezes, de postiço, que me entristece como se visse alguém de minha estima a fazer grandes gestos, falando muito e alto... sem saber o que dizia.”

Um pintor que se conserva sincero é o Sr. Elyseo Visconti. É certo que os trabalhos deste anno são inferiores aos do salão passado. No seu quadro “Affectos” existe mais “habilidade”, “savoir-faire” do que mestria. A tonalidade geral é agradável e o desenho perfeito. Existe mesmo um traço de espiritualidade nos seus retratos que affirmam as qualidades artisticas do pintor de “O lar”. “Para a escola” é uma magnifica paisagem de efeito agradável e de uma perspectiva admiravel. “Mártyr” devia ter ficado no “atelier”. Mas comprehende-se que o pintor não tenha podido enviar trabalhos novos... Após o magnifico painel decorativo que figura no novo edificio do Conselho Municipal, o artista devia estar cansado. Realizou uma obra que o honra e que é um attestado eloquente de suas brilhantes qualidades de pintor e de desenhista.²⁹⁰

Esta página traz reproduzidas pinturas de Oswaldo Teixeira, Haydée Santiago, Leopoldo Gotuzzo, Cândido Portinari e, de Visconti, *Afetos* [335], citada por Mauricio. Mais adiante, entre tantos comentários, o autor coloca uma particularidade desta Exposição Geral. Ressaltando que finalmente Antonio Parreiras acertou o passo, acrescenta: “Estamos diante de um expositor que se apresenta como nunca nenhum artista se exhibiu – assignando uma série notavel de telas. São oitenta os quadros que figuram na sala Parreiras, oitenta paisagens affirmadoras de um temperamento, de uma grande individualidade.” Depois de ver suas esperanças frustradas por dois anos consecutivos, Parreiras criou uma estratégia para mostrar o conjunto de sua obra, o que era por lei a justificativa para o prêmio maior da EGBA, e o resultado já podia ser previsto antes da votação: “A medalha de honra do Salão é de justiça ser conferida a esse grande paisagista – o maior do Brasil e um dos mais ilustres da pintura contemporanea”.²⁹¹

²⁹⁰ Idem, ibidem.

²⁹¹ Idem, ibidem.

No *Jornal do Commercio*, a primeira nota, que saiu dois dias após a inauguração da EGBA, dava destaque para as autoridades presentes à cerimônia, entre elas, o presidente da República, Dr. Arthur Bernardes. No artigo em que se comentavam alguns expositores, uma semana mais tarde, a tônica era bem diferente daquela na crítica da *Gazeta*. Pelo tom de compreensão e incentivo, pode-se supor que esta ainda era da lavra de Carlos Américo dos Santos, na tradicional coluna Notas de Arte:

A actual exposição contém, em todas as suas secções, obras que, pelo seu numero, variedade e qualidade, merecem ser examinadas com atenção e apreço principalmente considerando-se as circunstancias em que ella se realiza.

A exposição do anno passado póde-se dizer que mal acaba de encerrar-se e já os nossos artistas organizam outra, apresentando novas obras e evidenciando uma grande somma de operosidade, de actividade, de boa vontade que muito os honra, e esse esforço, essa productividade, em que não se faz sentir que na confecção das obras expostas, houve descaso, precipitação, inconsideração pelo resultado, deve merecer o acolhimento mais fervoroso.

Há na actual exposição um facto que é digno de especial destaque: é o ressurgimento, se assim se pode dizer, de um artista que pelas suas producções mais recentes, parecia ter abandonado o campo em que conquistara os seus primeiros triumphos. Reapparece com obras nesse ramo pujante e fortes que surprehenderam e encheram de satisfação os seus antigos admiradores. Queremos nos referir à numerosa exposição de paisagens de Antonio Parreiras, que só por si bastaria para garantir o exito da exposição.

Há também a revelação e a confirmação dos talentos de novos e esperançosos artistas e obras de valor de muitos de nossos artistas mais velhos e consagrados.²⁹²

A lembrança da pouca distância temporal – nove meses – que separava esta da última EGBA, adiada devido ao atraso nas obras de reforma do prédio da ENBA, demonstra a boa vontade que esse crítico sempre demonstrava para com as realizações da arte brasileira. Mas mesmo ele, andava decepcionado com Parreiras e também se revela satisfatoriamente surpreendido com a singular participação. Sobre Visconti, foi bastante sucinto:

Elyseu Visconti é representado por seis trabalhos de assumptos differentes, agradando muito o denominado “Affectos”, retratos de sua consorte e filhos, envoltos num ambiente harmonioso e de uma flagrante semelhança. O artista interpretou estes seus trabalhos pela sua ultima maneira.

²⁹² XXX Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 21 ago 1923, p. 5.

Mas não apenas o *Jornal do Commercio* era condescendente para com a EGBA daquele ano. Outros registros se fizeram de renovadas esperanças, já desde a primeira cerimônia:

Teve grande animação o “vernissage” do salão deste anno. É a trigesima Exposição Geral de Bellas Artes, organizada pelos nossos artistas. Foi uma tarde de animação naquelle recinto, cujo aspecto é agora bem mais condigno, graças à remodelação por que passou o palacio das artes bellas.

Apezar do desanimo que se pretende implantar no nosso meio artistico, o salão deste anno é bem mais forte do que se esperava. Foi mesmo surpresa para muitos ver ali tantos trabalhos reunidos. Essa impressão não é motivada pelo concurso que dá a esse certamen o pintor Antonio Parreiras. Registrando-a, queremos nos referir à animação geral, apezar de não terem concorrido vários dos nossos artistas.

Quanto ao contingente do Sr. Antonio Parreiras, devemos dizer que elle é valioso em quantidade e em qualidade numa grande parte. As télas do pintor Parreiras occupam toda a ampla sala em que, na exposição do centenario da independencia, se apresentaram os artistas belgas.²⁹³

Apesar de tão comentada no ano anterior, a reforma do edifício que abrigava a EGBA só foi lembrada em 1923 por este jornal. Foi o único também, que na edição que noticiava a inauguração oficial, depois de registrar a agradável impressão recebida pelo presidente Arthur Bernardes, mostra a gravidade da situação:

A noticia de que o Sr. presidente da Republica prometeu voltar ao salão annual dos nossos artistas merece ser registrada com prazer. Essa visita offerecerá ensejo para o chefe da nação admirar também a pinacotheca nacional e ver a situação em que a mesma se encontra, sem serventes para o serviço de limpeza, sem guardas para que as galerias possam ser franqueadas à visita do publico. O Sr. presidente Arthur Bernardes verificará também a necessidade de serem concluidas as reformas por que vinha passando o edificio e cujas obras estão paralizadas.

Deixar aquillo como está, não dotar a Escola de Bellas Artes com pessoal sufficiente para o asseio da casa e com guardas em numero capaz de permittir o franqueamento das galerias à visita do publico, é attentar contra o patrimonio nacional.²⁹⁴

Somente no dia 25 de agosto, *O Jornal* começa a publicar, quase que diariamente, uma série de crônicas sobre as obras expostas, intituladas “Notas e Impressões”, sempre com a reprodução de uma das pinturas comentadas. No dia 28, a pintura reproduzida é novamente

²⁹³ O “Vernissage” da Exposição Geral deste anno. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 12 ago. 1923, p. 3.

²⁹⁴ A Inauguração Official do Salão deste anno. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 14 ago. 1923, p. 3.

Afetos, de Visconti, e dentre os vários expositores apreciados, sobre ele o autor anônimo escreveu:

Tratemos agora de outro mestre – e mestre consagrado – o pintor Elyseu Visconti. “*Affectos*” constitui uma pagina intima da sua palheta. Aquellas cabeças, aquellas physionomias expressivas, parecem emergir da téla e falar. Facil foi ao artista reflectir toda a pureza, toda a psychologia daquellas almas, pois cada uma dellas é um pedacinho da sua propria alma, da sua propria vida...

No dia 31, *O Jornal* anunciava a Medalha de Honra conferida a Antonio Parreiras, único votado, e o falecimento do pintor Gustavo Dall’Ara: “Morreu pobre, facto muito commum entre os artistas”. Um dia antes, *O Paiz*, que havia assinalado o êxito mundano do *vernissage*, uma vez que o valor artístico da exposição estava velado pela fumaça das câmeras fotográficas durante o evento inaugural, finalmente publicava uma crítica sobre as obras na sua coluna Artes e Artistas:

Entra-se, porém, atravessa-se as galerias, olha-se de um lado e de outro, e o que se sente é que não se sente nada. Tem-se a impressão de que são os mesmos quadros incipientes, os mesmos effeitos, a mesma concepção pobre de todos os annos.

Como que a exposição é a mesma.

Entretanto, anda-se por ali, demora-se um pouco a ver, e vê-se finalmente que é apenas o conjunto que impressiona mal, porque, infelizmente, a maioria das telas, dos gessos, dos desenhos, dos cunhos vazados é de uma infinita falta de caracter.

Na verdade, descobre-se *algo nuevo*, como dizia o immortal ironista.

Tratemos, porém, ainda que, ligeiramente, dos mestres – para guardar, a hierarchia.

Dos mestres da pintura brasileira poucos restam, e ainda muito menos mandam à grande *mostra* annual os seus trabalhos.

Apenas Visconti, Parreiras, Baptista da Costa, Chambelland (Carlos), Levino Fanzeres, Georgina e Lucilio de Albuquerque. [...]

Visconti, artista amavel, dono de um poder de realização exuberante, autor de *plafonds* celebres, decorador insigne, exhumando assumptos e typos classicos com que se firmou nas grandes obras publicas – Visconti, no lavor espontaneo, é simplesmente o affectivo. Tudo nelle é surprehender a natureza nos seus momentos de maior belleza e trazer à tela, mostrando a sua preocupação primacial, a família.

Sempre Visconti, que adora a mulher e os filhos, os pinta e os mostra ao publico, como a dizer que não precisa ir buscar modelos de linha nobre fóra do seu ambiente.²⁹⁵

²⁹⁵ Bellas Artes – O Salão de 1923. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 30 ago. 1923, p. 2.

Nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*, mais uma vez Adalberto Mattos assina sua crônica sobre a EGBA com o pseudônimo Ercole Cremona. Depois de comentar diversos expositores dentre os novos, e ainda alguns que já não podiam ser assim considerados, como Fiuza Guimarães, Theodoro Braga, Lucilio e Georgina de Albuquerque, Augusto Bracet e outros, coloca numa categoria muito especial:

Propositadamente deixámos para o fim dos nossos commentarios, sobre a pintura do "Salão", as figuras de Antonio Parreiras, Baptista da Costa e Eliseu Visconti, os mestres que muito honram com as suas telas a maior mostra da arte brasileira.

Não commentaremos as obras desses tres grandes artistas porque ellas estão acima de qualquer commentario. Profundamente ridiculo seria repetir os adjectivos empregados pela critica unanime, com referencias áquelles; diremos unicamente que qualquer dos quadros que têm a assignatura dos pintores é digno da admiração de quantos sentem verdadeiramente a Arte! Este é o nosso elogio.²⁹⁶

Em 1924, uma data significativa para a arte brasileira era lembrada e oferecia ensejo para diversas reflexões. A maioria dos jornais noticiou como cerimônia a parte, mas a *Gazeta de Noticias* colocou lado a lado os dois eventos que se sucederam, realizados no mesmo dia e local:

Concomittantemente na Escola Nacional de Bellas Artes realisaram-se hontem a commemoração do primeiro centenario da missão artistica franceza de Le Breton e o «vernissage» da exposição geral de 1924, cuja inauguração official é hoje.

A Sociedade Brasileira de Bellas Artes como homenagem aos illustres francezes a quem devemos a nossa iniciação artistica, offereceu uma placa commemorativa à Escola.

Pouco depois de uma hora da tarde teve logar esta cerimonia, com a assistencia dos Srs. Dr. Alexandre Conty, embaixador de França; Baptista da Costa, director daquelle estabelecimento de ensino; Dr. José Marianno, pintor Marques Junior, presidente e secretario da S.B.B.A., muitos artistas, jornalistas e convidados especiaes [...] ²⁹⁷

A *Gazeta* e o *Jornal do Commercio* publicaram na íntegra o discurso do presidente da SBBA²⁹⁸. Outros como *O Jornal* e *O Paiz*, apenas as partes menos polêmicas. Como José Marianno Filho era um apaixonado pela arte colonial brasileira, seu colecionador [R56, 57] e estudioso, acentuou o impacto da atuação da missão sobre ela:

²⁹⁶ Ercole CREMONA. O Salão de 1923. *Ilustração Brasileira*, 11 set 1923, p. 15.

²⁹⁷ O “Vernissage” da exposição geral de 1924. O 1º Centenario da Missão Le Breton. *Gazeta de Noticias* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 12 ago. 1924, p. 4.

²⁹⁸ Transcrito no Apêndice 5: “Críticas e notas sem assinaturas”; *Gazeta de Noticias*, 12 ago 1924.

“Commemorando a inauguração do curso das Bellas Artes no Brasil, a Sociedade Brasileira de Bellas Artes, presta, nesse momento, um commovido preito de homenagem aos artistas francezes da missão de 1816.

Essa homenagem, tão modestamente expressiva, tem uma alta significação de pura intellectualidade. Ella restabelece e affirma o sentimento de *escola*, isso é, a ligação espiritual das gerações presentes com o espirito de seus mestres. [...]

A missão tem um grande programma a realizar, desde a pintura de genero ao fabrico da porcellana de arte, á maneira de Sévres...

Mas ella se insula nas proprias idéas, monopoliza o movimento de arte no paiz, isola-se da propria nacionalidade como que fugindo-lhe ao contacto deprimente. A preferencia marcada da corôa outorga-lhe desde então fôros dictatoriaes nos dominios da arte. Os velhos decoradores sacros, tão grandes na piedosa sinceridade de suas composições, sentem os primeiros espinhos de despeito. Os artistas francezes, representantes de uma cultura superior, embaixadores da elegancia, vivendo na intimidade escandalosa dos potentados da côrte, criticam-lhe as falhas, diminuem-lhes o precario prestígio a que elles estavam affeitos. [...]

Breve, com o despertar da consciencia nativista, a alma do povo procura insensivelmente libertar-se das peias academicas para affirmar-se nas suas proprias e inconfundiveis preferencias. [...]

Passando em rapida critica os propositos da missão franceza e a sua actuação no scenario da arte do Brasil colonial, quero reconhecer-lhe, todavia, a grande preponderancia na orientação da pintura brasileira.

Sem o advento da missão, não teriam surgido, por certo, nomes como Victor Meirelles, Pedro Americo, Almeida Junior, Zeferino da Costa, Henrique Bernardelli, Visconde, Baptista da Costa e alguns outros. [...]

Elles viverão eternamente dentro de todos nós, pobres continuadores do sonho impossivel que elles idealizavam.²⁹⁹

A “comovida” homenagem tinha no fundo um tom de ironia, parecia destinar-se mais à divulgação da arte colonial brasileira do que a valorizar os ensinamentos dos artistas franceses. Sobre a inauguração, no dia seguinte, registrou-se mais uma vez o descaso das autoridades:

Está inaugurada a exposição geral de bellas artes. É o salão annual dos nossos artistas. O mundo official não compareceu, mas fez-se representar. A indifferença do officialismo pela nossa evolução artistica nestes ultimos tempos tem sido completa. Mas isso não impedirá que ella se desenvolva e progrida sob o amparo do publico e daquelles que vivem da arte e pela arte, publico e artistas animados pelo mesmo ideal, por ser commum e superior a fé que os inspira.³⁰⁰

²⁹⁹ Na Escola de Bellas Artes. Inauguração de uma placa commemorativa da vinda da Missão Artistica franceza ao Brasil. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 12 ago 1924, p. 5.

³⁰⁰ A inauguração official do salão de 1924. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 13 ago 1924, p. 3.

Das páginas da *Gazeta*, ausenta-se Virgilio Mauricio, e surge um novo crítico a falar dos novos artistas – Lauro M. Demoro:

Fica-nos como impressão dominante do Salão um ousado arremesso de juventude.

Naquellas salas pouco affeitas às claridades das grandes idéas e à majestade das fortes realizações vislumbra-se o esforço de uma geração que deseja vencer.

É a geração mais jovem dos artistas brasileiros, valendo essa sua ansia de victoria por uma compensação aos que tem sido illudidos, annos seguidos, na mostra official por muitos dos legitimos expoentes de gerações anteriores, a maioria dos quais arredia presentemente, comparecendo outros com as velhas chapas, gastas já pelo uso que alguns lustros registram...

Um impulso, em que se misturam muita fé e muita ousadia, de valores adolescentes, se contrapõe, corrigindo provavel desequilibrio no salão que é espelho de nossa cultura artística, a uma evidente demonstração de cansaço.³⁰¹

Depois de mais algumas linhas desta reflexão, o autor inicia seus comentários pelos candidatos ao prêmio de viagem, com destaque para Oswaldo Teixeira, que viria a ser o contemplado naquele ano. Depois passa aos outros pintores jovens e mais para o final, cita rapidamente alguns dos mais experientes, entre eles Baptista da Costa, Antonio Parreiras, Augusto Bracet e Visconti. No domingo seguinte, em uma página dedicada às Artes e Letras, Demoro repete o trecho sobre os concorrentes ao prêmio de viagem, ao lado de uma artigo sobre “A arte vigorosa de O. Teixeira”, assinado por Saul de Navarro, e das reproduções de pinturas de Marques Jr., Oswaldo Teixeira, Orlando Teruz e Garcia Bento.

O *Jornal do Commercio*, em 1924, publicou num único artigo o comentário à EGBA, com exceção do anúncio do vernissage que se seguiu à placa comemorativa do centenário do ensino artístico no Brasil. O autor das Notas de Arte faz também sua reflexão e, ao contrário do crítico da *Gazeta*, inicia os comentários pelos poucos artistas já consagrados presentes à exposição:

É sabido que o florescimento das bellas-artes é um dos mais seguros indices da civilização geral de um povo. [...]

No Brasil, attinge a pouco mais de uma centena de annos de vida artistica propriamente dita, com as characteristics de methodo e observação que a tornam grande. Havia, é certo, nobres temperamentos, de fina e exquisita sensibilidade, mas isolados no seu sonho de belleza, desajudados de qualquer estimulo, ignorados nas

³⁰¹ Lauro M. DEMORO. A Exposição geral de 1924. *Gazeta de Noticias* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 17 ago 1924, p. 5.

suas aspirações de gloria e, por isso mesmo, limitados na produção e na sua influencia exterior. [...]

Quem quer que passeie longamente os olhos pelo “Salão” de 1924, terá, decerto, a presciencia do brilhante futuro da arte nacional. A par de indecisões e impersonalismos de alguns “novos”, existem victoriosas affirmações de outros. Há bellos talentos, penetrados da divina febre da arte.

A exposição de pintura é, sobretudo, copiosa e valiosissima.

[...] O professor Elyseu Visconti dá-nos um suggestivo “Cuidado das flores”, um magnifico, “Santa Theresa” e alguns notaveis desenhos que se destinam à decoração do novo edificio do Conselho Municipal.³⁰²

Mário da Silva, que já escrevera sobre a EGBA de 1921, volta com sua série de crônicas nas páginas de *O Jornal*, começando no dia 17 sobre a arquitetura, depois, gravura e arte aplicada, escultura, para então no dia 22 começar seus comentários sobre a pintura, primeiramente com os artistas estrangeiros e, finalmente, mais quatro artigos sobre a pintura brasileira, encerrando no dia 30. Cada artigo era acompanhado da reprodução de uma obra exposta. O primeiro dedicado aos pintores brasileiros começa por um longo trecho sobre Visconti:

“Ab Jove principium”. O sr. Eliseu Visconti é sempre o mesmo excellent artista. A sua actual preocupação, a julgar pelos trabalhos que expõe, é o estudo aprofundado da luz, estudo não academicamente entendido, como a palavra poderia fazer crêr, mas estudo artistico da luz; ou seja o aprofundar-se na realidade, sempre subjectivamente vista, e objectival-a através a especial physionomia que o jogo das luzes lhe confere. Assim sendo, a verdadeira visão da realidade não permite ao artista o arbitrio pelo qual em beneficio da luz são todos os demais elementos despresados. Tal arbitrio redundaria em visão unilateral, parcial, falha. Mister é que a luz illumine algo; não como acontece a muitos impressionistas que deixam fluctuando uma pura luz a illuminar objectos irreaes. A realidade do pintor é também luz, mas não somente luz, porque, nesse caso, não passaria de uma abstracção. Ao rijo temperamento artistico do sr. Visconti não podia fugir essa verdade e, assim, na sua actual preocupação, mantêm-se seguros os seus solidos dotes de desenho, que se desdobram em largas perspectivas, sem esquecer de construir o assumpto sobre o qual as luzes incidem. Vejam-se as telas “Santa Theresa” e, principalmente “Villa Rica, Copacabana”. Nada de frageis irisações: ao contrario, solidez, força. Respira-se bem, deante dos seus quadros. A visão é larga e ao mesmo tempo rigorosa e clara. Optimo trabalho também “A Carta”. Porém, em “Cuidando das flores”, preferiamos não ver aquella vivacidade de colorido. Parece-nos que ahi as flores deixaram de o ser; isto é, deixaram de ser certas linhas, certos claro-escuros, certos volumes para se tornarem simplesmente côr. Agrada-nos mais, por isto, o fundo do quadro, onde a realidade total reassume a sua preponderancia.

³⁰² Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 24 ago 1924, p. 8.

Como desenhista o sr. Visconti se nos apresenta forte também na série de estudos para a decoração do Conselho Municipal e nas quatro “Pesquisas de luz”, embora naquelles se notem algumas falhas. [...] ³⁰³

Essa característica muito marcante em Visconti, de conseguir harmonizar os princípios impressionistas com o desenho que ele sempre valorizou e preservou, garantiu, em certa medida, a aceitação de suas experiências, inovadoras para o ambiente tão conservador da EGBA. Mesmo os críticos que não comentavam satisfatoriamente suas obras, também não as depreciavam. Mas é interessante notar que, ainda quando sabiam valorizar suas pinturas menos convencionais, os autores como Mario da Silva, declaravam sua preferência por aquelas de colorido mais contido. Basta lembrar que o quadro citado por todos, no ano anterior, foi *Afetos* [335], no qual prevalecem os tons castanhos; e àquela EGBA estava presente *Volta às trincheiras* [306], pintura registrada como *Despedida* ³⁰⁴, que apresenta um colorido vibrante, em que domina o vermelho das flores, que não foi lembrada por nenhum comentarista, dentre os pesquisados. Infelizmente, *Cuidando das flores* é pintura não localizada, mas esta *Vila Rica (Copacabana)* é aquela exposta na RETROSPECTIVA do MNBA, em 1949, como *Baixada de Vila Rica* [342], e *A carta* [341] é uma versão bem mais colorida e moderna de um tema já trabalhado anteriormente por Visconti [185].

Depois de assinar as crônicas da revista *Ilustração Brasileira* sobre o “Salão do Centenário” e a 30ª EGBA, com o pseudônimo Ercole Cremona, Adalberto Mattos volta a apresentar sua crítica sobre o salão de 1924, assinando com seu próprio nome. Esses artigos são sempre acompanhados de muitas reproduções de obras expostas, e neste ano, foram apresentados, logo na primeira página, os desenhos de Visconti, preparatórios para os painéis decorativos do edifício do então Conselho Municipal [E63, 64]. Mattos ressalta a mesma característica de Visconti, observada por Mario da Silva:

Eliseu Visconti, como Baptista da Costa triumpho no actual Salão. A sua bagagem é forte, é emotiva e impressionante na sua nova maneira de interpretar os motivos abraçados. Na apparencia parece haver contradições nas nossas palavras, no julgamento do valor destes dois artistas (Visconti e Baptista), porém, tal não acontece; elles possuem apenas maneiras differentes de interpretação, mas o fundo é o mesmo, o mesmíssimo, calcado na observancia impecavel do desenho.

³⁰³ Mario da SILVA. O salão de 1924 - A Pintura. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 24 ago 1924, p. 3.

³⁰⁴ De acordo com a reprodução na *Ilustração Brasileira*, out 1923 [P23].

Visconti despreza, apenas aparentemente, o detalhe amado por Baptista; antes de conseguir o seu objetivo luminoso elle esmerilha, resolve com amor sagrado as mais insignificantes minucias do desenho. Prova esmagadora disso reside nos maravilhosos desenhos para as decorações do Conselho Municipal, em boa hora, entregues ao seu talento.³⁰⁵

A EGBA de 1925 foi marcada por um caso singular, que não recebeu muita atenção da imprensa, mas deve ter influenciado o início de uma participação mais ativa de Visconti nos júris e comissões organizadoras dessas exposições. Adalberto Mattos comentou o fato, indignado, no seu artigo publicado na *Ilustração Brasileira*, mas não deu nome aos “bois”. Já a *Gazeta de Noticias* foi bem mais esclarecedora:

Teve lugar, hontem, o “vernissage” da Exposição Geral de Bellas Artes, que hoje se inaugura com a solennidade registrada todos os annos, nesta mesma data.

Volvem-se para ella todas as atencções de nossos circulos artisticos que, assim, nestes dias de agitação intellectual, se preocupam com as menores cousas que se lhe passam em torno.

E, portanto, não podiam ficar insensíveis ao incidente occorrido com um dos elementos que mais têm collaborado para o exito do Salão official, a que concorre a cada anno com o esforço brilhante de sua palheta fecunda.

Trata-se do Sr. Manoel Santiago, que hoje não poderá offerecer à contemplação dos admiradores de sua arte finamente trabalhada, no conjuncto das suas télas admittidas à Exposição Geral, a “Sésta Tropical”, que, não obstante aceita pelo jury, está impedida de figurar junto às demais firmadas por esse artista applaudido.

E isso porque o Sr. Baptista da Costa, após o veredicto final, que apenas registra os votos em contrario dos Srs. Rodolpho Amoedo e Carlos Chambelland, numa attitude de prepotencia injustificavel, modificou a acta, enviando-a em seguida, ao Dr. Affonso Penna, ministro da Justiça.

Como se vê, o jury aceitou o quadro do Sr. Manoel Santiago, ao qual o Sr. Amoedo classificou de immoral, porque uma das figuras, a figura de uma candida creança, está núa...

A seguir esse criterio, o nosso pintor biblico deve mandar immediatamente destruir aquellas lubricas figuras que o seu pincel illustre fixou ali bem perto, nas salas angulares do Theatro Municipal.

Mas, em ultima analyse, tudo isso representa uma opinião, a do Sr. Amoedo, que não póde prevalecer, mesmo com a ajuda da do Sr. Baptista da Costa, contra a maioria do jury, que é soberano. [...] ³⁰⁶

³⁰⁵ Adalberto MATTOS. O Salão de MCMXXIV. *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 48, ago 1924.

³⁰⁶ Exposição Geral de Bellas Artes. Um quadro recusado, que põe em cheque a soberania do jury. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 12 ago 1925, p. 2.

O autor aproveitou o ensejo pra sugerir a destruição das pinturas que Amoedo criou para o Teatro Municipal, referidas anteriormente, no mesmo jornal, de forma bastante depreciativa³⁰⁷; e a *Ilustração Brasileira*, em junho do ano seguinte, publicava em tricromia a pintura *Sesta tropical* [R42], de Santiago.

Sobre a inauguração da 32ª EGBA, o relato do *Jornal do Commercio* é, como sempre, animador, porém registra um entusiasmo local superior:

Teve todo o brilho, nada faltando para ser considerada como uma verdadeira festa de arte, a inauguração do *Salon* de 1925.

O mundo official, a representação das instituições sabias, o comparecimento dos membros do Corpo Diplomatico e dos melhores elementos da sociedade do Rio de Janeiro, deram à abertura da XXXII Exposição de Bellas-Artes o concurso de sua presença.

Póde-se affirmar que muito poucas vezes o nosso *Salon* – que traduz este anno uma grande e homogenea animação – tem tido a concorrência entusiastica que hontem lhe notámos. De facto, todos os cinco largos compartimentos da Escola de Bellas-Artes, onde se ostentam os numerosos trabalhos expostos, de pintura, escultura, gravura, etc., regurgitaram desde a hora da abertura até a de fechar.³⁰⁸

E não foi só o *Jornal do Commercio* que assim viu esse evento. O *Jornal* e O *Paiz* registraram duas visitas muito especiais, no dia do *vernissage*, publicando também fotos do recinto com grupos de presentes. Porém, o segundo fez o relato mais detalhado:

Há habitos que nem a força iconoclasta do futurismo mais agudo consegue destruir. O *vernissage* é um delles. Se outrora os pintores ainda davam àquelle termo a verdadeira significação – e compareciam para evitar que as telas rechupassem – hoje é mera tradição.

E o que ha de singular, até entre os revolucionarios, os *innovadores* da nossa pintura, é a unanimidade com que todos praticam a velhissima praxe. [...]

Seja como for. O *vernissage* deste anno foi um dos mais animados que a Escola de Bellas Artes tem visto. Artistas, amadores, curiosos, percorriam avidamente as salas. [...]

S. Ex., o Sr. ministro da justiça, não quíz esperar o dia de hoje – inauguração official – para dar ao salão deste anno o prestígio e o estímulo da sua presença. Em

³⁰⁷ “Quanto ao Sr. Rodolpho Amoedo, o seu julgamento não nos interessa. O homem que assina pomposamente as decorações das duas rotundas do Theatro Municipal não pode ter opinião sobre pintura. Deve aceitar tudo que foi enviado à Escola e premiar tudo, porque se alguma coisa tivesse a recusar seria os mostrengos que desfiguram as duas pequenas saletas contiguas ao "foyer" do Municipal onde, no "plafond", se irradia fulgurantemente, a obra do Sr. Elyseu Visconti.” Na Escola Nacional de Bellas Artes. O salão de 1923. *Gazeta de Noticias* (Bellas Artes – Pintura e Escultura). Rio de Janeiro, 12 ago 1923, p. 3.

³⁰⁸ Notas de Arte. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 13 ago 1925, p. 6.

companhia do professor Baptista da Costa, por duas vezes, percorreu as diversas salas onde se alinham numerosos metros de tela e algumas duzias de gesso. [...]

A nota mais original, porém, foi dada pela presença do maharajah de Kapurtala, que também se demorou longamente na Escola Nacional de Bellas Artes, tendo expressões do mais vivo louvor para a arte brasileira, pelos exemplares que acabava de ver. [...]³⁰⁹

A presença adiantada do ministro Affonso Penna, interessado especialmente pelo que ali se expunha, teria alguma ligação com a polêmica em relação à pintura de Manoel Santiago [R42], recusada pela intervenção do diretor da Escola?

O jornal *O Globo*, que iniciara no mês anterior as suas edições, não deixou passar em branco a EGBA daquele ano, reproduzindo, em dias diferentes, duas das pinturas expostas: uma de Garcia Bento e uma de Armando Vianna, ressaltando nas legendas que ambos eram concorrentes ao prêmio de viagem a Europa. No artigo que anunciava a inauguração³¹⁰, o autor comentou rapidamente “nomes novos” e “antigos”, porém não registrou a presença de Visconti, que neste ano apresentava-se apenas com uma obra, e de dimensões modestas. Mesmo assim, ela não passou despercebida por outros dois críticos do salão, um deles anônimo:

Um artista que este anno não nos parece representado na altura do seu renome, é o senhor Elyseu Visconti. Reproduziu elle em pequena tela um aspecto curioso do bairro de Copacabana - “Villa Rica” – nome pejorativamente dado a aprazível e pittoresco recanto, onde a pobreza, para se abrigar tem construído miseráveis barracões. O verde dessa paisagem está, a nosso ver, muito diluído; é um verde fraco, lavado e crú; não evoca o forte vigor da nossa pujante natureza. Está claro que o trabalho do consagrado mestre tem qualidades decorativas das mais preciosas e finas, dificuldades vencidas com galhardia e uma inquestionável pureza de desenho.³¹¹

É muito interessante a descrição desta paisagem de Visconti [343], pois chama a atenção para um tema abordado por ele desde sua formação, ainda no Rio de Janeiro [003, 021, 024]. A escolha de lugares simples e pobres como assunto de pintura é mais um traço da modernidade inerente ao mestre de formação acadêmica. Outro crítico que observou esta única pintura, exposta em 1925, e com maiores elogios, foi Adalberto Mattos:

³⁰⁹ Exposição Geral de Bellas Artes. O “Vernissage” de hontem. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1925, p. 1.

³¹⁰ O “Salon” de 1925. Grande concorrência de pintores. *O Globo*, ed. 17h. Rio de Janeiro, 12 ago 1925, p. 2.

³¹¹ O salão dos artistas brasileiros – A Pintura. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 19 ago 1925, p. 7.

Eliseu Visconti, consagrado autor de tantas telas e primorosas decorações, está presente no Salão annual com uma encantadora paisagem *Villa Rica*. No quadro, os mais delicados predados apparecem; o ambiente rico do logar foi pretexto para o mestre crear uma obra prima, irmã das já produzidas. As gamas envolvidas se succedem nos varios planos pincelados com rara maestria, e a perspectiva rigorosa, interpretada pela sua visão adestrada, motra o encanto da pittoresca localidade rendilhada de verdes calmos e montanhas altaneiras, beijadas pelo sol filtrado em nuvens que se adivinham... *Villa Rica* é uma das mais bellas obras do Salão, confirmando com segurança a aureola do mestre creador da “Maternidade”, das “Oreades” e “S. Sebastião”. Sua filha *Yvone Visconti*, embora principiante, mostra já um seguro pendor para a arte: *Em Férias, Primavera, O chefe, A boneca* e notadamente *Leitura*, são provas evidentes disso.

Yvonne passava a expor também regularmente nas mostras anuais do Rio de Janeiro, e assim, será comum, daqui pra frente, ver duas vezes referido o nome Visconti numa mesma crítica a estas exposições: dentre os novos e dentre os mestres consagrados.

O ano de 1926 foi especial para a divulgação das artes plásticas através dos jornais. Anyone 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.

Neste ano também, talvez pela primeira vez, a EGBA tenha ocupado toda a primeira página de um jornal – numa sexta-feira, 20 de agosto de 1926, com o título “Algumas imagens do Salão de 1926”, foram reproduzidas, em *O Paiz*, nove pinturas, todas representando figuras [R78], entre elas um retrato do pincel de Visconti [356], e um pequeno texto explicativo:

A titulo de resumo photographico encontrará o leitor, nesta pagina, algumas reproducções do “Salão” deste anno, cuja inauguração official teve logar no dia 12 do corrente.

Como O PAIZ se tem occupado dos autores e das obras, estas imagens apenas virão melhor elucidar o leitor sobre as notas criticas já publicadas.

Nem todos os trabalhos estampados agora foram analysados pelo critico de arte do PAIZ. Mas esses mesmos como que vêm melhor explicar o valor e o caracter do actual salão, deixando ao leitor, que ainda não o pôde visitar, a possibilidade de um

confronto mais aproximado da realidade entre a palavra escripta e a imagem representativa.

Um destaque tão grande dado pela imprensa à EGBA só se verificou antes no seu primeiro ano – 1894 – quando a *Gazeta de Noticias* publicava, quase que diariamente, na primeira página, uma caricatura sobre a mesma [R77], do lápis dos próprios artistas. E agora, na década de 1920, parece que os artistas, não ficaram insensíveis ao fato. Logo no anúncio sobre o vernissage da 33ª EGBA, observa-se, em contrapartida, um caso de *merchandising* nas artes plásticas, muito anterior à Pop Art:

Com a presença de muitos artistas e de convidados realizou-se, hoje, às 13 horas, o “vernissage” da XXXIII exposição de Bellas Artes, que constitue o “Salão” de 1926. Desde o primeiro instante ao edificio da Escola Nacional de Bellas Artes, affluiram muitas pessoas, dando aspecto movimentado à solemnidade. Grande era o numero dos artistas que davam o toque final às suas obras. O aspecto, em conjunto é excellente, podendo-se dizer que o “Salão” deste anno supera o do anno passado. [...]

O pintor Guttman Bicho, que figura no “Salão” com algumas télas de valor, sobre as quaes falaremos em tempo, teve a idéa de representar um leitor do GLOBO, de maneira que o conjunto constituísse, ao mesmo tempo, uma obra de arte. [...] ³¹²

Obviamente, o quadro foi reproduzido junto ao artigo [R79]. Somente o tradicionalíssimo *Jornal do Commercio* ainda não aderira à publicação de imagens. E neste ano, sente-se ainda a falta dos comentários sempre incentivadores de Carlos Américo dos Santos, na coluna Notas de Arte, que só publicariam, já no dia 26 de agosto, apenas a lista das obras premiadas, e uma resolução do Conselho Superior de Bellas Artes. Todos os outros principais jornais cariocas publicavam, além das fotos das autoridades presentes às solenidades, também reproduções de obras expostas, isoladas ou em conjunto. Como na página em que *O Jornal* informava sobre a inauguração, com o subtítulo: “Impressão da cerimonia e um golpe de vista sobre os trabalhos expostos”, exibindo cinco quadros, também de figuras – retratos, nu e cena de gênero – e uma fotografia do descerramento do busto do presidente Arthur Bernardes, na seção de escultura. E acompanhando as imagens, um longo texto:

³¹² O “Salão” – Inaugura-se amanhã a XXXIII exposição geral de Bellas Artes. O «vernissage» de hoje. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 ago. 1926, p. 3.

Como previramos, o salão da Escola de Bellas Artes, este anno, reúne um copioso numero de trabalhos, onde não merece apenas elogio a quantidade, mas ha a destacar a qualidade, que revela, em varios dos nossos artistas, uma sensível applicação e progresso visível, confrontados com esforços comprovados de salões anteriores. [...]

Em meio ao numero consideravel de artistas, criticos de arte, jornalistas que se acotovelavam, discutiam, analysavam, encontramos o Dr. José Mariano.

Director novo, cheio de responsabilidades pelo seu passado cultural, pelas suas conhecidas opiniões sobre coisas de arte e artistas do nosso paiz, com pontos de vista seus, divulgados através da forte actuação que tem exercido em nosso meio, a sua palavra pareceu-nos valiosa e levou-nos a interrogal-o:

- Como lhe parece o salão, doutor Marianno?

- Tenho do Salão actual a melhor das impressões. Ha entusiasmo, ha vibração, em todas essas telas claras, cheias de luz. Os pintores brasileiros estão no bom caminho, e estou certo de que, no anno proximo, o Salão será ainda mais forte.

Qual a melhor obra do Salão?

A que mais me impressiona, é o retrato que Visconti trouxe ao Salão. É uma maravilha de technica, um poema de harmonia. É um dos tres grandes retratos do mestre insigne da pintura brasileira, sendo os dois outros, o de Gonzaga Duque e o da esculptora d. Nicolina do Couto, que eu offereci à Escola. [...]³¹³

Eis outro motivo que pode ter estimulado Visconti a participar mais ativamente do Conselho Superior de Bellas Artes, para o qual havia sido eleito membro efetivo, desde a seção de 6 de maio de 1922.³¹⁴ Na entrevista dada em julho a Anyone Costa, Visconti mostra-se muito confiante na atuação do novo diretor da Escola, que havia assumido após o falecimento de João Baptista da Costa, em abril daquele ano:

Tenho grandes esperanças que o novo director da Escola de Bellas Artes, Sr. José Marianno Filho, nos reserve fructos saborosos para o futuro. Dispondo de escolhidos elementos, sem política, póde desenvolver o meio, separando a Escola do Museu e dos “Salons” Annuaes, dando nova orientação ao Conselho Superior de Bellas Artes, como órgão efficiente e consultivo do governo.³¹⁵

Essa renovação, somada ao corte sofrido por seu discípulo amado [454], Manoel Santiago, no ano anterior, deve ter estimulado Visconti a uma tomada de posição. Assim, em 1926,

³¹³ A. C. A Inauguração do Salão Official de 1926. Impressão da cerimonia e um golpe de vista sobre os trabalhos expostos. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 13 ago. 1926, p. 3.

³¹⁴ Livro de registro das Atas do Conselho Superior de Bellas Artes, folha 34 verso. Acervo Arquivológico do Museu Dom João VI, Notação 6161.

³¹⁵ Na intimidade dos nossos artistas: Rapidas notas sobre a vida de Iliseo [sic] d'Angelo Visconti, um dos nossos maiores pintores brasileiros vivos. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 11 jul 1926, p. 15.

seu nome reaparece como membro do Júri de Pintura; e no ano seguinte, ele fará também parte da Comissão Diretora da EGBA. Voltando ao artigo de *O Jornal*, mais adiante, o autor dá sua própria opinião sobre várias obras, iniciando pelo mestre citado pelo novo diretor:

É difficil um breve escôrço do que está reunido ali.

Ha, por exemplo, dentre os mestres consagrados, tres télas do Sr. Visconti, cada uma num genero differente e todas igualmente fortes. Fazer confrontos, medir, retocar, calcular coisinhas nos quadros do senhor Visconti é bysantinismo sem utilidade porque esse grande mestre dá a impressão de que, à proporção que envelhece, se torna mais perfeito, mais luminoso, mais claro. Entretanto, para satisfazer a preocupação de confronto dos que só assim sabem ver, diríamos que “Piedade”, catalogada com o n. 308 é um dos melhores trabalhos da moderna pintura brasileira.³¹⁶

Um detalhe citado rapidamente nesse trecho é um fato recorrente nas participações de Visconti nessas mostras anuais – apresentar num mesmo ano trabalhos de características bem diferentes. Seria uma estratégia consciente ou ele estaria apenas atendendo à sua própria necessidade de experimentar sempre? De qualquer forma, essa diversidade garantiu, certamente, a admiração de críticos de diferentes tendências e épocas. Dos quadros expostos por Visconti neste ano, dois deles são conhecidos apenas por reproduções em preto e branco [354, 355], dificultando, assim, uma avaliação mais detalhada das características de cada um. O retrato de Visconti [356] citado por Marianno Filho não aparece entre as obras reproduzidas junto a este artigo, mas aparecerá na edição seguinte de *O Jornal*, juntamente com mais dois quadros, e a continuação da crônica sobre o salão.

Mas certamente as pinturas de Visconti apresentadas na 33ª EGBA chamaram a atenção, pois foram citadas ainda por diversos outros críticos. A edição da manhã de *O Globo*, de 16 de agosto também dedicou uma página inteira à exposição, com a reprodução de nove pinturas e as impressões de dois autores. O primeiro deles, Eloy Pontes, resolve citar todos os nomes do catálogo, em ordem alfabética, ainda que a vários deles, sem acrescentar sequer uma palavra. Outros receberam comentários em diferentes medidas:

Visconti, o mestre, expõe uma obra-prima authentica, com “Retrato”. “Bahiana” e “Piedade” não contestam os elogios que Visconti devia ter aqui, numa lista de

³¹⁶ A. C., Opus cit.

adjectivos, que não escrevemos por inuteis. Grande, nobre e illustre artista! Yvonne Visconti, filha do mestre, expõe “Paisagem”, tela de valor.³¹⁷

O outro crítico, Paulo Boneschi, escolheu alguns artistas para destacar, e na sua avaliação geral, como o jornalista de *O Globo*, julga esta EGBA superior às anteriores:

O conjunto do salão official deste anno apresenta-se mais forte e mais agradável do que nos annos anteriores.

Nas télas ha mais luz, mais côr, mais vibração. Parece que um sopro novo de vida esteja animando a nossa mocidade artistica. [...]

ELYSEU VISCONTI

O mestre apresenta-se com tres trabalhos: “Retrato”, optimo de technica e duma psychologia notavel: “Piedade” bem pintado (lindo o escorço da cabeça) e “Bahiana”, que não nos parece à altura da fama do autor.³¹⁸

Novamente, a preferência recai sobre o retrato, que apresenta predominância de tons castanhos, e embora não se possa ter certeza, é bem provável que a pintura de colorido mais vivo seja justamente *Baiana* [354]. Fléxa Ribeiro volta a publicar suas críticas à EGBA na primeira página de *O Paiz*, desta vez em três edições sucessivas, começando pelo dia da inauguração:

Numa inspecção rapida e summaria que hontem fiz à Exposição Geral de Bellas Artes, logo me veio a certeza de que o salão deste anno se apresenta elevado de um grão em relação ao seu vizinho ultimo.

Embora tenha havido excessiva tolerancia no julgamento das obras expostas – pois ha monstros que não deveriam figurar ainda num certamen “independente” – deve-se confessar que, em geral, o conjunto se offerece em condições de melhor equilibrio. Especialmente em relação à pintura. [...]

Pelo modelado, pela solidez, e por esse sentimento particular na densidade da materia, – logo se destacam, no Salão, os quadros do Sr. Visconti. São qualidades primaciaes que se não adquirem facilmente, e que, por si sós, revelam, na significação propria do termo, um pintor. Como não costumo occultar meu parecer, devo declarar que à alegria sympathica das tonalidades preferenciaes do artista falta uma correspondencia de emotividade, que às vezes, dá às suas telas certa apparencia espectante, e não activa. O caso é tanto mais curioso, quando o Sr. Visconti não vê as coisas como “motivos” frios; seus olhos de colorista circundam a fôrma, tomam-lhe a temperatura; sentem-nas banhadas na luz colorida.

³¹⁷ Eloy PONTES. O "Salão" - Rapida viagem pela galeria dos concorrentes. *O Globo* (O Globo nas Artes). Edição da manhã, Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

³¹⁸ Paulo BONESCHI. A XXXIII Exposição Geral de Belas Artes – Impressões Rápidas. *O Globo* (O Globo nas Artes). Edição da manhã, Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

Parece, porém, que, depois, o artista se occulta, foge em dar-se todo, e procura ser contemplador de sua propria criação. Dir-se-hia que se guarda para obras de maior envergadura.

Como é elle dos nossos pintores de maior vulto, o que ha evoluido constantemente, havendo a sua factura assignalado um temperamento multiplo, amplo e sagaz, devemos esperar de sua polytechnica trabalhos em que todas as suas ricas qualidades se encontrem na fusão de sentimento alto, vehemente, representativo.³¹⁹

Não se pode apreender com segurança exatamente o que causou incômodo ao professor Fléxa Ribeiro, nas pinturas de Visconti, mas certamente envolve o colorido – a alegria simpática das tonalidades preferenciais do artista. Uma frase deste texto revela um sentimento encontrado com certa regularidade entre os comentaristas de Visconti: “Dir-se-hia que se guarda para obras de maior envergadura.” Mesmo quando algo não lhes agradava totalmente, demonstravam sempre uma total confiança no mestre, pois sua trajetória artística o recomendava. E por outro lado, de quem atingira tão elevado nível, só se esperava a perfeição, que já se avizinhava, segundo Adalberto Mattos [P18]:

Especial registro merece Elyseu Visconti, o mestre consagrado por todos os titulos; delle são as maravilhosas telas: “Piedade”, “Retrato” e “Bahiana”. Em qualquer dellas a personalidade do pintor apparece forte, vibrante de emoção e cheia de um espirito sempre novo e inconfundivel. Da arte de Elyseu Visconti irradiam condições taes que, como uma aureola, envolvem a sua personalidade tornando-a um padrão-guia para a mocidade. De tela para tela, o mestre evolue e caminha para a perfeição suprema.³²⁰

No ano seguinte, diminuem consideravelmente os artigos críticos sobre os participantes da 34ª EGBA, publicados nos periódicos cariocas, embora notícias sobre ela, principalmente no que se refere à sua premiação, foram bastante veiculadas, assim como também reproduzidas obras expostas. Sobre esse aspecto, uma curiosa nota apareceu numa edição de *O Globo*:

Com surpresa geral, antes do “vernissage”, que só se realizou hoje, às 14 horas, o publico teve conhecimento completo, com photographias e descrições minuciosas, dos trabalhos que figuram no Salão, só amanhã aberto aos curiosos. A circumstancia collocou, sem duvida alguma, em posição esquerda a commissão organisadora. Nem aqui, nem na Europa, que nos fornece exemplos, se permittiu nunca a publicidade com dias de antecedencia dos trabalhos do “Salon”, o que é natural. Este anno, porém, não sabemos porque cargas dagua, alguns dias antes do

³¹⁹ Fléxa RIBEIRO. O Salão de 1926 - O "Vernissage" de hontem. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 12 ago 1926, p. 1.

³²⁰ Adalberto MATTOS. O Salão de 1926. *Ilustração Brasileira*, Anno VII, nº 73, set 1926.

“vernissage”, foram divulgados, em photographias e em abundante noticiário, todos os aspectos da XXIV [sic] Exposição annual de Bellas Artes. [...] ³²¹

Dos periódicos pesquisados, somente *O Paiz* publicou, na sua primeira página, reproduções de seis pinturas participantes, no dia que aconteceria o *vernissage*, apenas citando seus títulos e autores ³²², figurando dentre elas um retrato [368] de Visconti. Dois dias depois *O Jornal* [P45] reproduziu os mesmos retratos de Visconti e de Rodolpho Chambeland, e mais três paisagens de outros pintores ³²³. E somente no dia 28 de agosto, o *Correio da Manhã* [P44] exibiria outras seis pinturas ³²⁴, sendo uma delas outro retrato [357] apresentado por Visconti. Provavelmente, *O Globo* ressentia-se de não ter recebido com aquela antecedência as citadas fotografias e informações. E mostrou novamente certa animosidade para com a Comissão Diretora e o Júri de Pintura da EGBA de 1927, dos quais Visconti fazia parte, quando no dia 20, anunciou:

Quando se inaugura o “Salão” já se sabe, quasi com segurança, quem será o premio de viagem do anno. É que ali tambem, como alhures, prevalecem os caprichos da politica, feita de simpatias e preferencias, que offuscam a justiça dos julgamentos. Este anno não mudou. Logo no começo se soube que caberia ao Sr. Fausto a victoria, pois os membros do Jury se inclinavam todos para elle. A despeito disto, outros artistas compareceram, com trabalhos de merito. [...] ³²⁵

Mas somente *O Globo* demonstrou essa disposição de ânimo contrária. No dia seguinte, *O Jornal* publicou um artigo de Frederico Barata, que também discutia a questão do prêmio de viagem, num outro tom, e de forma bem mais esclarecedora:

A XXXIV Exposição Geral de Belas Artes, com seu meio milheiro de trabalhos, é das maiores demonstrações de esforço que conhecemos no nosso meio artistico. Por isso mesmo a sua analyse deve ser feita com grande benevolencia, procurando qualidades com optimismo e não rebuscando com pessimismo falhas e defeitos.

De todas as salas em que se subdivide o “Salon”, desperta maior atenção publica a que abriga os candidatos ao premio de viagem da secção de pintura, os quaes nunca se apresentaram em tão elevado numero. [...]

³²¹ E. P. O Salão – A divulgação prévia dos trabalhos do anno. *O Globo* (O Globo nas Artes). Rio de Janeiro, 11 ago 1927, p. 4.

³²² Realiza-se hoje o «vernissage» na Escola Nacional de Bellas Artes. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 11 ago 1927, p. 1.

³²³ A XXXIV Exposição Geral de Bellas-Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 13 ago 1927, p. 3.

³²⁴ Salon das Bellas Artes II – Pintura. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 ago 1927, p. 10.

³²⁵ O “Salão” do anno. A Medalha de Honra - Como se distribue o Premio de Viagem. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 ago 1927, p. 1.

Se a viagem à Europa for encarada não como recompensa a um trabalho exposto, mas como premio a toda a uma obra e a todo um esforço, tendo em vista o merito artistico, a personalidade revelada e, sobretudo, as possibilidades que tenha o candidato de aproveitar a estadia no Velho Mundo, não há como negar ao sr. Manoel Santiago a dianteira na grande corrida.

Já no anno passado sua obra era digna da elevada recompensa e o jury, por maioria de um voto apenas, negou-lh'a para não quebrar a praxe de antiguidade que beneficiou o sr. Armando Vianna como forçara anteriormente o sr. Oswaldo Teixeira a dois annos de espera...³²⁶

Os jornais não são unânimes quanto ao número dos candidatos ao prêmio de viagem naquele ano, chegando um deles a apontar quinze, entre as seções de gravura, escultura e pintura. Para Frederico Barata, somente os da seção de pintura tinham condições de concorrer. E o seu prognóstico, assim como a torcida da maioria, tornou-se realidade. Para o *Correio da Manhã*, que só publicaria sua crítica à seção de pintura da 34ª EGBA no dia 28, esta passaria para a história como “o *Salon* da concórdia”:

Em geral, os juizes que decidem dos premios de viagem do *salon*, soffrem torturas após os votos da obrigação. Corôando, entretanto, o espirito de concordia entre os artistas, este anno, não houve, como se esperava, o classico sarrabulho dos protestos, feitos (o que é profundamente comico) em geral, pelos eleitores dos juizes.

Todos acceitaram a decisão que favorece Manoel Santiago favorecendo ao mesmo tempo uma pintora de talento, Haydé, sua mulher.³²⁷

Neste mesmo artigo, encontram-se alguns comentários sobre os expositores, que o autor inicia pelos mestres, expressando, ao mesmo tempo, seu sentimento em relação aos novos tempos:

Comecemos por Henrique Bernardelli, uma das ovelhas que voltaram ao aprisco para consolidar a phase de confraternização artistica que succedeu a dos descalabros e desmandos de uma administração incompetente e anarchica. [...]

Visconte, o poeta formidavel da cor e de cuja sensibilidade artistica vivem as almas que se forram de sonho e poesia expõe uma *Igreja de Santa Thereza* (430) que enternece, e um retrato que, em factura bem diversa, diz energia e verdade – o marcado 431.³²⁸

³²⁶ Frederico BARATA. A XXXIV Exposição Geral de Bellas-Artes – Os disputantes do premio de viagem à Europa. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 21 ago 1927, p. 3.

³²⁷ Salon de Bellas Artes – Pintura. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 ago 1927, p. 10.

³²⁸ Idem.

A administração de Marianno Filho não passou de um ano. Agora, o escultor Correia Lima, discípulo de Rodolpho Bernardelli, que o substituíra na cadeira de Escultura da ENBA, em 1910, ocupava a direção da Escola, que esteve a cargo de seu mestre por tantos anos. Os “descalabros e desmandos da administração incompetente e anárquica” referiam-se ao curto mandato de Marianno Filho ou ao anterior, de João Baptista da Costa, como resquício do incidente com Manoel Santiago, a quem todos julgavam agora que se fazia justiça?

Além do *Correio da Manhã*, somente no *Jornal do Commercio* foi encontrada outra crítica às obras expostas na seção de pintura da EGBA de 1927. Mas, é possível agora notar um tom bastante diferente nas concepções e maneira de abordar a questão, no autor das Notas de Arte, a coluna mais regular dentre os jornais cariocas, que comentou a EGBA desde 1895:

A exposição que hontem se inaugurou na Escola de Bellas Artes é uma manifestação de trabalho intenso dos nossos artistas e uma expressão de cultura que se affirma no nosso meio de modo que não deixa de surpreender.

Effectivamente – apraz-nos registrar – nestes ultimos tempos, de anno para anno augmenta o numero de expositores e, mais do que os expositores, augmenta o trabalho dos concurrentes, apurando-se o seu enthusiasmo e o seu labor que mostram, em relação a cada artista, progresso e evolução.

É um facto que registramos com o maior prazer e para o qual, dentro das nossas forças, teremos sempre palavras de estímulo e de carinho animador.

A exposição que hontem se inaugurou é a XXXIV da nossa escola official, o que vale dizer, que é a arte academica, que não admite os grandes surtos fóra do “academicismo” estabelecido, muita vez commettendo injustiças e desanimando os que poderão triumphar em vôos esplendidos... [...] ³²⁹

Certamente já não se trata mais de Carlos Américo dos Santos. Percebe-se que o seu sucessor pretende manter o tom de estímulo e de carinho animador, mas terá que se esforçar para consegui-lo. A frase seguinte é o indício mais forte de que o “famoso crítico anônimo” – termo que por mais contraditório descreve bem o autor das Notas de Arte por tantos anos – fora substituído: Não se encontrou, em nenhum texto seu, o termo “academicismo”. A observação do novo crítico sobre os limites estabelecidos pela arte professada e praticada pela escola oficial revela sua tendência para o modernismo. Outro indício de que o velho

³²⁹ Exposição Geral de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 14 ago 1927, p. 10.

crítico não mais se utilizava daquela coluna, para expor suas idéias e apreciações sobre a arte, é que o atual autor, mais de uma vez, justifica-se por não poder dar uma “impressão detalhada da exibição” e anuncia qual será sua estratégia para “desobrigar-se do dever jornalístico”. Carlos Américo dos Santos, que por cerca de trinta anos foi o titular das Notas de Arte, certamente não necessitava dar justificativas ou explicações de seus métodos. Dentre as obras destacadas em 1927, seguindo a ordem do catálogo, o atual autor coloca sucintamente:

O Sr. Visconti compareceu com cinco télas entre as quaes dous bons retratos e a “Igreja de Santa Thereza”, com uma tonalidade magnifica. A Sra. Yvonne Visconti dá um painel decorativo de efeitos magnificos, delicadissimo na sua concepção e feliz na execução.³³⁰

A *Igreja de Santa Teresa* [369], citada pelos dois comentaristas, pertence hoje ao MNBA, e foi adquirida nesta ocasião, indicada pela comissão de compra para a Pinacoteca da Escola, que procurava sempre escolher entre as obras expostas, como um estímulo à participação na EGBA.

Além do prêmio de viagem, outra votação, que ocupou bastante os jornais neste ano, tanto antes como depois da sua consumação, foi a da Medalha de Honra, que certamente também concorreu para a impressão de que este era o “salão da concórdia”:

O numero de expositores que compareceu ao convite subiu a sessenta e quatro, não havendo idéa de comicio tão numeroso ali. Outro detalhe que singulariza como viva manifestação de sympathia a deliberação dos artistas, está em que, até essa data, nenhum artista logrou obter aquella alta distincção com tão commovente unidade, por isso que, dos sessenta e quatro votantes, o nome de Rodolpho Bernardelli foi suffragado com sessenta e duas cédulas, sendo as outras duas conferidas, uma a Armando Braga, e a outra, em branco.

A mesa que presidiu aos trabalhos, composta dos srs. Elyseo Visconti, Lucilio de Albuquerque e Raul Pederneiras, sob a presidência do primeiro, conduziu os trabalhos com espirito de absoluta isenção, tendo havido grande salva de palmas ao ser proclamado o resultado do escrutinio.³³¹

³³⁰ Idem.

³³¹ Foi conferida a “Medalha de Honra” do “Salão” deste anno a Rodolpho Bernardelli. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 21 ago 1927, p. 5.

O mesmo jornal, na edição do dia anterior, ao anunciar a reunião, informava que Rodolpho Bernardelli comparecia àquela EGBA “atendendo a insistentes solicitações”, e apresentava um busto, último trabalho saído de suas mãos.

Em 1928, as cerimônias do *vernissage* e inauguração oficial da EGBA novamente tiveram grande destaque nas páginas dos principais jornais cariocas, todos anunciando o grupo, mais uma vez numeroso, dos concorrentes ao Prêmio de Viagem à Europa, e uma novidade: o Prêmio da Cidade, que era instituído pela municipalidade, no valor de 15:000\$000 (quinze contos de réis), destinado a um artista carioca. Do júri deste prêmio fazia parte Visconti, além do júri de Pintura. Todos mostravam também animação quanto ao aspecto geral do salão, tanto em quantidade como em qualidade. Mas foi o *Correio da Manhã* que denunciou a triste realidade dos bastidores. Depois de registrar que o presidente da República, Sr. Washington Luis, não compareceu – entristecendo os novos, porque os velhos já haviam se habituado a essa decepção – e outras formalidades da cerimônia, o autor acrescentou:

Registrando esta nota informativa da solennidade da inauguração do Salão, convém, desde já, accentuarmos o abandono em que ficou a Escola, desapparelhada de todos os recursos materiaes para um certamen artistico da natureza desse que à cidade ella proporcionou no derradeiro domingo.

Foi preciso que, à ultima hora, a Policia Militar lhe emprestasse operarios e material para os reparos de que a Escola necessitava. Tudo lhe faltava.

O Congresso não dá verba para essas coisas – que elle refuga como coisa de menor importancia – e a Escola virá a cair aos pedaços.

O Salão é producto de muito esforço dos professores e artistas. Dahi a commissão procurar explicar a medida antipathica e incoherente, num meio como este, de se cobrar os ingressos dos visitantes do Salão, cobrando-lhes, por cima, o preço dos catalogos.

O Salão quer concorrência, deseja que o publico lhe veja os trabalhos e ... exige dinheiro à entrada! Mas, é com essas migalhas do publico que a Escola Nacional de Bellas Artes, estabelecimento official, instituto do governo, custeia o Salão, onde se exhibem as manifestações de idealismo e arte que o Brasil ainda logra entre os seus filhos!...³³²

³³² O Salão deste anno. Inaugurou-se domingo, à tarde, a XXXV Exposição annual de artes plasticas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 ago 1928, p. 3.

As notas sobre o *vernissage* e a inauguração da 35ª EGBA, feitas pelo *Correio da Manhã* e *Gazeta de Notícias*, são acompanhadas apenas de fotos dessas cerimônias com os grupos presentes. Ainda sem imagem nenhuma, as Notas de Arte do *Jornal do Commercio* apenas comentaram os dois eventos, com algumas reflexões sobre a falta de um “cunho nacional” na arte brasileira; e anunciaram as conferências que aconteceriam todas as quintas-feiras, o Prêmio de Viagem conquistado esse ano por Cândido Portinari, e todos os outros prêmios outorgados pelo salão de 1928. *O Globo*, que também não apresentou nenhuma apreciação crítica, estampou cinco pinturas de alguns dos concorrentes ao prêmio de viagem, já no dia 11 de agosto, portanto, antes do *vernissage*, e noutra edição, a escultura de Magalhães Corrêa, que lhe rendeu o Prêmio de Cidade.

Os trabalhos dos concorrentes ao Prêmio de Viagem aparecem ainda em *O Jornal*, sendo dez pinturas e um relevo, também no dia 11. E na edição do dia seguinte, foram publicados mais 17 trabalhos, entre pinturas e esculturas, a maioria de artistas já consagrados, e entre eles Visconti e Cândido Portinari. Essas reproduções de obras dispostas em um painel conjunto, que a princípio obedeciam a uma distribuição bastante simples e formal, começaram a apresentar uma disposição levemente diferente naquela primeira página de *O Paiz*, em 1926 [R78]. Dois anos depois, *O Jornal* inova, movimentando ainda mais as imagens e inclinando várias delas, numa distribuição simétrica, em que o vazio entra na composição [R80].

Os comentários sobre a 35ª EGBA no seu conjunto, feitos sempre no anúncio das duas cerimônias de abertura, foram todos positivos, porém o mais entusiasmado talvez seja *O Jornal*:

Póde dizer-se, sem exaggero, que a abertura do Salão de 1928 foi, sob muitos aspectos, um dos acontecimentos artisticos mais significativos a que o Rio tem assistido nos ultimos tempos.

Ha muitos annos não se via, na Escola Nacional de Bellas Artes, uma exposição annual que representasse, em todas as suas secções tão larga somma de esforço, de trabalho, de intelligencia lucida e consciente, como a que ante-hontem se inaugurou. [...]

Dos mestres compareceram ao Salão os srs. Elyseu d'Angelo Visconti, com vários trabalhos; Georgina Albuquerque, Lucilio Albuquerque, Marques Junior, H. Cavalleiro, com seis trabalhos, os irmãos Bernardelli (Henrique, que apresenta

cerca de 30 retratos, o Rodolpho que apresenta o busto de Henrique Bernardelli); o prof. Corrêa Lima, com um busto de Rodolpho Bernardelli, Magalhães Corrêa, Modestino Canto, Augusto Girardet, Adalberto Mattos, etc.³³³

Ao lado de Visconti, já eram citados como mestres, dois de seus discípulos: Marques Junior e Henrique Cavalleiro. Também podem ser notadas as presenças dos irmãos Bernardelli que tanto tempo passaram distantes das mostras anuais. Dentre os periódicos pesquisados apenas dois apresentaram textos críticos sobre as obras, e ambos com nomes de peso. Para *O Jornal*, escreveu mais uma vez Frederico Barata:

Não se póde negar que a época actual da pintura brasileira offerece muito maior interesse à critica do que essa outra que viu nascerem Almeida Junior, Pedro Américo, Victor Meirelles ou Zeferino da Costa. Menos estavel mais movimentada nas suas variadas tendencias technicas, a nossa época é por isso mesmo muito mais interessante. Imaginamos o que deveria ser um “Salon” ao findar o século passado, monotono, meticuloso, dogmatico, escuro. Hoje, pelo menos, ha liberdade, ha luz, ha contrastes... [...]

Elyseu Visconti constitue, elle só, uma série de capitulos da historia da evolução da nossa pintura. Numa ansia de se aperfeiçoar, pesquisando sempre, não para nunca esse espirito infatigavel e eternamente moço. [...] Cada vez que o vemos é novo e sempre grande, sempre fôrte. Quão differente é o Visconti que produziu “S. Sebastião” e “Oreades”, do que produziu “Cura de Sol” e “Samothrace” e do que agora apresenta “Os desherdados”, “Para a Escola”, “Retrato” (91), e “Egreja de Santa Thereza”! Mas que bello artista é em qualquer dessas phases, tão distantes uma da outra! Em “Retrato” um magnifico retrato de sua senhora, conseguiu Elyseu Visconti effeitos de luz ao ar livre de surprehendente belleza, mas com doçura, sem côres berrantes e sem artificios, e mais uma vez nos apresenta ahi uma feliz amostra do que poderíamos chamar um “primeiro plano atmospherico” que se interpõe entre a figura – primeiro plano real – e o observador, pesquisa a qual se vem devotando com ardor de certo tempo para cá.³³⁴

Barata deixou de citar ainda mais uma pintura de Visconti presente a essa 35ª EGBA. A família guarda uma foto da parede da exposição [F49] onde as cinco telas registradas no catálogo [379, 382, 383, 384 e 386] se encontravam. Esse retrato sobre o qual Barata se demora mais, será, dezesseis anos mais tarde, estampado na sobrecapa da biografia de sua autoria, *Eliseu Visconti e seu tempo* [P57].

³³³ O Salão da Escola Nacional de Bellas Artes – A inauguração official de domingo. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14 ago 1928, p. 5.

³³⁴ Frederico BARATA. A XXXV Exposição Geral de Bellas-Artes – Os mestres: Elyseu Visconti, Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoedo. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24 ago 1928, p. 3.

Também Fléxa Ribeiro faz sua crítica sobre a EGBA de 1928, nas páginas de *O Paiz*, porém, numa série de seis crônicas, entre 12 e 30 de agosto, intituladas “Salão Brasileiro”. Na primeira delas, começa por sua impressão do salão como um todo e uma reflexão sobre a missão do crítico:

Acredito que nunca se realizou conjunto tão abundante e variado, na secção de pintura, como no salão deste anno. [...]

Do ponto de vista geral, só há motivos de applauso e estímulo. Infelizmente, a função da critica não é pendurar-se desses vagos e balançantes ramos de louvores. Precisa abandonar as dominantes imprecisas, as syntheses remotas, e descer aos casos modaes, à individualidade de cada artista reflectida, assignalada nas obras expostas. [...]

Num salão, como o nosso, a primeira impressão é vaga e geral; de seguida, ella se torna determinada e analytica, bem destacados os sentidos pessoaes; só depois por fim, teremos obtido a synthese resultante, como o resumo plastico-dynamico de todo aquelle mundo pictural, que se agita, vive, diminue, amplia-se, na immobilidade apparente das télas.³³⁵

Em seguida, Fléxa Ribeiro passa à apreciação da carreira de Georgina de Albuquerque e, em especial, de um dos seus quadros expostos. Faz então, uma declaração interessante, reconhecendo-a não como amadora, numa categoria separada da dos artistas, mas uma igual a eles, e termina nomeando uma tríade:

Por mais de uma vez, e com pezar, tive de fazer reparos desse feitio, e que poderiam parecer menos amaveis, em se tratando de uma senhora. Sei que tal não succedia: D. Georgina de Albuquerque é um pintor: e, como tal, não necessita de servir-se das convenções dos galanteios sociaes para o julgamento imparcial de suas télas. [...]

Apesar dessa persistencia – é visivel que a artista attingiu, agora, o dominio de si propria: com Visconti e Henrique Cavalleiro constitui a trindade que trouxe luz do dia aos quadros e limpou a pintura brasileira, que era quasi sempre sombria, encardida e triste.³³⁶

Somente Fléxa Ribeiro fazia a crítica detalhada das obras exibidas na 35ª EGBA, com espaço e coragem suficientes para analisar sem receios, mesmo o trabalho dos mestres. No quarto artigo da série, o autor dedica um longo trecho às cinco telas expostas do artista destacado no subtítulo como “Um renovador: E. Visconti”:

³³⁵ Fléxa RIBEIRO. O Salão Brasileiro. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 12 ago 1928, p. 1.

³³⁶ Idem.

Creio que já tive interesse de expressão em escrever, certa vez, ser Elyseu Visconti, dos nossos pintores, o mais ardente espirito de evolução: havendo já, na pericio [sic] de sua compreensão, dominado algumas das technicas bem características de nossos tempos, assimilando-as por completo.

Não cabe agora, em natural relato, cuidar de analysal-o retrospectivamente, e assignalar, de seguida, como conclusão logica, a sua preeminencia, desse ponto, na pintura brasileira.

Na presente exposição, elle se destaca em vigor e eloquencia em paginas como o *Retrato* e *Para a escola* (paizagem). No primeiro a solidez comprehendida da figura, a sensação optica das variações luminosas, são vistas com afinação vibrante, numa especie de musica translucida. Apenas talvez a bôca esteja feita demais para ar livre: e os vermelhos dos labios desafinem um quasi nada. No segundo a atmosphaera dos dias limpidos, o arejado dos planos, as massas verdes das bananeiras, cuja tranquillidade herbacea contrasta com as manchas da traquinada que se protege pelo muro, tudo indica a palheta limpa.

Menos compreensivel, como expressão de sentimento, achei a Igreja de Santa Thereza, onde o divisionismo parece não traduzir bem, na distancia, o espaço entre o templo, e as vibrações coloridas da luz, tudo isso distante do observador.

Dir-se-hia que o mestre pintou uma igreja brasileira sob a recordação da atmosphaera franceza.³³⁷

Ribeiro fazia sem pudor, aquilo que o comentarista da inauguração de 1926, assinando com as iniciais A.C. em *O Jornal*, chama de “bisantinismo sem utilidade”, passando um a um, os cinco quadros de Visconti. Em seguida, cita aquele que não foi mencionado por Barata:

Na *Visita* há uma densidade de massas, harmonias de tons que dão ao quadro uma espessura sensível, de onde se evola – é bem o termo – como continuado prazer visual. Apesar disso prefiro dos cinco trabalhos enviados, a *paisagem* e o *retrato*, pois encontro na *visita* as tintas com menos limpeza.

Quem examinar de perto a factura de Visconti há de observar como elle trata a pasta com segurança e simplicidade, sem superposições, obtendo as resultantes das complementares pela justaposição, às vezes, para que a retina faça a synthese colorida dominante. Os empastamentos são plenos e postos com frescura e luminescencia, em tonalidades ricas, de maneira que a composição toda é sempre clara, sem incidentes de superficies que à distância conveniente se fundem, dando uma especie de unidade tonaria [sic]: na propria luz as partes opacas, que exprimem as saliencias, como nas sombras, as cores liquidas, as reentrancias, – constituem uma dada diferenciação tonal de luz fria e sombra quente, dentro de cujo ambiente fluidico tudo palpita e vive.

Apesar de tudo isso, por vezes, como nos *desherdados*, sente-se que ha certo resseccamento das cores, parecendo que estas perdem um pouco de transparencia, e

³³⁷ Fléxa RIBEIRO. Salão Brasileiro. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 20 e 21 ago 1928, p. 1.

começam a obscurecer-se, como se o pintor não tivesse as mesmas facilidades de emoção.

Aqui o autor cita com o título registrado no catálogo – *Os desherdados* – a pintura que foi reproduzida apenas como paisagem ou trabalho de Visconti, na página 3 de *O Jornal*, de 12 de agosto [R80], e na primeira página de *O Paiz*, do dia 10 [R81], ao lado de mais sete obras. Em seguida, Fléxa Ribeiro demonstra que se delicia no comentário dos pormenores e, seguindo a tendência atual de citar Visconti ao lado de seus discípulos, incluindo nessa categoria sua filha Yvonne, passa diretamente à apreciação de seu futuro genro:

No *Retrato* o estudo particular da luz, com os reflexos, as sombras luminosas onde ha penetração das cores dos proprios corpos circumdantes, constitue precioso documento para a nossa pintura.

Com uma palheta limpa, Visconti consegue exprimir modalidades subteis da materia: e cada téla aggrega uma série de pormenores typicos, dignos de estudo pormenorizados.

Henrique Cavalleiro é o mais completo discipulo de Elyseu Visconti. Nesta affirmativa não vai nenhuma conclusão restrictiva quanto à personalidade do jovem pintor. Quiz apenas dizer o quanto na comprehensão da arte, os dois pintores, por meio da sensibilidade, se aproximam um do outro. [...] ³³⁸

Como vinha acontecendo nos últimos anos, também em 1929 *O Paiz* publica, no dia do vernissage, a reprodução de obras participantes da EGBA. Porém, desta vez, não mais na primeira página e apenas seis obras [P46], dentre elas um retrato de Visconti, registrado no catálogo apenas como *Retrato de Y.V.* Apesar de pelas iniciais já se poder deduzir que se tratava de Yvonne Visconti, a reprodução é de suma importância, pois esse retrato [403] está datado de 1933. Também no dia do vernissage, *O Jornal* publica a reprodução de uma única pintura, e mais seis no dia 16 de agosto. Os outros periódicos pesquisados apenas apresentaram a reprodução de uma ou outra obra, esporadicamente.

Dois destaques são feitos, no geral, sobre essa 36ª EGBA: um critério mais rigoroso na seleção dos trabalhos e a comemoração do centenário das exposições anuais de belas artes no Brasil. Sobre esse último ponto, *O Globo* fez o relato histórico mais pormenorizado:

Assumindo, José Clemente Pereira a pasta do Imperio, deu mão forte a Debret, autorisando-o, assim como a Grandjean de Montigny, a fazer uma exposição

³³⁸ Idem, ibidem.

official, annualmente, dos trabalhos dos discipulos, decisão que sobremaneira affectou o já então decantado Henrique José da Silva.

Em 1829, portanto, realizou-se a primeira exposição nacional de pintura, escultura e architettura. O catalogo foi impresso à custa de Debret; houve 2.000 visitantes; os jornaes, deixando a politica, occuparam-se bastante da novidade. Cerca de 50 quadros de pintura nella figuraram, dos quaes 10 de Debret, retratos, quadros historicos, scenarios, natureza morta, cópias, desenhos, estudos anatomicos, esboços de Simplicio Rodrigues de Sá, José de Christo, Souza Lobo, Porto Alegre, José dos Reis, José da Silva, Falcoz, João Climaco e Augusto Goulart. Na seção de escultura figurou Marcos Ferrez, com o busto do príncipe Eugenio de Beauharnais e tres retratos de mulher.³³⁹

Na questão do critério de seleção expressou-se melhor *O Jornal*:

Evidentemente o criterio da excessiva tolerancia, até aqui seguido invariavelmente, parecendo um beneficio ao meio artistico era, entretanto, a elle profundamente nocivo. Deve-se presuppôr que o artista que ingressa em um “Salon” sujeito a jury teve uma recompensa no simples facto de ter sido admittido. Não se tratando de um salão de “independentes”, como não se trata no caso, mais louvavel é sem duvida o criterio este anno adoptado. Mais louvavel e mais util. Se não ha o contraste ao qual já nos habituamos de um trabalho inferior realçando o vizinho de mais valor, não ha tambem a reciproca.

Na XXXVI Exposição, ora franqueada ao publico, o que principalmente resalta é o equilibrio. Dir-se-ia que os nossos artistas se esmeraram mais para commemorar o centenario das exposições de arte no Brasil que agora se verifica. Ha prejuízo de quantidade mas ha lucro de qualidade.³⁴⁰

O nome de Visconti era sempre citado nos comentários gerais, feitos por ocasião das duas cerimônias de abertura, nos principais jornais cariocas. No artigo citado acima, o autor adere à tendência de associá-lo aos seus discípulos, ao ressaltar características comuns a ambos:

Eliseu Visconti, sempre o extraordinario criador de harmonias. Henrique Cavalleiro, embora não tenha produzido muita coisa nova aos olhos dos intimos do seu atelier, apresenta-se forte, muito forte mesmo. Sua technica, vigorosa e moderna, obedece a um imperativo de sentimento que se vae aprimorando dia a dia. Sente-se que esse pintor não parou. Pesquisa, estuda, procura evoluir. Fica bem, nesta ligeira nota, falar, nelle ao lado de Eliseu Visconti.

As críticas mais detalhadas, feitas às obras expostas, ainda que a poucas selecionadas, vão rareando ano a ano. Em 1929, *O Globo* inaugura uma série bem humorada, assinada por

³³⁹ Um Centenario de Arte. O “Salão” deste anno e o primeiro de todos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 ago 1929, p. 1.

³⁴⁰ A XXXVI Exposição Geral de Bellas Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 11 ago 1929, p. 7.

John de Chrome, como o título “Notas comprimidas e irreverentes”, cujos textos se constituem de frases curtas e provocativas sobre uma obra ou duas de cada artista. Na terceira crônica da série pode-se ler: “Visconti dá-nos um retrato do professor Calmon, antes de cochilar”.³⁴¹ Esta e mais outra descrição sumária de *O Paiz* são as únicas que se tem dessa pintura não localizada. Registrada no catálogo como *Retrato de M.C.*, tem-se a confirmação da identificação do retratado, através da citação da mesma como “Retrato de Miguel Calmon” em *O Jornal*, de 11 de agosto. Nas páginas de *O Paiz*, neste ano, encontra-se apenas uma crítica assinada por Fléxa Ribeiro, na edição de 19 e 20 de agosto. Porém, o artigo publicado anonimamente no dia 11 é, provavelmente, também de sua autoria, pois tem um título correspondente ao de sua série no ano anterior: “O Salão Brasileiro”.

Propositadamente deixei para o fim desta primeira notícia, os dois exitos do Salão deste anno: Visconti e Cavalleiro. Só falarei do primeiro, hoje.

Aquelle mestre da pintura brasileira apresenta tres trabalhos, como um triptico de tres technicas.

No retrato de mulher, um oleo diluido, tratado com frescura, limpidez, espontaneidade de aquarellas, ha uma verdadeira evolução de factura. Com pastas leves, pousadas amorosamente, Visconti realizou um poema de côr. A mão esquerda é um thema magnifico. Todo o retrato respira juventude de inspiração; harmonias que se pontuam melhor nas maçãs do rosto, na *ferrure*, na gravata molle, quasi liquida, tal a sensibilidade com que foi indicada. É uma pagina de alta significação esthetica, onde as superficies coloridas se succedem como um mar.

Nas duas figuras, o pintor se prende ao pontilhismo, e realiza aquelle ambiente vivo que caracteriza os seus ultimos trabalhos. Já no retrato (*M. C.*) apreciei menos a seccura do ar, o equilibrio instavel da figura, numa posição que o conjunto não explica bem. Embora haja character e construcção, julgo secundario aquelle retrato na obra de Visconti, o fundo não entrou em correspondencia com o retrato.³⁴²

O trabalho ao qual o autor se refere como “duas figuras” está registrado no catálogo como *Primeira emoção*, e não foi identificado com certeza, mas pode ser, de acordo com o título e a descrição sucinta deste texto, uma de duas pinturas de Visconti localizadas apenas por reprodução [400 ou 401].

³⁴¹ John de CHROME. O salão de Bellas Artes – Notas comprimidas e irreverentes III. *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 ago 1929, p. 1.

³⁴² Um Seculo de Exposições de Arte no Brasil. O Salão Brasileiro de 1929. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 11 ago 1929, p. 5.

Neste ano, o *Jornal do Commercio* publicou apenas pequenas notas sobre a EGBA, e numa delas, já no dia 4 de setembro, informa: “O Salão de 1929 – Tendo em vista o successo alcançado, resolveu a commissão directora prorogar-o até 30 do corrente.” Mas talvez, não tenha sido apenas pelo sucesso alcançado, que essa decisão foi tomada. O mesmo jornal, em suas Notas de Arte, anunciava desde a edição de 12 e 13 de agosto, a lista dos artistas previamente inscritos para o “Salão dos Artistas Brasileiros”, e continuará informando, durante o mês de setembro, seu local de exposição – a Biblioteca Nacional –, sua duração – quinze dias –, sua inauguração ocorrida no dia 10 de setembro, e até dará uma apreciação de algumas obras expostas, assinada por J.A.A.C., na edição do dia 18 de setembro. Porém, *O Globo* publicou o artigo que melhor explicou o objetivo e as características desse novo salão carioca, aparecido justamente no ano em que se comemorava o centenário do oficial:

[...] A necessidade de um movimento dessa ordem se fazia sentir, ha muito tempo. Coube, agora, a um pequeno grupo a iniciativa de congregar os elementos para essa obra de criação e belleza. [...] Esse será o primeiro “Salão dos Artistas Brasileiros” que, em tudo, ha de cumprir a sua propria denominação: reunirá, indistinctamente, os artistas, pertencerá aos proprios artistas, que, nelle, terão a maior independência e largueza; não haverá directores, nem censores, nem jury de nenhuma especie; serão attendidas suggestões de toda ordem e a responsabilidade de cada trabalho recairá directamente sobre o seu proprio autor. Só assim se poderá avaliar a expontaneidade dos artistas. [...]³⁴³

Na lista preliminar dos expositores, publicada nesta data, o nome de Visconti não aparece, embora vários nomes bastante comuns nos salões oficiais estejam presentes, sendo o mais velho deles Lucilio de Albuquerque. Infelizmente, nos exemplares dos jornais pesquisados, as listas mais completas, publicadas após a inauguração, apresentam a impressão muito borrada, impossibilitando uma verificação mais segura, porém, parece que Visconti não participou realmente desta mostra. Mas é interessante notar que essa iniciativa surja, justamente, quando se louva a organização da EGBA por seu critério mais rigoroso na seleção das obras.

No ano seguinte, os artistas brasileiros resolveram se antecipar ao “salão oficial” e abriram sua mostra independente no dia 4 de agosto³⁴⁴, encerrando-a no dia 14³⁴⁵. O “II Salão dos

³⁴³ Um novo certamen de arte. O proximo Salão dos Artistas Brasileiros e a sua realização. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 ago 1929, p. 7.

³⁴⁴ *Jornal do Commercio*, 4 e 5 ago 1930, p. 7; *O Globo*, 4 ago 1930, p. 7; *O Paiz*, 6 ago 1930, p. 6.

Artistas Brasileiros”, desta vez aberto no Palace Hotel, teve novamente boa aceitação por parte da imprensa. E desta vez, foi possível verificar com certeza, na lista completa das obras expostas³⁴⁶, que o nome de Visconti não aparece.

Em 1930, o jornal que maior destaque deu às obras exibidas na EGBA foi o *Correio da manhã*, que publicou na primeira página de seu Suplemento de domingo, em 10 de agosto, dez obras, entre pinturas e esculturas, de artistas já consagrados [P48], e mais quatro obras de candidatos ao Prêmio de Viagem, na página 3 do mesmo Suplemento. Entre aquelas, está a reprodução mais importante de uma pintura de Visconti [411], pois se trata hoje de tela recortada em três pedaços, sendo esta do *Correio da Manhã* a única imagem completa que se tem dela. Sem que se tenha registro do motivo que levou ao recorte da tela, sabe-se apenas que ocorreu antes de 1949, quando dois de seus fragmentos [411a e 411c] foram expostos na grande RETROSPECTIVA de Visconti, no MNBA.

Nesta mesma edição do *Correio da Manhã* foi publicado um artigo descrevendo como seriam as cerimônias de abertura e já comentando algumas obras:

O salão deste anno, cuja “vernissage” se realiza amanhã, *Dia do artista*, será consagrado ao mestre Rodolpho Bernardelli, decano da classe. [...]

A seguir, o professor Corrêa Lima inaugurará a sua obra, o “*Busto do mestre*”, no Salão de Honra, perante os professores da Escola, membros do Conselho Superior de Bellas Artes e os artistas expositores do actual Salão, distribuindo-se no acto, como recordação da homenagem, cartões postaes com a reprodução da obra inaugurada.

Não haverá convites.

Logo após, terá lugar a “vernissage”, no salão da Exposição, onde serão servidos café e doces; às 3 horas, o sr. Agrippino Grieco fará uma palestra sobre “O Artista”³⁴⁷.

Percebe-se que a comissão organizadora da 37ª EGBA procurou dar um cunho festivo à cerimônia, programando atividades diferentes para atrair a atenção, no momento, dividida

³⁴⁵ O ultimo dia do Segundo Salão dos Artistas Brasileiros. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 14 ago 1930, p. 7.

³⁴⁶ Segundo Salão dos Artistas Brasileiros – Os expositores e suas obras. *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 ago 1930, p. 7.

³⁴⁷ Salão official de 1930. Vernissage, inauguração e impressões do Salão. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 ago. 1930, p. 6.

com o II Salão dos Artistas Brasileiros, que se encerraria somente no dia 14. Prosseguindo com a propaganda do evento, o artigo continua:

Terça-feira, 12, aniversario da criação do ensino das Bellas Artes no Brasil, será inaugurado oficialmente, às 2 horas, o *Salão* de 1930, comparecendo o presidente da Republica e mundo official.

Em seguida à inauguração do Salão, haverá uma sessão solenne do Conselho Superior de Bellas Artes, presidida pelo ministro da Justiça para entrega dos premios conferidos na exposição anterior aos artistas expositores.

O *Salão* deste anno é bem melhor que os anteriores.

Houve maior cuidado na escolha dos trabalhos, e denota mais esforço, mais desejo de progresso por parte dos nossos artistas.

A ele comparecem os mestres que dignificam a nossa cultura, animando os novos com os seus exemplos.³⁴⁸

O autor ressalta que as datas escolhidas para as duas cerimônias não eram fortuitas – o *vernissage*, no Dia do artista, e a inauguração, no aniversário de criação do ensino das Belas Artes. A entrega solene dos prêmios do ano anterior é pela primeira vez anunciada. Em seguida, o autor passa a destacar alguns artistas de cada seção da mostra, e de cada sala da seção de Pintura: “Na sala B apparece Elyseo Visconti com os seus tres quadros: ‘A casa’, ‘A lição’, e ‘Sta. Thereza’, finissimas de tons e suavissimas de ambiente, mostrando a sua sempre nova e evoluidora technica.”

O *Jornal do Commercio* apresenta, um dia após a inauguração da EGBA, um artigo comentando a cerimônia, no qual se percebe que o critério de seleção foi o mesmo do ano anterior:

O numero mais reduzido de trabalhos não indica, evidentemente, menor operosidade dos nossos artistas, elle se explica, de um lado pelas difficuldades materiais em que vivem esses grandes e abnegados sonhadores e, do outro lado, pelo criterio adoptado pela escola de evitar o congestionamento das paredes, para o que foi necessario pôr em pratica certo rigor na acceitação das obras enviadas à exposição. Aproveitam, com a medida, os artistas e o publico. Aquelles pela possibilidade que se lhes oferece de cuidar mais dos seus trabalhos, com o criterio da qualidade e não do numero, como succede alguns artistas, aliás, de renome, em vias de degenerescencia artistica, e o publico aproveita tambem pela maior facilidade que terá de ver tudo quanto se expõe, sem a confusão inevitavel, determinada pela plethora das peças exhibidas. [...]

³⁴⁸ Idem.

Está visto que não é possível a ninguém, num espaço curtíssimo de tempo, e num meio de gente tão numerosa, que se entrecruza, dar uma impressão, ainda que geral, da exposição. Entretanto, o quanto é possível, em taes circumstancias, ficaram-nos, da visita de hontem algumas impressões que aqui registramos *à vol d'oiseau*.³⁴⁹

Fica claro, pelas explicações e termos usados, que se trata do mesmo autor que comentou a exposição em 1927, nas Notas de Arte. Ele passa então a breves comentários sobre várias obras, obedecendo à ordem do catálogo, e demorando-se um pouco mais em algumas poucas. Por fim, coloca: “Está visto que aqui se não allude aos velhos mestres, Parreiras, Visconte [sic], Amoedo, que pelos seus nomes, bem dispensam as referencias ligeiras que nos consideramos dispensados de emitir.” E além de anunciar semanalmente as conferências já tradicionais nessas exposições anuais, com seus temas e palestrantes, e o Prêmio de Viagem conferido a Cadmo Fausto, nada mais publicaram as Notas de Arte, sobre a 37ª EGBA.

Assim também *O Globo*, além de breves comentários sobre cerimônias, conferências e prêmios, apenas publicou, como no ano anterior, a série “Notas comprimidas”, desta vez assinadas por Brun Vandique, em número de cinco. E embora se tenha suprimido do título o adjetivo “irreverentes”, elas não deixaram de o ser: “Visconti dá-nos um esplendido trecho de Santa Thereza, depois de um banho de fumaça”.³⁵⁰

Em 1930, *O Jornal* diminui bastante a sua atenção à EGBA. Dois dias depois de breve notícia sobre a inauguração, apresenta um novo autor, Mendes Fradique, que se apressa em esclarecer sua função ali:

Animador, vivamente animador o salão deste anno, na Escola Nacional de Bellas Artes.

Já se respira no certamen algo de mais puro do que se respirava em dias ainda não mui remotos.

[...] É claro que não nos abalançamos aqui a um meticoloso relatorio estatistico, nem tampouco a qualquer coisa que se pareça, ou pretenda ser uma critica de arte. Não. Longe de nós tão arrojado intento. No salão fomos gente de fóra, fomos o espiente anonymo, o colhedor espontaneo de aspectos globaes, sem o menor vislumbre de ranço technico. E assim como um commentador que passa, commentaremos algo do salão deste anno. Lá se vê de tudo: desde o Visconti,

³⁴⁹ O “Salão” de 1930. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 13 ago 1929.

³⁵⁰ Brun VANDIQUE. O Salão de Bellas Artes – Notas Comprimidas III. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 ago 1930, p. 1.

artista que já não comporta adjectivo, até algumas telas adjectivas, insubstancialmente espalhadas pelos quatro cantos do salão. [...]³⁵¹

Somente no dia 24, *O Jornal* publicará as reproduções de cinco pinturas expostas no salão, na primeira página da sua segunda seção. *O Paiz* estampou três pinturas e três esculturas já no dia 10, em sua terceira página, porém, só no dia 13 comentou a inauguração, e ainda no dia 22 apareceu o primeiro artigo crítico, assinado por Fléxa Ribeiro. Neste ele faz uma apreciação dos trabalhos e da evolução dos concorrentes ao prêmio de viagem, mas antes, coloca sua impressão sobre a cerimônia recém-instituída:

Na organização dos “Salões” de bellas artes, há algumas praxes que devem ser modificadas com urgencia e franqueza.

Não se comprehende como ainda predomina o criterio de dar valor às obras expostas com a premiação em medalhas, de varias materias, e mais as menções com os respectivos grãos.

Um artista não póde ser tratado como escolar. E esboça qualquer coisa pitoresca ver, muitos delles, avançados nos annos, a receber, em cerimonia publica, a cobiçada dádiva, chamados um a um, sob o ruido tabelar das palmas.³⁵²

Somente mais uma crônica sobre a 37ª EGBA, de autoria de Fléxa Ribeiro, foi publicada nas páginas de *O Paiz*, e esta com um tema específico: “Os Paizagistas do Salão Official”, repetindo considerações que ele já fizera no ano anterior:

De longa data, sosinho, me opponho à interpretação pictural que os nossos artistas têm dado à paizagem brasileira.

Ao que parece, o transvio vem mesmo desde o esquecido Franz Post. Agostinho da Motta e Baptista da Costa [...] continuaram, de um modo geral, a pintar a *paizagem*, como entidade abstracta. Acreditaram que sua geometria era sufficiente; a atmosphaera e o colorido poderiam ser imaginados, sob a influencia discipular das escolas européas. [...]

Ao que parece, não passam de quatro os pesquisadores da paizagem brasileira, e que desejam dar, realmente, uma solução authentica à sua physionomia especifica, fugindo à cartilha de pintar que trouxeram da Europa: Lucílio de Albuquerque, Henrique Cavalleiro, Hans Pap [sic] e o principe Paulo Gagarin.³⁵³

No ano anterior, Ribeiro considerava que nem esses “pesquisadores da paisagem brasileira” chegavam a atingir a interpretação da mesma que ele considerava ideal:

³⁵¹ Mendes FRADIQUE. O Salão. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 15 ago1930, p. 5.

³⁵² Fléxa RIBEIRO. Chronica do “Salão”. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 22 ago 1930, p. 3.

³⁵³ Fléxa RIBEIRO. Os Paizagistas do Salão Official. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 25 e 26 ago 1930, p. 1.

Lucilio de Albuquerque, que tanto tem evoluído, elle mesmo, ainda não conseguiu penetrar esse mundo de sol, *onde ha pouca luz*.

Outros que o tentaram, como Hans Papp e Principe Paulo Gagarin, cairam num maneirismo opposto do que até Baptista da Costa se praticava. Se escaparam daquelle pormenor quasi photographico, tanto quanto convencional, e trataram a natureza pelos seus grandes volumes, tudo visto á distancia, panoramicamente, mergulharam nas cores berrantes, nas pastas espessas de sombras inverosímeis.³⁵⁴

Nos dois artigos, Ribeiro repete que na paisagem brasileira, em especial a carioca, “não ha cores cruas: *o verde é verde cinza, o azul é azul cinza, o violeta, o roseo são cinzas*. Assim, cobrindo os volumes coloridos, ha uma neblina tenue, transparente, mas grisalha, de leve, isto nos dias de sol pleno”.³⁵⁵ De acordo com essa premissa, embora não o inclua entre os quatro pesquisadores da paisagem brasileira, espera que Visconti lhe dê o efeito desejado:

Este anno, em *Santa Thereza*, Visconti se aproxima daquella realidade, dando-nos, numa hora especial, de neblina excessiva, uma das interpretações mais justas. É uma visão de poeta que se integra em bella materia de colorista em tons suaves. Gostaríamos de vel-o, artista polytechnico, de sagacidade optica, binocular, escolher, numa visão panoramica, um dia de sol pleno, um bloco de paizagem que vive sob a influencia da Guanabara, para termos, em definitivo, um exemplo salutar.³⁵⁶

Na EGBA de 1930, Visconti fez parte novamente do júri de Pintura, sendo que no ano anterior, somente dos júris do Prêmio da Cidade e da seção de Arte Aplicada, Gravura e Litografia.

Depois da Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, pode-se observar um crescimento na divulgação da EGBA feita pelos principais jornais cariocas. Porém, antes que terminasse a década de 1920, já se pode notar o seu decréscimo.

1.2.6 SNBA – de 1933 a 1945

Após 1901, quando realizou sua Exposição INDIVIDUAL durante o mês de maio na ENBA, e não participou da EGBA, o primeiro ano em que, estando no Rio de Janeiro, Visconti se ausentará da tradicional exposição anual, será 1931. A deste ano, sem dúvida, foi uma exposição ímpar dentro de sua série, até então não interrompida, desde que se iniciou em

³⁵⁴ Fléxa RIBEIRO. Salão de 1929. A paisagem brasileira: Lucilio de Albuquerque. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 19 e 20 ago 1929, p. 5.

³⁵⁵ Fléxa RIBEIRO. Os Paizagistas do Salão Official. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 25 e 26 ago 1930, p. 1.

³⁵⁶ Idem, ibidem.

1894. Ficou conhecida como Salão Revolucionário, pois foi fruto da Revolução de 1930, ocorrida logo após o encerramento da EGBA anterior, e apresentou-se com sensíveis mudanças também no campo artístico. Lúcio Costa, nomeado diretor da ENBA pela nova ordem, em 8 de dezembro de 1930, procurou reestruturar a Escola e também o tradicional salão. Em texto de 1984, ele relembra o certame:

O Salão de 31 foi o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país [...] Daí a idéia de romper com a já cansada monotonia das mostras anteriores convocando a participar do Salão Oficial aqueles artistas de certo modo comprometidos com a Semana de 22 [...] Objetivava-se com isto realizar aqui, conquanto tardia, uma lúcida e necessária renovação. [...] De modo que o Salão de 31, organizado à revelia do patrocínio do Conselho Nacional de Belas Artes, conseqüentemente sem premiações, foi um simples intermezzo, embora oficial, na seqüência tradicional dos Salões. Excepcional não só por isso, mas também pela qualidade do acervo exposto e por sua apresentação.³⁵⁷

Também o catálogo da 38ª EGBA tem um formato bastante diferente dos demais, apresentando apenas a lista de obras, sem júris nem comissão organizadora.

Em 1931 não aconteceu o Salão dos Artistas Brasileiros. O *Jornal do Commercio* publicava no início do mês de agosto a seguinte proposta, apresentada à Associação dos Artistas Brasileiros, por Celso Kely, seu diretor:

A Associação dos Artistas Brasileiros, desejando diffundir, cada vez mais, a cultura artistica do nosso paiz e colaborar com todas as iniciativas que visem esse alto objectivo, resolve aconselhar os seus associados – pintores, esculptores e architectos – a concorrerem ao salão official, que se inaugurará na Escola de Bellas Artes, a 1 de setembro proximo, porquanto, por sua natureza, deve esse certame reunir, em verdade, todos os nossos valores artisticos. [...] ³⁵⁸

No dia 2 de setembro, o mesmo jornal anunciava a inauguração da 38ª EGBA, que voltava à sua data de abertura dos primeiros anos, certamente por não ver motivos para celebrar o aniversário de criação do ensino das Belas Artes no Brasil.

O “salão” deste anno apresenta a feição original, ou melhor, inedita, entre nós, da reunião de todas as “escolas”, desde a “academia” até o modernismo, senão ao ultra-moderno irreverente e inexpressivo.

³⁵⁷ Lúcio COSTA in: José Roberto Teixeira LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 457.

³⁵⁸ Notas de Arte. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 9 ago 1931, p. 8.

Dentro das seis salas, pois, alinham-se numa plethora que desorienta o espirito de quem ali vae para observar e bem ver, numerosas telas, peças de esculturas, planos architectonicos e medalhas. [...]

Será um trabalho, dentro do dever, que executaremos, aos poucos, removidos os empecilhos que ora se oppõem á missão de noticiaria de registrar as impressões que lhe ficaram da abertura do “Salão” de 1931, inaugurado sob a nova tendencia do *open door* a todas as escolas de arte e processos que com a arte querem parecer...³⁵⁹

Até para o autor que vinha comentando a EGBA na coluna Notas de Arte, que logo de início se mostrou simpático ao modernismo, até para ele, aquela mostra pareceu arrojada demais. E o jornalista, que mais uma vez justificava, com o congestionamento causado pelos presentes à inauguração, a falta de seus comentários, nem aos poucos, desobrigou-se de fazer sua apreciação das obras.

O Jornal, em seu anúncio da inauguração, acompanhado da foto dos presentes à cerimônia (a mesma publicada pelo *Correio da Manhã*, em sua seção A Vida Social, como única menção à EGBA), foi bem mais detalhado sobre sua organização:

Revestiu-se de excepcional brilhantismo a inauguração, hontem, do Salão Oficial da XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes.

Ao contrario do que se esperava, não compareceu o chefe do Governo Provisorio, apesar de até á última hora assegurar-se que o sr. Getulio Vargas iria levar, com sua presença, estímulo aos artistas patricios de todas as tendencias, indistintamente admitidos ao Salão, como mais uma prova da hora revolucionaria que estamos vivendo.

Este caracter, por assim dizer subversivo, foi, de fato a nota dominante na Exposição.

Os novos, outrora dela banidos pelo juri academico da Escola de Belas Artes, procuraram desta vez obter sua “revanche”. O Salão é deles. Justamente por isso, no mesmo não figura, evitando confrontos delicados, nenhum dos professores desses moços, saídos muitos deles ha pouco dos bancos academicos. Pela primeira vez, não vimos lá Visconti, assim como tambem não vimos Amoedo, Antonio Parreiras, Rodolfo Chambelland, Lucilio e Georgina de Albuquerque.

A iniciativa de abrir o salão a todos os artistas, foi, porém, das mais felizes. Veio permitir exato conhecimento de todos os valores, e da falta de valores tambem, existentes em diversas manifestações artisticas no Brasil. [...]

Não se compreende, por outro lado, que os novos, membros do juri, alguns, tivessem o privilegio de ocupar, sósinhos, salas destacadas, em que isolaram os seus trabalhos com colocações especiais.

³⁵⁹ O “Salão” de 1931. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 2 set 1931, p. 6.

Seja como fôr, á parte essas pequenas restrições, a idéa foi magnifica. Devemos o curioso e originalissimo salão deste ano ao espirito moderno dos srs. Lucio Costa, Candido Portinari, Celso Antonio, Manoel Bandeira, e sra. Anita Mafaldi [sic], e isso basta para absolve-los dessas pequenas falhas. Encontram-se na Exposição desde as extravagancias coloridas da senhora Tarcila do Amaral, executadas para sua compreensão privativa e do seu circulo de admiradores, bem como as do sr. Ismael Nery, até as obras de mestres como Bernardelli e Carlos Oswaldo. [...]³⁶⁰

Alguns dias depois, o crítico de *O Jornal*, assinando apenas F.B. – provavelmente ainda Frederico Barata – informou sobre as reações ao salão e foi mais ousado nos seus próprios comentários:

Difícil, muito difícil, é dar uma impressão do salão atual obedecendo ao criterio jornalístico de auscultar a opinião dominante no meio artistico. Esta se divide de tal modo que cria ao observador os mais serios embaraços, deixando-o atordoado com os lamentos dos conservadores que assinalam a decadencia da pintura nacional e com a grita dos pintores evoluidos que pretendem impor com exclusivismo caracterizado suas avançadas na zona de guerra da nossa epoca. Uns e outros, aos que observam e procuram orientar-se, logo se apresentam suspeitos pela paixão com que negam sistematicamente tudo quanto esteja fóra dos limites da sua concepção individual ou da corrente que aceitaram. Estão afastados da exposição deste ano varios pintores que sempre se destacaram nas anteriores e dos quais podemos citar Elisêo Visconti, Rodolfo Chambelland, Lucilio de Albuquerque, Antonio Parreiras, Georgina de Albuquerque, Marques Junior, Osvaldo Teixeira, João Timotheo, Francisco Manna, Edgard Parreiras, Carlos Chambelland. [...]

Atordoado pelas teorias mais variadas o observador só tem um caminho: independer de todas elas e julgar exclusivamente com o proprio sentimento, sem partidarismo, aceitando em principio todas as fórmulas a que se apegue o artista para manifestar-se e colocando-se acima de todas as paixões para procurar orientar-se unicamente por uma pesquisa de beleza e harmonia, qualidades que em resumo caracterizam fundamentalmente qualquer obra de arte. [...]

Parece-nos mais aceitavel que essas tendencias extremistas entre nós sejam mascaras com que se disfarçam pintores incipientes, ingenuos e primarios, aliás sem nenhuma originalidade, pois exploram agora o que já outros exploraram desde 1911, marcando a época de inquietação e tolerancia que sucedeu á Grande Guerra.³⁶¹

Acompanha este artigo a reprodução de sete pinturas – de Henrique Cavalleiro, Ismael Nery, Ismailovitch, Vittorio Gobbis, Di Cavalcanti, Candido Portinari e Tarsila do Amaral. Frederico Barata ainda publicou em *O Jornal* um artigo sobre a participação de Henrique

³⁶⁰ A XXXVIII Exposição Geral. *O Jornal* (Bélas Artes). Rio de Janeiro, 2 set 1931, p. 3. As mudanças proporcionadas pelo Governo Provisório contaminam até a escrita, culminando no Acordo Ortográfico com Portugal, assinado em 15 de junho de 1931, que, no entanto, logo foi abandonado.

³⁶¹ F.B. XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 6 set 1931, 2ª seção, p. 1.

Cavalleiro no salão, desta vez assinando seu nome completo. Porém, uma nota anônima, no mesmo diário, ressaltava a outra faceta da exposição, anunciando um visitante ilustre, e exibindo a fotografia do grupo presente:

A revolução invadiu todas as esféras.

Os artistas da extrema esquerda tiveram, com ela, sua oportunidade, subvertendo as velhas normas austeras das exposições academicas na Escola Nacional de Belas Artes. As paredes do sisudo edificio da Avenida, onde outróra só se ostentavam os trabalhos medidos dos mestres, exibem este ano télas alegres de côres gritantes, esculturas irreverentes, verdadeiras extravagancias artisticas. [...]

Mas os trabalhos lá estão e ainda hontem foram contemplados por um dos “leaders” do movimento vermelhamente subversivo, soldado da revolução autentica, que houve cá fóra e permitiu aquela outra, dentro da Escola Nacional de Belas Artes.

O general Miguel Costa deve ter sido, em sua visita, um critico severo, além de autorizado.

Disseram-nos, todavia, que a sua opinião foi francamente favoravel aos bravos rapazes que tomaram de assalto a Escola, herois consagrados nessa batalha, policromica de tintas. Antes assim.

Começada cá fóra, a revolução acabou dentro da Escola. Para um salão de revolucionarios, ha necessidade de criticos revolucionarios, como o general Miguel Costa, capazes de compreende-los.³⁶²

Certamente esta visita tentava suprir a falta do apoio oficial na cerimônia de inauguração. Porém, de nada adiantou associar a nova ordem na ENBA com a Revolução política. Segundo José Roberto Teixeira Leite:

No próprio dia 1º de setembro em que se abria ao público o Salão, o Ministro da Educação, Francisco Campos, apresentara seu pedido de demissão. Sem o suporte do ministro, Lúcio Costa ficou exposto aos ataques de seus adversários, liderados pelo polêmico José Mariano Filho. A celeuma que a mostra suscitou, unida à grita dos professores de orientação tradicionalista da Escola, terminariam por causar a demissão de Lúcio Costa, assinada a 18 de setembro, quando por conseguinte o Salão Revolucionário ainda estava em sua plena vigência.³⁶³

No ano seguinte, houve a primeira interrupção nas Exposições Gerais da era republicana, desde que se iniciaram em 1894, por causa da Revolução Constitucionalista, ocorrida entre julho e outubro de 1932. Mas também porque o Conselho Superior de Belas Artes havia sido dissolvido no final de 1930, fortalecendo assim a função do diretor da ENBA, a cargo

³⁶² A XXXVIII Exposição Geral de Bélas Artes. Visitou-a hontem o general Miguel Costa. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 11 set 1931, p. 3.

³⁶³ José Roberto Teixeira LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 458.

de quem realizou-se a EGBA de 1931, arranjo que também não se mostrou satisfatório. Em 1933, o *Jornal do Commercio* anunciava no dia 11 de agosto:

Hoje, vespera da inauguração official, os artistas realizarão a sua festa que constará da cerimonia do “vernissage” dos trabalhos expostos.

Na festa, que é toda de character intimo, tomarão parte os expositores do corrente anno e o Conselho Nacional de Bellas Artes, recém-criado pelo Governo, e a imprensa.

Amanhã, dia da inauguração official, caso o Ministro da Educação, se encontre nesta Capital, os expositores e o Conselho prestar-lhe-hão significativa homenagem.³⁶⁴

Embora na capa do catálogo desta exposição ainda se leia 39ª Exposição Geral de Belas Artes, no título do artigo do *Jornal do Commercio* já se verifica aquele que será usado oficialmente a partir do ano seguinte: Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), mantendo-se, no entanto, a seqüência numérica anterior.

O *Correio da Manhã* deu maior cobertura ao evento de inauguração, destacando no subtítulo da reportagem: “O Chefe do Governo Provisorio fez-se representar”. Na foto dos presentes podem-se ver Visconti ao lado do ajudante de ordens em seu traje militar.

Com a presença do representante do chefe do governo provisorio, do director do estabelecimento, mestres e discipulos, artistas consummados e principiantes, teve logar o acto do “vernissage”, o qual decorreu em ambiente de positivas demonstrações de cordialidade entre todos os presentes dando oportunidade aos professores e discipulos, os que expõem e os que já expuzeram, os que já conquistaram premios valiosos e os que a elles agora se candidatam a francas expansões de mutua sympathia, trocando-se parabens e phrases significativas, de conforto, de estimulo, de esperança.

Comquanto a exposição actual não tenha o mesmo fulgor dos anteriores, em virtude, talvez, da incerteza que havia sobre a sua realização, o que acarretou a ausencia de muitos e promettedores trabalhos, mesmo assim ha no “Salão de 1933”, obras de fina idealização e eximia manufactura, não sendo facil, ao primeiro e rapido exame, determinar a quem caberá o ambicionado premio de viagem a Europa.³⁶⁵

Nesta reportagem, houve uma confusão entre as cerimônias do *vernissage* e da inauguração, pois aqui se trata da segunda. Porém, a nota principal foi ressaltar a presença,

³⁶⁴ Salão Nacional de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 11 ago 1933, p. 9.

³⁶⁵ Realizou-se hontem o “vernissage” do “Salão de 1933”. *Correio de Manhã*. Rio de Janeiro, 13 ago 1933, p. 3.

além das autoridades, de mestres e discípulos, antigos e novos artistas, e o clima de vitória e conagração entre todos. Como o Ministro da Educação Washington Pires não esteve presente, anunciou-se também um telegrama passado ao mesmo pelos artistas, comunicando o êxito do *vernissage* e saudando-o como “legítimo animador da arte brasileira”. Na mesma edição do *Correio da Manhã*, na primeira página do seu Suplemento de domingo, demonstrando esse espírito de união, foram reproduzidas dezesseis obras dos expositores [R82], dentre eles, desde mestres como Antonio Parreiras e Eliseu Visconti [421] até dois dos concorrentes ao Prêmio de Viagem.

Mas os artistas prepararam ainda uma homenagem à altura da sua gratidão ao ministro que os apoiara, restabelecendo o salão. No dia da reunião do Conselho Nacional de Belas Artes (CNBA), que havia sido instituído pelo Decreto 22897, de 6 de julho de 1933, foi realizada a cerimônia descrita pelo *Correio da Manhã*:

Sentaram-se á mesa, do lado direito do ministro o professor Visconte [sic] e á esquerda o director da Escola, professor Archimedes Memoria, e em seguida mme. Washington Pires.

Teve a palavra para saudar o homenageado o professor Pedro Bruno que disse o seguinte:

“[...] Depois de uma luta em que todos os artistas se puzeram de pé e uma das mais bellas demonstrações de que ha memoria na historia das artes no Brasil; depois de uma reunião commovente de forças e attitudes, reclamando o direito de legislar o proprio regulamento, columna mestra do Salão Nacional de Bellas Artes, os artistas se congregaram dentro de uma vontade ferrea e certos da victoria, e em poucos dias realizaram o que para muitos parece um milagre – este Salão. [...]

V. ex., agazalhando a vontade dos artistas, acceitando a proposta da nossa carta magna, que é o regulamento do salão, veio vivificar o nosso animo abatido.

Esperamos ainda mais da cultura de v. ex. [...]

Os artistas não podem prescindir do cuidado governamental, pois uma das mais fecundas e productivas medidas em pról da arte nacional era justamente aquella com que todos os annos o governo enriquecia as galerias da Pinacotheca, adquirindo obras de artistas no Salão annual.

Com esta medida justa, obtinha, não só o enriquecimento do seu patrimonio artistico como tambem marcava pelas suas obras os esforços de gerações de artistas brilhantes.

Hoje, depois de uma revolução renovadora, onde todos os aspectos da cultura nacional recebem um sopro de energias, a arte também espera a reposição deste acto. [...]»³⁶⁶

O discurso de Pedro Bruno foi muito longo, cheio de elogios ao ministro, declarações de quão felizes e gratos estavam os artistas, e exaltações à Arte. Mas os trechos destacados acima dão bem a idéia do momento, em que os artistas procuravam reconquistar um a um, os benefícios perdidos. Terminado o discurso, o ministro respondeu de improviso:

Disse o titular da pasta da Educação que não se tratava de uma reconstituição e sim de uma restituição aos artistas nacionaes.

O acto do governo para emendar um erro, proporcionar uma reparação, sendo que elle traria a felicidade de ser o ministro que referendara o decreto. Com isso, o governo provisório nada mais fizera do que demonstrar os propositos sinceros de acertar.³⁶⁷

Apesar de anunciar em detalhes as cerimônias e reproduzir algumas obras expostas, o *Correio da Manhã* não publicou nenhuma crítica, e o *Jornal do Commercio*, apenas comentários às esculturas. Este último anunciou ainda os prêmios distribuídos e uma atividade diferente entre as costumeiras conferências:

O Sr. Carlos Rubens, realiza hoje, uma conferencia, iniciando a serie de palestras semanaes, com o titulo: “Pintura Brasileira”.

Sabado, 2 de Setembro o Sr. Flexa Ribeiro, professor de Historia da Arte da Escola Nacional de Bellas Artes fará o “Dia do crítico” palestra em que o escriptor diante de trabalhos expostos, dirá sobre valores dos mesmos.³⁶⁸

Em 1934, a solenidade de inauguração do Salão teve ainda mais destaque da imprensa, porque contou com a presença do presidente da República, de alguns ministros e do reitor da Universidade do Brasil, à qual a ENBA agora pertencia:

Recebido á entrada, pela comissão organizadora e varios expositores, o sr. Getulio Vargas foi conduzido ás galerias da pinacotheca, onde se realiza o certamen, inaugurando-o e ouvindo um discurso do sr. Elyseu d’Angelo Visconti, relativo ás difficuldades encontradas para que, este anno, não soffresse solução de continuidade uma tradição já inseparavel de nossa vida artistica.

³⁶⁶ A reunião, hontem, do Conselho Nacional de Bellas Artes. A homenagem prestada ao Ministro da Educação e Saúde Publica. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 ago 1933, p. 5.

³⁶⁷ Idem, ibidem.

³⁶⁸ As conferencias da Escola de Bellas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 28 e 29 ago 1933, p. 7.

Respondendo ao appello com que o orador terminou suas palavras, o presidente da Republica prometeu em seu governo, interessar-se e amparar os artistas do paiz.³⁶⁹

Visconti fazia parte da Comissão Organizadora do 40º SNBA e aparece em todas as fotos da inauguração ao lado do presidente.

O *Correio da Manhã* diminuiu sensivelmente sua atenção ao salão, reproduzindo apenas três pinturas na primeira página do seu Suplemento, no dia 12 de agosto. Dois dias depois, anunciava a inauguração e nova movimentação dos artistas:

Como no annos anteriores, commemorando a abertura do “Salão”, os artistas patricios, após uma reunião para a posse da nova directoria da Sociedade Brasileira de Bellas Artes, reuniram-se num jantar de confraternização, que se realizou no Casino Beira Mar e teve a presença do ex-ministro Washington Pires e do representante do ministro Capanema.

Durante o jantar o pintor Edson Motta leu um memorial assignado por todos os presentes e dirigido ao ministro da Educação.

Pedem nesse memorial os nossos artistas, que sejam distribuidos com os deste anno os premios de viagem de 1931 e 1932 ainda não effectuados.³⁷⁰

Outros jornais também noticiaram esse pedido relativo aos prêmios que não foram distribuídos devido ao critério do Salão Revolucionário e à Revolução Paulista. Porém somente *O Jornal*, já no dia 22 de agosto, anunciava uma nota esperançosa:

Agora, acaba de correr, nos meios mais chegados ao “Salão Official de Bellas-Artes”, esta informação, de todo favoravel aos desejos dos nossos artistas: é que as verbas para aquelles premios foram incluidas nos orçamentos dos annos citados, sem terem, como se disse, sido aproveitadas.³⁷¹

Segundo Teixeira Leite, o pedido acabou sendo atendido parcialmente, pois ele informa que no ano de 1934 dois Prêmios de Viagem à Europa foram atribuídos: a Manuel Faria e a Orlando Teruz³⁷².

O *Diário da Noite* deu ampla cobertura ao 40º SNBA. Começou dois dias antes do vernissage a discutir a votação do Prêmio de Viagem, denunciando que os membros do júri

³⁶⁹ Inaugurou-se solemnemente a 40ª Exposição Geral de Bellas Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14 ago 1934, p. 1.

³⁷⁰ Foi inaugurado o “Salon” deste anno. Um pedido sobre os premios dos annos anteriores. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 ago 1934, p. 5.

³⁷¹ Os premios de viagem á Europa, no “Salão de 1934”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 22 ago 1934, p. 6.

³⁷² José Roberto Teixeira LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 424.

de escultura já teriam um nome acordado por critério de amizade e não artístico, e fez esse assunto render durante todo o mês de agosto. No artigo que informava sobre a inauguração do salão, registraram-se também as impressões causadas pela exposição:

Pelas mesmas circunstancias de que se revestiram sua realização, ainda incerta, até os ultimos mezes, o salão offerece, em relação aos anteriores, nitida impressão de inferioridade, em numero e qualidade das obras.

Não patenteia aquella vitalidade de outr'ora, attrahindo artistas de todos os recantos do paiz, e resumindo, daquelle modo, os mais significativos indices de nossa actividade artistica. [...]

A adaptação das galerias da pinacotheca causou má impressão, pela disposição geral. Os biombos de aniagem não tiveram altura sufficiente, de sorte que ficaram quase totalmente a vista, prendendo, desviando e perturbando a atenção do visitante, os quadros antigos, dos classicos e romanticos desaparecidos, mais dignos de apreço. [...]³⁷³

Em edição anterior, sobre a cerimônia do *vernissage*, o mesmo jornal explicava o motivo de se voltarem aos velhos e desastrados arranjos dos salões anteriores a 1922. É que as salas destinadas às mostras anuais estavam agora em reforma. Assim, as soluções de improviso para o uso das galerias da pinacoteca voltavam a prejudicar a exibição dos trabalhos no 40º SNBA, que já não causavam boa impressão por si só. Ao contrario do que ocorrera nos quatro ou cinco anos anteriores à Revolução, quando a cada ano o salão era julgado melhor que o antecedente, agora, em 1934, vinha em declínio. O clima de harmonia e esperança registrado na inauguração do ano anterior já não se verificava mais. Nem mesmo uma tentativa de abrir suas portas a todas as tendências artísticas teria alcançado sucesso, obviamente. Uma sala foi reservada aos artistas independentes que não quisessem se submeter ao critério do júri. Porém, conforme Helios Seelinger, que também fazia parte da comissão organizadora, apontara para o representante do *Diario da Noite* ao *vernissage*:

– Virou parede revolucionaria. Só appareceu isso...

Com effeito, uma duzia quando muito de trabalhos que em absoluto não representa, em seu vigor ascencional e esplendida liberdade creadora, destruindo tabus classicos, fetichismos academicos e convenções de escolas, as correntes da nossa vanguarda artistica [...]

³⁷³ O Salão. Inaugurou-se, solememente, hontem, a 40ª Exposição Geral de Bellas Artes. *Diario da Noite*. Rio de Janeiro, 13 ago 1934, p. 1 e 3.

Podemos esclarecer, no entanto, que os artistas modernos brasileiros, numa intransigencia susceptível de interpretações diversas, abstiveram-se de emprestar brilho à sala livre do salão academico.³⁷⁴

Nesta edição, o *Diario da Noite* reproduzia duas obras de concorrentes ao Prêmio de Viagem, uma foto do seu representante conversando com alguns artistas, e uma da “parede” independente. Nas edições seguintes, a foto de Getulio Vargas e sua comitiva observando alguns quadros ao lado de Visconti [R69]; mais quatro obras expostas, acompanhando alguns artigos sobre a questão dos prêmios a serem distribuídos; e a foto de uma pintora, Candida Gusmão, cuja paisagem em exibição foi golpeada três vezes a navalha³⁷⁵. Aos poucos, o salão passava a ser exibido pelos jornais apenas como assunto de interesse social, político ou até policial. Da crítica assinada, só foi encontrada uma por Dante Costa, especial para *O Jornal*, intitulada: “Viagem penosa pelo ‘Salão’ das Feias Artes”. Em tom irônico constante, deplorando o trabalho de diversos expositores, o autor aventava a causa da sua péssima impressão:

Eis um itinerario heroico.

Quem se aventurar pelas tres salas em que está reunido o “Salão” deste anno, adquire, irrelutavelmente, as roseas aureolas do heroismo. [...]

É verdade que ha notas de mais significação aqui e ali, mas em tão pequena proporção que não é aconselhavel ir procural-as em tão má companhia.

E por que tudo isso? Apenas porque ninguem oppoz resistencia nenhuma á “revanche” da arte reaccionaria, logo apos a infeliz victoria que ella teve, com o apoio official, sobre o espirito moço, representado em 1930 pelo sr. Lucio Costa (tambem não conheço o sr. Lucio Costa).³⁷⁶

Apesar de considerar que a maioria esmagadora dos expositores estava abaixo do aceitável, o autor cita várias exceções:

Comtudo, o velho Visconti (com dois bons retratos, um delles de um ingenuo, esbatido e amavel colorido), o velho Bernardelli, e o sr. Manoel Santiago, trazem alguma coisa em que é agradável pousar os olhos e a intelligencia. [...] Aliás, o mesmo se poderá dizer dos que expõe o esplendido sr. Henrique Cavalleiro [...]

³⁷⁴ O grande acontecimento artistico da estação. *Diario da Noite*. Rio de Janeiro, 11 ago 1942, p. 8.

³⁷⁵ Retalhada a navalha uma das obras expostas. *Diario da Noite*. Rio de Janeiro, 15 ago 1942, p. 2.

³⁷⁶ Dante COSTA. Viagem penosa pelo “Salão” das Feias Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26 ago 1934, 2ª seção, p. 3.

E ainda aponta na mesma linha: um discípulo de Cavalleiro, Aluizio Bittencourt; Oswaldo Teixeira; Olga Mary; Jordão de Oliveira; Portinari; Georgina de Albuquerque; Haydée Santiago; Martinho de Haro; Orlando Teruz; os escultores Humberto Cozzo e Leão Velloso; e mais dois ou três artistas desconhecidos. Termina fazendo uma estatística estranha, em que arredonda os nomes citados como positivos para vinte, mas compara-os ao total de obras expostas – 404 – e não ao de expositores. E então conclui:

Não perdoarei jamais o 40º Salão Official das Bellas Artes, o ter-me feito escrever o meu primeiro artigo contra. Acho isso desagradavel, e não faria nunca por divertimento. A arte brasileira fica me devendo esse desgosto, que nem a noticia de que o sr. Flavio de Carvalho requereu e obteve a queima de tudo aquillo, apagará...³⁷⁷

Em 1935, com exceção do *Correio da Manhã* que volta a dar maior atenção ao SNBA, os outros jornais, tais como *A Noite*, *Diario da Noite*, *Jornal do Commercio* e até *O Jornal*, limitam-se a anunciar os eventos inaugurais, os candidatos aos Prêmios de Viagem à Europa e ao Brasil, e, com a exceção do *Jornal do Commercio*, a publicar as fotos das cerimônias de abertura e a reprodução de uma ou outra obra exposta. Vai-se confirmando assim, a tendência de divulgar a exposição artística anual apenas como acontecimento social, e político no que respeita à sua solenidade de inauguração. Em *A Noite*, por exemplo, suas fotos são acompanhadas apenas de legenda explicativa ou diminuto texto, sendo que em uma delas, onde Visconti aparece em destaque [R83], seu nome nem é citado: “A gravura mostra o Sr. Getulio Vargas, tendo ao lado os ministros de Estado, quando admirava os trabalhos numa das salas da mostra official”.³⁷⁸

Porém, o *Correio da Manhã* revela o quanto custava esse “apoio” presidencial:

Transcorrem as mais das vezes sem brilho, envoltas numa penumbra de indiferença e de tédio, essas festas do espirito que noutros paizes congregam multidões. Aqui mesmo, no Rio de Janeiro, o interesse pela pintura e pela esculptura foi em tempo muito maior do que hoje é, e os salões officiaes tinham, desde a abertura ao encerramento, uma frequencia animadora. Desde alguns annos, todavia, que as grandes exposições da Escola Nacional de Bellas Artes (e não ha mais do que uma a cada doze mezes!) nascem e morrem abandonadas pelo publico. Que dizer dos nossos ministros da Educação? Ainda ante-hontem o sr. Gustavo Capanema, especialmente convidado, deixou de comparecer ao “vernissage”. E hontem, o

³⁷⁷ Idem, ibidem.

³⁷⁸ O Salão de 1935. Inaugurou-o o presidente da Republica. *A Noite*. Rio de Janeiro, 13 ago 1935, p. 3.

presidente Getulio Vargas, aguardado às duas horas da tarde, chegou às tres e meia, – obrigando mais de mil pessoas, entre as quaes os embaixadores da França, da Belgica, do Japão e da Polonia, e o ministro da Guatemala, a uma espera nada diplomatica de noventa minutos.³⁷⁹

No mesmo artigo, podem-se ler ainda apreciações gerais sobre o 41º SNBA e também algumas individuais, além de detalhes administrativos:

Entre os expositores será justo destacar o sr. Elyseo Visconti, com um bellissimo auto-retrato, uma paisagem, e um “retrato de commendador”; o sr. Henrique Cavalleiro, com um *estudo de nú*, onde se nota uma felicissima pesquisa de volume; o sr. Marques Junior, com dois retratos; o sr. Manoel Santiago e sua senhora, d. Haydée Santiago, com seis télas admiraveis [...]

Apreciado de um modo geral, o *salão* deste anno não é melhor nem peor do que o dos annos anteriores; se uns artistas evoluíram, outros morreram e já não expõem mais; outros paralsaram e expõem o que sempre expuzeram; e outros começam, com as mesmas illusões com que sempre na vida se inicia uma carreira de arte. [...]

Apezar de tudo, porém, os nossos artistas merecem louvor. Elles e só elles é que se esforçam pelas bellas-artes, combatendo galhardamente e sósinhos contra o descaso, a indifferença, o desinteresse de todos, – publico e governos. Resolveu a comissão organizadora do presente *salão* que este anno não se cobre entrada, na esperança de que, assim, augmente, a frequencia dos visitantes. [...]³⁸⁰

Visconti é o primeiro artista a ser citado, seguido diretamente de seus três principais discípulos. Mais adiante, vários outros artistas são referidos favoravelmente, inclusive Yvonne Visconti. Seu pai, mais uma vez, fazia parte da comissão organizadora do salão e o fará ainda por mais dois anos seguidos. Percebe-se que concentrara esforços, juntamente com outros colegas, em geral muito mais moços que ele, para revitalizar o salão. E parece que conseguiram novamente o apoio do *Correio da Manhã*, que neste ano apresentava um crítico assinando Terra de Senna. Embora aponte todos os indisfarçáveis defeitos do salão, este autor indica também os esforços e mantém a esperança:

A historia, dizem, se repete.

E como a historia, o nosso Salão Nacional de Bellas Artes, que é por signal, um mavioso conto da carochinha para os nossos artistas, badala todos os annos como um sino mal tocado, as mesmas tendencias, os mesmos estudos, as mesmas naturezas mortas (e às vezes bem mortas) e as mesmas esperanças.

³⁷⁹ Salão Nacional de Bellas Artes. Realizou-se hontem sua abertura official. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 ago 1935, p. 3.

³⁸⁰ Idem, ibidem.

[...]. Nada de afirmar que o salão deste anno é inferior ao do anno passado, quando os artistas são sempre os de todos os annos. [...]

A verdade, porém, é que enquanto os velhos fogem do salão, que se conserva para elles de portas escancaradas, os novos, ou renovadores, ou modernistas, não procuram forçar sequer os “torniquettes” creados pelo Conselho Nacional de Bellas Artes, com o nome alarmante de jury de admissão. [...]³⁸¹

Este mesmo crítico traça um comentário que permite a identificação de mais uma pintura de Visconti que participou desses salões, além da confirmação de um problema de saúde quase nunca referido:

Um velho mestre que nos faz lembrar sempre e sempre aquellas “Commungantes”, tocadas de um suave mysticismo e aquellas “Oreadas”, uma das télas mais lindas da nossa Pinacotheca.

Mas, ante todas as suas maiores télas, uma pequenina, bem pequenina mesma, avulta!

É, realmente grande!

É o “Retrato” (cabeça de expressão) – 84.

Havia sido o mestre glorioso accommettido de uma congestão.

Em suas faces macillentas, marcadas já pela idade avançada, ha um rythmo de dôr.

Interpreta o pintor sua propria mascara.

E o seu rosto, na contracção dolorosa da molestia que o sacrifica, nos parece lindo, porque fixa mais que o soffrimento, a eternização de uma Arte, que os quasi setenta annos não destróem!

Ah! o pintor não sabe dar vida sómente á paizagem verde e alegre dos nossos campos, a harmoniosa ondulação das nossas aguas, a carnção clara e inebriante dos seus modelos.

Elyseu Visconti dá majestade e belleza á dôr, a sua propria dôr.

“Retrato de um comendador” e “Minha casa, Theresopolis” completam o envio do illustre professor.³⁸²

A referência no catálogo à pintura analisada, como *Retrato (cabeça de expressão)*, não fazia supor que se tratava de um auto-retrato [432]; mas a boca aberta, que não se vê em nenhum outro, e o olho esquerdo com a pálpebra caída já indicavam que era um registro da paralisia facial citada por Carlos da Silva Araújo, em seu discurso de homenagem póstuma,

³⁸¹ Terra de SENNA. XLI Salão de Bellas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 ago 1935, Suplemento, p. 1.

³⁸² Idem, p. 1 e 6.

na Academia Carioca de Letras³⁸³. É impressionante imaginar que, em 1934, então com 68 anos de idade, Visconti aceita realizar novo painel para decorar o alto do proscênio do Teatro Municipal [E66-75], no qual trabalhará até 1936 [F79], sofre a paralisia facial nesse período, e ainda atua na comissão organizadora dos Salões de 1934 até 1937, sendo que a deste último ano foi designada pelo ministro Gustavo Capanema.

Terra de Senna ainda escreverá mais um artigo sobre o 41º SNBA, comentando outras tantas obras, publicado no domingo seguinte. Mas é o primeiro deles que conclui de modo interessante, contando sobre sua saída do edifício da Escola:

Na rua, um indiscreto pergunta-me:

– Então? Gostou?

– Gostei, respondi. Por que não gostar?

O salão é a própria vida dos artistas. Tem para eles tudo que a nossa existência possui de bom e de máo: esperança, desilusão, alegria, felicidade...

Assim também é a vida de todos nós.

E eu, meu amigo, adoro-a...

Com todos os seus minutos alegres, as suas horas tristes, os seus dias dolorosos. Por isso procuro, dentro do Salão, viver com os artistas esse pouco de esperança, de desilusão, de alegria e de felicidade...³⁸⁴

O salão é a própria vida dos artistas! Parece oportuno concluir esse histórico das exposições anuais das quais Visconti participou com essa assertiva, embora ele se apresente ainda, sem falhar um só ano, em todas até 1945.

As dificuldades que os artistas encontraram para dar continuidade a essa tradição, provavelmente, só aumentaram. Mas a continuaram, até bem depois de Visconti partir.

Nos anos que se seguiram, a data de inauguração do SNBA já não foi seguida religiosamente como até 1935. O 42º SNBA foi inaugurado em 18 de outubro de 1936, o seguinte em 17 de setembro de 1937. Essa inconstância, associada ao fato de que os jornais cada vez menos se interessavam pelo evento, dificulta muito o andamento da pesquisa. Mas

³⁸³ Carlos da Silva ARAÚJO. In: *Eliseu D'Angelo Visconti*. Rio de Janeiro: Gráfica Sauer/ Biblioteca da Academia Carioca de Letras, 1945 (Cadernos 16), p. 53.

³⁸⁴ Terra de SENNA. XLI Salão de Bellas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 ago 1935, Suplemento, p. 6.

ainda assim, é possível encontrar, aqui e ali, alguns comentários mais sobre as obras do mestre, sempre presentes ao certame. Como, por exemplo, ainda na coluna Notas de Arte, sobre o 48º SNBA:

[...] Ao lado o insigne Sr. Visconti nos faz admirar um parque de Teresópolis – *Ninho* [467] se intitula o quadro – onde uma dama acompanhada de uma criança, impele um lindo carro de bebê. Os tons verdes do arvoredo levíssimos quase imateriais, vão se diluindo até se fundir no arroxeadado, longinquo, da serra dos Orgãos. Pensa-se no século XVIII, em Watteau. É um encanto. Dois retratos, do sr. Vieitas e do Dr. Moscoso, confirmam a fatura recente do mestre sempre operoso, verdadeiramente infatigável.³⁸⁵

Ou na sua última participação, no 51º SNBA, que só foi inaugurado a 8 de dezembro de 1945, quando Antonio Bento, já no início do ano seguinte, publica em sua coluna:

Há quarenta anos, Visconti enviou dois retratos ao Salão. O primeiro era uma menina-moça de lindos olhos e cabelos negros, pele clara e rosada, toda vaporosa no seu vestido branco. Gonzaga Duque não disse em sua crônica sobre o salão de 1905 quem era essa visão primaveril, dona dum “olhar celeste”. O segundo quadro pertence hoje ao Museu Nacional de Belas Artes. É o retrato da escultora Nicolina de Assis. Desse trabalho, o autor dos “Graves e Frívolos” escreveu maravilhas, garantindo que o mesmo ficaria nos “arquivos da arte”. [...] Depois de coloca-lo entre uma coleção de obra-primas [*sic*] absolutas, Gonzaga Duque dedicou duas páginas á descrição do quadro, que já foi também chamado a Gioconda brasileira.

Não me proponho, nesta cronica sobre o Salão atual, discutir os meritos de Visconti. Sua obra já pertence à historia da pintura brasileira, embora não seja licito compara-lo aos maiores retratistas do mundo. A verdade, entretanto, é que seus quadros constituem uma das atrações desse Salão, principalmente o seu auto-retrato e o retrato de seu netinho. São trabalhos da fase derradeira do mestre, já bem proximo da morte. Apesar disso, o pintor ainda nos aparece de mão e espirito firmes. No auto-retrato, sua mascara emerge sensual, viva e palpitante da massa escura do fundo que faz sobressair os tons rosados da face, e os brancos da barba. O retrato de seu netinho deitado no berço é um quadro delicioso, conforme já observei em outra cronica. Parece feito numa unica sessão, de tal forma é espontaneo. Vale sobretudo pela beleza dos tons e pela harmonia do colorido. Revela que o pintor impressionista ainda tinha bem vivos os seus olhos, naturalmente sensiveis à sua ternura de avô. São dos melhores quadros do salão.³⁸⁶

O *Auto-retrato* [476] foi reproduzido junto ao artigo, no *Diario Carioca*; e o outro retrato é *Meu netinho* [499], uma das últimas pinturas realizadas por Eliseu Visconti, guardada até hoje pelo próprio retratado.

³⁸⁵ XLVII Salão Nacional de Belas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte). Rio de Janeiro, 8 e 9 set 1941. O parque de Teresópolis é a pintura conhecida hoje como *Um ninho* [467].

³⁸⁶ Antonio BENTO. O Retrato no “Salão” de 1945. *Diario Carioca*, 6 jan 1946, 3ª seção (Artes), p. 1.

* * *

Este histórico das mostras de arte anuais do Rio de Janeiro, destacando algumas de suas mudanças e a participação constante de Visconti, além de auxiliar na catalogação de suas pinturas e esclarecer vários detalhes sobre seu envolvimento com os salões, demonstra o quanto o pintor se manteve atuante em sua trajetória artística, pesquisando, produzindo e expondo ininterruptamente, a despeito das transformações e dificuldades que ocorreram no mundo artístico, durante os quase sessenta anos de sua carreira.

2 OUTRAS COLETIVAS, INDIVIDUAIS E PÓSTUMAS

Eliseu Visconti foi um artista extremamente operoso em todos os sentidos. Além de trabalhar ininterruptamente na sua arte – desde que entrou para o Liceu de Artes e Ofícios, em 1883, até o acidente que lhe causou a morte três meses depois, em 1944 –, de experimentar diversas técnicas, faturas e gêneros da pintura e de objetos para a indústria, ainda fez questão de mostrar sua produção constantemente, em certames desde os mais grandiosos e famosos aos mais reduzidos e despretensiosos, tanto no Brasil como no exterior.

A importância que Visconti outorgava às exposições coletivas fica evidente não apenas por suas participações efetivas, mas porque as visitava constante e atentamente, o que pode ser constatado por meio de convites guardados e de impressões anotadas em seus cadernos. Pode-se ler em vários deles anotações sucintas tais como:

Salon d'automne de 1907
Exposition d'art belge rétrospective
J. Ensor não gosto
A. Stryls matéria e sentimento gosto
Pintado a Veneziana como é minha figurinha do Castelo.¹

2.1 Os *Salons* parisienses

Quando chegou a Paris para o gozo do seu prêmio de viagem, em março de 1893, além de suas expectativas pessoais, o jovem Eliseu Visconti trazia em sua bagagem a determinação de não frustrar as esperanças daqueles que lhe proporcionaram a oportunidade de estar ali – seus antigos professores. Afinal, em 1890, ele havia lutado, ao lado dos “novos”, pela

¹ Caixa 1, transcrição feita por Ana Cavalcanti, em março de 1997, na residência de Tobias d'Angelo Visconti.

reforma da antiga Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro, entre outras coisas, justamente pelo restabelecimento dos concursos de prêmio de viagem à Europa e, agora, ele era o primeiro contemplado.

O primeiro passo que seria dele esperado: a admissão na *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Eliseu Visconti ingressou na *École* já no seu primeiro ano em Paris, sendo classificado em 7º lugar nas provas de admissão, prestadas em junho, mas não chegou a freqüentá-la por muito tempo. O nome dele aparece somente na lista de presença dos alunos do *Cours de Soir*, de outubro de 1893 a janeiro de 1894, cumprindo, portanto, apenas um trimestre².

Tendo percorrido, muito rapidamente, o caminho que conduzia até ela e, portanto, tendo provado à comunidade artística brasileira, que era capaz de ser admitido no ensino oficial francês, e com brilhantismo, não tinha porque se desgastar, no ambiente extremamente competitivo e desagradável daquela instituição. Afinal, Visconti já gozava do seu prêmio de viagem e, para cumprir com suas obrigações como bolsista, a Académie Julian, que ele freqüentava desde que chegou a Paris, no ateliê de Bouguereau e Ferrier, servia-lhe perfeitamente.

O prestígio do reconhecimento oficial, Visconti podia continuar obtendo, e com vantagens, através de outro instrumento: o *Salon*. Justamente no momento em que deixa a *École des beaux-arts*, o pintor brasileiro se preparava para enfrentar o temido júri do *Salon* pela primeira vez.

2.1.1 Da Société des Artistes Français

Visconti encontrou em Paris um ambiente artístico rico e conturbado, que oferecia três opções anuais para a exposição de obras com grande repercussão: os salões do Champs-Élysées, do Champ de Mars e dos Independentes. Os dois primeiros, por seu caráter oficial, eram considerados de maior importância para os jovens artistas brasileiros, como ele pensionistas dos cofres públicos, através da ENBA. E destes dois, o mais tradicional era aquele que Visconti visou inicialmente:

² Mirian N. SERAPHIM. *Eros adolescente: “No verão” de Eliseu Visconti*, 2008, p. 208.

O *Salon des Champs-Élysées*, organizado pela *Société des artistes français*, era o herdeiro do primeiro Salão organizado pelo Estado francês no ano de 1673. No final de 1880, o Estado abdicou do papel de organizador da exposição anual e delegou a direção do Salão aos artistas, ou seja, à Sociedade mencionada. No entanto, a exposição anual dos *Champs-Élysées* conservou seu caráter oficial, pois a *Société des artistes français* declarava ser uma “emanação do Estado”, “delegada por ele a fim de assegurar um serviço público de interesse geral”.³

Segundo Monnier, por sua origem acadêmica, o Salon de la Société des artistes français, definia-se como o lugar onde se podia mostrar o trabalho dos artistas, sob o controle de um júri de artistas, e encontrar um público. Mas, no século XIX, era, sobretudo, o espaço em que o artista estabelecia sua relação com o poder administrativo, acadêmico e econômico. A partir do estatuto de vitrine, o Salon des Champs-Élysées se transformara em lugar de confrontação, de competição e de venda, um lugar determinante do grau de existência social do artista. Com o mercado de arte ainda pouco desenvolvido, era no *Salon* que o artista entrava em contato com seus parceiros econômicos. A admissão ao *Salon* consagrava o artista profissional. Quando ele era formado pela École des Beaux-Arts, reencontrava no *Salon* a sociedade civil, os clientes, as encomendas do Estado. Quando ele tinha uma formação independente, a exposição de uma obra no *Salon* era a primeira etapa do reconhecimento social. Para os artistas estrangeiros, a admissão ao *Salon* de Paris dava a referência almejada⁴.

Os salões ofereciam ainda a oportunidade dos artistas chegarem às páginas dos jornais. Numa época em que os *marchands* eram raros, em que um artista, mesmo conhecido não fazia exposições particulares, as recompensas concedidas pelo júri eram ocasiões de intermináveis artigos. Os jornais, vários dias seguidos, publicavam comentários feitos sala por sala, onde cada quadro era meticulosamente descrito⁵.

Tudo isso o jovem Visconti esperava conquistar com a admissão de duas pinturas, no *salon* inaugurado a 1º de maio de 1894. Segundo o *Catalogue Illustré de Peinture et Sculpture* desse Salon, Visconti expôs, sob o nº 1821 *En été* [047], e sob o nº 1822, *La lecture* [057].

³ Ana Maria Tavares CAVALCANTI. *Les Artistes Bresiliens et “Les Prix de voyage en Europe” A la fin du XIXe siècle: vision d’ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d’Angelo Visconti (1866-1944)*. (tese de doutorado), 1999, p. 204.

⁴ Gérard MONNIER. *Des beaux-arts aux arts plastiques*. 1991, p. 103-104.

⁵ J.-P. CRESPELLE. *Les maîtres de la belle époque*. 1966, p. 16.

A família Visconti guarda uma foto de Visconti, em seu atelier de Paris, ao lado desta última [F07]. E como a primeira EGBA organizada pela ENBA, só foi inaugurada em 1º de outubro do mesmo ano, no Rio de Janeiro, Visconti conseguiu enviar essas duas obras a tempo de participarem daquele evento inaugural, juntamente com outras que havia pintado ainda no Brasil, antes da sua viagem.

Porém, a presente geração de historiadores e críticos de arte conheceu como *No verão*, pintura de Visconti do MNBA, aquela que foi, em algumas publicações⁶, reproduzida com o título *As duas Irmãs* [059]. Mas, a pintura de Visconti que recebeu a Medalha de 2ª classe na EGBA de 1894⁷, é aquela *En été* que foi exposta no Salon de Paris, no mesmo ano. A recente descoberta da descrição das pinturas que receberam medalhas naquele ano, publicada no jornal *Gazeta de Noticias*, em 1º de novembro de 1894, comprova que se tratava daquela hoje conhecida como *Menina com ventarola* [047].

Visconti exporia ainda no Champs-Élysées, durante seu estágio em Paris, mais duas vezes. Segundo o *Catalogue Illustré de Peinture et Sculpture* do Salon de 1895, em maio o pintor brasileiro apresentou, sob o nº 1895, *Communiantes* [074], e, sob o nº 1896, *Portrait de A. N....* É possível identificar este retrato como o de Alberto Nepomuceno [072], músico brasileiro, por informações encontradas num artigo de revista, em 1943⁸, e no discurso de Carlos da Silva Araújo, na sessão solene da Academia Carioca de Letras, em homenagem póstuma a Visconti:

O retrato de Alberto Nepomuceno, hoje em nossa galeria, foi pintado em Paris, em 1895, quando os dois jovens artistas aprimoravam estudos na Cidade-Luz.

No canto direito inferior da tela, está a dedicatória: “Ao amigo Nepo Office. E. Visconti. Paris. 1895”.

No canto superior esquerdo, ainda se pode ler: “Salon des Champs-Élysées de 1895”. Fácil concluir que o quadro aí deve ter estado exposto.⁹

⁶ BARATA, *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944, p. 39; ACQUARONE. *Mestres da pintura no Brasil*, [1949], p. 179. Nos catálogos do MNBA e em *Visconti, Bonadei*, 1993, foi reproduzida com os dois títulos.

⁷ Ver, no capítulo anterior, o item 1.2.1.

⁸ O jubileu de um grande artista nosso: Elisêu Visconti, sua vida e sua obra. *O Homem Livre*. Rio de Janeiro, jan/fev, 1943.

⁹ Carlos da Silva ARAÚJO. Dois retratos da minha galeria. In: *Eliseu D'Angelo Visconti*. Biblioteca da ACL, 1945, p. 49.

Porém, desta vez Visconti não conseguiu enviar no mesmo ano as pinturas para o Rio, pois a 2ª EGBA foi inaugurada em 1º de setembro, conforme previsto nos seus estatutos. A pintura *Comungantes* participou da 3ª EGBA, em 1896, no Rio de Janeiro, com o título *A comunhão*, e no catálogo da exposição aparece também o *Retrato de A. N.*

No ano seguinte, a participação do bolsista Visconti neste salão parisiense foi encerrada com a exibição de *La Convalescente* [084], e *Femme nue: étude*. Embora o catálogo da exposição de Visconti, em 1901, na ENBA, informe que *A convalescente* foi exposta no Salão de Paris, em 1895, e no de Munich, em 1896 [D02], é certo que em Paris isso só aconteceu no ano seguinte, o que pode ser comprovado pelo *Catalogue Illustré des ouvrages exposés au Palais des Champs Élysées*, inaugurado em 1º de maio de 1896, nos quais as pinturas estão registradas, respectivamente, sob os n.ºs 2011 e 2012. Resta saber se a informação quanto ao Salão de Munique está correta, ou não. Quanto ao *Femme nue: étude*, que também aparece registrado neste Catalogue Illustré, trata-se do *Nu deitado*, hoje pertencente ao MNBA [082], pois, no verso de uma foto de Visconti ao lado desta pintura, no seu atelier de Paris [F08], aparece a inscrição manuscrita: “Paris, 1896, Salon des Artistes Français”. Ela foi apresentada no Rio, na 5ª EGBA, em 1898, ao lado de mais onze obras, embora não conste do seu catálogo. Este fato foi noticiado por um cronista da mostra: “A tela que não está mencionada no catalogo tem muito valor”.¹⁰

Entre os guardados de Visconti foi encontrado um cartão de expositor da Société des artistes français, do *Salon* de 1897 [D34]. Apesar da informação de que “Elle est rigoureusement personnelle” pode-se ver o nome de Pedro Weingärtner (1853-1929) riscado e o de Visconti anotado pouco mais acima. No verso, a foto é de Visconti e a assinatura também, sem apresentar nenhuma rasura. No entanto, este cartão é o único indício encontrado de uma quarta participação de Visconti neste *Salon*, pois seu Catalogue Illustré não traz o nome de Visconti, mas sim o de Weingärtner.

No *Catalogue Illustré de la Société des artistes français*, do *Salon* de 1914, está registrado para Visconti, sob o n.º 2000, a pintura *Le découvreur Cabral guidé par l'Humanité*. É muito provável, que quando Visconti regressou a Paris com sua família em 1913, já com a

¹⁰ SILVANO. Exposição Geral de Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 28 set 1898, p. 2.

incumbência de realizar as decorações para o teto do *foyer* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, levou na bagagem a tela relativa à história recente do Brasil, exposta pela primeira vez em 1901, na sua individual na ENBA, com o título *Pedro Álvares Cabral guiado pela Providência* [128].

Na lista das obras da Exposição Retrospectiva, incluída no catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência [D15], em 1922, no Rio de Janeiro, o nº 298 é, dentre as apresentadas por Visconti, “*Pedro Alvares Cabral guiado pela humanidade* (Salão de Paris, 1914)”. Apesar da diferença entre aquela que guia Cabral em um título e noutro – a Providência ou a Humanidade – outra publicação confirma a hipótese de ter sido uma mesma pintura exposta em 1901, na ENBA, em 1914, no Salon, e em 1922, na Exposição do Centenário da Independência. Um artigo publicado na revista *O Homem Livre*, de 1943, traz uma lista dos principais quadros de Visconti [P36], da qual consta: “‘Cabral descobre o Brasil guiado pela Providência’ – grande tela que figurou no Salon de Paris de 1904 (Propriedade do artista)”¹¹. Embora aqui a divergência seja na data, como não consta o nome de Visconti em nenhum catálogo dos *Salons* de 1904, é certo que se trata de um erro gráfico. Além disso, essa é uma das pinturas de Visconti cujo título mais varia de forma, em diversos registros, embora sempre com o mesmo significado.

2.1.2 Da Société Nationale des Beaux-Arts

Ainda durante sua primeira estada em Paris, a partir de 1897, Visconti passa a expor suas obras no Salon de la Société nationale des beaux-arts (criada a partir da cisão, em 1889, da Société des artistes français), no Palais du Champ de Mars, por três anos consecutivos. Essa cisão do *Salon* em dois blocos rivais, mais que uma inovação, foi o resultado de uma série de desavenças a respeito de sua organização e de uma grande insatisfação, por parte dos artistas descontentes com a distribuição de recompensas, que, entretanto, não desejavam que fossem abolidas¹².

¹¹ O jubileu de um grande artista nosso: Elisêo Visconti, sua vida e sua obra. *O Homem Livre*. Rio de Janeiro, jan/fev 1943.

¹² Constance NAUBERT-RISER. 1890-1900 – Introduction. In: *La Promenade du Critique Influent: anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. 1990, p. 320.

No Salon du Champ de Mars, Visconti expôs *Rêve Mystique* [099] e *Noceuse* ou *Fatigada* [097], em 1897¹³. Essas duas pinturas tiveram seus títulos trocados em Paris, muito provavelmente, no próprio *Salon*, a partir de suas legendas¹⁴. Visconti expôs ainda, em outras duas edições deste mesmo *Salon*, durante sua primeira estada em Paris. Segundo a *Gazeta de Noticias* (1º set 1908, p.1), que publicou dados biográficos do pintor traduzidos dos “Archives Biographiques Contemporaines”, ele exibiu no Salon de 1898 a tela *Recompensa de Saint Sebastién* [108], e um estudo de nu. No *Catalogue Illustré de la Société Nationale des Beaux-Arts* de 1899, estão registradas para Visconti, sob o nº 1438, *Mélancolie* [114] e 1439, *Tendresse* [115], que na exposição individual do pintor no Rio de Janeiro, em 1901, passaram a ser tituladas, respectivamente, *Gioventù* e *O Beijo*.

Visconti morou e trabalhou em Paris ainda por outros dois períodos. Em 1905, lá estava ele, desde o ano anterior, quando recebeu a encomenda das primeiras decorações do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o que lhe possibilitou estender sua permanência na Europa até 1907. Apesar do enorme volume de trabalho gerado por essa encomenda, o pintor encontrou tempo para produzir obras brilhantes, que expôs no Salon de la Société nationale des beaux-arts:

- 1905 : nº 1198, *Portrait de M^{me} de Assis* [157] e nº 1199, *Portrait de M^{lle} B. Lindheimer* [158];
- 1906 : nº 1204, *Maternité* [176] e nº 1205, *En semaine (Luxembourg)* [174];
- 1907 : nº 1193, *La lettre* [185] e nº 1194, *Au Luxembourg*.

Neste último ano, Visconti terminava seus painéis decorativos para o Teatro Municipal e, por isso, não deve ter tido tempo de preparar algo especial para o *salon*. Assim, expôs *A carta*, do ano anterior, e esta outra, não localizada ou não identificada, mas que pode ser uma das muitas preparatórias para *Maternidade*.

Seu último período na França foi de 1913 a 1920, desta vez, mudando-se para lá com a família, já com a incumbência de realizar a decoração do teto do *foyer* do mesmo teatro. A

¹³ Os catálogos originais ou em fac-símile dos Salons du Champ de Mars, de 1897 e 1898 não foram encontrados.

¹⁴ Ver detalhes mais adiante, no item 2.2.4.

encomenda foi entregue por Visconti no Rio, em 1916, durante a 1ª Guerra Mundial, o que impossibilitou à sua família voltar imediatamente para o Brasil, assim como a realização dos Salons parisienses por quatro anos. Assim, Visconti retornou à Europa, lá ficando até conseguir mudar definitivamente para o Brasil com sua esposa e seus três filhos.

O primeiro Salon parisiense depois de terminada a guerra, chamado *Exposition au profit des œuvres de guerre*, aconteceu em conjunto entre a Société des Artistes Français, e a Société Nationale des Beaux-Arts, em 1919 [D07], num esforço de união que só o pós-guerra poderia produzir. Visconti estava presente, registrado no seu *Catalogue Illustré*, sob o nº 2138, com o título *Les enfants joueux* [305]. Durante a guerra, Visconti esteve refugiado em Saint Hubert, arredores de Paris, e essa pintura, hoje conhecida como *Roda de crianças*, é a imagem do oásis de sossego conseguido ali, que possibilitou ao pintor representar a mensagem da esperança de reconstrução, na inocência das crianças.

Antes de voltar para o Brasil, Visconti ainda expôs uma última vez num Salon parisiense, três grandes telas, registradas no *Catalogue Illustré de la Société Nationale des Beaux-Arts*, de 1920 [D08]: sob o nº 1001, *Samothrace* [310]; nº 1002, *La famille* [299] e nº 1003, *Le bain de Soleil* [314]. E ainda na seção de desenhos, mais dois trabalhos: sob o nº 1357, *Nus*, e nº 1358, *Tendresse*.

Esse catálogo registrou, assim como o anterior, além do nome Visconti, ainda, entre parêntesis: “Élysée”, e não apenas a inicial “E”, como em todos os anteriores. E pela primeira vez, em seguida ao endereço: “Brésilien”, nas duas seções de que participou.

* * *

Pode-se observar que Visconti conquistou os dois *Salons* de Paris com obras de todos os gêneros que ele praticou durante sua carreira. Primeiramente, os nus *No verão*, *Nu deitado*, *Sonho místico*, *Fatigada*, *Gioventù*. Depois, as pinturas de história, embora também apresentando nus: a religiosa – *Recompensa de São Sebastião*; a mitológica – *Oréadas*; a recente – *A Providência guia Cabral*. Também, desde sua primeira participação nos Salons até as últimas, Visconti apresentou suas cenas de gênero, em interiores: *A leitura*; *Comungantes*; *A convalescente*; *O beijo*; *A carta*; *Vitória de Samothrace*; e ao ar livre:

Maternidade; En semaine (Luxembourg); Roda de crianças; A família e Cura de Sol. Da mesma forma, os retratos: o de Alberto Nepomuceno; o de Nicolina Vaz de Assim, inúmeras vezes muito elogiado aqui no Brasil e até comparado à *Gioconda*; e o de Mlle B. Lindheimer. Por fim, no gênero da paisagem, possivelmente, a única não identificada, *Au Luxembourg*; exposta em 1907, da qual não se pode afirmar que se trate de paisagem pura, mas, como tantas outras pinturas de Visconti, num perfeito equilíbrio entre natureza e ser humano, o que faz a obra pairar no limite, entre a paisagem e a cena de gênero, como de resto as já citadas: *Maternidade e Roda de crianças*.

Além de sua participação efetiva, também se pode constatar que Visconti visitava freqüentemente os salões parisienses, mesmo aqueles nos quais nunca expôs, fazendo inclusive anotações sucintas de suas observações atentas. De um de seus blocos de notas, pode-se ressaltar um trecho datado, em que Visconti registrou suas impressões sobre quadros vistos no *Salon des Indépendents*:

Paris, Indépendants 23-4-905
Butter, notes grises mais variées
E. Brim la vérité très bien!
Herman Paul : original
Van Gogh 1853-1890
impressionista

"Dufresne" Pastels filié [(sic), appartient] à l'école de Degas
très fin et délicat
très bien comme coupe et comme composition

Indépendants
"Insenser[?]" effets de nuit
"Minart" Magnifique absolument extraordinaire
effets de nuit
"Piccatte" Lumineux et coloré, riche, doré clair
"Paul Signac" Pointilliste intéressant
"Seurat" 1850-1891 Pointilliste très fin

Indépendants
"E. Matis" illustration à l'aquarelle originalissimo.¹⁵

¹⁵ Caixa 1, transcrição feita por Ana Cavalcanti, em março de 1997, na residência de Tobias d'Angelo Visconti.

2.2 As mostras internacionais

Mas Visconti procurava também expor sua obra nas grandes feiras e outros eventos internacionais. Aventurando-se, ainda estudante, antes mesmo do seu estágio em Paris, conseguiu êxito desde o início e alcançou altas recompensas em várias oportunidades.

Thaís de Sant’Ana, faz um relato sucinto e interessante do histórico desses mega-eventos de grande sucesso:

Símbolo da modernidade na Europa do final do século XIX, as Exposições Universais foram eventos que também apresentaram um forte caráter de exaltação à nação e ao nacionalismo. Pavilhões, quiosques e edifícios dos mais variados eram cuidadosamente projetados e ornamentados a fim de exibir o que de melhor poderia produzir o país anfitrião bem como os países convidados a ter o seu espaço na “Rua das Nações” (denominada como tal a partir de 1878). O desejo em obter reconhecimento e *status* de nação símbolo de progresso, avanço e civilização se mostrava comum dentre todos expositores.

De acordo com Paul Greenhalgh os franceses, visando estimular o desenvolvimento de sua indústria que rivalizava com a inglesa, foram os primeiros a estabelecer no final do século XVIII a prática de expor a produção industrial nacional. Estas feiras se transformaram em oportunidades lucrativas para empresários industriais franceses e além de consumidores, passaram a atrair centenas de visitantes que se deslocavam até ali somente para admirar o que era exposto.

No decorrer do século XIX o formato das feiras francesas recebeu algumas alterações. O evento cresceu e foi adotado por vários outros países europeus se transformando em grandes exposições de caráter universal: as Exposições Universais ou Exposições Internacionais.¹⁶

2.2.1 World's Columbian Exposition

Antes de embarcar para seu estágio na Europa, Visconti, provavelmente, selecionou suas obras para a delegação brasileira enviar a Chicago, EUA, para figurarem na WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION. Esta feira foi organizada para comemorar o quarto centenário da descoberta da América por Cristóvão Colombo, em 1492, e teve sua duração de 1º de maio a 31 de outubro de 1893¹⁷.

¹⁶ Thaís Rezende da Silva de SANT'ANA. “Fincando Estacas: ...”. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>

¹⁷ Olga U. HERRERA. *Toward the preservation of a Heritage: Latin American and Latino Art in the Midwestern United States*. 2008, p. 6.

Os organizadores da exposição fizeram convites oficiais aos governos de muitos países, para participarem exibindo seus produtos em diferentes halls e palácios ou construindo seus pavilhões nacionais. Um número sem precedentes de nações latino-americanas – entre elas Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, Guatemala, México, Nicarágua, e Venezuela – aceitou o convite para exibir seus produtos em pavilhões nacionais, desenhados em arquitetura clássica de estilo greco-romano, elementos que simbolizavam o ideal das novas repúblicas. Outros países latino-americanos, como Argentina, Bolívia, República Dominicana, Paraguai, Peru, El Salvador, e Uruguai fizeram exposições menores e menos elaboradas em salas ou palacetes comuns¹⁸.

O Palácio de Belas Artes, a mais ambiciosa instalação de arte americana até a data, apresentou quase 1.200 pinturas e esculturas contemporâneas, criadas desde 1876. Foram enviados, às academias nacionais e artistas nacionalmente reconhecidos e estabelecidos de diferentes países, convites para a utilização dos espaços da seção de arte internacional do Palácio de Belas Artes, mantendo altos padrões estéticos comuns às exposições universais da época. Ao aceitar os convites, os governos designavam academias ou entidades de arte para delinearem critérios de seleção que ajudariam os jurados de admissão a determinar quem e o quê seriam aprovados como parte oficial de sua exibição. Uma vez instaladas no Palácio de Belas Artes, as obras seriam julgadas por um júri internacional encarregado de conferir medalhas de ouro, prata e bronze. As obras exibidas em outros palácios ou pavilhões nacionais não seriam consideradas para a conferência de medalhas. Várias academias foram convidadas a enviar delegações chefiadas por seus diretores, incluindo a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, que enviou Rodolfo Bernardelli como Comissário de Belas Artes¹⁹. O Brasil foi o único país da América Latina que exibiu suas obras tanto no Palácio de Belas Artes quanto no Pavilhão Nacional, embora o México tenha apresentado um maior número de artistas no Pavilhão de Belas Artes e uma pintora no Prédio das Mulheres, onde se exibiam também trabalhos de artesanato feminino. No total, o Brasil foi representado por 23 artistas, que apresentaram 87 pinturas, 6 esculturas, e 7 entalhes; o

¹⁸ Idem, p. 7.

¹⁹ Idem, p. 8.

México foi representado por 48 artistas, com 82 pinturas, 13 esculturas, 2 aquarelas, 8 gravuras e 5 medalhas e entalhes²⁰. Foram os seguintes os artistas brasileiros expositores:

A Selection of Latin American Artists at the World's Columbian Exposition, 1893 ²¹	
Brazil Palace of Fine Arts Alcove 140–142	Belmiro de Almeida, J. P. de Almeida Jr., Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Rodolpho Bernardelli, Caron H. Boaventura, M. Brocos, Baptista Castagneto, J. Baptista da Costa, J. Zeferino da Costa, Nicolan Facchinetti, Aurelio de Figueredo, Raphael Frederico, A. Girardet, José Fiuza Guimaraes, Firmino Monteiro, Agostinho da Motta, Eliseu d'Angelo Visconti, Pedro Weingartner
Brazil National Pavilion	Belmiro de Almeida, Pedro Américo, Adolpho Amoedo, J. Zeferino da Costa, Aurelio de Figueredo, Victor Meirelles, Antônio Parreiras, Pedro Peres.

Antes mesmo de começar seu aperfeiçoamento na Europa, Visconti já era destacado entre os selecionados para participar de evento tão importante. Entre suas paisagens apresentadas, estava pelo menos uma das várias *Lavadeiras* que ele realizou em 1891 – aquela apontada pelo catálogo da Exposição Retrospectiva de 1949, no MNBA, como tendo merecido uma medalha de prata, na Exposição de Chicago, em 1892 [028]. O erro da data é certo que foi causado pela lembrança da comemoração do 400º aniversário da chegada de Colombo à América. Porém, no certificado de premiação que Visconti recebeu [D37], o texto é claro ao informar que uma medalha – sem especificação – foi outorgada pelo conjunto das oito paisagens, no ano de 1893.

Destas, é bem provável que sete foram apresentadas também na Primeira EGBA²², no ano seguinte, ao lado das obras que Visconti mandou de Paris, sendo que duas apenas receberam títulos específicos: *Lavadeiras* [028] e *Bananeiras*. São, portanto, paisagens de cunho bem brasileiro, realizadas sob o impacto das discussões que precederam a reforma da Academia, e as orientações dos jovens professores, tanto na experiência do *Atelier Livre*, em 1890, quanto depois, na recém-criada ENBA, Entre elas possivelmente, *Mamoneiras* [020], *Dia de sol (Andaraí Grande)* [027] e com certeza, *Uma rua da favela* [021].

²⁰ Idem, p. 8 e 9.

²¹ Parte brasileira do quadro geral de artistas latino-americanos. Idem, p. 9.

²² Verificar lista das obras expostas no Apêndice 1: “Visconti nas exposições anuais do Rio de Janeiro”.

2.2.2 Exposition Universelle Internationale

Tendo terminado seu período de estágio subvencionado pelo governo brasileiro por meio da ENBA, Visconti se demorou ainda em Paris, a fim de participar da grande feira internacional que ocorreria naquela cidade. A EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE foi inaugurada em 14 de abril de 1900, pelo presidente francês Emile Loubet, recebeu quase o dobro dos visitantes da exposição de Chicago, distribuiu 45.905 medalhas, das quais a França e suas colônias receberam quase a metade, e foi encerrada em 12 de novembro²³. Celebração do progresso tecnológico e cultural, seus pavilhões edificadas numa gigantesca área em torno da Torre Eiffel apresentaram ao mundo a novidade da luz elétrica.

Apenas três pintores brasileiros tiveram a honra de se apresentar ali: Pedro Américo (1843-1905), Weingärtner e Visconti. No *Catalogue Officiel Illustré de L'Exposition Décennale des Beaux-Arts* [D04], que fazia parte da EXPOSITION UNIVERSELLE, o nome dos três brasileiros aparece numa lista colocada à parte e por último, da Section Internationale, sem especificação da nacionalidade dos artistas. É interessante notar que, países como o México – apresentando três pinturas – e Nicarágua – apenas uma – tiveram seus nomes destacados em listas à parte (p. 311), inseridas na ordem alfabética dos países estrangeiros, sendo que o Brasil, somando seus três artistas participantes, apresentava quatro pinturas. Mas somente Visconti, o mais moço dos três, foi premiado. E com obras substancialmente diferentes daquelas oito paisagens destacadas na exposição americana.

Visconti expôs *Mélancolie* [Gioventù, 114] e *Les Oréades* [123], na Section Internationale, no Grand Palais des Champs-Élysées – Classe 7: Peinture, carton et dessin. Por meio delas conquistou uma medalha de prata²⁴ [D39], que foi sempre a recompensa mais divulgada em suas biografias. Essas duas pinturas podem ser consideradas como uma síntese de seu

²³ THE PARIS 1900 World Exposition. Disponível em:

www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=8&lang=1&s_typ=5.

²⁴ Ana M. T. Cavalcanti, em sua tese de doutorado, página 172, nota 23, faz o seguinte levantamento: Archives nationales (France) - F / 21 / 4066. Segundo as informações constantes na *Liste des récompenses distribuées aux exposants de l'Exposition Universelle de 1900*, no grupo II (obras de arte), dentre os concorrentes da classe 7 (Pinturas e desenhos), 27 artistas obtiveram um grande prêmio, 112 obtiveram uma medalha de ouro, 299 artistas obtiveram uma medalha de prata, 600 obtiveram uma medalha de bronze e 414 obtiveram uma menção honrosa.

estágio na Europa, mas Visconti apresentou ainda, naquela exposição, o fruto de outro aprendizado, este sim, totalmente novo na carreira deste artista versátil:

Quando Visconti iniciou seus estudos com Grasset, já existia em parte do meio artístico um clima de opinião favorável à abolição da distinção entre belas-artes e artes decorativas. [...] Neste caldo cultural, meio simbolista, meio decorativo, Visconti completou sua formação artística e, em seguida, obteve sua consagração com a medalha de prata na Exposição Universal de 1900, aquela que revelou o *art nouveau* para o mundo. Não por acaso, as obras que lhe garantiram esse feito – os quadros *Gioventù* (1898) e *Dança das Oréadas* (1899) – atestam o forte impacto sobre o artista da pintura simbolista de tendência decorativa, à maneira de Puvis de Chavannes. Tampouco por acaso, o artista enviou à mesma exposição quatro trabalhos de artes decorativas, todos com nítida influência de Grasset.²⁵

Por esses quatro trabalhos, Visconti também recebeu uma Menção honrosa na Seção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas. A outra medalha, a de prata, fez das pinturas que a receberam as mais comentadas do pintor. Embora não tenha sido a maior premiação que Visconti obteve numa exposição internacional, isso provavelmente ocorreu, porque esta foi a maior e mais espetacular exposição universal realizada.

Visconti trouxe dessa exposição, além de suas medalhas, ao menos mais uma lembrança: um pequeno quadrinho que apareceu no mercado de artes, recentemente, o *Pavilhão da Itália na Exposição Universal de Paris* [132].

2.2.3 Louisiana Purchase Exposition

Quatro anos mais tarde, em Saint Louis, EUA, outra mostra internacional, a LOUISIANA PURCHASE EXPOSITION, apesar de não ter alcançado a mesma notoriedade que a de Paris, se estendeu de 30 de abril a 1º de dezembro de 1904, e distribuiu 39.158 prêmios²⁶. Foi uma das principais feiras mundiais da era pós-vitoriana – comemorou o centenário da compra de 23% do território atual dos EUA, em 1803, que na época pertencia à França. Foi adiada para permitir a plena participação de todos os estados norte-americanos e dos países

²⁵ Rafael CARDOSO. Dois ramos do mesmo tronco – Arte e design na obra de Eliseu Visconti. In: *Eliseu Visconti: Arte e Design*. ago/set 2007, p. 21-22.

²⁶ THE SAINT LOUIS World Exposition 1904. Disponível em: http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=9&lang=1&s_typ=5.

estrangeiros. Havia mais de 1500 edifícios ligados por cerca de 120 km de estradas e caminhos²⁷.

Assim como Chicago, em 1893, a cidade de Saint Louis, Missouri, aspirou ao cargo de anfitriã da maior exposição já realizada em solo americano. Mais uma vez, as nações latino-americanas tiveram uma significativa presença com pavilhões nacionais, representando Brasil, Argentina, Guatemala, México, Nicarágua e Cuba, o último expondo como nação autônoma pela primeira vez desde que se tornou independente dos EUA, em 1902. Outros países como a Colômbia, Costa Rica, Honduras, Peru, El Salvador, Uruguai e Venezuela tiveram exposições menores nos variados palácios e salões²⁸.

A presença da arte latino-americana na exposição de St. Louis foi significativa, pois um número maior de países – Argentina, Brasil, Cuba, México e Peru – participaram nas seções do Palácio de Belas Artes, com um total de 446 obras de arte²⁹. Na lista dos artistas brasileiros participantes, incluída no quadro geral dos latino-americanos, o nome de Visconti aparece duas vezes: com seu prenome apenas abreviado, e com a forma francesa, Elysée; como se fossem dois artistas:

Selection of Latin American Artists at the St. Louis Louisiana Purchase Exposition, 1904 ³⁰	
Brazil	Bento Barbosa, Modesto Brocos, B. Calixto, A. Delpino, V. Dubugras, H. Esteves, Mariano del Favero & Bros., A. Figueiredo, Dr. A. G. Figueiredo, Raphael Frederico, A. G. Girardet, M. Mee, A. Musi, Insley Pacheco, E. Papf, A. C. Rangel, L. Ribeiro, Fernando Schlatter, Oscar P. da Silva, F. A. Steckel, Elysée Visconti, E. Visconti, Henry Walder, Pedro Weingartner, Amadeu Zani

As delegações nacionais foram escolhidas pelos diretores das academias de belas artes nacionais, mas desta vez, o Comissário de Belas Artes do Brasil seria um tal J. Américo dos Santos, segundo o *Official Catalogue of Exhibitors* (Ibes, 1904)³¹. Certamente, trata-se de

²⁷ Louisiana Purchase Exposition. Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Louisiana_Purchase_Exposition>, acesso em 22 jun 2009.

²⁸ Olga U. HERRERA. *Toward the preservation of a Heritage: Latin American and Latino Art in the Midwestern United States*, 2008, p. 11.

²⁹ Sendo o balanço total por nações: Brasil 198; Argentina 116; Cuba 86; México 42; Peru 4. Participaram também várias nações da Europa, algumas da Ásia, os Estados Unidos e o Canadá. Idem, p. 12.

³⁰ Parte brasileira do quadro geral. Olga U. HERRERA, opus cit., p. 13.

³¹ Idem, p. 12.

Carlos Américo dos Santos, que na época já era famoso como editor de belas artes para o maior jornal brasileiro³². O impacto do Movimento de Artes e Ofícios, que estava em plena atividade desde os anos 1870, na Inglaterra e nos EUA, ajudou a abolir a distinção entre belas artes e artes aplicadas, que incorporavam artes decorativas e artefatos. As obras selecionadas para inclusão no Palácio de Belas Artes eram julgadas pelo mérito de seu desenho e habilidade, em sua execução artística. Uma nova categoria – de “original objects of art workmanship” – apareceu, na qual trabalhos em vidro, argila (incluindo potes e porcelana), couro, metal, madeira (outros além de esculturas), têxteis e encadernação foram expostos em galerias designadas, adjacentes àquelas que apresentavam pinturas, esculturas, desenhos, e artes gráficas³³.

Os maiores reconhecimentos e honras da exposição vieram na forma de medalhas e prêmios, apenas para as obras instaladas no Palácio de Belas Artes. Vários artistas latino-americanos serviram como membros do Júri Internacional de Recompensas, e dentre eles foi apontado Dos Santos, para o Brasil. Na nova categoria multifforme “Original Objects of Art Workmanship”, Elisée Visconti, do Brasil, foi o único latino-americano a receber uma medalha, segundo *Lousiana Purchase Exposition Company*, 1904, np³⁴.

Medals and Awards by Country ³⁵	
Brazil	A. G. Girardet (gold medal in sculpture), E. Visconti (gold medal in painting), Amadeu Zani (gold medal in sculpture), A. Figueiredo (silver medal in painting), Oscar P. da Silva (silver medal in painting), Pedro Weingartner (silver medal in painting), Modesto Brocos (bronze medal in painting, bronze medal in etchings and engravings), A. Delpino (bronze medal in painting), Insley Pacheco (bronze medal in painting)

Note-se que, no quadro de medalhas conquistadas pelo Brasil aparece a forma abreviada de seu prenome, e no texto que indica aquela medalha na categoria especial, a forma francesa.

Na verdade, as recompensas de Visconti nesta exposição sempre foram informadas, nos textos brasileiros sobre ele, com dados muito desencontrados³⁶. Mas, a família Visconti

³² É também o editor brasileiro de belas artes para a revista *The Studio*, em 1902 e 1906, e no *Twentieth Century Impressions of Brazil: Its history, people, commerce, industries and resources*. 1913.

³³ Idem, p. 11 e 12.

³⁴ Idem, p. 12 e 13.

³⁵ Parte brasileira do quadro geral. Idem, p. 13.

guarda uma medalha – acondicionada em estojo vermelho com as inscrições da data e local –, que tem cunhada em uma das faces: *GOLD MEDAL – LOUISIANA PURCHASE EXPOSITION* e na outra: *UNIVERSAL EXPOSITION – SAINT LOUIS – UNITED STATES OF AMÉRICA*, MCMIV [D41]. Também nos arquivos da família foram encontrados os certificados desta medalha de ouro, pela pintura *Recompensa de São Sebastião* [108], e de uma de bronze, por trabalhos em aquarela [D40], no qual também aparece seu prenome abreviado, e que não é citada nos textos sobre a exposição. No entanto, aquela da categoria especial “Original Objects of Art Workmanship”, não era conhecida ainda, mas certamente, deve ter sido pelos objetos expostos primeiramente na Individual de Visconti em São Paulo, e depois na 10ª EGBA, ambas em 1903, com o título *Cerâmica Artística Nacional*³⁷.

No ano seguinte, foi publicada uma grande coleção sobre a LOUISIANA PURCHASE EXPOSITION, em dez volumes, pelo editor J. W. Buel: *Louisiana and the fair: An exhibition of the world its people and their achievements*. O volume VII foi totalmente dedicado à arte [P10], e depois de alguns capítulos introdutórios sobre a evolução, emancipação e disseminação da arte pela Europa e América, começa a falar sobre os países representados na feira por seus trabalhos artísticos, dedicando um capítulo a cada uma das principais nações. Em seguida, o capítulo *Japanese artists and Art in other countries* (Division CXV), comenta a participação dos menores, e dedica um parágrafo especial ao nosso país:

Brazil has taken a place with the strong nations of the world less for military prestige than for her measureless resources now being rapidly developed, and most for her progress in commercial development and educational advancement. This state of national progress was made manifest by the showing which Brazil made in all departments of the Exposition. Nor were her art attainments neglected in the exhibit, for twenty-three of her best artists competed, with a display of 128 oils and water-colors. Brazilian art exhibitors were few in number as compared with the total of pictures shown, which is explained by the fact that some artists brought an entire gallery of paintings to the Exposition. Thus, A. Delphino exhibited thirteen oils; H. Esteves was represented by twenty-one examples, and A. Figueiredo sent fifteen. But though several Brazilian pictures were exhibited only seven medals

³⁶ Uma análise dessas informações pode ser encontrada em Mirian N. SERAPHIM. Documentos inéditos de Visconti. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 5, dez 2005, p. 139-152.

³⁷ Os objetos expostos estão relacionados no Apêndice 1: “Visconti na exposições anuais do Rio de Janeiro”.

were awarded, viz., one gold medal, to E. Visconti, three silver, and three bronze medals.³⁸

Embora o texto não cite a medalha de bronze que Visconti conquistou por suas aquarelas, e nem a medalha da categoria especial, comenta duas de suas pinturas a óleo:

Of the ten oils and water-colors displayed by Elysee Visconti, of Rio de Janeiro, two received most attention, “San Sebastiano” and “A Convalescent.” The former is rather conventional and decorative and is somewhat suggestive of the old master, with a strain of the new art, but upon the whole, except a fault perspective, the picture is agreeable. A very much better composition is his “A Convalescent,” which deserves to rank with the works of modern masters. The representation shows a young woman, dressed in white, seated in an easy-chair in a condition of great weakness, and over her a young man is bending, hat in hand, as if just arrived to make inquiry as to the state of her health. It cannot be doubted that he has more than a neighborly interest in the girl, though she is too much exhausted with the effort of rising from a sick-bed to show much pleasure in his solicitude. A nurse bringing a cup of chocolate completes the composition of “A Convalescent”.³⁹

Nota-se a preferência que o autor devota à pintura *A convalescente* [084], discordando da decisão do júri que concedeu a medalha de ouro ao *São Sebastião*. E isso fica evidente, não só por sua afirmação categórica e pela descrição detalhada de *A convalescente*, mas também porque a pintura está reproduzida à página 2693 [P11], junto a outra reprodução, em menores proporções, da pintura *Descascando goiabas*, de Modesto Brocos, que também é comentada no parágrafo seguinte, e ao lado de uma pintura de um artista russo, comentado no capítulo posterior. De todo o *Japanese artists and Art in other countries*, somente as obras dos dois brasileiros foram reproduzidas, apesar de vários países comentados e espaço substancialmente maior dado ao Japão.

Nesta grande feira, portanto, Visconti superou seu feito anterior, na EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE de Paris, quando ganhou uma medalha de prata na Seção de Pintura e uma Menção honrosa na Seção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas. Em Saint Louis, ele conquistou três medalhas – uma de ouro, uma de bronze e outra na nova categoria especial, além de ter uma pintura a óleo reproduzida numa importante publicação de divulgação da feira.

³⁸ J. W. BUEL. (Editor) *Louisiana and the fair: An exhibition of the world its people and their achievements*. Vol. VII. 1905, p. 2688-2689.

³⁹ Idem, p. 2689.

2.2.4 Exposición Internacional de Bellas Artes

Além dessas grandes feiras, Visconti participou ainda de algumas exposições unicamente de arte, mas também internacionais.

Muita confusão se fazia em torno de uma dessas exposições envolvendo a compra de um quadro de Visconti – *Sonho místico*, pelo governo do Chile. As poucas notícias que se tinham eram confusas e repetiam sempre a data de 1912 para a exposição que gerou a compra, além do fato de existirem duas pinturas de Visconti que eram reproduzidas sob esse mesmo título.

A tela *Fatigada* [097], apresentada na 5ª EGBA, em 1898, foi, com este título, reproduzida na biografia de Barata (p. 10), porém, no volume 24º da série *Le nu au Salon*, de Armand Silvestre, relativo ao Champ de Mars de 1897, ela aparece como *Réve mystique* [P04, 05]. A identificação segura dessas duas reproduções com a *Fatigada* da 5ª EGBA é feita por meio de uma descrição detalhada, de uma crônica do jornal *Gazeta de Notícias*⁴⁰. Mas na mesma biografia de Barata (p. 26), há a reprodução de outra pintura de Visconti com o título *Sonho místico* [099], e na base da foto, a inscrição com a letra do próprio Visconti: “[...] par l’Etat du Chile, 191?, Musée de Valparaiso”⁴¹. Também pela descrição constante na mesma crônica da *Gazeta de Notícias*, pode-se identificar esta pintura com *Esperança*, apresentada na 5ª EGBA.

Como houve o registro do título *Sonho místico* relacionando a uma obra diversa, numa importante publicação parisiense, Visconti resolveu não utilizá-lo na EGBA de 1898, no Rio de Janeiro, e adotou *Esperança* para a obra que o havia recebido originalmente. Mas o título *Sonho místico* devia ser bastante caro ao pintor – provavelmente, pelo seu tom simbolista – pois, na próxima ocasião em que o quadro foi exibido, a primeira exposição individual de Visconti, ao voltar de Paris, em 1901, aquele título reaparece ligado à obra que o recebeu originalmente. Só foi possível confirmar que a verdadeira *Sonho místico* era

⁴⁰ SILVANO. Exposição Geral de Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*, 23 set 1898, p. 2. Transcrição completa no Apêndice 3: “120 anos de crítica sobre Visconti – parte I”. Comentários no capítulo anterior, item 1.2.1.

⁴¹ Nessa reprodução, a primeira palavra da inscrição está cortada, e o último algarismo da data está rasurado e ilegível. Essa inscrição, além de não esclarecer a questão da data, ainda levou a uma pista falsa sobre a localização atual de pintura.

a pintura assim denominada na biografia escrita por Barata e não em *Le nu au Salon*, a partir do exame do original, que se encontrava, em 2004, na reserva técnica do Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago do Chile, quando foi fotografada.

A inauguração do atual prédio desse museu estava programada para 18 de setembro de 1910, segundo o *Catálogo Oficial Ilustrado* da EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES [D05], sua primeira mostra, que seria aberta no dia seguinte. Essa data foi escolhida porque o museu foi fundado oficialmente em 18 de setembro de 1880, e originalmente chamado “Museo Nacional de Pinturas”. Quando em 1887 o governo do Chile adquiriu um edifício conhecido como “o Parthenon”, que tinha sido construído para hospedar anualmente exposições de arte, o museu se mudou para lá e seu nome para “Museo de Bellas Artes”. Em 1901, o governo decidiu criar um edifício para abrigar o Museu e a Escola de Belas Artes, esse que foi concluído somente em 1910. Atrasos no acabamento e na liberação da alfândega, para as obras de arte que vinham do exterior, adiaram sua inauguração para o dia 21 de setembro, juntamente com a exposição internacional.

As páginas do seu *Catálogo Oficial Ilustrado* [D06] registram a participação de quinze artistas brasileiros nessa exposição internacional. Dentre eles, Visconti é o melhor representado, pois, além de três pinturas a óleo – *Maternidade*, *Sonho místico* e *Retrato de Nicolina Vaz de Assis* – apresenta ainda 14 trabalhos numa categoria denominada Arte Decorativa, incluindo projetos para tecido, vitral, marchetaria, esmalte, desenhos para o pano de boca, e peças de cerâmica. Uma lista das obras compradas pelo governo do Chile, para o museu que se inaugurava, mostra que o quadro *Sonho místico* foi o único brasileiro adquirido, na ocasião, pela quantia de 4.500 francos [D05]. E um documento do Consulado Geral do Chile no Brasil informa que Visconti recebeu esta quantia apenas em 15 de maio do ano seguinte.

2.2.5 Outras

Nos diversos escritos sobre Visconti é possível encontrar indícios de outras exposições internacionais das quais ele teria participado. Alguns desses indícios puderam ser comprovados, outros ainda não, mas de qualquer forma são muito poucas as informações já encontradas sobre elas.

De acordo com apontamentos do próprio Visconti, durante seu estágio em Paris, consta que ele participou com a pintura *A convalescente* [084], de mais dois salões. No catálogo de sua exposição individual em 1901 [D02], na ENBA, sob o n. 5 consta: “*A convalescente*. – Salon de Paris de 1895 e de Munich 1896.” Dentre os guardados do pintor, conservados pela família, foi encontrada uma foto antiga desta pintura (a única imagem que se tem dela até o momento) com a seguinte inscrição no verso: “Salão de la Secession – Vienna, 1897” [F39]. Até o momento não foi possível confirmar nenhuma dessas informações, mas como a inscrição na foto deve ser mais recente que o catálogo e, portanto, mais distante dos fatos ocorridos, a informação deste último deve ser mais confiável. Além disso, em 1896, o colega de Visconti na ENBA, José Fiuza Guimarães, estava em seu primeiro ano de estágio em Munique, e pode ter sido intermediário nessa participação de Visconti no salão daquela cidade.

Outra mostra internacional da qual se tem apenas uma notícia de que Visconti teria participado é o XI SALON DO ROSARIO, na Argentina, em 1929. Somente Teodoro Braga cita, de forma absolutamente sucinta, essa participação, apontando nas referências bibliográficas do artista, o catálogo dessa exposição, à página 240, do livro *Artistas pintores no Brasil*, de 1942.

Em outubro de 1935, Visconti participa ainda da INTERNATIONAL EXHIBITION OF PAINTING, no Carnegie Institute, Pittsburgh, USA, com a pintura *Minha filha Yvonne* [403], um retrato realizado em 1929, ou antes [P46], mas datado de 1933, provavelmente para participar desta mostra. Uma foto do recinto da exposição em que aparecem o quadro de Visconti e o *Café* de Cândido Portinari, foi reproduzida em *Portinari – o lavrador de quadros* [R70], publicado em 2003.

Visconti ainda foi membro de uma comissão formada para selecionar as obras que seriam expostas no *Stand de Arte* do Pavilhão do Brasil, na EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS. Esta exposição, realizada em Lisboa e inaugurada em 23 de Junho de 1940, destinou-se a comemorar simultaneamente as centenárias datas da Fundação do Estado Português, em 1140 e da Restauração da Independência, em 1640. Além dos costumeiros pavilhões temáticos, a EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS incluía também um Pavilhão do Brasil,

único país estrangeiro convidado. Uma foto do nicho central [R73], à direita da entrada do *Stand de Arte* do Pavilhão do Brasil, mostra em destaque o quadro *A Providência guia Cabral* [128], de Visconti, que foi exposto com o título *Cabral*⁴².

2.3 As exposições paulistas

Atento ao progresso econômico e desenvolvimento cultural que o estado e a cidade de São Paulo iam demonstrando, Visconti participou também de algumas exposições coletivas na capital paulista. Acompanhando-se os comentários a estas mostras, verifica-se uma constante preocupação dos autores com o prestígio artístico de São Paulo, e a presença de Visconti nos eventos inaugurais que procuravam consolidar sua cultura⁴³.

2.3.1 Brasileira de Bellas Artes

Em 24 de dezembro de 1911, era inaugurada, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, a PRIMEIRA EXPOSIÇÃO BRASILEIRA DE BELLAS ARTES. Desde novembro, o jornal carioca *A Noite* noticiava a mostra paulista, e no início de dezembro, já sugeria que os artistas do Rio fariam o seu sucesso:

Devido aos esforços de um inteligente grupo de paulistas, o adiantado Estado de S. Paulo, vae ter tambem annualmente a sua exposição de Bellas-Artes.

Parece-nos que a primeira, cuja inauguração está marcada para o dia 24 do corrente mez, será um dos grandes sucessos da capital paulista.

Os nossos mais gloriosos artistas que accederam aos convites da commissão, fazem-se representar com os seus melhores trabalhos, e, só por isso, se póde julgar do brilhantismo desse proximo «certamen».

É de esperar que os amadores de S. Paulo correspondam aos esforços dos artistas e ao da propria commissão organisadora, que tão sabiamente procura attrahil-os para o seu glorioso Estado.⁴⁴

Segue-se uma lista preliminar dos artistas cariocas participantes, na qual Visconti ainda não figura. Na véspera da inauguração, o mesmo jornal repetia a tônica, no anúncio de sua

⁴² *Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português* (Álbum). 1941.

⁴³ Ver: Mirian N. SERAPHIM. Eliseu Visconti e a construção da cultura artística de São Paulo. *RHAA*, n. 5, dez 2005, p. 114-116.

⁴⁴ Exposição Brasileira de Bellas Artes. *A Noite* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 7 dez 1911, p. 2.

abertura e reproduzia duas obras participantes: uma de Fiuza Guimarães, outra de Angelina Agostini:

Pelas ultimas noticias aqui chegadas, sabe-se que ella vae ser em S. Paulo o maior acontecimento artistico deste anno, dada a brilhante e enorme concurrencia de artistas nossos.

Ao brilhante e já tão adiantado Estado faltava ainda o seu «salon», onde annualmente os poetas da côr e do marmore podessem nessa missão gloriosa que só a arte o pode fazer, educar o povo, ensinando-o a amar a natureza como o desejava Ruskin.

Officialmente o Estado creou a sua «Pinacotheca». [...]

É de esperar que o governo vá em auxilio dos expositores, adquirindo trabalhos para a sua Pinacotheca nessa exposição que já lhe poderemos chamar o futuro salon paulista.

Assim tambem as municipalidades e os amadores devem prestar o maximo apoio a essa tentativa gloriosa, adquirindo trabalhos, para que a criação do «Salon» paulista seja uma idéa vencedora e para que ella se reproduza annualmente com os mesmos enthusiasmos de agora.⁴⁵

Enquanto no Rio de Janeiro a exposição paulista era vista como mais uma oportunidade para os artistas cariocas venderem suas obras, neste evento inaugural eram depositadas as mais nobres esperanças da classe intelectual paulista. Depois de várias linhas enaltecendo a arte e a cultura, e apontando a carência de ambas no estado, o cronista do jornal *O Estado de S. Paulo* acrescentava, um dia após a sua inauguração:

A exposição que se inaugura é ainda um ensaio geral, mas ella autorisa as mais auspiciosas esperanças sobre o que podem, o que devem, o que hão de vir a ser as futuras exposições de bellas artes em São Paulo [...]

Pois bem, senhores, seja agora nosso empenho de honra, seja o novo ideal da nobre alma paulista fazer que esta querida terra, realisando um dia a plenitude de seu glorioso destino, brilhe também como o mais alto expoente da cultura nacional, como o cerebro mais luminoso da civilização brasileira.⁴⁶

No artigo, segue longa lista dos presentes à inauguração, obras adquiridas e relação completa dos expositores e seus trabalhos. Visconti apresentou quatro pinturas: sob o nº 344, *Maternidade* [176]; nº 345, *Pedro Álvares Cabral* [128]; nº 346, *A carta* [185]; e nº 347, *Retrato de minha filha* [provavelmente, 200]. É interessante notar que, apesar de não

⁴⁵ Um novo “Salon” – S. Paulo inaugura a sua exposição de Bellas Artes. *A Noite*. Rio de Janeiro, 23 dez 1911, p. 1.

⁴⁶ Primeira Exposição Brasileira de Bellas Artes. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 25 dez 1911.

terem sido adquiridos durante a exposição, os três primeiros quadros se encontram hoje no acervo da PESP. *Maternidade* fez muito sucesso e foi alvo de uma intensa campanha, pelos jornais paulistas, em favor de sua aquisição pelo governo do estado, para a Pinacoteca, que estava sendo organizada. Ela também seria ressaltada num outro artigo publicado pelo carioca *A Noite*, desta vez assinado por um certo Antheu:

A criação de um salão annual de Arte Brasileira, no adeantado Estado de S. Paulo, é uma idéa vencedora.

Por ella se bateram com o maximo entusiasmo, Adolpho Pinto, Sampaio Vianna, e Amadeu do Amaral, e, quem visita o grande edificio do Lyceu de Artes e Officios, de S. Paulo, vê quantos esforços foram necessarios dispendir, dado o pouco tempo havido, para a arrumação dos seis enormes salões, onde se acha instalada a exposição.

Dos artistas brasileiros, que alli expõem os seus trabalhos e que com tão boa vontade attenderam ao convite da commissão organisadora, ha quadros que, na Europa, fariam um successo incontestavel, como o fazem todas as vezes que a Arte Brasileira se faz representar em qualquer certamen internacional.⁴⁷

Novamente, a ênfase se dá nas questões do mercado de arte, e desta vez, é introduzido um alerta válido até os nossos dias:

Os brasileiros, em geral, têm um defeito, contra o qual é preciso reagir; acham o estrangeiro melhor do que o nacional.

Isso que industrialmente poderia ter as suas razões, em Arte é absolutamente falso.

Ultimamente, para o nosso paiz, estabeleceu-se uma certa corrente de negociantes de Arte, portadores do rebutalho das exposições européas, isto é, aquillo que a Europa não quis comprar.

Sabe-se o logro que a America tem levado com esses negociantes, que, a maior parte das vezes, são peritos em falsificações.⁴⁸

E termina alertando, mais uma vez, para a oportunidade que o governo tinha naquela exposição de adquirir obras para bem iniciar o acervo da Pinacoteca nascente:

O publico paulista que admire, na Exposição Brasileira de Bellas-Artes, essa suave e linda «*Maternidade*», de Visconti.

As paysagens de Baptista da Costa, e os trabalhos de Machado, Fiuza, Calixto, Bernardelli e Lucilio.

⁴⁷ ANTHEU. O Salon Paulista – Arte e negocio – O esforço nacional, *A Noite*. Rio de Janeiro, 29 dez 1911, p. 2.

⁴⁸ Idem, *ibidem*.

Todos elles se apresentam alli com varios trabalhos, que é uma verdadeira demonstração da nossa força e de nossa competencia em arte, por muito que os associados aos negociantes estrangeiros o procurem esconder.⁴⁹

Embora as condições e a data exata sejam ainda desconhecidas, sabe-se que, depois de encerrada a exposição, o governo de São Paulo acabou adquirindo a *Maternidade* de Visconti para integrar a coleção da sua Pinacoteca⁵⁰. Certamente as negociações tiveram êxito a partir do bilhete postal recebido por Visconti, datado de 31 de dezembro [D65], portanto, dois dias após veiculado esse último artigo, e assinado por Amadeu Amaral:

Peço-lhe que me communique com urgencia se o preço que marcou p^a o seu quadro “Maternidade” – 6:000\$ [seis contos de réis] – não poderá ser modificado. Estamos tratando de fazer com que fique em S. Paulo essa admiravel obra, mas ha certa difficuldade quanto ao preço – não porque se reputa caro, mas por questões de verba. A “Maternidade” tem produzido a impressão que se esperava: ha muito quem o considere o melhor quadro da exposição. [...]

P.S. Em sua resposta, far-me-á o obsequio de dar o ultimo preço do quadro.⁵¹

Visconti participou também da 2ª EXPOSIÇÃO BRASILEIRA DE BELLAS ARTES, inaugurada em 12 de janeiro de 1913 – com *vernissage* no dia anterior – e instalada mais uma vez no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, onde já funcionava a Pinacoteca⁵². Nesta mostra ele expôs: *Anunciação*, *Dedo de Deus* e *Primavera* [230], das quais só foi possível identificar com certeza a última, pela descrição que recebeu, e pelo fato de ter sido exposta no ano anterior, na 19ª EGBA.

O jornal *A Gazeta* de São Paulo publicou uma série de nove ensaios sobre as principais obras expostas, de 20 a 29 de janeiro, assinados por Julio César da Silva. Já no primeiro, ele fala longamente sobre as obras de Visconti, desde o começo usando de ironia, desdenhando a fama que o pintor já alcançara na época:

Entre os artistas que concorreram, destaca-se, não pelo valor dos quadros apresentados, mas, pelo grande relevo que tem no momento artístico o sr. Elyseu Visconti. O sr. Visconti é a glória official por excellencia.

⁴⁹ Idem, *ibidem*.

⁵⁰ Conferir os detalhes em: Mirian N. SERAPHIM. Eliseu Visconti e a construção da cultura artística de São Paulo. *RHAA*, n. 5, dez 2005, p. 114-116.

⁵¹ Caixa de correspondências do Fundo Eliseu Visconti, no MNBA. Transcrito na íntegra no Apêndice 6: “Documentos e manuscritos de Visconti”, p. 24.

⁵² Exposição Brasileira. O Vernissage. *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 12 jan 1913, p. 3; e Inaugurou-se nesta capital a Segunda Exposição Brasileira. *A Gazeta*. São Paulo, 13 jan 1913.

O seu renome vem do passado, vem mesmo desde o tempo em que, ainda imberbe, mal conhecia o desenho e a perspectiva. Mas a sua consagração definitiva se fez desde o instante em que o incumbiram de pintar, em França, e pela bagatela de uma centena de contos de reis, o panno de bocca do Theatro Municipal do Rio.⁵³

Nessas “impressões” – como o autor chamou sua crítica – fica evidente o seu tom de sarcasmo, embora ele admita o renome do artista. Mas nisso se vê, também, a sua ironia. Visconti é, para ele, “a glória oficial por excelência”, e a isso acrescenta a associação do termo “bagatela” ao valor recebido por Visconti pela encomenda oficial. Deprecia a seguir as três telas expostas, inclusive classificando de “passável” o quadro *Primavera* que, para outros, chamava a atenção no conjunto da mostra:

A primeira vista, logo se destacam as bellissimas paisagens de J. Baptista, que, positivamente, é o senhor da natureza brasileira; o “Tropeiro” de De Servi, de uma technica forte de expressão; o “Nu”, de Visconti, e certo, mais exato de colorido que de linha ...⁵⁴

Julio César da Silva, no entanto, fica indignado com as experimentações do pintor, e o compara a Picasso e a Flaming, ou a “outro qualquer futurista igualmente delirante”. Aliás, Visconti, em toda a sua carreira, foi sempre comparado a inúmeros artistas de renome internacional, na sua esmagadora maioria como parte de elogios aos seus trabalhos. Nas suas segundas “Impressões”, o crítico insiste na mesma tônica, e ainda adota um termo pejorativo para nomear a arte brasileira:

A arte indigena, a julgar pelos ultimos trabalhos dos sr. Visconti e Helios Seelinger, quer dar as mãos ás reformas “futuristas”, que estão actualmente escandalizando o bom senso em França. O sr. Visconti, ao menos, ao lado de duas télas delirantes que, parece, constituem a sua ultima “maneira”, apresentou-nos um nú perfeitamente razoavel e até com traços de uma graça flagrante. O sr. Seelinger não. Este estravaza ...⁵⁵

2.3.2 Salão Paulista

Apesar desta crítica negativa, Visconti esteve ainda presente em mais um momento significativo e inaugural na história da arte do Estado de São Paulo: o 1º SALÃO PAULISTA

⁵³ Julio Cesar da SILVA. Segunda Exposição Brasileira de Bellas Artes. Algumas impressões. *A Gazeta*. São Paulo, 20 jan 1913, p. 1.

⁵⁴ Exposição Brasileira – O Vernissage. *O Commercio de São Paulo*, São Paulo, 12 jan 1913, p. 3.

⁵⁵ Julio Cesar da SILVA. “Segunda Exposição Brasileira de Bellas Artes. Algumas impressões II”. *A Gazeta*. São Paulo, 21 jan 1913, p. 1.

DE BELLAS ARTES, que abriu suas portas ao público exatamente no dia 25 de janeiro de 1934, aniversário da capital:

Dentre as numerosas festividades comemorativas da data de hoje, uma se destaca, como índice dos mais expressivos de nosso desenvolvimento cultural: a inauguração do nosso 1º Salão Paulista de Bellas Artes, criado recentemente por iniciativa official.

O acto inaugural realiza-se ás 16 horas, na Escola de Bellas Artes, á rua 11 de Agosto, 41 [...]

Graças porém, á actividade dos artistas a quem foi confiada esta organização, terá o nosso publico occasião de apreciar, a partir de hoje, e durante cerca de um mez, uma exposição como ainda não se realizou outra igual em São Paulo. Basta dizer que a ella concorrem cerca de 200 artistas, com perto de 900 obras, representando escolas as mais diversas, tendencias as mais antagônicas.⁵⁶

Em 1934, Visconti, mais uma vez, dá uma demonstração de maturidade e humildade artísticas, participando do 1º SALÃO PAULISTA com as obras: sob o nº 553, *A prece* [355]; nº 554, *A merenda* [provavelmente 422]; e nº 555, *Primeira emoção*.⁵⁷ Sendo que, esta última pintura foi exposta anteriormente na 36ª EGBA, de 1929; *A merenda*, na 39ª EGBA, em 1933; e *A prece* participou da 33ª EGBA, em 1926, como *Piedade*. Apesar da distância entre esta mostra carioca e a paulista, duas reproduções desta última pintura comprovam a identificação: na revista *Ilustração Brasileira*, nº 73, de setembro de 1926 [P18], como *Piedade*, e na biografia de Frederico Barata, à página 101, como *Prece*.

Porém, este salão não esteve somente envolvido em sucessos e elogios, como faz crer a notícia de sua inauguração. No final do ano, um artigo de Antonio de Pádua Dutra (1905-1939), de grande família de artistas paulistas, bisneto de Miguelzinho Dutra (1812-1875)⁵⁸, critica severamente a sua premiação:

Depois de lutas intensas dentro da aridez artistica de nossa gente, surgiu-nos finalmente, o I Salão Paulista de Bellas Artes. Uma conquista devéras merecedora de applausos. [...]

Resultado de 1934, as commissões organizadora e julgadora obtiveram os melhores premios do Salão, por meio do voto secreto. Elyseu d'Angelo Visconti, o grande mestre brasileiro – menção honrosa! Pedro Alexandrino, Antonio Rocco, Oscar

⁵⁶ Primeiro Salão Paulista de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo* (Artes e Artistas). São Paulo, 25 jan 1934.

⁵⁷ *Catálogo do 1º Salão Paulista de Bellas Artes*, 1934, p. 43, 44.

⁵⁸ Augusto Carlos Ferreira VELLOSO. *Os Artistas Dutra – Oito gerações*: presença de mais de dois séculos na arte do Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ SOCIARTE, 2000.

Pereira e Amadeu Zani – premios de honra, creados á ultima hora, para não atrapalhar os premios em dinheiro. Verdadeiro fracasso...⁵⁹

Mais uma vez, o nome de Visconti acaba envolvido nas questões relativas ao prestígio cultural do estado e da cidade de São Paulo. Essa menção honrosa concedida a ele sequer consta da relação dos premiados, que passa a ser editada em cada catálogo dos Salões Paulistas subseqüentes. E a seguir, no mesmo artigo, Pádua Dutra critica também o regulamento do Salão, cujo artigo 17 estabelecia que aos 1º, 2º, 3º e 4º prêmios só poderiam concorrer os artistas residentes no estado de São Paulo:

Este mal elaborado artigo 17 precisa desaparecer, antes de se iniciarem as inscrições, para que possamos assistir a um Salão Paulista de 1935, onde só o valor da obra possa concorrer aos premios, sem se saber em que parte do Brasil nasceu ou reside o artista premiado. Fóra disto, veremos daqui a pouco, fracassar o segundo salão.⁶⁰

Um recorte deste artigo foi encontrado na pasta pessoal de Visconti, e três cartas do próprio Pádua Dutra⁶¹ – que hoje fazem parte do Fundo Eliseu Visconti, acervo do MNBA – informam a procedência do mesmo. A primeira carta, datada de 16 de fevereiro de 1934, consta de um único parágrafo, com o objetivo de informar:

Tendo visto hontem, em São Paulo, a relação de premios distribuidos pelos membros do jury do Salão Paulista de Bellas Artes, protestei junto do mesmo qto. a uma uma “menção” conferida a S.S., premio esse distribuido em quantidade a numerosos novatos sem valôr, dessa fraquissima mostra de arte. Levo isso ao seu conhecimento em signal do respeito que sempre tive pelo seu nome, que representa um valôr invulgar dentro da pintura brasileira.

A segunda carta, de 16 de outubro do mesmo ano, num tom menos formal, agradece primeiramente a carta e os desenhos enviados por Visconti, dizendo destes: “Vão ter o lugar de honra aqui em minha casa, para me servirem de incentivo, lembrando sempre do temperamento sempre moço e dinamico de seu autor.” Em seguida, Pádua Dutra informa que inclui um recorte de jornal sobre as últimas deliberações a respeito do Salão Paulista, destacando que o “art. 17 continúa como obstaculo á finalidade artistica do salão”, e

⁵⁹ Antonio de Padua DUTRA. O 2º Salão Paulista de Bellas Artes. *Diário de São Paulo*. Recorte do jornal, encontrado no álbum conservado pela família Visconti, sem a data da edição, mas localizado e datado no final: “Piracicaba, 5 de novembro de 1934”.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Transcritas na íntegra, no Apêndice 2: “Correspondências”.

anunciando sua intenção de escrever um texto sobre essa idéia. Sempre assinando como amigo e admirador, Pádua Dutra, junto com a terceira carta a Visconti, do dia 12 do mês seguinte, envia o recorte de jornal com seu artigo publicado, segundo informa, o *Diario de São Paulo* do dia 9, e acrescenta: “Vou aguardar o resultado. Si concordarem, a nossa mostra de arte muito terá que lucrar. Do contrario, grande parte dos artistas daqui nada enviarão para lá, a começar aqui de casa.” O que certamente incluiria seus três irmãos pintores: Alípio, João e Arquimedes.

Visconti encerrou, em 1934, sua participação nesses salões. Porém, sua contribuição foi reconhecida somente no Salão Paulista de 1945, quando recebeu, em homenagem póstuma, a grande medalha de ouro e, a partir de então, passou a figurar na lista dos premiados do Salão Paulista.

2.4 Outras coletivas cariocas

Além das exposições oficiais e anuais, organizadas pela Escola Nacional de Belas Artes, Visconti participou também de outras exposições coletivas no Rio de Janeiro. Dentre as que foi possível pesquisar, de uma delas, foram encontrados apenas indícios: uma foto, além de curtas e esparsas notícias; das outras duas, das quais Visconti participou com certo destaque, encontram-se nos periódicos, notícias mais completas, sendo que a primeira foi parte de um grande evento nacional.

2.4.1 Exposição Nacional

Visconti também não poderia deixar de participar da nossa EXPOSIÇÃO NACIONAL, instalada na Praia Vermelha, Rio de Janeiro (à época, Distrito Federal), para a exibição de bens naturais e produtos manufaturados, oriundos de diversos estados brasileiros:

A chamada Exposição Nacional de 1908 foi promovida pelo Governo Federal, com a justificativa de celebrar o centenário da Abertura dos Portos (1808) e de fazer um inventário da economia do país. Seu principal objetivo, porém, era o de apresentar a

nova Capital da República – urbanizada pelo Prefeito Pereira Passos e saneada por Oswaldo Cruz – a diversas autoridades nacionais e estrangeiras que a visitaram⁶².

Enquanto era inaugurada a 15ª EGBA, os artistas se mobilizavam para se fazer representar na EXPOSIÇÃO NACIONAL:

Vão adiantados os preparativos das salas do edificio principal, onde vae figurar a secção de bellas-artes; para a qual a comissão já conta com cerca de trezentos quadros enviados e alguns trabalhos de esculptura.

A comissão de artistas nacionaes incumbida de levar a effeito a exposição de bellas artes compõe-se dos Srs. Helios Seelinger, Rodolpho Amoedo, Fiuza Guimarães e Luiz Ribeiro⁶³.

A EXPOSIÇÃO NACIONAL foi inaugurada em 11 de agosto, mas essa Seção de belas-artes, instalada em três salas do 3º pavimento do Palácio dos Estados [R51], não constava do plano original da grande e inédita exposição brasileira. No final de setembro, o cronista da coluna Notas de Arte desabafava:

Bem razão tínhamos quando em 29 de Agosto lastimavamos que a comissão organizadora da Exposição Nacional não houvesse cogitado de uma secção de bellas-artes, em que se pudesse evidenciar o progresso realizado aqui nesse ramo da actividade, justamente aquella que revela mais brilhantemente a cultura de um povo. A prova mais evidente de que disso não se cogitou, é que se não construiu um pavilhão especial, com os requisitos necessarios de luz para a boa exhibição de trabalhos de arte. Graças á louvavel iniciativa e actividade de um grupo de artistas, que em curto espaço de tempo organizou a secção de bellas-artes, inaugurada no dia 19 do corrente, ficou em parte preenchida a lacuna imperdoavel de que correu o risco de se resentir o nosso bello certamen nacional. Os organizadores conseguiram reunir, em prazo estreitissimo copiosa collecção de trabalhos, representando grande numero de nossos artistas⁶⁴.

O orador dessa inauguração foi Gonzaga Duque [R61], muito elogiado em seu discurso de quarenta minutos:

A inauguração da secção de bellas artes está feita e feita tão brilhantemente quanto possivel.

⁶² Centro de Referência da História Republicana Brasileira. República on line 1889-1861. Iconografia/ Eventos e Fatos relevante / Festas Cívicas e Exposições Nacionais. Disponível em:

<http://www.republicaonline.org.br/RepOnlineNAV/navegacao/iconografia/iconografia.asp?op=busca&cat=4>

⁶³ Bueno AMADOR. Exposição Nacional (Bellas-Artes) *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1º set 1908, p. 4.

⁶⁴ Secção de Bellas Artes da Exposição Nacional (Notas de Arte) *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 30 set 1908, p. 5.

Os trabalhos apresentados atingem o numero de 354, que se não é notavel, é bastante para a organização de uma secção que estava condemnada a não apparecer no certamen.

Às 8 ½ horas da noite chegou á exposição o Sr. presidente da Republica, [...]

Pouco depois levantava-se Gonzaga Duque, que em um formoso discurso, notavel tanto pelo brilho e pela belleza da fórma, quanto pela erudita exposição do assumpto, fez o historico das bellas artes no Brazil⁶⁵.

O *Jornal do Commercio* publicou, talvez, o único comentário sobre as obras expostas nesta seção da EXPOSIÇÃO NACIONAL. Ele considerou que a improvisação e as condições não adequadas de espaço e iluminação foram responsáveis pela ausência de numerosos artistas entre os mortos – que nomeou um a um – e mais quatro, entre os vivos – também nomeados – além dos pensionistas da Escola, àquela época na Europa, importantes para representar o “esforço artistico durante o seculo decorrido”.⁶⁶ Em 29 de agosto, ele havia feito uma apreciação da seção de belas-artes do Pavilhão Português, agora estabelece um confronto:

Comparando a nossa secção de bellas-artes á secção igual da exposição portugueza, vemos immediatamente que em pintura não fazem os nossos artistas figura somenos ao lado dos seus collegas lusitanos e que em ambos se notam as mesmas tendencias para um aperfeiçoamento technico, refinado, bebido nas lições dos grandes mestres modernos, os pintores franceses. Se não possuímos um artista psychologo como é esse inegualavel Columbano, temos em compensação artistas idealistas como Decio Villares e Elyseu Visconti, que, em riqueza de fantasia e sentimento poetico, adquiriram renome lisongeiro nos centros artisticos da Europa. [...]

Na de artes applicadas, apenas o esforço tão merecedor dos maiores encomios e da mais forte animação do Dr. Ludolf, e os admiraveis desenhos e tentamens de ceramica artistica do Sr. Visconti; nada que se compare ou se approxime dos bellos azulejos do Sr. Collaço, das finas rendas da Sra. D. Maria Augusta Bordallo Pinheiro e dessa opulenta, variada e original obra de ourivesaria dos Srs. Leitão & Irmão⁶⁷.

Como é comum neste tipo de evento, houve numerosa distribuição de prêmios para todas as categorias de víveres e objetos expostos. Encerrada a EXPOSIÇÃO NACIONAL no dia 15 de novembro, somente depois de decorrida uma semana, é publicada a lista de recompensas da Seção de Artes Liberais, da qual o Grupo 2 era formado pelas Belas-Artes e Artes Aplicadas. Da comissão designada pelo Júri Superior da EXPOSIÇÃO NACIONAL, para

⁶⁵ A Exposição – O dia de hontem – Notas Diversas – Bellas artes. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 20 set 1908, p. 3.

⁶⁶ Secção de Bellas-Artes da Exposição Nacional. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 30 set 1908, p. 5.

⁶⁷ Idem.

coordenar as propostas de prêmios para esta seção, participou Rodolpho Bernardelli, como diretor da ENBA. Para o Grupo 2 foram distribuídos, entre Grandes prêmios e Medalhas de ouro, prata e bronze, um total de 114 recompensas. Visconti recebeu um dos Grandes prêmios – o segundo na lista, atrás apenas de Henrique Bernardelli – entre os 14 conferidos em Pintura⁶⁸; e a primeira medalha de ouro, dentre as 50 outorgadas para Artes aplicadas⁶⁹.

A recente mostra “1908 – Um Brasil em Exposição”, organizada no Centro Cultural dos Correios/RJ, de 18 de janeiro a 12 de fevereiro de 2010, trouxe a público uma bela fotografia de Augusto Malta [R62]. Descoberta no arquivo de George Ermakoff, a foto foi exibida no painel nº 8 da mostra, cujo tema era “A Retórica dos Pavilhões”. Na foto, que documenta os trabalhos expostos na Seção de Belas Artes, do Pavilhão dos Estados, podem-se ver duas pinturas de Visconti: *Recompensa de São Sebastião* [108], e *A carta* [185]. É interessante notar também, que todas as pinturas parecem estar dispostas na parede sem qualquer legenda ou identificação de título, autor, ou mesmo numeração, que as pudesse relacionar a algum tipo de catálogo.

2.4.2 Centro Artístico Juventas

Uma fotografia publicada na revista *A Ilustração Brasileira* de 15 de fevereiro de 1910, mostrando a pintura de Visconti *Maternidade*, exposta ao lado de outras desconhecidas, num saguão com diversas colunas [R64], chamou a atenção para uma exposição coletiva de pinturas, ainda não identificada. Na página 44 da revista, foram reproduzidas duas tomadas desta exposição, com a mesma legenda, absolutamente vaga, repetida: “Primeira exposição organizada pelo Centro”. O artigo assinado por Ludovico Berna, publicado nesta mesma página – *Evolução* – começa por refletir sobre a física e as descobertas em ciência, chegando à conclusão que “a sciencia torna-se democratica como o proprio universo”; para só no final desta página introduzir uma analogia com a Arte, “cujo futuro é tão digno de nossas preocupações como o da Sciencia”.

⁶⁸ Os demais são: João Batista da Costa; Belmiro de Almeida; Modesto Brocos; Décio Villares; Eugênio Latour; Thomas Driendl; Rodolpho Amoedo; Helios Seelinger; Rosalvo Ribeiro; Pedro Alexandrino; Oscar Pereira da Silva e Pedro Weingärtner – nessa ordem, em seguida ao nome de Visconti. Exposição Nacional de 1908. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 nov 1908, p. 5.

⁶⁹ Exposição Nacional de 1908. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 nov 1908, p. 5.

[...] a Arte segue uma senda que lhe é própria, o seu desenvolvimento está submetido a regras prefixadas, que definimos muito simplesmente dizendo: a Arte modifica-se, acompanhando a transformação dos costumes, usos, e o estado social.⁷⁰

Até o final do artigo, que versará sobre a arquitetura, especificamente, nenhuma citação é feita sobre a exposição cujas fotos ilustram a página. Não se sabe a data exata desta exposição, nem o local onde foi realizada, mas muito provavelmente, seja a primeira exposição organizada pelo Centro Artístico Juventas. Raras são as informações encontradas sobre esta agremiação, que é citada rapidamente por Laudelino Freire em 1916: “Organizado por um grupo de moços, o Centro Artístico Juventas tem, também, realizado exposições anuais”.⁷¹ Os poucos e sucintos históricos da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), veiculados pela internet, informam que ela foi:

Fundada em 10 de agosto de 1910 pelo artista Anibal Mattos, sob o nome “Centro Artístico Juventas”. Era um grupo de artistas jovens e pobres que queriam participar do Salão Nacional de Belas Artes e não tinham oportunidade. Então, fundaram este centro artístico. Em 1919, mudaram o nome para Sociedade Brasileira de Belas Artes.⁷²

Se, realmente, a exposição que se vê nas fotos d’*A Ilustração Brasileira* de fevereiro de 1910, foi a primeira organizada por este Centro, sua fundação deve ter sido anterior a 10 de agosto; e não se pode dizer que era constituída apenas de artistas que não tinham oportunidade de participar dos salões oficiais. Foi encontrada a notícia de uma de suas exposições, em 1912, num jornal carioca, com a denominação de Círculo ao invés de Centro, pela qual não é possível, no entanto, saber de sua periodicidade:

Realizou-se hoje a inauguração da exposição de Arte organizada pelo Circulo Juventas.

A exposição que consta de trabalhos de pintura, escultura, gravura e architectura, acha-se instalada no segundo andar do predio onde funciona a Associação de Imprensa, á rua da Assembléa.

A impressão que se recebe do conjuncto dos trabalhos é muito bôa, prejudicando-a um pouco a luz que é ruim, e o pouco espaço das salas onde ella se acha instalada.

⁷⁰ Ludovico BERNA. Evolução. *A Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, nº18, 15 fev 1910, p. 44.

⁷¹ Laudelino FREIRE. Opus cit., p.

⁷² Disponível em: <<http://www.lapacriativa.com.br/insthistcult/315>>. Acesso em: 7 abr 2010.

Entre os expositores, que mais se fazem notar, estão os Srs. Marques Junior e Cavalleiro. [...]⁷³

A pequena nota informa ainda que à inauguração havia comparecido o presidente da República. Certamente essa associação de artistas brasileiros merece uma pesquisa aprofundada. Em uma das cartas que Rodolpho Bernardelli escreveu a Visconti, datada de 15 de janeiro de 1909, já aparece a notícia das primeiras reuniões que, certamente, geraram a fundação do Centro Artístico Juventas, embora ainda não tivesse sido adotado este nome:

Os nossos artistas estão fundando uma Sociedade Circulo Artistico, não fui a reuniões, mesmo porque devido ao estado das ruas e segurança me o impediram mas tenciono fazer parte desta agremiação afim de prestar meus serviços caso seja necessario, e caso seja para o bem da divulgação da arte [...]⁷⁴

No finalzinho da carta, R. Bernardelli volta ao assunto: “A nova associação quer fazer exposições, dar pensões, e também tomar parte nos Carnavaes.” É muito provável que Visconti tenha participado apenas da primeira exposição do Centro, com sua *Maternidade*. Uma segunda notícia sobre a exposição de 1912 demonstra, através de um comentário, que, embora não congregando apenas os excluídos das exposições oficiais, a maioria dos associados, provavelmente, seria de jovens artistas:

Ora, na Escola de Bellas-Artes, de onde saíram ou ainda continuam os sócios do «Circulo Juventas», fazem-se mensalmente exercicios de composição.

Qual a causa então por que na actual exposição não ha um só trabalho por onde se possa vêr que esse exercicio escolar tenha sido aproveitado? [...]⁷⁵

2.4.3 Para o Rei dos Belgas

Outra exposição coletiva, da qual Visconti participou, no Rio de Janeiro, ocorreu dez anos depois. O editorial da revista *Ilustração Brasileira*, de setembro de 1920, explica o motivo da interrupção de suas edições:

A *Ilustração Brasileira* andava já no setimo anno de seu percurso, quando, num dia de Fevereiro de mil novecentos e quinze, teve de parar. Foi causa disso a guerra, com as difficuldades que creou, aquella guerra que, por um lustro quasi,

⁷³ Circulo Juventas. *A Noite* (Bellas-Artes), 20 jul 1912, p. 4.

⁷⁴ Carta de R. Bernardelli a E. Visconti, Rio de Janeiro, 15 jan 1909. Acervo do Fundo Eliseu Visconti, MNBA. Transcrita na íntegra no Apêndice 2: “Correspondências”.

⁷⁵ A exposição do Circulo Juventas. *A Noite* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 22 jul 1912, p. 2.

ensanguentou a Europa, e que enche de festas, agóra, o Rio de Janeiro. Se não houvesse a guerra, não estariam, de certo, os Soberanos Belgas na capital do Brasil... Tudo se compensa debaixo do sol. Sempre a amargura é a alvorada de algum prazer... Quizemos iniciar a nova jornada da *Ilustração Brasileira* com a data da visita de Suas Magestades á nossa terra. Cada aniversario desta revista recordará a gloria e a alegria do mez de Setembro, em que o Rei Alberto e a Rainha Elisabeth viveram na cidade linda onde vivemos.⁷⁶

Embora a compensação anunciada não apresentasse termos aceitáveis de comparação, o edital é interessante para se aquilatar a importância dada à visita dos soberanos belgas ao Brasil.

Num Domingo, 19 de setembro de 1920, desembarcavam no Rio de Janeiro Alberto I e a rainha Elizabeth, reis da Bélgica, a convite do presidente Epitácio Pessoa, transportados pelo cruzador brasileiro *São Paulo*, parcialmente transformado em transatlântico de luxo [...]. Primeiros soberanos europeus a visitar o Brasil desde a independência, os reis da Bélgica tiveram recepção entusiástica sem precedentes, das autoridades e do povo, principalmente porque o rei Alberto, muito popular também em seu país, era cercado da admiração dedicada aos heróis por sua atuação durante a Primeira Guerra Mundial recém-terminada em 1918. O objetivo da visita era incrementar relações comerciais e culturais com o Brasil, o que foi feito através de vários acordos e declarações de intenções. [...] Até o dia 16 de outubro, data do embarque para a volta, também no *São Paulo*, a comitiva fez um roteiro pesado de festas, banquetes, homenagens, passeios e discursos: Rio de Janeiro, Teresópolis, Petrópolis, Belo Horizonte, Morro Velho, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Claro, Ribeirão Preto, Santos e Rio de Janeiro, tudo de trem. [...] Para comemorar a visita o *Correio Brasileiro* emitiu um selo com as efígies do Rei Alberto I e Epitácio Pessoa.⁷⁷

Provavelmente esta visita tenha sido a causa de uma atitude que causou muita polêmica: a retirada de alguns quadros da Pinacoteca da ENBA, para decorar o Palácio Guanabara, fato comentado durante a EGBA de 1920.⁷⁸ O nome do soberano belga foi inclusive citado numa crônica:

Quando o rei Alberto contemplar os claros abertos nas paredes da pinacotheca da Escola de Bellas Artes, o presidente Epitacio Pessoa informará:

— Os que faltam ali estão no Guanabara...⁷⁹

⁷⁶ *Ilustração Brasileira*. Anno 8, nº 1. Rio de Janeiro, set 1920, p. 1.

⁷⁷ Federação dos Filatelistas do Brasil. Disponível em: <www.fefibra.org.br/filatelia_didatica_02.asp> Acesso em 31 mar 2010, 22h30.

⁷⁸ Ver capítulo anterior, item 1.2.4.

⁷⁹ Os quadros da pinacotheca nacional vão para o Guanabara. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 28 ago 1920, p. 3.

Certamente a visita dos soberanos era esperada na Pinacoteca da ENBA, porém, dentre todas as cerimônias especificamente planejadas para recebê-los, uma exposição especial foi também realizada:

Reuniram os artistas patricios, um conjunto de trabalhos, no Lyceu de Artes e Officios, para que o Rei dos Belgas julgasse o valor da Arte no Brazil. Velhos e moços, num gesto fraternal; escolheram o que de melhor possuíam nas officinas e nas residencias dos poucos amadores existentes no Rio. Não obstante o pouco caso dos que tinham por dever olhar pelas cousas de Arte, o esforço dos artistas foi coroado de exito brilhante e promissor. [...] Um povo sem Arte é um povo sem alma, um fantoche que só se move á custa do esforço alheio, quando lhe puxam os cordeis...

Realisaram os artistas a grande exposição, tendo por patronos as Sociedades Brasileira de Bellas Artes e Propagadora das Bellas Artes.⁸⁰

Adalberto Mattos deixa bem claro que a exposição se realizou apenas pela mobilização dos próprios artistas, sem nenhuma ajuda das autoridades, que certamente compareceram acompanhando os visitantes ilustres. Como o artigo sobre a exposição saiu na *Ilustração Brasileira* de novembro, e os soberanos belgas embarcaram de volta ao seu país em 16 de outubro, a exposição deve ter acontecido na primeira quinzena deste mês. Mattos faz em sua crônica a apreciação de várias obras presentes:

Eliseu Visconti, além dos quadros pintados ultimamente em França, obedecendo a uma tendencia moderna, bem semelhante áquella a que se dedicaram Ettore Tito e Henri Martin, enviou a sua obra prima (a nosso ver), o “São Sebastião”, que, francamente, muito nos admira ainda estar em poder do artista, pois é uma obra digna de figurar em qualquer Museu de Arte, ou mesmo no Conselho municipal do Rio de Janeiro, não só por ser uma obra de destaque, como também porque representa o Padroeiro da nossa cidade. Os outros trabalhos enviados pelo artista são portadores de qualidades serias, porém inferiores ás de “São Sebastião”; nas mesmas condições encontra-se, na exposição, o “Cabral guiado pela humanidade”.⁸¹

Mesmo diante das belas paisagens que Visconti pintou em Saint Hubert, Mattos continua empolgado com *Recompensa de São Sebastião*, reproduzida junto ao artigo [P18], e aproveita para retomar sua campanha pela aquisição da tela, que sempre fazia pelas páginas da *Ilustração Brasileira*.

⁸⁰ Adalberto MATTOS. Mostra de Arte – Exposição Brasileira. *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 3, nov 1920.

⁸¹ Idem, *ibidem*.

2.5 As Individuais de Visconti

No final de sua carreira, Visconti tinha a fama de pintor avesso a exposições individuais. Num artigo publicado, tanto por um jornal carioca quanto por um paulista, pode-se ler:

Inimigo de exposições particulares, este grande artista sempre compareceu, entretanto, a numerosos certames oficiais no Brasil ou no estrangeiro. [...]

Convidado especialmente, pelo ministro da Educação, Visconti vai realizar uma exposição das suas mais belas e famosas telas, o que está sendo aguardado com natural ansiedade pelos meios artísticos do Rio.⁸²

Esse último parágrafo, que só aparece no texto do jornal carioca, encerra o artigo e anuncia uma exposição retrospectiva que lhe faria uma justa homenagem em vida, que, no entanto, não foi realizada. Talvez Visconti não se empolgasse mesmo por exposições individuais, mas, durante sua existência terrena, tem-se notícia de pelo menos quatro ocorridas no Rio de Janeiro e uma em São Paulo.

Mas a primeira exposição independente dos meios oficiais ocorreu, na verdade, bastante cedo em sua carreira, em janeiro de 1890. Certamente uma pequena mostra, mas para um iniciante, uma grande oportunidade de colocar à prova o seu trabalho. De fato, não dá pra saber nem mesmo se era uma individual. A primeira nota apenas informava: “Na casa Vieitas estão expostos alguns estudos de pintura do Sr. d’Angelo Visconti, esperançoso aluno da Academia de Bellas Artes”.⁸³

No entanto, duas semanas depois, a mostra já produzia uma crítica bastante elogiosa, que serviu como uma bela apresentação do artista ao público e, para ele, certamente, um grande incentivo:

Dentre os alumnos que frequentam actualmente a Academia das Bellas Artes, um ha que tem diante de si o mais lisongeiro futuro, pela maneira conscienciosa por que estuda.

O publico não o conhece ainda bastante, porque elle peleja na sombra, como um humilde soldado, trabalhando, trabalhando sempre.

⁸² Sessenta anos de arte e idealismo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 out 1943; e ÁVILA, Jefferson. Eliseu Visconti, *O Estado de S. Paulo*, recorte encontrado na pasta do artista, sem data.

⁸³ *O Paiz*. Rio de Janeiro, 19 jan 1890, p. 1.

Esse alumno, que será muito breve um grande artista, se não desanimar na estrada, como tantos outros, obcecados pela indiferença do publico é o Sr. Visconti, que acaba de ser laureado na ultima exposição com a medalha de ouro.

Visconti ha de ser incontestavelmente um dos nossos mais distinctos paizagistas.

Colorista por natureza, como todos aquelles que nascem sob a luz suave do mais bello céu do mundo, elle sabe imprimir em seus quadros a nota individual de seu talento, de sua maneira de sentir.

No salão Vieitas confirmará o leitor o que havemos dito, admirando estudos da nossa natureza, firmados pelo pincel do novel paizagista.

Quanta verdade e quanta observação naquellas pequenas telas!

O ar circunda por entre a vegetação.

A luz é perfeitamente distribuida.⁸⁴

2.5.1 Prestação de contas – 1901

A primeira exposição individual de Visconti aconteceu em maio de 1901, no Rio de Janeiro, organizada pelo pintor para mostrar sua produção durante o período de estágio em Paris (1893-1900)⁸⁵. Sua família guarda ainda um exemplar do convite para a inauguração [D50], que traz o desenho da capa do seu catálogo. Frederico Barata, amigo e biógrafo do artista, fala em seu livro sobre essa exposição:

Ao retornar ao Brasil, logo após o êxito conseguido na Exposição Universal de 1900, onde obteve duas cobiçadas medalhas de prata com a “Gioventù” e a “Dansa das Oréadas”, levou Eliseu Visconti a efeito, na Escola de Belas Artes, uma grande exposição individual em que figuraram 60 trabalhos a óleo, pastéis e desenhos, e mais 28 de arte decorativa “aplicada às indústrias artísticas”, como os denominou no catálogo. [...] E era também essa grande exposição a primeira de conjunto que fazia no Rio, desde que obtivera o prêmio de viagem, e após oito anos de ininterrupto estudo na Europa.⁸⁶

Além da qualidade dos trabalhos apresentados, foi observada também pela imprensa, a novidade que essa exposição trazida, pela variedade dos mesmos. O jornal *A Noticia* adiantou-se na divulgação da mostra:

O pintor brasileiro E. Visconti inaugurou hoje, á 1 hora da tarde, na escola de bellas artes, a sua exposição artistica.

⁸⁴ Artes e Artistas. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 4 fev 1890, p.2.

⁸⁵ Ainda não ficou suficientemente esclarecido se durante todo este período ele permaneceu como pensionista do Estado Brasileiro, ou se depois de 1898 se manteve por sua própria conta.

⁸⁶ Frederico BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*. 1944, p. 157, 158.

[...]

Sessenta télas, entre trabalhos completos e estudos, figuram na exposição.

Na secção de arte decorativa, cuja utilidade é incontestavel, figuram 28 desenhos.

Logo á primeira vista a atenção do visitante é presa por quatro composições de primeira ordem: um prato para ser executado em *faiense* (Primavera); *As tres virgens*, para ser executado em pannos recortados e unidos entre si ; um projecto para estamperia em sêda ou em papel pintado e a *Musica*, um *vitrail* magnifico.

Todos estes trabalhos figuraram na Exposição de Paris em 1900, na secção de artes decorativas.⁸⁷

Outro artigo, publicado pela *Gazeta de Noticias* quase no final da mostra, além de também ressaltar a característica da diversidade dos trabalhos, demonstrou ainda o caráter de prestação de contas pelo bolsista que regressava mais qualificado:

Visconti é uma figura que merece a atenção dos brasileiros porque é um artista que já pagou fidalgamente à patria o seu quinhão de dever em talento e trabalho, que num futuro proximo se trans[for]mará em gloria para a nossa nacionalidade.

[...]

Os primeiros trabalhos que nos enviou, após um anno de estudos em Pariz, demonstram um progresso rápido e seguro, qualidades raras ganhas rapidamente, e uma firmeza e perfeição que se ia manifestando como resultado de um trabalho consciencioso e esforçado. Depois, quer em Munich, quer em Roma, Londres ou Madrid, Visconti cumprindo escrupulosamente todas as obrigações de pensionista, ganhava terreno a passos rapidos e firmes, expondo nas principaes capitaes e obtendo recompensas honrosas.

De volta da Europa é agora que Visconti se apresenta como artista e nota-se na sua exposição a preocupação louvavel de fazer julgar com clareza e certeza o seu talento.

Entre 88 trabalhos expostos, desenhos e pinturas a óleo e a pastel, vêem-se estudos diversos (desde alguns que enviara como pensionista, até os que executou para os seus quadros mais notaveis), manchas ligeiras, paizagens, esboços e projectos de composição decorativa, até as obras de folego, como o *S. Sebastião*, a *Dansa das Oreades* e outras.⁸⁸

O mesmo autor mostra-se bastante impressionado também com outro aspecto marcante desta mostra. Pela lista de trabalhos constante em seu catálogo [D01, 02] pode-se perceber que Visconti se preocupou em apresentar não só suas composições finais, algumas delas premiadas, mas todo o seu processo de criação. Como essa exposição foi montada na ENBA, pode-se dizer que ela se revestiu também de um cunho didático:

⁸⁷ Quadros de Visconti. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 1 e 2 maio 1901, p. 2.

⁸⁸ R. de C. De Arte: Exposição Visconti. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 27 maio 1901, p. 2.

Mas o que mais impressiona, o que deve ser visto por todos e visto com atenção profunda, são as *suites* diversas, em que Visconti nos mostra o modo por que faz as suas obras de maior folego.

Por exemplo, na *Dansa das Oreades*, pode-se ver primeiro o esboço, a idéia lançada na tela para o quadro futuro; seguem-se os estudos numerosos, feitos para cada figura, os desenhos e pinturas de modelos, trabalhados com afinco e cuidado esforçado, para conseguir o efeito certo e o desenho perfeito; por fim, na obra completa é curiosíssimo observar o resultado de tanto estudo, a transformação da academia sueca, aprofundada severamente, com a forma castigada na realização da idéia.

Deve ter importancia immensa para os que verdadeiramente amam a Arte, a observação do milagre, a concepção transformada em realidade pelo trabalho infindo, a realização da idéia pelo estudo profundo do natural.

São muito convenientes para o nosso meio, cujo cultivo artistico fica provado pela pouca concorrência a esta exposição, exhibições nesse genero. Assim talvez o publico possa comprehender quanto representa de trabalho, luctas e valor uma obra de arte perfeita; assim poderia ver como toma forma um fructo da imaginação, quanto é penosa e longa a realização de uma obra conscienciosa.

Assim poderiam comprehender todo o valor de Elyseu Visconti, o seu escrupuloso trabalho, a sua honestidade artistica, acompanhando-o passo a passo no combate com a materia a fim de dominar a idéa.⁸⁹

Citando a pouca concorrência a esta exposição, o autor toca num assunto recentemente enfocado por Rafael Cardoso, curador da mostra ELISEU VISCONTI – ARTE E DESIGN, em seu catálogo, numa apreciação que faz da crítica dedicada àquela primeira individual:

Entrou para o senso comum histórico a noção de que a exposição de Visconti, em 1901, teria redundado no mais completo fracasso, principalmente em função do acanhamento da sociedade brasileira do início do século XX. Esta versão dos fatos foi propagada pelo artista, em notório depoimento de 1926 a Angyone Costa, que saiu publicado como entrevista em *O Jornal* e, pouco depois, passou a integrar o antológico livro *A inquietação das abelhas*. Segundo esse depoimento, foi: “Tudo perdido. Ninguém notou o esforço”. Uma avaliação tão pessimista talvez possa ser atribuída, em parte, ao fato que Visconti realizava no mesmo ano de 1926 outra exposição de artes decorativas aplicadas à indústria, na Galeria Jorge. Desdenhar da recepção pública da primeira exposição, 25 anos antes, e creditar isso à insuficiência do meio social era, mal ou bem, uma forma de estimular a concorrência à nova exposição. Era dar, por assim dizer, uma segunda chance ao público.

Muito embora as mesmas recriminações tenham sido repetidas por Frederico Barata, na verdade não havia o que reclamar da recepção crítica dada à primeira exposição de Visconti. Além de uma matéria elogiosa publicada no jornal *A Notícia*, de autoria de Araújo Vianna, o *Jornal do Commercio* dedicou à mostra

⁸⁹ Idem, *ibidem*.

uma nota substancial em sua edição de 16 de maio de 1901, discorrendo com admirável propriedade sobre as relações do trabalho de Visconti com Ruskin, Morris, Grasset e a *art nouveau*, e destacando alguns trabalhos merecedores de atenção mais detida. [...]

A outra fonte do mito da incompreensão enfrentada por Visconti é uma crítica de Gonzaga Duque publicada inicialmente em 2 de julho de 1901 e, posteriormente, republicada em livro em 1929. Esse texto é inequívoco em sua condenação ao “meio social” brasileiro como único responsável pelo “silêncio”, “menosprezo” e “indiferença” que, segundo o principal crítico de arte brasileiro à época, foram reservados para “uma das mais completas, das mais importantes exposições de arte aqui franqueadas ao público”. É claro que esses elogios rasgados de Gonzaga Duque desmentem o teor manifesto da retórica por ele adotada. Afinal, bastava esta única crítica, da pena do influente autor de *A arte brasileira* – sem nem contar com as outras, então já vindas a público – para que qualquer artista da época se sentisse inteiramente reconhecido.⁹⁰

A hipótese de que Visconti comentava a fraca recepção pública à sua primeira individual como forma de estimulá-la na exposição de 1926, na Galeria Jorge, é pouco provável, pois a entrevista foi publicada em 11 de julho e a exposição inaugurada só em 28 de setembro⁹¹. Para que o comentário surtisse o efeito imaginado por Cardoso, seria necessário que a exposição já estivesse aberta ou prestes a ser inaugurada. Teria sido esperado esse efeito sobre o público com tanta antecedência, ou justamente os comentários surgidos na entrevista forneceram a idéia para a exposição de 1926?

A partir de um levantamento amplo das publicações à época da individual de 1901, verifica-se que, embora não tenha realmente “redundado no mais completo fracasso” não pode ser chamado de “mito da incompreensão” o fato de que a exposição foi muito pouco visitada e que recebeu uma atenção moderada por parte da imprensa. O próprio artigo de Gonzaga Duque, que seria o mais elogioso e influente, pela importância de seu autor, foi publicado no jornal *O Paiz*, de 2 de julho, em primeira página⁹², somente um mês depois de encerrada a exposição. Sendo assim, não contribuiu em nada para a concorrência do público e venda de obras, o que é sempre almejado pelo expositor e índice de sucesso.

⁹⁰ Rafael CARDOSO. Dois ramos do mesmo tronco – Arte e design na obra de Eliseu Visconti. In: *Eliseu Visconti: Arte e Design*. 2007, p. 23-24.

⁹¹ Exposição retrospectiva Eliseu Visconti. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 29 set 1926.

⁹² Depois da morte de seu autor, este texto foi re-publicado, na íntegra, em: Gonzaga DUQUE. *Contemporaneos*. 1929, p. 19-26.

A exposição foi inaugurada no dia 1º de maio e encerrada em 31 do mesmo mês. O *Jornal do Brasil* sequer registrou uma pequena nota. A *Gazeta de Noticias* somente no dia 27 publicou o artigo citado acima, que já se inicia registrando a ausência do público:

A impressão de quem entra na galeria n. 2 da Escola Nacional de Bellas Artes é de espanto, pelo pouco que se tem dito e sobretudo pela pouca concorrência notada na exposição de trabalhos do pintor brasileiro Elyseu Visconti.

Não que muito se costume dizer sobre exposições de pintura nem muito concorrer a esta espécie de exhibições, mas porque se trata de um caso especial de uma estréia, porque é agora que Visconti se apresenta oficialmente á sua patria, e se apresenta só, trazendo á apreciação de seus compatriotas um conjunto de trabalhos mostrando a formação de sua individualidade e manifestando-se artista superior, em pleno desenvolvimento.

Raros são os que perdem tempo (se assim se pode dizer) contemplando as estrellas innumeraveis. Mas todos os narizes, desde o respeitavel appendice do sabio cansado das luctas, ao arribitado nariz garoto, erguem-se para o canto do céu onde desponta um astro novo. No nosso caso, accresce que as estrellas são escassas e, no céu quasi vazio, deve causar maior impressão o surgir do astro novo e rutilante.⁹³

Pela qualidade e novidade que a exposição apresentava, este cronista julgou que ela recebeu pouca atenção da imprensa e principalmente do público, usando inclusive de muita ironia ao observar que, nem o fato de ser uma estrela nova que despontava na fraca constelação da pintura brasileira, havia despertado o interesse merecido. Porém Morales de los Rios foi quem mais se indignou com a ausência dos espectadores e não só na exposição de Visconti, mas também na de Parreiras, que se encerrava poucos dias após aberta a de Visconti. O autor começa a expressar sua profunda decepção pela ausência do público nas duas exposições de maneira poética e dramática:

Duas salas suavemente illuminadas. Em volta uma porção de télas pintadas, emolduradas e penduradas; nellas, uma festa de cores e de luz, o esforço patente de seis, de oito, de dez annos de improbo trabalho sangrando em cada pincelada, em cada effeito de luz sobre as carnes, sobre os seres animados e sobre os objectos inertes; a resurreição da gloria da arte depois da rua da amargura das duvidas e dos desanimos, depois dos calvarios dos começos; a vida de dois homens, as illusões de dois artistas, a ambição de honrarem o patrio nome, tudo condensado em uma serie de metros de téla pintada, emoldurada e pendurada, e expostas ao exame, á admiração, á critica, ao ludibrio se quereis mas não á indifferença do publico.

E lá estão ellas, offerecendo-se de graça á contemplação, sem exigir sacrificios do visitante, apenas com o desejo de attrahil-o, de conviver com a sua alma um curto

⁹³ R. de C. opus cit.

instante, nesse a sos da arte em que tanto se retempera o espirito e em que o artista nada nos pede e todo se nos dá brindando-nos com todos os attractivos do bello, com os productos mais delicados do seu talento, com aquillo que é sangue do seu sangue e alma de sua alma... e em torno da sala suavemente illuminada em que os personagens das télas se entreolham estaticos; nada, ninguém, o vacuo, o silencio...⁹⁴

Em seguida, cita um grupo de jovens artistas, que seria o único a visitar as exposições, vez por outra. Chamando-os de “os sonhadores, os pobres doidos, os originaes individuos que tiveram a idéa esquisita de se dedicarem a pintar os seus ideaes”, exclama e se pergunta: “Que infantis que elles são! Por que não foram elles para a vida prática?” E continua na sua ironia:

E tu publico, que passas indifferente e cego, não pares no teu caminho; segue, vai, trata dos teus negocios, sua labuta, [...]

Tu, publico, debes ignorar; não deve saber que existe um Parreiras, que tem desperdiçado o melhor de sua vida e sua fortuna em aprender, em estudar, em adquirir e amontoar thesouros de arte e de observação, para que com elles te deleites [...] Tu debes ignorar que existe um artista que se chama Visconti, que expõe o poema de sua vida artistica nas salas da Escola Nacional de Bellas Artes. Tu não debes saber que Parreiras passou através dos sertões brasileiros, de tua terra idolatrada, estudando-lhes as suas grandiosidades, as suas bellezas, as suas harmonias; [...]

Tampouco debes conhecer o Visconti, um modesto, um obscuro, um pobro rapaz, que estudou nesta Escola de Bellas Artes, labutou, ganhou o premio de viagem, correu a Europa inteira honrando o Brazil, eternizou-se nos museus de Dresde e de Munich, nos de Paris e nos de Madrid, d’onde mandou uma das mais bellas cópias de Velasquez que eu conheço e que é hoje patrimonio da nossa Pinacotheca; que estudou escolas, comparou mestres da pintura, adquiriu os mais variados conhecimentos nesta arte [...].⁹⁵

E depois de elogiar algumas obras de Visconti e instar com o público com grande sarcasmo, para que as ignore e despreze, revela toda a sua indignação:

Faz emfim com este, como eu aconselhei que fizesses com o Parreiras, renega-o também! Renega mais tarde os Bernardelli, o Brocos, o Zeferino da Costa, o Amoedo, o Berard, o Belmiro de Almeida, o Baptista da Costa, o Aurelio, o Teixeira da Rocha, o Treidler, e toda a turba muita dos teus artistas.

Mas antes de renegal-os faz uma coisa: vai visital-os, vai mesmo com o proposito de animal-os, vai recompensar a dedicação com que elles collaboram para a gloria

⁹⁴ A. MORALES DE LOS RIOS. Dois pintores. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 12 maio 1901, p. 2.

⁹⁵ Idem, *ibidem*.

do teu paiz; não te deixes vencer pela cruel indiferença; leva mesmo se queres uma pedra; vai disposto a apedreja-los e ás suas obras; mas vai!⁹⁶

Esse apelo patético para que o público comparecesse, ainda com tempo suficiente para tanto, não pode deixar de ser considerado na análise que se faz hoje daquela exposição e das conclusões às quais outros chegaram. Os artigos mais longos e assinados só apareceram depois de já aberta a exposição há mais de dez dias, mas em notas curtas, ela havia sido anunciada por outros jornais além de *A Noticia*, entre eles, *O Paiz*:

Em uma das grandes salas da Escola Nacional de Bellas Artes acham-se expostos os trabalhos de pintura e arte decorativa produzidos pelo artista brasileiro Visconti durante oito annos de actividade e de muito estudo.

[...]

Na parte relativa a pintura propriamente dita, Visconti apresenta a indecisão, a busca de um estylo, de um feitio e caracter pessoal, que ainda não se manifestou em seus quadros, e que os artistas só obtem no fim de muitos annos de trabalho e estudo.⁹⁷

Depois de comentar muito rapidamente algumas pinturas, o autor passa a apontar aquilo que diferenciava esta exposição das costumeiras:

A tendencia mais pronunciada, no emtanto e na nossa opinião, que parece ser buscada pelo artista como mais util, mais pratica e necessaria entre nós, por ser quase desconhecida, é a arte decorativa, cuja collecção exposta é extensa e importante.

O pintor Visconti fez longo curso d’essa especialidade sob a direcção de Mr. Grasset, mas se conseguiu brilhante resultado, se obteve a posse d’esse estylo *sui generis*, nem por isso está completa a sua missão, se quizer deixar neste paiz, o nome duradouro, perpetuando-se na historia da nossa pobre arte – e vem a ser a necessidade de crear uma arte decorativa brasileira, que não existe e póde ser creada, com o seu caracter de acôrdo com o nosso clima e com a nossa natureza.⁹⁸

Comentários como estes, de que o artista se mostrava indeciso quanto à pintura e sua tendência mais pronunciada seria a arte decorativa, podem não ter despertado o interesse do público. O autor anônimo destas linhas imaginava que a arte decorativa viria a ser aquela à qual Visconti mais se dedicaria em sua carreira, e após discorrer sobre a importância de se chegar um dia a um “estylo brasileiro”, para mostrar a “utilidade d’essa arte especialissima

⁹⁶ Idem, ibidem.

⁹⁷ E. Visconti. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 3 maio 1901, p. 2.

⁹⁸ Idem, ibidem.

que está sendo explorada por homens de grande importancia no mundo artistico”, termina seu artigo transcrevendo todos os títulos dos projetos e objetos citados no catálogo.

Essa nota saiu na coluna Artes e Artistas, na qual, a essa época, eram publicadas as crônicas assinadas por Oscar Guanabarro que, no entanto, ignorou a exposição de Visconti. Quando no dia 12, Morales de los Rios publica sua ácida crítica “Dois pintores”, no mesmo jornal, ele não se utiliza da coluna Artes e Artistas. Estaria esse fato indicando que ele dirigia suas acusações também ao seu colega de jornal, Guanabarro, que não escrevera uma única linha sobre a exposição de Visconti?

Também o jornal dirigido por José do Patrocínio – *Cidade do Rio* – notou e divulgou a exposição logo no seu início, mais uma vez, de forma anônima:

Com grande concurrencia de artistas realizou-se, ante-hontem, em uma das salas da Escola Nacional de Bellas Artes, a exposição de pintura do Sr. E. Visconti, de volta da Europa, onde foi como pensionista da mesma escola aperfeiçoar os seus estudos.

O Sr. Visconti voltou á nossa patria um artista completo, graças ao seu talento e á sua boa vontade e applicação fóra della atirando-se ao estudo com os grandes mestres.

É incontestavelmente, dos alumnos que a nossa escola tem enviado á Europa e que lá se acham, o que mais talento tem revelado e de quem mais devemos esperar para o futuro.⁹⁹

Note-se que o autor fala em grande concorrência à inauguração, apenas por parte dos artistas, sem citar a imprensa ou o público em geral, compradores em potencial, o que reforça a informação dada por Morales de los Rios. Também ele nos dá uma pista do que pode ter ocasionado a falta de interesse do público:

Os seus quadros, enviados ainda quando de nós longe estava, bem revelavam o seu desenvolvimento artistico e os que agora nos apresenta servem, não para consagral-o, pois nada vimos capaz de tal, mas para bem avaliarmos o seu valor e para que tenhamos fé na sua proxima consagração como pintor de merito.

Os quadros agora apresentados ao publico, além dos enviados da Europa, alguns delles até premiados em exposições anteriores, são em sua maioria estudos, sendo grande o numero dos de pintura decorativa, alguns aliás de grande valor.

Ao terminarmos esta pequena noticia sobre a exposição do jovem artista, auguramos-lhe um futuro de glorias.¹⁰⁰

⁹⁹ Exposição Visconti. *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 3 maio 1901, p. 1.

Várias das composições já haviam sido vistas nas Exposições Gerais de Bellas Artes dos anos anteriores, e dentre aquelas expostas pela primeira vez no Rio de Janeiro, a maioria era de estudos e projetos, apesar de figurarem, também, duas pinturas premiadas na EXPOSIÇÃO UNIVERSAL de Paris, no ano anterior, e uma inédita, criada para comemorar os quatrocentos anos do feito de Cabral. Justamente o que mais encantou o cronista da *Gazeta de Notícias*, foi considerado pelo autor de *Cidade do Rio* como incapaz de consagrá-lo.

Outro pequeno comentário, veiculado logo no início da exposição, foi publicado pelo *Jornal do Commercio*, e embora sem assinatura, sabe-se que de autoria de Carlos Américo dos Santos, o cronista das Notas de Arte:

A sua exposição actual, que foi hontem visitada por numerosa e selecta concurrencia, entre a qual sobressaheão os nossos principaes artistas, é bastante copiosa e, se bem contenha alguns quadros que já foram vistos anteriormente, é rica de trabalhos novos, que affirmão poderosamente a sua aturada applicação em campos variados e um talento singularmente versatil e apreendedor.

[...] o que se póde desde já affirmar é que se está diante de um artista de incontestavel talento, de variadas aptidões, que estudou certas escolas de pintura, que por ellas se deixou influenciar, e que, senhor de uma technica segura, tentou com certo successo o seu pincel em ramos os mais variados. Parece-nos que a sua ultima tendencia é para a pintura decorativa moderna, na qual se faz sentir a par da influencia da arte dos Primitivos a influencia da arte japoneza, principalmente na arte applicada, como em certos desenhos para vitraes, para tapeçaria, rendas, para esmalte, etc.

[...] A capa do catalogo da exposição traz um bello desenho allegorico, que merece ser apreciado.

Representa as artes symbolisadas em quatro nymphas destacando-se de um tronco commum, tendo por fundo a ramagem verde de outro galho da mesma arvore, tudo estylisado conforme as tendencias da denominada – *Art Nouveau*.¹⁰¹

Ele ressalta os mesmos pontos do cronista anterior: a presença dos artistas à inauguração e de quadros já vistos, no entanto, em tom mais otimista, sempre presente neste autor. Já aponta aqui as várias influências sentidas na obra de Visconti, ressalta sua tendência para a arte aplicada, e comenta a capa do catálogo [D01], citada, apenas, também pelo cronista de *A Noticia*. Porém, vai desenvolver seus argumentos num artigo mais longo, publicado depois de decorrida a metade do tempo em que a exposição ficaria aberta. Depois de frisar

¹⁰⁰ Idem, ibidem.

¹⁰¹ Notas sobre Arte. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 maio 1901, p. 2.

que sua segunda visita à exposição tornava mais intensa a boa impressão causada inicialmente, declara:

Realmente a quantidade e a diversidade dos trabalhos alli expostos indiciam logo que se trata de um trabalhador infatigável, de um espirito estudioso e discriminador, de um artista apaixonado da arte que abraçou e cujos segredos forcejou por descobrir; e um exame mais demorado e mais attento das obras alli accumuladas traz a convicção de que não forão estereis, antes extremamente producentes, os seus esforços durante os annos que passou no Velho Mundo.¹⁰²

Em seguida, ele desenvolve a análise iniciada no primeiro artigo, ressaltando a variedade das obras, mas demonstrando uma necessidade de definir a maneira peculiar do artista:

Os trabalhos expostos representam as várias phases de estudo do artista, desde os debuxos a lapis e rapidos bosquejos a tintas, rapidos registros de impressões de momento, até os quadros de pintura de figura e ás grandes telas idealistas, dos esboços de paisagens e de motivos de architectura aos desenhos sobre diversos ramos da arte ornamental; e todos revelão exuberantemente a applicação do jovem pensionista da Escola e o seu espirito de indagação; traem mais a noção de numerosas e variadas influencias e indicão o trabalho de selecção gradual do meio mais appropriado á expansão individual do seu talento. E apesar do resultado apresentado não se póde ainda dizer que elle já tenha conseguido uma maneira, um *estyló* que pela concepção de seus motivos e pela sua execução affirme uma individualidade marcada. Ve-se que elle tocou em tudo e tudo tentou estudar. Levado pelo espirito de curiosidade, muito natural em um moço desejoso de conhecer todos os elementos de sua arte, mas que está ainda incerto e indeciso sobre a direcção definitiva a seguir, apesar das predilecções recentes pela escola de arte decorativa moderna. Que elle está aparelhado para distinguir-se em qualquer ramo em que se fixar, provão-n'o sobejamente os trabalhos que expõe; mas estes mesmos trabalhos não accusão ainda, com bastante clareza, com inquestionavel precisão, o traço de inventiva pessoal, o toque individual, esta singular impressão de vida que revela que o artista já se fixou no campo a que melhor possa adaptar as suas aptidões e onde mais espontanea e mais abertamente se expanda o seu genio.

Cumpré, porém, dizer que, se é ainda sensível a acção das diversas influencias a que se sujeitou, talvez inconscientemente o seu espirito, já se descortina nessa como que compilação de elementos differentes o esforço da potencia imaginativa e unificadora, que dá alma e individualidade ás creações artisticas.¹⁰³

Desde cedo Visconti revela seu pendor para a pesquisa, sua curiosidade e insatisfação constante, que foram muitas vezes interpretados como indecisão, aqui considerados normal para um jovem iniciante, mas que, na verdade, o pintor não abandonou durante toda a sua carreira. Como vários outros autores, este procurou adivinhar qual seria a maneira

¹⁰² Exposição E. Visconti. *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte). Rio de Janeiro, 16 maio 1901, p. 2.

¹⁰³ Idem, *ibidem*.

característica de Visconti, aquela na qual ele iria se fixar. Após comentar rapidamente várias obras, cita aquelas então consideradas mais “modernas” – *São Sebastião* [108], *Gioventù* [114], *Oréadas* [123] e *Cabral* [128] – para em seguida defender a sua teoria:

Nessas télas vê-se que o Sr. Elyseo Visconti se filiou á nova escola idealista ou néo-romantica, que teve sua origem na Inglaterra, na qual foi o vulto mais eminente o grande Burne-Jones e cuja influencia se fez sentir tão extraordinariamente na Europa, dando ensejo ao apparecimento de tantos artistas admiraveis e delicados, que procurão parallelamente traduzir na pintura esse estado de mysticismo, de idealismo, de espiritualismo, de renascimento relligioso que se observa nos espiritos e que tão salientemente se tem feito sentir na litteratura contemporanea. Esta corrente nasceu como uma consequencia do movimento Pre-Raphaelista, que ha uns cincoenta e tantos annos revolucionou a arte ingleza, e se fez sentir até na arte propriamente decorativa ou ornamental, e da qual sahirão os grandes reformadores da arte decorativa William Morris e Walter Crane. Em França surgio o grande vulto de Puvis de Chavannes, que tem sido imitado, ou antes, que tem encontrado um grande sequito de proselytos entre os novos artistas.¹⁰⁴

O texto segue relatando como a nova escola surgiu em reação à tendência demasiadamente realista e externa dos últimos tempos, suas influências, inspirações e objetivos; e na sequência, volta a citar o pintor brasileiro:

[...] A verdade é, porém, que a arte moderna, se tem de viver e perdurar, não tem de cingir-se unicamente á cópia mais ou menos servil, mais ou menos habil, das obras das outras épocas; mas, aproveitando-se dos elementos que essas épocas deixarão, agora, que a technica se tornou mais acabada e mais franca, e que ha mais liberdade de sentir e de pensar, é necessario que nas obras dos artistas modernos se sinta um vibração nova e correr um sangue novo e moderno, e que cada artista se esforce por deixar marcada a sua personalidade. Foi isso o que fizeram Burne-Jones e Puvis de Chavannes, e é este o objectivo de todos os grandes artistas modernos.

Foi filiado a esta escola que o Sr. Visconti pintou os seus ultimos quadros.¹⁰⁵

Em seguida, analisa cada uma das quatro composições citadas anteriormente, e mais uma – *O beijo* [115] – com a qual encerra a questão da pintura propriamente dita. E continua:

Passemos agora á segunda secção da sua exposição, a que constitue por assim dizer, uma novidade para nós, por não estarmos acostumados aqui a ver os artistas dedicarem os seus talentos ao desenvolvimento das industrias.

Essa actividade que actualmente reina em todos os centros artisticos da Europa e dos Estados Unidos, proveio do movimento de renascimento artistico inaugurado na Inglaterra em meados do seculo passado.

¹⁰⁴ Idem, ibidem.

¹⁰⁵ Idem, ibidem.

Mais uma vez, o autor coloca Visconti entre os mais conceituados e modernos artistas ocidentais e para justificar sua inclusão, faz um breve relato histórico do progresso das artes industriais no século XIX que acabava de findar, e na conclusão, novamente demonstra a adequação do artista brasileiro ao movimento e até a superação de seu próprio mestre:

O artista decorador moderno tem como principal objectismo, ao aproximar-se dos elementos que a natureza lhe dá, não reproduzi-los como elles são, porém, depurá-los, refina-los, *estylisa-los*, procurando sempre infundir-lhes uma belleza que encante e que tenha algo de individual do genio do artista.

Assim considerados, os trabalhos que neste genero expõe o Sr. Visconti, são dignos de todo o louvor. Discipulo de Eugène Grasset, tem elle um delicado sentimento da linha e da côr e parece dar importancia á expressão, cuja falta é uma das accusações que os críticos fazem ao seu mestre.

[...] e em todos esses desenhos revela, a par de raros dotes de decorador e grande habilidade technica, conhecimento e respeito ao material a empregar nesses diversos trabalhos.

Sabe distinguir entre a novidade e a excentricidade, entre o bello e o grotesco, o que nem todos artistas dos que cultivão a chamada *Art Nouveau* têm conseguido fazer.

[...]

Tentar resumir em algumas linhas o valor artistico dessa numerosa exposição seria tarefa impossivel. Todavia, não podemos deixar de salientar que ella apresenta desenhos de trabalhos a que não estamos acostumados, e que merece ser visitada por todos em geral, porque ninguem dalli sahirá sem ter aproveitado alguma coisa.¹⁰⁶

E termina ressaltando que, em especial, a exposição deveria ser visitada pelos dirigentes e operários das indústrias, que muito teriam a lucrar, fazendo uma parceria não só com Visconti, mas todos os seus colegas, com proveito de ambas as partes. A novidade e qualidade dos trabalhos do pintor, quando analisadas a fundo, suscitaram a necessidade de informar o leitor sobre o surgimento das tendências que ele tão bem representava no Brasil.

Apesar do artigo tão extenso, didático e elogioso, não se verificou um aumento substancial na concorrência do público à exposição, a julgar pela constatação da crônica do dia 27¹⁰⁷. No início da última semana da exposição, Araújo Vianna, citado por Cardoso, escreveu um texto dedicado à pintura decorativa, começando por uma comparação com a pintura de cavalete. Depois de várias considerações acrescenta:

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁷ R. de C., *opus cit.*

Desde que me tenho occupado de pintura decorativa, seria falta injustificavel não referir-me aos trabalhos do Sr. Elysêo Visconti, ex-alumno e ex-pensionista da escola nacional de bellas artes. O Sr. Visconti regressou da Europa, onde foi aperfeiçoar seus estudos, laureado em exposições. Todos os jornaes já se pronunciaram, e o artista deve estar satisfeito da justiça que fazem ao seu talento.

Em sua exposição que ainda está franqueada ao publico, o Sr. Visconti mostra as diversas phases de seu tirocinio, até chegar á convicção da pintura idéalista, que evidentemente é a seu modo predilecto e definitivo de ver e traduziz [sic] a natureza. Os quadros *S. Sebastião*, *Cabral*, além das composições em arte decorativa são representações da escola idealista. Em tudo mysticismo, o sobrenatural, o immaterial.¹⁰⁸

Vianna julga que seus colegas fizeram justiça a Visconti, acredita que a escola idealista é sua filiação definitiva, e apresenta suas últimas composições como embasamento. Passa em seguida a várias reflexões estéticas e então afirma:

Em critica artistica há subtilezas de interpretações e de nomenclatura no estudo da composição, para mim muito difficeis de distinguir.

Mas, quanto ao modo de encarar a Arte e de traduzir a natureza pela convencionalisação technica, estou persuadido que o Sr. Visconti é um contemplativo, um idealista puro.

Não precisava de ver suas télas, nem grande numero de producções; bastava o seu guache – *Paysage rocheux* – já reproduzido em livros francezes, para consideral-o na escola, [...].¹⁰⁹

O cronista ainda cita autores, que analisam a chamada “arte idealista”, além de vários dos seus representantes, entre eles os três fundadores da Irmandade Pré-Rafaelita – Rosseti, Hunt e Millais; Burne-Jones; Puvis de Chavannes e Gustave Moreau. Reflete ainda sobre os objetivos daquele movimento e finaliza seu artigo voltando à questão debatida intensamente desde 1890 – da criação de uma arte essencialmente brasileira:

Para o Sr. Visconti consolidar-se no seu modo idealista e mostrar mais originalidade nos productos do seu bello talento, convirá que nos dê estylisações de elementos da natureza brasileira, onde o artista encontra inexhauriveis mananciaes de inspiração.

O idealismo, saudado pelo mundo culto, appareceu como um dos motores da evolução artistica por emquanto em periodo inicial, mas tudo concorre para dar-lhe a culminancia nas artes decorativas.¹¹⁰

¹⁰⁸ A.V. A pintura decorativa. *A Noticia*. Rio de Janeiro, 24 e 25 maio 1901, p. 3.

¹⁰⁹ Idem, ibidem.

¹¹⁰ Idem, ibidem.

Ainda depois de encerrada a exposição de maio de 1901, pelo menos dois periódicos voltam a comentá-la: *Don Quixote* e *O Paiz*. O primeiro deles, de Angelo Agostini – que pode ser visto ao lado de Visconti numa foto de 1893, em Paris [F04] – era o primeiro número lançado após um ano de suspensão da publicação, por motivo de moléstia e viagem de seu editor à Europa. Logo o primeiro artigo desta edição, assinado com suas iniciais – assim como no artigo da *Gazeta* – pelo novo colaborador da revista, Renato de Castro, demonstra indignação pelo que chamou de injustiça flagrante da imprensa:

Uma obra de arte é boa ou má, pelo seu proprio valor. [...]

Entretanto, entre nós, a melhor ou mais brilhante apreciação depende não do valor da obra, mas do numero e da qualidade das relações pessoas do artista.

Ahi vimos, por exemplo, a um tempo, duas exposições de pintura, uma bafejada, elogiada sem discreção, cercada de rumorosa *reclame*, outra esmagada, abafada pelo silencio, pela indiferença quasi absoluta da critica (sic) que deveria, como elite culta da população, sacudir a indiferença explicável do publico, mostrar-lhe o caminho, abrir-lhe os olhos; ensinando a conhecer os verdadeiros primores, mesmo não assignados por um nome popularisado.

Antonio Parreiras, o paysagista, recebeu de todos saudações, felicitações, palavras que não se atreviam a discutir ou estudar a obra, mas elogiavam-na, faziam-lhe reclame.

Elyseu Visconti, o extraordinario artista, que apresentou uma exposição vasta, poderosa, affirmando uma technica quasi perfeita, ao serviço de um talento creador, robusto e original, um homem que reúne tantas e tão raras qualidades de artista, foi esquecido, teve o seu salão vasio 60 dias, e o publico, apoz dous mezes de exposição, continúa a ignoral-o.¹¹¹

Assim como Morales de los Rios, Castro compara as duas exposições, mas não em relação à igual ausência do público, como fizera o primeiro, mas sim quanto à diferença, segundo ele enorme, na atenção dada pela crítica. Ainda que possa haver exagero em suas palavras, mesmo porque aumentou em um mês o tempo em que a exposição de Visconti esteve aberta, não se pode ignorar a veemência de suas palavras que, certamente, ficaram na memória do pintor:

É preciso gritar, bem alto, esse erro imperdoavel, vergonhoso. É preciso dizer claro, sem hesitações, sem medo, como quem diz a verdade, que um quadro vale o que vale, seja o seu autor um timido e um desconhecido.

¹¹¹ R. de C. O que sobra a uns... *Don Quixote*. Rio de Janeiro, 1º jun 1901, p. 2.

É preciso dizer: Elyseu Visconti é um bello e grande artista. É um crime de lesa-arte, de lesa-patria esquecel-o, porque não anda na rua do Ouvidor, nem frequenta jornaes.

Elle faz o que compete ao artista: trabalha, com vontade, coragem, sinceridade e talento, muito talento.¹¹²

Na página seguinte da mesma edição de *Don Quixote*, outro autor comenta a mostra de Visconti, fazendo-lhe também rasgados elogios: “... a mais completa exposição dos modernos tempos no Brasil, com todos os predicados dos grandes e intensos artistas”.¹¹³ Citando algumas de suas principais obras, aponta diversas influências, entre elas: Botticelli, Ghirlandaio, Rossetti e os japoneses. E para finalizar, o cronista reforça em poucas palavras as observações de seu colega de periódico:

A exposição, apesar de gratuita ficou deserta. O publico trata da crise, a critica trata de cousa nenhuma, os artistas, quando muito fumam. Bebem café no maximo. E dahi ficar o illustre e sensível Visconti desoladamente só, sem uma animação, a não ser a visita apressada de S. Ex. o Ministro do Interior, que chegou quando já se fechava o santuario desse ideal estheta.

Noticiando a exposição é nosso desejo um grande e infinito applauso a Visconti.¹¹⁴

Apesar de todas as notas elogiosas publicadas por vários autores, sentia-se falta de uma análise mais profunda, da palavra abalizada de um crítico de arte mais competente e experiente, falha que só foi sanada com o artigo publicado um mês após encerrada a exposição, por Gonzaga Duque, em *O Paiz*. Esse artigo¹¹⁵, que viria a ser o mais citado posteriormente por inúmeros comentadores da obra de Visconti, não chegou a tempo de incentivar o público à visita, ou os colecionadores à aquisição de obras, que, em suma, são dois índices fundamentais para se aquilatar o sucesso alcançado por uma exposição artística. Além disso, para Visconti que valorizava imensamente as artes aplicadas, considerando-as imprescindíveis para a criação de uma arte genuinamente brasileira e também uma excelente opção para a mulher que precisava trabalhar, não foi suficiente a curiosidade que essa seção inovadora da sua exposição causou. Para ele, faltou a atenção das

¹¹² Idem, ibidem.

¹¹³ P. B. A Exposição de Visconti. *Don Quixote*. Rio de Janeiro, 1º jun 1901, p. 3.

¹¹⁴ Idem, p. 3 e 6.

¹¹⁵ Gonzaga DUQUE. Eliseu Visconti. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 2 jul 1901, p. 1. Transcrito na íntegra no Apêndice 3: “120 anos de crítica sobre Visconti – parte I”.

escolas, das indústrias e do governo, nos quais esperava provocar uma profunda conscientização e conseqüente adoção efetiva das artes aplicadas.

2.5.2 Em busca de recursos – 1903

Em São Paulo, a 8 de março de 1903, Visconti inaugurava, no salão nobre do Banco Construtor e Agrícola, com a presença do presidente do Estado, Bernardino de Campos [D51], e várias outras autoridades, uma exposição que se consistiu, numa segunda oportunidade para o pintor mostrar sua produção do período de estudos em Paris, como se pode deduzir das reportagens:

A seção de pintura e desenho compreende trabalhos a óleo, a pastel e a *fusain*, muitos dos quaes mereceram figurar nos salões dos Campos Elyseos e Campo de Marte, em Paris¹¹⁶.

Na exposição que elle faz, vê-se o ecletismo das suas maneiras, através de um periodo de nove annos, que tanto é o espaço de tempo em que foram pintadas todas as télas expostas¹¹⁷.

A exposição Visconti – estamos habilitados a adeantalo – contém 51 trabalhos a óleo, pastel e *fusain*: quadros de generos diversos, estudos, esbocetos; 28 composições capituladas nas artes decorativas: projectos de sellos, vitraes, ex-libris, vasos, obras de entalhes, lithographia, tapeçaria; 10 trabalhos de ceramica: peças decorativas e vasos.¹¹⁸

Dos 60 trabalhos da seção de pintura, expostos em 1901, provavelmente, não foram para São Paulo aqueles que já haviam sido adquiridos por particulares ou instituições; e os 28 projetos da seção de arte decorativa devem ser os mesmos expostos na ENBA. Sendo assim, a mostra de São Paulo é praticamente a mesma do Rio, em 1901, porém com um acréscimo: os 10 trabalhos de cerâmica, que constituíram uma novidade:

A terceira secção – ceramica artistica nacional, desperta muito interesse, por ser a primeira tentativa nesse genero no Brasil.

O talentoso artista iniciou-se nesse ramo das artes com o intuito de fundar uma ceramica puramente nacional, inspirada na nossa natureza.¹¹⁹

¹¹⁶ Exposição Visconti, *O Commercio de São Paulo*, São Paulo, 8 mar 1903.

¹¹⁷ A Exposição Visconti, *O Commercio de São Paulo*. (Notas Artísticas). São Paulo, 16 mar 1903.

¹¹⁸ Eliseu Visconti. *Correio Paulistano* (Echos). São Paulo, 7 mar 1903, p. 2.

¹¹⁹ Exposição Visconti, *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 8 mar 1903.

Observa-se que em São Paulo, a mostra recebeu mais atenção da imprensa do que no Rio de Janeiro. O jornal *O Commercio de São Paulo*, em sua coluna “Notas Artísticas”, noticiou em seis edições esta mostra, de 2 de março a 5 de abril de 1903, anunciando e comentando algumas obras. *O Estado de S. Paulo* demorou um pouco mais para notar a exposição, e apenas a partir de 11 de março começa a noticiá-la em pequenas notas na coluna “Artes e Artistas”, até o dia 3 de abril, quando informa sobre o seu encerramento. Porém, o jornal que mais se ocupou desta exposição foi o *Correio Paulistano*. Desde o dia 4 de março, quase que diariamente, saía ao menos uma pequena nota sobre ela, primeiramente na coluna “Echos” e, a partir do dia 16, na “Factos Diversos”. Na véspera da inauguração, este jornal noticiava uma visita exclusiva da imprensa:

Hoje, das 10 às 3 horas da tarde, o sr. Visconti receberá no salão os jornalistas de S. Paulo, aos quaes gentilmente proporciona assim o prazer de uma contemplação e de um exame detido, sem os incommodos dos dias de grande concorrencia.¹²⁰

Assim como seu correspondente no Rio de Janeiro, o jornal *O Commercio de São Paulo* empenhava-se por ligar a obra de Visconti ao estilo que se desenvolvia então, nas grandes cidades industrializadas da Europa, e que recebia, em cada um desses centros, uma denominação específica. No artigo de 16 de março, o autor passa mais da metade do texto discorrendo sobre esse movimento, denominado aqui *Arte Nova*, e só então introduz o assunto da exposição:

[...] A simples reprodução do modelo, feita singellamente, com sinceridade, não satisfaz mais aos nossos paladares gastos, avidos de emoções novas. Precisamos, na ancia de agitar a sensibilidade embotada, de forçar o natural, deturpando-o, phantasiando-o sob uma fórmula mystica, ou tirando d'elle o segredo de novas emoções. [...]

É a esse produto de uma época de transição, de um período crítico da evolução social, é a essa esthetica moderna indefinida e expectante, é a esse bruxolear de um novo ideal, que surge de uma ancia febril de renovações para um estado social mais perfeito, que se denominou Arte Nova.

[...]

Essa escola moderna, se é que merece esse nome, a qual conta em seu seio artistas da estatura de Henri Martin ... , de Rodin, etc., ainda não encontrara na actual geração artistica brasileira, um cultor de merito.

¹²⁰ Eliseu Visconti. *Correio Paulistano* (Echos). São Paulo, 7 mar 1903, p. 2.

Surge-nos agora, porém, Visconti, que, depois de um período de incertezas, como atestam as suas obras expostas no salão do Banco Constructor, de hesitações, de tentativas descontraídas parece querer firmar a sua individualidade, alistando-se na nova escola. [...]

Dizer qual é a maneira mais perfeita do pintor seria falsear a verdadeira regra da crítica, que não deve entrar em indagações sobre o modo de sentir do artista, mas somente estudar os efeitos e resultados obtidos.¹²¹

Em outra edição do mesmo jornal, numa percepção muito aguda, o autor destaca, logo cedo, duas qualidades que serão muitas outras vezes apontadas por vários outros críticos, até o final da vida do pintor:

Para o observador experimentado ressalta da obra de Visconti uma grande qualidade: a sua sinceridade artística.

Vê-se que os seus quadros são o resultado de uma necessidade de expressão da sua alma de artista, alheia da preocupação técnica e – coisa que não é muito comum hoje – dessa ansiedade de ostentar novos processos de pintura, que tanto perturba a mente dos artistas novos.

A segunda qualidade notável de Visconti é que ele é perfeitamente senhor da sua técnica, de modo que pôde jogar com o pincel e com as tintas como o pianista joga com o teclado, tirando os efeitos que deseja, sem empastamentos, e com uma segurança de desenho absoluta, dando os acordes de tons à primeira mão, com sobriedade de detalhes, destacando aqueles que concorrem para fazer ressaltar a ideia dominante do assunto e modulando as variações do claro-escuro. E isso o artista obtém com a consciência da sua técnica e sem o auxílio do artifício.¹²²

A arte exercida por necessidade de expressão e os efeitos conseguidos à primeira mão, sem empastamentos, vão acompanhar Visconti em todas as fases de sua carreira. Apesar de a crítica reconhecer o grande valor da obra exposta, a sociedade paulista não respondia à altura. Inconformados com isso, os cronistas instavam constantemente o público para que visitasse a mostra e adquirisse alguns de seus belos quadros. Principalmente o *Correio Paulistano* esteve empenhado nessa missão, tentando entender o motivo desse aparente desinteresse e procurando de todas as formas impedir que se perdesse tão preciosa oportunidade. Esse assunto chega a gerar um artigo, assinado por Nuno Guterres, que se dedica a demonstrar a notoriedade do pintor:

¹²¹ A Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo* (Notas Artísticas). São Paulo, 16 mar 1903.

¹²² Exposição Visconti II. *O Commercio de São Paulo* (Notas Artísticas). São Paulo, 26 mar 1903.

Acha-se em S. Paulo, ha uns quinze dias, o notavel artista E. Visconti; e o publico, ao que parece, ainda não deu por isso [...]

Como incentivo inicial á indifferença corrente, bastaria essa 1ª medalha de prata, que um brasileiro (e só um!) conseguiu arrancar ao julgamento de um jury constituido de notaveis para julgar a notaveis.

Cresce-lhe, porém, o numero das distincções honorificas, consagrações de mestres e de academias; Armand Silvestre o celebra nos seus versos, e (para mim mais que tudo) o genial Puvis de Chavannes o eleva com a sua admiração! [...]

Dentro de poucos dias, encerrar-se-á a exposição; e o publico de São Paulo, que se prodigaliza por toda a parte, assiduo ás corridas como aos theatretes, como aos cafés-concerto, como ás sessões sportivas, terá criminosamente negado a sua presença e a sua admiração a essa festa de arte, que outra cousa se não pode dizer dessa exhibição das mais variadas demonstrações de um artista elevado e forte, na emoção, na concepção, na extenação [...].¹²³

Parece que o pintor munia os cronistas de material publicado que comprovava seus êxitos na Europa. Na última semana da mostra, quase que diariamente, sucediam-se os argumentos, alguns deles, com um tom um pouco mais otimista, se não expressando a verdade dos fatos, talvez como mudança de estratégia:

Sucediam-se as felicitações e os applausos ao illustre expositor, que teve occasião de se ver comprehendido e admirado pelo escol do bom gosto de S. Paulo.

Já não é sem tempo que o nosso publico faz justiça aos elevados meritos desse brasileiro, a que o Brasil deve honrar ao menos tanto quanto no estrangeiro elle honra ao Brasil¹²⁴.

Apezar de annuciado para a proxima quinta-feira o encerramento da admiravel Exposição de Pintura, Arte Decorativa e Ceramica do artista D'Angelo Visconti, resolveu o expositor adial-o por alguns dias ainda, á solicitação de muitas pessoas que não puderam visital-a.

Aproveite, pois, o publico de S. Paulo os poucos dias de que ainda dispõe para ir admirar, no Salão do Banco Constructor e Agricola, a esplendida collecção de trabalhos com que Visconti se apresenta entre nós.¹²⁵

Além da prorrogação do prazo para visitação, no dia 27 de março foi anunciado também que, excepcionalmente, no domingo seguinte a exposição estaria franqueada ao público. Nos últimos dias o tom apelatório se verifica novamente, e intensifica-se a convocação para que os paulistas comprem as obras:

¹²³ Nuno GUTTERRES. Exposição Visconti. *Correio Paulistano*. São Paulo, 26 mar 1903.

¹²⁴ Exposição Visconti. Ultimos dias. *Correio Paulistano* (Factos Diversos). São Paulo, 30 mar 1903, p. 2.

¹²⁵ Exposição Visconti. Ultimos dias. *Correio Paulistano* (Factos Diversos). São Paulo, 31 mar 1903, p. 4.

Poucos quadros foram adquiridos até agora, e entre os adquirentes nenhum nome se vê dos que alliam ao bom gosto folgados recursos de fortuna.

Será possível que as paredes de tantos palacetes elegantes se conservem núas ou pobremente ornadas, quando se apresenta um meio tão simples e relativamente pouco oneroso de as enriquecerem os seus proprietários com algumas das télas de Visconti, que as tem verdadeiramente primorosas?¹²⁶

Quem ainda não teve ensejo de admirar, no salão do Banco Constructor, a obra encantadora de Visconti, não perca este ultimo dia que lhe é dado para gosar das brilhantes creações do artista, que entre nós (triste é confessal-o) passa quasi despercebido, apesar de se nos apresentar laureado pelas mais valiosas distincções.¹²⁷

Após o encerramento da exposição no Banco Construtor, no dia 4 de abril, quase um mês depois da sua inauguração, eis o balanço, bastante criterioso, feito pelos dois principais jornais locais sobre a recepção da mostra:

Não valeram ao laureado artista os louros que lhe conquistaram os seus meritos em tantos annos de vida na arte e pela arte: pouco numerosos foram os visitantes e ainda em menor numero os adquirentes. Um só quadrinho foi vendido: comprou-o uma elegante senhora italiana, que, certo sem pretendel-o, deu assim lição de bom gosto a esta tão celebre capital artistica.

Sabemos, entretanto, que Visconti, apesar de tudo, guarda magnifica impressão desta capital onde desejaria, si possível, permanecer.

Além disso, espera confiante a decisão do governo a uma petição em que offerece á sua aquisição um dos quadros *S. Sebastião* e *Pedr'Alvares Cabral* para a galeria do nosso museu do Ypiranga¹²⁸.

É para deplorar-se que uma exposição original e bella como esta tivesse encontrado tão pouca animação do nosso público que costuma bem apreciar os esforços de todos os que se consagram á arte com talento e aptidão. [...]

Ainda que tivesse acolhimento intellectual por parte da imprensa, não é isto por si sufficiente, principalmente para um artista como elle é, que na civilizada Paris recebeu honrosa consagração no *Salon*. Depois *The Studio*, importante revista ingleza, distinguiu-o, estampando dous dos seus quadros acompanhados de uma descripção.

Sem que sua exposição tivesse sido recebida com indifferença, deixou de ser devidamente comprehendido em nosso meio, aliás muito culto.¹²⁹

¹²⁶ Exposição Visconti. Encerramento. *Correio Paulistano* (Factos Diversos). São Paulo, 2 abr 1903, p. 3.

¹²⁷ Exposição Visconti. Encerramento. *Correio Paulistano* (Factos Diversos). São Paulo, 4 abr 1903, p. 2.

¹²⁸ Exposição Visconti. Encerramento. *Correio Paulistano* (Factos Diversos). São Paulo, 5 abr 1903, p. 3.

¹²⁹ L. F. Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 5 abr 1903.

Se a atenção dada pela imprensa à exposição de Visconti em São Paulo foi maior que a recebida no Rio, não se pode dizer o mesmo quanto à recepção e frequência do público. O espanto dos cronistas com a atitude negativa da sociedade paulista, em relação à Exposição Visconti, se deve também ao fato de que, oito anos antes, ocorrera o oposto em outras mostras de pintores cariocas. Castagnetto alcançou um sucesso estrondoso, tendo vendido rapidamente a maioria dos seus quadros, e antes dele, Parreiras e Aurélio de Figueiredo foram igualmente bem-sucedidos¹³⁰. Provavelmente, entusiasmado pelo sucesso dessas exposições, Visconti tenta a sorte em São Paulo, tendo o cuidado de ocupar, assim como Castagnetto, o salão nobre de um banco. Porém, o resultado é surpreendentemente muito diferente do que se esperava.

O que teria ocasionado o fracasso financeiro da Exposição Visconti, apesar do grande sucesso de crítica? Os cronistas tentam relacionar o fato à situação vivida pela capital paulista naquele momento:

No proximo sabbado, dar-se-á o encerramento da Exposição de Arte de Elyseu Visconti, o grande pintor que, infelizmente, encontrou S. Paulo em uma indiferença inexplicavel, mesmo considerada a crise que atravessamos¹³¹.

Regressando agora á capital fluminense o distincto artista nacional, apesar de não ter o coração satisfeito com exito material a qual a sua exposição tinha direito, em todo caso é de esperar que a sua persistencia ainda se manifeste outra vez e numa ocasião melhor para a vida paulista.¹³²

Talvez se deva procurar os motivos para a insignificante recepção, por parte da sociedade paulista, também nas características peculiares da Individual de Visconti. Em primeiro lugar, esta mostra se revelou audaciosa, tanto na quantidade como na diversidade dos seus trabalhos e temas. Porém, o nu feminino ocupou grande parte da produção inicial do mestre Visconti, sendo deste gênero a maioria das telas citadas pelos jornais, tanto no Rio de Janeiro, em 1901, quanto em São Paulo. A sociedade paulista dos primeiros anos do século XX julgava, de certo, uma marinha muito mais adequada para adornar as paredes de sua sala de estar que do que um nu, por mais que fosse elogiado pela crítica. Além disso, o

¹³⁰ Mirian N. SERAPHIM. Eliseu Visconti e a construção da cultura artística de São Paulo. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. nº 5, dez 2005, p. 112s.

¹³¹ Exposição Visconti. Encerramento. *Correio Paulistano* (Factos Diversos). São Paulo, 2 abr 1903.

¹³² L. F. Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 5 abr 1903.

público parecia não compreender muito bem a novidade que representava aquela exposição, o que se depreende de duas considerações, feitas uma logo no seu início e outra após o encerramento:

Os visitantes manifestam agradável impressão, si bem que um tanto desnorteados com as concepções audazes e muito pessoas do laureado autor da *Dansa das Oreadas*¹³³.

Foi portanto uma exposição complexa a que Elyseu Visconti fez nesta capital, pois compreendia pintura, objectos de ceramica e trabalhos de arte decorativa.¹³⁴

Mesmo considerando-se a dificuldade do público paulista em compreender uma obra que procurava se alinhar à nova escola européia, como tentaram demonstrar alguns artigos, aquela atitude parecia não condizer com a “célebre capital artística” que São Paulo pretendia ser, como lembrou o articulista, quando ressaltou a lição de bom gosto que dava a única compradora de um quadro de Visconti¹³⁵. Diante de uma obra de características tão diferentes, o público não correspondeu às expectativas dos cronistas, as quais, certamente, eram também as de Visconti.

Em 1901, apesar de sempre apontar a ausência do público na Individual de Visconti, nenhum jornal carioca ressaltou a grande oportunidade de adquirir excelentes obras de arte. O grande empenho dos escritores paulistas, certamente demonstra uma necessidade maior do pintor por vender seus quadros, além da ânsia genuína por mostrar seu trabalho. Se no Rio de Janeiro, ao objetivo de vender as obras, sempre presente numa exposição individual, ainda que não anunciado, somava-se o de prestação de contas; em São Paulo fica claro que levantar recursos era o principal, ou ao menos, o mais urgente. Até mesmo o carioca *Jornal do Commercio* noticiando a mostra em São Paulo, em artigo transcrito pelo seu correspondente paulista, reforça esse objetivo explícito em 1903:

“ [...] Visconti não é um artista commum, e entre os seus trabalhos, alguns ha que no proprio *Salon* foram distinguidos com premios, e nada mais capaz de despertar o estimulo e animar o genio de um artista do que o reconhecimento pratico de seus

¹³³ *Correio Paulistano* (Echos). São Paulo, 10 mar 1903.

¹³⁴ L. F. Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 5 abr 1903.

¹³⁵ A origem desse epíteto e a recorrência dele nos diversos artigos que acompanham as exposições de obras de Visconti na capital paulista podem ser lidos em: Mirian N. SERAPHIM. Eliseu Visconti e a construção da cultura artística de São Paulo. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. nº 5, dez 2005, p. 109-124.

esforços e do seu talento, que se traduz pela aquisição remunerada de uma produção sua.

E o Estado de S. Paulo, sempre na vanguarda de tudo quanto significa progresso e cultura intelectual, não deixará por certo de dar ao illustre pintor o testemunho tangente de que soube avaliar-lhe o merecimento artístico, enriquecendo a sua galeria de pintura com um quadro de Visconti”.¹³⁶

Não é difícil supor uma hipótese bastante plausível, para o motivo que dava ao objetivo de vender obras o caráter de urgência, que o engajamento e insistência dos cronistas paulistas nesta missão deixaram evidente. Uma carta muito antiga e interessante, escrita por Eliseu Visconti, em 18 de outubro de 1900¹³⁷ – uma despedida apaixonada – revela que, quando voltou de Paris, o jovem pintor deixara lá aquela que, ele já sabia, seria sua companheira por toda a existência – a francesa Louise-Alexandrine Palombe (1882-1954). Percebe-se por suas palavras, que ele talvez já tivesse a intenção de trazê-la consigo para o Brasil, mas a instabilidade financeira de um pintor brasileiro em início de carreira, por mais elogiado que fosse pela crítica, não deu segurança a ela, então com 18 anos de idade, para se aventurar num país estrangeiro e tão distante. Mas a esta altura, ele já tinha planos traçados:

Oui, ma Louise, il commence pour moi une autre existence. Jusqu'à présent je n'avais que l'idéal de l'art, comme vous n'aviez que l'idéal de l'amour et de l'avenir.

[...] Je vous écrirais de bord, au milieu de la mer, je vous raconterait mille choses de ma nouvelle existence [sic].

Fica claro que Louise, não só faria parte desta nova existência, como já era seu principal estímulo, pelas palavras de despedida: “à bien tôt”. Mas o que eles certamente ainda não sabiam quando se despediram em Paris, é que Louise acabara de engravidar de Yvonne, a primeira filha do casal. Este fato, do qual Visconti tomou conhecimento à distância, mais urgência acrescentava aos seus planos e, inevitavelmente, também mais dificuldade, pois agora a despesa seria maior. Num dos cadernos de esboços de Visconti, do acervo da Biblioteca Mindlin, está anotado: “Le jour 14 juin de 1901 j'ai payé l'a somme de 520 mil réis a H. Bernardelli au change de 110 fr.” Essa data é exatamente a do nascimento de Yvonne e, certamente, os francos foram destinados à mãe da menina, em Paris. Mas ele

¹³⁶ Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo* (Notas Artísticas). São Paulo, 2 abr 1903.

¹³⁷ Transcrita na íntegra, no Apêndice 2: “Correspondências”.

precisaria de uma quantia bastante vultosa para poder criar condições de trazê-las para o Brasil.

Talvez, tomando conhecimento do sucesso que seus colegas pintores cariocas haviam conseguido em São Paulo, pretendeu com sua exposição ali em 1903, levantar os recursos necessários para alcançar seu intento. Como mais uma vez este foi frustrado, Visconti volta para a Europa em junho de 1904, pois sem dúvida custava-lhe menos sustentar-se em Paris, do que às duas no Rio de Janeiro, sem a proteção que ambas recebiam do pai dela.

As esperanças de Visconti só puderam se renovar quando, ainda em Paris, em outubro de 1905, ele recebe o convite de Pereira Passos para decorar o Teatro Municipal que estava sendo construído¹³⁸. E lá trabalhou Visconti até terminar essas decorações e trazê-las (outubro de 1907) para instalar no teatro, um ano antes deste ser inaugurado. Permaneceu no Rio de Janeiro ainda durante todo o ano de 1908, dando aulas de Pintura na ENBA e construindo seu atelier e apartamento para residência, antes de embarcar para Paris a fim de oficializar sua união com Louise em 14 de janeiro de 1909 [D63], e enfim, trazer a ela e a sua filha para o Brasil.

2.5.3 Marcando uma nova fase – 1910

A segunda exposição individual de Visconti no Rio de Janeiro teve sua inauguração anunciada, com boa antecedência, pelo *Jornal do Commercio*:

O novo anno vai começar bem para o nosso meio artistico. No dia 10 de janeiro teremos já uma exposição de pintura, e exposição que agradará certamente aos mais exigentes.

Trata-se de Elyseo Visconti, e dito isto, pouco mais resta a dizer.

Visconti resolveu reunir no pequeno salão da Casa Vieitas uma pequena collecção dos trabalhos mais recentes do seu pincel e que ainda não são conhecidos do publico.

Para tornar essa exposição ainda mais interessante, o senhor Visconti resolveu dar-lhe o character de retrospectiva, congregando também alli certo numero de telas suas já expostas em anteriores occasiões.

¹³⁸ Mais detalhes sobre essas questões que envolvem a formação da família de Visconti e a transferência dela para o Rio de Janeiro podem ser lidos em: Mirian N. SERAPHIM. *Eros adolescente*. 2008, p. 81-88.

Ao que nos consta, uma feição típica dessa exposição será o retrato, de que o senhor Visconti, como se sabe, tem prestado diversos espécimens interessantes.¹³⁹

Carlos Américo dos Santos, autor das Notas de Arte, considera o nome de Visconti uma garantia de sucesso para a mostra. No entanto, nos outros diários cariocas nem mesmo uma simples nota foi localizada sobre a exposição. Mas é certo que aconteceu, embora provavelmente não na data anunciada. São também do mesmo Américo dos Santos as únicas palavras encontradas a respeito de sua realização, transcritas em abril, na *Gazeta Artística* de São Paulo, que, infelizmente, não cita a data em que foram publicadas no jornal carioca:

A propósito da exposição do pintor Visconti, inaugurada no Rio, escreve o *Jornal do Commercio*:

Inaugurou-se na casa Vieitas uma pequena exposição de trabalhos do sr. Elyseo Visconti. Exposição pequena pelo numero limitado de quadros, mas muito grande e muito importante pelo valor individual desses quadros.

São na sua maioria retratos, e retratos que já foram vistos quasi todos, e todos muito apreciados. Alguns novos, bons como tudo que sae do fino pincel deste artista, mas que não põem na sombra trabalhos que, quando originariamente expostos, fizeram profunda impressão no mundo artístico e diplomaram o seu auctor mestre consummado neste especial ramo de arte, quiçá o mais difficil. [...]

Ha na exposição ainda muitas cousas interessantes, em figura e em paysagem reveladoras de um espirito fino e finamente sensitivo.¹⁴⁰

O texto cita vários retratos, tais como os de Alberto Nepomuceno [072], Nicolina de Assis [157], Antonio Xavier de Simas [134], Dr. Ovídio Romeiro [137], Affonso d'Angelo Visconti, irmão do pintor; com comentários sobre alguns, e um especial destaque para o *Retrato de Gonzaga Duque* [198], inédito, na ocasião. Esse retrato foi pintado por Visconti em 1908, e entregue ao crítico de arte em novembro, sem estar envernizado, com a promessa de que receberia o acabamento definitivo, na volta da viagem a Europa, que o pintor faria naquele momento. Havia ainda na carta que anunciava o envio do quadro, uma

¹³⁹ *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 16 dez 1909, p. 7.

¹⁴⁰ *Gazeta Artística* (Atravez das artes). São Paulo, ano 1, nº 9, abr 1910, p. 16. Não foi possível localizar o texto original, mesmo pesquisando-se nas edições dos quatro meses anteriores a essa data, do jornal citado. No microfilme da BIBLIOTECA NACIONAL, do *Jornal do Commercio*, existe uma lacuna, na qual se nota a ausência da edição de 19 jan 1910.

recomendação para que Gonzaga Duque não o expusesse sem primeiro consultar o artista¹⁴¹.

Visconti volta de Paris, no início de março de 1909,¹⁴² casado com a francesa Louise Palombe, fato que se reflete grandemente em sua carreira, e marca uma virada em sua preferência temática. A partir de então, os seus nus rareiam visivelmente, restringindo-se quase que exclusivamente às obras de decoração. Nota-se, nesse momento, uma maior dedicação de Visconti ao gênero do retrato.

Essa exposição individual foi a primeira oportunidade na qual o público pôde admirar, além do retrato de Gonzaga Duque, também outro, atualmente não localizado:

Ha na exposição dous retratos que não conheciamos, que mostram como que uma nova phase de arte do sr. Visconti, de um *métier* mais directo, de mais profunda interpretação de character: são os dois retratos do sr. Gonzaga Duque e do sr. José Marianno Filho.

Neste ultimo, o pincel andou mais morosamente na tela, mais embebido de tinta, e o artista como que focalizou, senão exclusivamente, com maior intensidade, a cabeça do modelo, dando forte expressão aos olhos, e deixou o resto como que em uma meia obscuridade. A caracterisação é toda circumscripita ao rosto, e os que conhecem mais de perto o retratado saberão melhor do que nós apreciar se o artista soube ou não – *bien comprendre son homme*, esta primeira qualidade do retratista, na opinião auctorizada de Thoré-Burger.¹⁴³

Essa descrição certamente valerá para comprovar sua autenticidade, quando o quadro for encontrado.

Frederico Barata dedicou, em sua biografia, um capítulo a cada gênero ao qual Visconti se especializou. No início daquele relativo aos retratos, o autor identifica o motivo pelo qual eles se mostram tão especiais sob o pincel do artista:

Os retratos avultam no conjunto da obra de Eliseu Visconti. Mas coisa digna de nota, raríssimas vezes nêsse gênero trabalhou por encomenda. E isso porque, para pintar um retrato, parecia-lhe indispensável conhecer o modelo ou sentir-se por êle

¹⁴¹ Carta de Eliseu Visconti a Gonzaga Duque, datada de 23 de novembro de 1908, arquivada na pasta de correspondências do receptor, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da CASA DE RUI BARBOSA, RJ, transcrita no Apêndice 2: “Correspondências”.

¹⁴² Carta de Gonzaga Duque a Visconti, datada de 5 de março de 1909, arquivada na pasta de correspondências do emitente, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da CRB, transcrita no Apêndice 2.

¹⁴³ *Gazeta Artistica* (Atravez das artes). São Paulo, ano 1, n° 9, abr 1910, p. 16.

atraído de algum modo, estimando-o, admirando-o, ou encontrando nêles motivos de interesse pictórico.¹⁴⁴

Isso talvez explique porque o *Retrato de Gonzaga Duque* [198] alcançou o grau de excelência sempre decantado por seus comentadores. O crítico e o pintor admiravam-se mutuamente, e isso ficou registrado, pela pena de um e pincel do outro, mas também pelas cartas que trocavam, onde se percebe uma amizade fraterna¹⁴⁵. O autor do único comentário encontrado sobre a exposição de 1910 exemplifica o postulado de Barata:

No retrato do sr. Gonzaga Duque, a caracterização se faz pelo modo cuidadoso como o artista modelou o retratado, interpretou as suas feições, analisou e traduziu os seus traços característicos, a sua attitude, o seu gesto, o seu particular modo de vestir, diríamos quasi o seu andar: é isso tudo feito de um modo que, bem pintado como está, se reconhece o caracter do modelo.

São dous trabalhos que merecem mais de um exame attento, mas que impressionam desde logo como obras fóra do nivel commum. Parece-nos que nesses dous retratos attingiu o sr. Visconti a arte difficil da penetração espiritual.¹⁴⁶

Visconti jamais deixou de pintar retratos, mas foi nessa fase que ficou conhecido por eles, talvez, especialmente por essa pequena exposição, na qual reuniu várias produções suas nesse gênero, e de épocas diversas.

2.5.4 Retorno definitivo ao Brasil – 1920

A exposição individual de Visconti que obteve o maior sucesso no sentido do retorno financeiro foi, sem dúvida, aquela realizada na Galeria Jorge, de 5 a 19 de agosto de 1920, quando do seu regresso definitivo de Paris, depois de quatro anos ausente. Sua família guarda ainda um exemplar do convite para a sua inauguração [D54]. Diferente do que ocorreu em 1910, agora os jornais deram ampla cobertura à mostra, tendo o *Jornal do Commercio*, inclusive, antecipado a sua inauguração e demonstrado toda a expectativa que esse anúncio causava:

Elyseu Visconti inaugura, hoje, na Galeria Jorge, secção da Avenida Rio Branco, uma exposição dos seus trabalhos mais recentes.

¹⁴⁴ Frederico BARATA. *Opus cit.*, p. 89.

¹⁴⁵ Cartas dos arquivos do MNBA e da FCRB, transcritas no Apêndice 2: “Correspondências”.

¹⁴⁶ *Gazeta Artistica* (Atravez das artes). São Paulo, ano 1, nº 9, abr 1910, p. 16

Como se sabe, Elyseu Visconti passou os ultimos quatro ou cinco annos na Europa; e, comquanto possa parecer extranho, dedicou todo esse tempo ao estudo da sua arte, de que elle já era quando daqui partio, um glorioso cultor.

Uma organização artistica como a sua não póde ter se satisfeito com a repetição mais ou menos apaixonada do que já havia conseguido, de modo que a exposição que hoje se abre ao publico, ha de apresentar novas modalidades de uma grande natureza artistica que desde muito se impoz ao respeito e á admiração geral.

Como nós, todos os que conhecem e aprenderam a apreciar-o hão de estar anciosos por ver as suas novas obras.

Felizmente, que será apenas uma questão de horas.¹⁴⁷

O pintor havia estado no Brasil, em 1916, para instalar os painéis do *foyer* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e voltado para encontrar sua esposa e os três filhos, que haviam ficado na Europa, pelo perigo que representava a travessia do Atlântico, em plena Guerra Mundial. Mesmo depois de terminado o conflito, Visconti custou a conseguir passagem de volta para toda a família, o que gerou, aqui no Brasil, um receio de que ele jamais retornasse. Esse foi o tema da introdução de uma das reportagens:

Poucos sabiam que Elyseu Visconti se achava de novo no Rio. Estando na Europa, quando estalou a guerra conflagrando o mundo, lá se deixou ficar elle até fins de maio ultimo. O pintor tão apreciado, que é Visconti, encontrava-se então em Paris, e diziam, aqui, não regressaria mais ao Brasil. Foi, pois, com surpresas que todos receberam a noticia de que o artista que decorou o *plafond* do Municipal se achava agora nesta capital, onde exporia muitos dos seus trabalhos feitos na França. E essa exposição já hontem foi inaugurada, na Galeria Jorge (secção da Avenida), attrahindo todas as attenções. [...]

São esses quadros, de dimensões diversas – uns bellos estudos de luz; outros idealizações que fazem admiradores; todos, finalmente, trabalhos de um pintor que começou ha muito a sua carreira artistica.¹⁴⁸

Esse artigo nomeou, ainda, uma a uma, as 36 pinturas expostas constantes do catálogo impresso, mas em um de seus exemplares encontrados nos guardados do pintor [D03], podem-se ver mais dois títulos anotados à mão: *Manhã de abril* e *Primeiros verdes*, além dos preços fixados para cada uma das pinturas. E se, na exposição individual anterior, Visconti foi “diplomado” como mestre do retrato, agora recebe mais um título:

A maioria dos trabalhos, porém, é de paizagens, paizagens magnificas, irreprehensíveis.

¹⁴⁷ Exposição Elyseu Visconti. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 5 ago 1920, p. 6.

¹⁴⁸ Visconti regressou ao Rio. A sua exposição na Galeria Jorge. *A Noite*. Rio de Janeiro, 6 ago 1920.

Como paisagista, este pintor é decididamente um mestre.

A sua natureza tem movimento, tem alma, tem uma suprema beleza. Visconti sabe imprimir uma victoriosa e inedita expressão do colorido forte da sua paisagem.¹⁴⁹

Mas o mesmo autor se mostra encantado com todo o pequeno conjunto de obras, enaltecendo a técnica e a criatividade do artista, que julga bem representado por elas:

Apresenta-nos o distinto pintor apenas 36 telas. Mas nesses trabalhos Visconti offerece padrões excellentes de seu talento, quer como retratista, que sabe pintar expressões, penetrando almas, quer como paisagista, que sabe apprehender o segredo da côr, da vida, e do encanto da natureza.

Para ter a certeza de que Visconti é um grande pintor, basta observar os seus quadros ora expostos, onde as pinceladas largas e vigorosas revelam o pulso de um artista definitivo.

Temperamento de escol, o distinto pintor possui uma technica segura e pessoal, que imprime aos seus trabalhos um alto cunho de originalidade brilhante.

Mas se os seus processos são admiráveis, não menos admirável é o seu talento creador.¹⁵⁰

Outro jornal destaca a surpresa que constituiu a quantidade de paisagens que faziam parte da mostra, e também a admiração pelas qualidades comunicadas por um grupo de obras representando cenas comuns, sem o uso de recursos intencionalmente carregados:

A impressão que recebemos da sua exposição foi muito agradável. Nos trabalhos apresentados pudemos apreciar o figurista e o paisagista. Foi isso, para muitos, uma novidade, habituados que estavam a admirar o figurista e rarissimamente o cultor da paisagem. Póde-se mesmo dizer que esta domina na exposição Visconti, mas todas as paisagens são povoadas por figuras traçadas com aquella segurança de mestre.

O pintor Visconti é um espiritualista da pintura. A sua maneira é leve, sobria de tintas, agradável de colorido. Na sua obra ha unidade e ha personalidade, qualidades essas só conquistadas pelos artistas de real valor. As suas telas não arrebatam, mas encantam o espirito. Banhados por uma luz verdadeira e traçados dentro dos ambientes normaes, os quadros de Visconti falam á alma, e quanto mais os contemplamos, mais bellezas lhes descobrimos.

Sente-se na sua maneira, em varias paisagens expostas, uma certa influencia da escola franceza, muito embora essa impressão se apresente vencida pela individualidade do artista.¹⁵¹

¹⁴⁹ Exposição Visconti, na Galeria Jorge. *Gazeta de Notícias* (Vida artistica). Rio de Janeiro, 6 ago 1920.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ Exposição Elyseu Visconti na “Galeria Jorge”. Os quadros adquiridos. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 6 ago 1920.

Este artigo enumera as obras adquiridas já no dia da inauguração, e revela o nome de um dos principais colecionadores de Visconti à época, se não o principal:

A exposição foi aberta sob os melhores auspícios. O sr. José Mariano, um dos nossos mais inteligentes colleccionadores, adquiriu cinco telas. Seu desejo era adquiril-as todas para fazer a “Sala Visconti”, da sua collecção! Os quadros adquiridos pelo sr. José Mariano são: “O ninho”, “Eva”, “Leitura”, “A igreja de Santa Thereza”, “Carinhos”.

Pelo Presidente do Estado do Rio de Janeiro, sr. Raul Veiga, foi adquirida para o palacio do Ingá, a tela “Edade de ouro”.

O sr. Carlos Vieira adquiriu “Jardim de Luxemburgo”.

Tambem foi adquirido o quadro “Pão e flores”.¹⁵²

Pelas reproduções de pinturas de Visconti nas páginas da *Ilustração Brasileira*, entre 1923 e 1924 [P25, 27, 28], tem-se notícia de que José Marianno Filho seria o proprietário de várias outras, inclusive, de que teria doado à ENBA o *Retrato de Nicolina Vaz de Assis* [157-P21].¹⁵³

Essas aquisições feitas na exposição de Visconti, em 1920, são bastante significativas, principalmente pelo fato de, naquele período, várias outras individuais eram realizadas no Rio de Janeiro, como salientou a *Gazeta de Noticias*:

Tem sido promissoramente intenso o movimento artistico no Rio nestes ultimos tempos.

Em menos de dois meses tivemos Lopes de Leão, Luiz Davis, Cubells, Parreiras e vinte outros que, com as suas magnificas exposições de arte, attrahiram a attenção da nossa élite espiritual.

Um dos mais brilhantes acontecimentos artisticos destes dias foi porém, innegavelmente a exposição Visconti, hontem inaugurada na Galeria Jorge, á Avenida Rio Branco.¹⁵⁴

E mesmo concomitante ou posterior à exposição Visconti os jornais noticiavam ainda mostras de Leopoldo Gotuzzo, dos espanhóis Francisco Casanovas e Laureano Barrau, dos aquarelistas portugueses Roque Gameiro e sua filha Helena, e duas grandes exposições, de arte portuguesa e arte francesa.

¹⁵² Idem

¹⁵³ Nossas trichromias. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, abr 1923.

¹⁵⁴ Exposição Visconti, na Galeria Jorge. *Gazeta de Noticias* (Vida Artistica). Rio de Janeiro, 6 ago 1920, p. 3.

A *Revista da Semana* publicou uma página inteira com reproduções de obras expostas na individual de Visconti em 1920 [P17], e noticiou a mostra, tanto lembrando as glórias passadas do mestre quanto enaltecendo suas qualidades atuais, ressaltando assim a constância de sua produção:

É este um nome que ha muito se impoz ao respeito da critica e á admiração entusiastica de todos os amadores. Desde o seu quadro *Dansa das Oreadas*, gosa o sr. Visconti entre nós duma reputação magistral. E incluída na pinacotheca da Escola de Bellas Artes, essa obra tornou-se uma das mais famosas manifestações da nossa educação, do nosso adiantamento artistico.

Trabalhador infatigavel, dotado dum temperamento inquieto e ansioso que o leva a procurar constantemente novos processos de expressão, o sr. Visconti é um dos raros artistas dos quaes se pode dizer que progridem sempre e sempre progredirão. Os seus ultimos quadros bem attestam a continuidade daquelle esforço e a sua extraordinaria efficacia. [...] Não comporta esta secção um estudo critico, com a necessaria profundidade e desenvolvimento; bastará, porém, para que julguemos cumprido o nosso dever, assignalar que, em todas as telas dessa exposição se nota o aprimoramento da factura e o prestigio commovedor que as duas obras citadas encerram. Assim como, na figura, o sr. Visconti se está interessando cada vez mais, pela questão da «intimidade», pela feição psychologica do modelo, assim os aspectos da natureza lhe impõem o desejo de interpretar o seu effeito suggestivo, a poesia do seu ambiente, a vida que realmente os anima. Porque, afinal, o verdadeiro paisagista é o que pinta não apenas os planos, as formas, as cores da paisagem; mas tambem e sobretudo a alma da paisagem.¹⁵⁵

Depois de externar sua expectativa pela exposição dos novos trabalhos de Visconti, antes da inauguração da mostra, Carlos Américo dos Santos, em sua coluna Notas de Arte mostrou-se absolutamente encantado pelo efeito causado por sua primeira visão:

Diante da variedade e deslumbramento dos novos trabalhos do Sr. Visconti seria pouco justo querer desde já tratar delles com a devida apropriação, limitando-nos por agora, a externar a impressão de deslumbramento que nos causaram elles, bem como a reconhecer que elle nos voltou mais completo, se assim se póde dizer.¹⁵⁶

Alguns dias depois, o *Jornal do Commercio* publicou uma grande resenha à mostra, em que seu autor – fã de Visconti de longa data – não economiza elogios:

A interessante exposição dos novos trabalhos do Sr. Visconti se não surpreende aos que desde muito sabem apreciar o seu talento e as suas qualidades artisticas, os impressionara de modo singularmente attrahente, pela variedade e elevados elementos technicos que elles revelam. Tudo nelles é alegre, luminoso, de uma luz

¹⁵⁵ A Exposição Visconti. *Revista da Semana* (Noticias e commentarios). Rio de Janeiro, 14 ago 1920.

¹⁵⁶ Elyseu Visconti. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro 6 ago 1920, p. 5.

solar não muito vibrantes; parece que o interesse da beleza da forma, vista sob um attrahente aspecto de luz, mais do que sob o aspecto de character, o seduzio – as figuras nesses quadros, nos seus primeiros planos, accusam mais um interesse pratico do que humano; não ha nellas uma forte nota de intenção; não é nellas, mas no meio em que ellas estão collocadas, que está o principal interesse do quadro.

A sua visão é aguda, e o Sr. Visconti pinta com precisão e delicadeza e procura e consegue effeitos encantadores de profundo brilho e fino tom.

Approxima-se do seu thema primeiramente como um colorista, e nunca passa do ponto em que, na procura de tonalidade, a côr venha a perder na sua pureza e esplendor.

Nos seus quadros actuais, o que se nota é que o que o preoccupou principalmente, foi o estudo do complicado problema da luz na pintura, problema que tem constituído o objectivo primordial de muitos dos mais notaveis artistas modernos e que já tem produzido grande numero de obras valiosas que hão de ficar como marcando uma época e uma phase no progresso da arte.

Um colorista nunca deixa de ser dotado de qualidades imaginosas e isso se sente nos novos trabalhos do nosso artista; e comquanto tenha ferido nelles uma nota mais leve, nem por isso são elles menos poeticos, nem tambem, affeição-se a essa phase mais suave da beleza da natureza, procura evitar difficuldades technicas.¹⁵⁷

Em seguida, o autor analisa as obras de Visconti sob o prisma de comentários que ouviu em sua visita. Levando às últimas conseqüências este debate, pode-se levantar a hipótese de que Visconti tenha sido, mais uma vez, pioneiro ou precursor entre os pintores brasileiros, neste caso, no tipo de tratamento dado à pintura que um dia inspiraria a idéia da “Arte pela Arte”:

Na exposição ouvimos o reparo de que, na maioria dos quadros expostos, não se encontra razão plausível para que o artista os pintasse além da do problema tecnico que elles constituem; que elles não traduzem alguma cousa, algum objectivo que o artista pudesse desejar apaixonadamente exteriorizar, isto é, que elles não possuem themas bastante importantes para justificarem a sua criação. A isto póde-se responder com a pergunta: ha alguma cousa de tão transcendental que possa autorizar a que se exija dos artistas mais do que a cabal conformidade de visão e de pincellada que faz desses trabalhos como que um objectivo final em certo genero de pintura.

Essa nova phase da arte de Visconti não quer dizer seguramente que elle abandonasse as qualidades de technica e de imaginação creadora que o fizeram produzir os admiraveis retratos de Gonzaga Duque e de Nicolina Pinto do Couto, nem as magnificas decorações do foyer do Theatro Municipal, e as telas symbolicas do S. Sebastião, das “Oreadas” e o “Cabra”; mas, tão sómente que elle

¹⁵⁷ Exposição Elyseu Visconti. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 10 ago 1920, p. 7.

acrescentou mais um elemento pictórico á sua faculdade artistica, completando-a.¹⁵⁸

E depois de comentar quatro dos trabalhos expostos, o cronista termina com a constatação: “Poderíamos ainda destacar outros, mas seria necessario transcrever quasi todo o catalogo”. É realmente incompreensível o fato deste mesmo autor não ter, no entanto, feito comentário algum sobre as três pinturas que Visconti expôs, ainda no mesmo mês, na EGBA – a não ser o fato de não estarem presentes à inauguração.

O encerramento desta exposição foi motivo de novas notas e comentários pelos jornais, principalmente pelo fato do presidente da República ter-lhe honrado com sua presença:

Está encerrada a exposição Elyseu Visconti. Com as télas enviadas para a exposição geral e com os trabalhos que expoz na Galeria Jorge, reafirmou o artista patricio o justo renome conquistado pela sua arte cheia de vigor, profundamente honesta e da qual irradia o sentimento transmitido á sua obra pelo seu espirito de eleição. Já accentuámos o muito que deve a boa arte no Brasil á figura de Elyseu Visconti. Mestre de algumas gerações, elle tem sido sempre o discipulo da natureza e da propria arte, nessa constante aspiração dos grandes artistas na ansia de alcançar a perfeição maxima como se já não a houvessem attingido.

Rodeado pela estima publica, Elyseu Visconti chegou a ser legitimo orgulho do nosso patriotismo artistico. E o presidente da Republica que não pôde assistir á abertura da exposição do pintor Visconti, affrontou a tarde chuvosa de hontem para visital-a, antes de ser encerrada. Pelas cinco horas da tarde, chegou o presidente Epitacio Pessoa á Galeria Jorge, secção da avenida Rio Branco, sendo ahi recebido pelo artista e pelo proprietario do estabelecimento, sr. Jorge de Souza Freitas. Demorou-se o chefe de Estado contemplando todas as télas expostas e, depois de felicitar vivamente o sr. Elyseu Visconti pelos seus lindos trabalhos, agradeceu-lhe as agradaveis emoções que as mesmas lhe haviam proporcionado. [...]

Antes de se retirar o presidente da Republica, o sr. Elyseu Visconti pediu licença para offerecer-lhe uma lembrança daquella honrosa visita. Essa lembrança é a téla “Abril no Luxemburgo” na qual se vê um dos mais lindos trechos do Luxemburgo, aquelle onde fica um pecegueiro, a primeira arvore que floresce naquelle pittoresco recanto consagrado ao culto da arte.¹⁵⁹

2.5.5 Arte Decorativa – 1926

A última individual realizada durante a carreira de Visconti, de que se tem notícia, foi uma de características especiais, anunciada como “exposição retrospectiva de arte decorativa

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ O presidente da Republica na Exposição Elyseu Visconti. O movimento artistico no Brasil e na Europa. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 20 ago 1920, p. 3.

applicada ás industrias”. Entre os dias 25 e 26 de setembro de 1926, quatro jornais noticiaram a mostra com praticamente o mesmo texto: *O Globo*; *Jornal do Commercio*; *O Paiz* e *O Jornal*. Depois de um parágrafo informando sobre a inauguração, que aconteceria no dia 28, na Galeria Jorge da Rua do Rosário, o texto explica: “Em 1901, de volta da Europa como pensionista da Escola de Bellas Artes o eminente artista expoz estes trabalhos que 25 annos depois o meio artistico e o publico vão rever”.¹⁶⁰ Em seguida, enumera outros trabalhos de Visconti, que também fariam parte da retrospectiva, incluindo as cerâmicas produzidas em 1902; os projetos de selos dos concursos dos Correios; o *ex-libris* da Biblioteca Nacional e os selos comemorativos do Centenário da Independência. E conclui: “Vae ser, portanto, uma nota artistica de grande interesse, e que, ao mesmo tempo, pelo seu caracter didactico, terá grande repercussão.” Finalizando, o texto informa que a mostra estaria aberta por quinze dias, seu horário de funcionamento e que não haviam sido expedidos convites.

Além deste texto comum aos quatro periódicos, *O Jornal* acrescentou à sua nota uma bela introdução, que assim se inicia:

Elyseo d’Angelo Visconti é uma das mais poderosas organizações artisticas que o Brasil possui. Pensionista da Escola em 1892, desde essa época que trabalha sem cessar e – phenomeno interessante na sua obra – nunca estacionou em uma fórmula de interpretação, antes procurando incessantemente, como que torturado, um ideal de arte inatingivel. Dahi revestirem-se os seus trabalhos constantemente de aspectos novos em um intimismo sempre mais impregnado de sentimento que – esse sim – é immutavel na variedade de technicas que tem adoptado.¹⁶¹

Na sequência, o autor compara pinturas do início da carreira de Visconti, com aquelas apresentadas por ele na EGBA de 1920, e com as que ainda se achavam expostas na de 1926, demonstrando assim sua afirmação, que resumia, em um parágrafo, duas características fundamentais da obra do mestre: a pesquisa e mescla de variadas técnicas que se alternam, e um intimismo constante que revela sua personalidade inconfundível. Numa segunda edição, *O Jornal* esclarecia ainda, um dia após a inauguração da mostra:

A exposição de Elyseo Visconti é um esforço educativo tentado pelo artista e não se destina a venda. São desenhos, três quadros da sua primeira maneira e um da sua

¹⁶⁰ Exposição Visconti na Galeria Jorge. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 26 set 1926, p. 7.

¹⁶¹ Exposição Elysêo Visconti. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 25 set 1926, p. 3.

arte atual, varios trabalhos de ceramica conseguidos aqui no Rio e vinte e nove “guaches” aplicadas a decoração ou estylização industrial.¹⁶²

Não se sabe quais foram esses quadros expostos, mas esta mostra foi apreciada e sempre lembrada como de Arte Decorativa. No final desta nota, aparece uma lista de trabalhos, segundo o catálogo da exposição, que não inclui nenhuma pintura a óleo.

No dia seguinte, *O Jornal* publicava um terceiro artigo sobre a retrospectiva, este da lavra de Augusto Herborth, que era apresentado como da Escola de Belas Artes de Strasburgo. Ele inicia recordando as palavras de Visconti sobre as artes aplicadas, de uma entrevista publicada no mesmo jornal, em julho daquele ano, que depois fez parte de *A inquietação das abelhas*, de Anyone Costa.

Nestas linhas vemos claramente o interesse com que o artista luta por uma arte que seja genuinamente nacional e a amargura que sente, por ver passarem-se já vinte annos, sem que lhe tenha sido comprehendido [...].¹⁶³

Este parágrafo demonstra uma análise oposta ao postulado de um comentário, publicado dias depois, em *O Globo*, sobre a exposição, que é uma das raras críticas negativas que Visconti recebeu durante toda a sua carreira. Assinado apenas com as iniciais, o texto chega, em sua conclusão, a conclamar:

Feche, prof. Visconti, a sua exposição de arte decorativa que nos parece o éco apagado duma época longinqua completamente superada e, applicando o seu raro talento artistico que todo mundo merecidamente lhe reconhece, procure cooperar na criação e no desenvolvimento da arte decorativa nacional!¹⁶⁴

Excetuando-se Sergio Milliet, em seu artigo de 1945¹⁶⁵, os outros poucos autores que fizeram uma crítica negativa a Visconti, fizeram-na em relação a determinadas obras, sempre com a ressalva do reconhecimento do talento do artista de um modo geral, como também acontece aqui. O artigo de *O Globo* demorou alguns dias para ser publicado, a julgar pela sua introdução, descompassada cronologicamente quanto à inauguração:

¹⁶² Exposição retrospectiva Elyseo Visconti. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 29 set 1926, p. 3.

¹⁶³ Augusto HERBORTH. Exposição Retrospectiva de Elyseo Visconti: Arte Decorativa applicada ás industrias – Galeria Jorge. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 30 set 1926, p. 3.

¹⁶⁴ P.B. Exposição Retrospectiva Elyseo Visconti. *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 out 1926, ed. da manhã, p. 4.

¹⁶⁵ Sergio MILLIET. Eliseu Visconti. *Diário de Noticias*. Rio de Janeiro, 20 maio 1945. Todo o debate gerado em torno desse artigo foi analisado em: Mirian N. SERAPHIM. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*, 2008, p. 103-112.

Infeliz idéa a do prof. Visconti, de apresentar, numa exposição retrospectiva – inaugurada ante-hontem na Galeria Jorge – os ensaios de arte decorativa applicada ás industrias, executados por elle ha mais de vinte annos!

Infeliz idéa, porque vem demonstrar quanto é escassa a sua fantasia creadora, quanto elle é insensivel e alheio ao ambiente physico que o rodeia.¹⁶⁶

Após esse trecho, o autor passa a discorrer sobre a “forte corrente modernista que procura crear a independencia da arte nacional”, provavelmente referindo-se àquela iniciada na Semana de 1922, em São Paulo, sem, no entanto, fazer-lhe qualquer referência explícita. Em sua argumentação, coloca, especificamente sobre a arte decorativa nacional:

Quaes serão os seus elementos, qual a sua fonte inspiradora? Os innumerados motivos tirados da nossa flora e da nossa fauna estylizadas; os admir[a]veis e violentos contrastes de côres, que descobrimos cada instante em nossa paysagem tropical.¹⁶⁷

Após encerrar suas considerações sobre a criação da arte nacional, este autor volta-se novamente para exposição aberta na Galeria Jorge:

O professor Visconti, em perto de 29 trabalhos, nos apresenta tão sómente uma imagem fiel daquelle “art nouveau”, falho de originalidade, falho de fantasia, desprovido de côr, que attingiu ao seu auge com as producções banalissimas da escola de Grasset, á qual se filia, evidentemente, o Sr. Visconti...

Que interesse podem despertar os iris e os acanthos (oh, millenarios acanthos!) em nós brasileiros?

Porque, prof. Visconti, esconder as lisas e abundantes madeixas das nossas caboclas, debaixo da cabelleira postiça loura e annelada, fabricada em Paris?¹⁶⁸

Percebe-se que o autor rejeita, *a priori*, o *art nouveau* e a estética da escola de Grasset, e por extensão, as produções de Visconti. As únicas referências mais diretas a obras presentes na retrospectiva estão nestes dois últimos parágrafos acima. Na lista dos trabalhos expostos, publicada em *O Jornal*, encontram-se entre os guaches alguns projetos efetuados por Visconti, ainda em Paris, que mostram, realmente, motivos europeus, como estilizações de carvalho ou pinheiro, além dos citados na crítica.

Mas, certamente, alguns de motivos brasileiros também estavam presentes a esta exposição. O nº 29 da lista de guaches, por exemplo, é o *ex-libris* da Biblioteca Nacional, cujo emblema, também de Visconti, apresenta um belo ramo de flores de maracujá [A30]. O

¹⁶⁶ P.B. Exposição Retrospectiva Elyseo Visconti. *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 out 1926, ed. da manhã, p. 4.

¹⁶⁷ Idem, ibidem.

¹⁶⁸ Idem, ibidem.

interessante logotipo para Arte Brasileira tem como fundo um ramo de café sobre traços horizontais [A31], mas não se pode afirmar que ele estivesse presente a esta exposição. A lista nomeia ainda, um a um, os 16 projetos de selos dos concursos dos Correios, do final de 1903. Dentre os temas, vários são explicitamente brasileiros: A Lei Áurea; A mulher brasileira; Fundação da nacionalidade brasileira; Evolução histórica do Brasil; e Lenda brasileira. Além disso, tanto nestes quanto nos comemorativos do Centenário da Independência, a mulher é presença constante, e a maioria delas é morena [A32], e não loira, como ressaltou o autor da crítica. A lista termina com a menção de “Cerâmica artística, executada no Rio, Flora e elementos geometricos estylizados”¹⁶⁹ [A33-35]; sem enumerar os exemplares. Mas se for considerada a lista intitulada “Cerâmica artística nacional”, apresentada por Visconti na EGBA de 1903 [D12,13], pode-se notar a citação específica de motivos brasileiros, ou ao menos, tropicais: passiflora, hibisco, orquídea.

Portanto, o autor da crítica publicada pelo *O Globo*, realmente, não compreendia a luta de Visconti por uma arte aplicada genuinamente nacional, como Augusto Herborth indicava logo no início de sua crônica, e que era, acima de tudo, o objetivo do artista com esta exposição didática, que não se destinava a venda. Embora Herborth cite, no transcurso de sua crônica, os avanços da arte aplicada na Europa durante os últimos 25 anos, e deixe claro que os trabalhos expostos por Visconti pertencem à escola parisiense de 1900, ele não desmerece a iniciativa do pintor em mostrá-los mais uma vez, e exaltando suas qualidades, declara-os dignos de serem incorporados à galeria da ENBA. Ressaltando a contribuição que um mestre “igualmente grande nas artes originaes e applicadas” pode dar às futuras gerações, conclui sua apreciação da mostra:

Devemos agradecer ao mestre Visconti o facto de, ha vinte e seis annos, se ter já occupado desse relevante problema. Seu nome, por isso, ficará gravado, em caracteres bronzeos, na historia da arte no Brasil.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Exposição retrospectiva Elyseo Visconti. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 29 set 1926, p. 3.

¹⁷⁰ Augusto HERBORTH, *Opus cit.*

2.6. Homenagens Póstumas

Tendo seu talento e dedicação reconhecidos durante toda a sua carreira, Visconti recebeu diversas homenagens póstumas, em especial as exposições retrospectivas, das quais, no entanto, somente a primeira teve a grandiosidade na justa medida de sua importância para a arte brasileira. As principais retrospectivas estão detalhadas a seguir, tendo sempre a duração de um mês, cada uma, com exceção da ITINERANTE, que ficou aberta entre nove e dezenove dias, em cada cidade.

2.6.1 A grande Retrospectiva – 1949

Em julho de 1943 *O Jornal* anunciava o convite oficial do Ministro Gustavo Capanema para que Visconti expusesse sua imensa obra realizada até aquele momento “[...] quando acaba de festejar o 50º aniversário da sua iniciação artística com a conquista, em 1893, do prêmio de viagem à Europa, como primeiro pensionista da República”¹⁷¹. Eis o texto da carta do Ministro da Educação ao pintor, conforme publicado no jornal:

“Exmo. Sr. Elyseu Visconti – Tenho o prazer de convidar o ilustre mestre para expor no próximo ano, sob os auspícios do Ministério da Educação, uma coleção dos seus principais trabalhos, das diferentes épocas da sua carreira. Neste ensejo, folgo em apresentar-lhe o testemunho da minha alta simpatia e admiração. – (assinado) – Gustavo Capanema”.¹⁷²

Não se tem conhecimento se no ano seguinte, quando Visconti foi acidentado em julho, no seu próprio atelier, vítima ao que tudo indica de um assalto, esta exposição estava em vias de ser organizada. O fato é que ela não ocorreu. O envolvimento ativo do Brasil na 2ª Guerra Mundial, a partir de julho de 1944, e os acontecimentos políticos internos do ano seguinte, com a saída de Capanema do Ministério, certamente adormeceram a idéia da retrospectiva, que foi retomada cinco anos depois, e gerou a maior exposição já realizada sobre a vasta obra de Visconti.

¹⁷¹ Homenageando um mestre da pintura brasileira. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 16 jul 1943.

¹⁷² Idem, *ibidem*.

Em seu capítulo sobre as paisagens do pintor, Frederico Barata ressalta em seu livro que, até aquele momento, o ano da morte de Visconti, elas eram ainda pouco conhecidas e valorizadas.

A obra de retratista de Eliseu Visconti, melhor diríamos a de figurista, incluindo os “nus” e as composições alegóricas e decorativas, é bastante divulgada, principalmente por ser a que predomina nas galerias permanentes do Museu Nacional de Belas Artes, onde o público a pode apreciar a todos os instantes. A de paisagista, porém, é menos conhecida. [...]

No dia em que fôr popularizada a obra paisagista de Eliseu Visconti, ver-se-á a influência que essa “musicalidade” terá, tal a sua capacidade poética e emocional, para reforçar a posição destacadíssima a que tem direito como boa pintura.¹⁷³

Para muitos, a obra de Visconti só começou a ser verdadeiramente conhecida e valorizada a partir da grande RETROSPECTIVA inaugurada no MNBA, às 17hs do dia 16 de novembro de 1949, e encerrada em 18 de dezembro do mesmo ano¹⁷⁴. Vários são os depoimentos de críticos que se surpreenderam, muito favoravelmente, com o efeito de conjunto que essa exposição proporcionou. Um texto de interpretação muito particular que se produziu a partir dela foi o de Franklin de Oliveira, cujo primeiro parágrafo é pura poesia:

A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti é um ato de justiça. Num país que vota frenético desamor às coisas e aos homens de espírito, Eliseu Visconti cometeu a heróica imprudência de viver toda sua vida em estado de dedicação à pintura: viveu, respirou, sonhou, sentiu, amou, meditou e sofreu a pintura. Desde a mocidade, sendo belo, fez da beleza seu silencioso idioma de comunhão humana. E ainda na velhice, as horas, os dias e as noites eram empregados no labor deste idioma em que as cores substituíam as palavras. Foi pela pintura que Eliseu Visconti prendeu-se à vida: a tinta, a cor, o modelado, o desenho constituíam instrumentos de expressão através dos quais dizia a sua piedade e a sua ironia. Andando à procura da luz, nos quadros de um divisionismo profundamente pessoal reafirmava, nesta demanda o senso latino do seu espírito. [...] Visconti carregava a serena herança da latinidade. Seu pensamento se esquematizava numa geometria pura do espírito: era exato, medido, límpido, harmonioso e belo. Há uma intenção depurada em sua arte, onde tudo é contido, quase matematicamente decantado. Neste particular, parece que o artista desmente e contradiz a veemência peninsular.¹⁷⁵

¹⁷³ Frederico BARATA. *Opus cit.*, p. 95, 96 e 101.

¹⁷⁴ R. C. PEDREIRA, Eliseu Visconti. *Correio da Manhã* (Sociais). Rio de Janeiro, 17 nov 1949, p. 20; e Quirino CAMPOFIORITO. Visconti e a nova escola. *O Jornal*, (Artes Plásticas). Rio de Janeiro, 23 dez 1949.

¹⁷⁵ Franklin de OLIVEIRA. O silencioso e belo Eliseu Visconti. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 10 dez. 1949, p. 26 e 28.

Foram expostas, no total, 285 obras, sendo: 226 pinturas a óleo; 17 aquarelas; 26 desenhos; e 16 projetos e peças de arte decorativa. Segundo consta no catálogo [P62], ele foi elaborado pelos Conservadores do MNBA: Regina Monteiro Real, Lygia Martins Costa, Elza Ramos Peixoto e Manoel Constantino Gomes Ribeiro. Mas a responsável pelo texto principal do catálogo – *Apreciação da Obra*¹⁷⁶ – foi Lygia Martins Costa, como informa a apresentação de outro catálogo – *Visconti no MNBA*, de 1968 – que reedita este texto, assim como a Biografia, também de mesma autoria.

Certamente a primeira pessoa a elaborar um estudo metódico e cronológico da obra de Visconti – o que não foi tentado nem mesmo pelo seu biógrafo Frederico Barata – Lygia Martins Costa buscou sistematicamente definir uma linha evolutiva para sua produção. O catálogo traz uma “Nota Explicativa” que considera:

Não há obra de artista que permita estabelecer de maneira infalível uma cronologia precisa e absoluta. Temos que levar em conta sua liberdade de concepção, por vezes oposta em épocas simultâneas. Assim, pois, é preferível estabelecer períodos para, com melhor segurança, situar a sua produção artística. [...]

Muitos de seus trabalhos estão datados, mas na deficiência precisa do ano, forneceu-nos esclarecimentos a família assim como o estudo comparativo permitiu determinar a época em que foram executados¹⁷⁷.

Ainda que admitindo a liberdade de concepção do artista, Martins Costa adotou, a partir da idéia de “evolução”, alguns pressupostos que a levaram a equívocos, como o de considerar *Revoada de pombos* [365] pintura não datada, por sua fatura solta, dita por vezes “quase abstrata”, como uma das últimas criações de Visconti, colocada antes apenas de *Meu netinho* [499], datada de 1944, e *Três Marias* [501], tida como a última pintura realizada por ele. Logo no início de sua *Apreciação da Obra*, a conservadora do museu ressalta a discrepância observada então:

É o artista que não envelhece, espírito inquieto que concilia nas vésperas de morrer, aos 77 anos de idade, a “Revoada dos Pombos”, do “Patrimônio do Ministério de Educação e Saúde, com as “Três Marias” de propriedade da Viuva Visconti. E por mais afeitos que estejamos com as surpresas que os artistas não raro nos reservam, não podemos deixar de admirar gêmeos tão dissemelhantes. É o caso para se constatar e não para explicar.

¹⁷⁶ Transcrito na íntegra no Apêndice 4: “120 ano de crítica sobre Visconti – parte II”.

¹⁷⁷ Catálogo *Exposição Retrospectiva de Elyseu D’Angelo Visconti*, nov 1949, p. 35.

Mesmo que *Revoada de pombos* já possa ser vista no atelier do artista em julho de 1926 [F15] a mesma dessemelhança pode ser observada entre *Três Marias* e outras paisagens da década de 1940, como, provavelmente, *Efeito matinal* (s.d.) [497] e certamente *Roupa estendida* (1943) [491]. Assim também, efeitos bastante díspares podem ser observados em obras circunscritas em outras fases viscontianas.

Martins Costa divide toda a produção de Visconti em seis períodos, e se perde um pouco apenas em nomeá-los, sem chegar a esclarecer as conotações dos termos e as razões de seu uso, como observou quase trinta anos depois, Mário Barata no catálogo da exposição ITINERANTE. Porém, observações muito pertinentes foram feitas na explanação de cada um deles. O 1º período vai de 1888 (data da pintura mais antiga presente à RETROSPECTIVA) a 1897 (ano anterior à criação de suas composições mais importantes, durante o estágio em Paris), e foi intitulado “Formação, Naturalismo (Brasil e França)”:

[...] Visconti, desde o princípio, revela essa dualidade em sua arte: a paisagem e a figura humana se intercalarão, em toda sua vida, com predominância ora de uma ora de outra. Como é natural em todo o período de formação, seus primeiros trabalhos apresentam ainda certa dureza, preocupação com detalhes, formas um tanto recortadas, o detalhe predominando sobre o conjunto. Mas o colorido já é curioso, si bem que ainda com tendências aos tons sombrios, as sombras castanho-escuras então em voga em nossa academia, não impedindo que haja trechos de leveza como a que encontramos no primeiro plano de “Mamoeiro” de 1889. [...]

Como vimos, à paisagem que Visconti se dedicara principalmente antes de sua ida à Europa, substituiu a figura humana. Tal o afinco a que ele se entrega a esse novo gênero que em pouco se excede de muito no conhecimento que tinha da paisagem. Procura então o artista um caminho novo, mais difícil – a composição. [...]. Já é o final desse período de formação. Já o pintor se transformava num artista feito, e abandonava o naturalismo para embrenhar-se em empresas mais arrojadas.¹⁷⁸

O 2º período, de 1898 a 1908, chamado “Influência renascentista e divisionista (França)”, engloba, na verdade, também alguns anos passados no Brasil, de outubro de 1900 a junho 1904, quando Visconti volta a Paris, e de outubro de 1907, quando traz os painéis decorativos para instalar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a final de novembro de 1908, quando retorna a Paris para buscar sua esposa e filha. Uma “curta estada” no Brasil é

¹⁷⁸ Lygia Martins COSTA. Apreciação da Obra. In: *Exposição Retrospectiva de Elyseu D’Angelo Visconti*. Rio de Janeiro: MNBA/ Ministério de Educação e Saúde, 1949, p. 20.

apontada no início desse período na listagem das obras presentes à exposição. Citando as obras ditas de inspiração renascentista [108, 114, 123], Martins Costa observa:

Composições cheias de imaginação, pureza, graça, poesia e tipos idealizados, atingindo o primeiro apogeu de sua carreira artística. O nú se eleva a qualquer coisa de etéreo. À delicadeza de inspiração se alia a de execução. Há extrema sensibilidade nas expressões fisionômicas, subtileza do modelado e caráter linear das figuras que faz lembrar Botticelli. [...]

Datado de 1905, o “Retrato de Dona Nicolina Vaz de Assis” é o primeiro retrato famoso do artista. De um desenho impecável e modelado seguro, com transição suave da luz à sombra, é uma figura cheia de elegância e dignidade, magnífica a mão na cintura. Planeja então Visconti sua “Maternidade” de 1906. Executa vários estudos no Jardim do Luxemburgo, local onde se passa a cena. Os primeiros estudos são de tonalidades menos ricas, o castanho predominando em absoluto, passagens bruscas da luz para a sombra. Mas a proporção que o artista se familiariza com o impressionismo que estuda para a decoração do Teatro Municipal, seu colorido enriquece, tons mais claros surgem e adquirem uma luminosidade inteiramente nova em sua paleta. É uma fase pré-impressionista em que a “Maternidade” é a tela principal. [...] ¹⁷⁹

Abrangendo de 1909 a 1912, o 3º período foi intitulado por Martins Costa “Transição do divisionismo ao realismo (Brasil)”. A idéia da “transição” de uma corrente estética a outra está imbricada ao pressuposto de uma evolução linear, ainda que sinuosa, como a construída nessa divisão da obra de Visconti. A hipótese de uma coexistência de diversas influências, trabalhadas de forma livre e simultânea pelo artista, durante toda a sua carreira, não foi considerada, apesar de latente nas descrições da autora:

Vem um divisionista da França e é sob essa influência que executa seus primeiros trabalhos aqui. “A Rosa” de 1909, é quase que inteiramente nessa técnica. Os trabalhos seguintes aos poucos vão perdendo êsse caráter: “Residência de Joaquim Murtinho” e “Morro do Castelo”. Neste, o céu de fundo azul mais forte anuncia o período realista da sua pintura no Brasil e a volta à paisagem, fase interessantíssima da “Crisálida” e “Meu quintal, Copacabana”.

A “Crisálida” ainda retem um certo divisionismo na figura do primeiro plano. Caracteriza ambos um colorido forte, emprêgo de tons quase puros, o máximo efeito de contrastes pela superposição de complementares e passagens bruscas de luz para a sombra, sombras castanho-arroxeadas, o aparecimento do azul em nova totalidade de verde. “Os Patinhos” e “Bolhas de sabão” obedecem à mesma técnica. “Boa noite”, “Primavera”, “Estudando a lição” e os retratos de “Alberto” e

¹⁷⁹ Idem, p. 21-22.

“Gonzaga Duque” são outros bons quadros desse período realista em que o castanho desempenha papel tão saliente.¹⁸⁰

O próximo período, passado todo na Europa – de 1913 a 1919 – Martins Costa o chamou de “Período impressionista da decoração do ‘Foyer’ do Municipal e das paisagens de St. Hubert”. A autora inicia esse trecho descrevendo os painéis do *foyer*, nos quais, segundo ela, o pintor “supera-se a si mesmo”; sendo consagrados por todos como “a obra-prima do artista”. Em seguida, descreve as paisagens de St. Hubert:

As que executou tão logo chegou do Brasil ainda apresentam sombras escuras. Mas clareia sua palheta, substitui os castanhos pelos violetas, bem patentes em “Leitura à beira do rio”, “Sob a folhagem” que tanto nos lembra Pissarro, “Tetos de Paris”, “Outono, St. Hubert”, etc. Em “Leitura” e “Adolescência” seu colorido ainda está mais claro e para as sombras já usa, ao vez do violeta, o oca. Dêste período de paisagista de St. Hubert têm que se destacar como fases bem distintas na pincelada “Ronda de crianças”, ainda um tanto conservadora, “Flores da rua”, mais vibrante pelas pinceladas curtas e interrompidas, e “Cura de Sol”, executada bem pouco antes de voltar para o Brasil, com o contraste bem nítido do tratamento impressionista da paisagem com a fatura lisa na representação das figuras.

[...] Já o retrato de sua filha em “Meditando” é claro, alegre na superposição de tons de rosa e vermelho sobre verde claro do ar livre. As sombras já são ricamente coloridas.¹⁸¹

No 5º período – de 1920 a 1930, Martins Costa volta à idéia de transição, sem explicar ainda sua acepção dos termos usados ou motivo pelo qual escolheu a data limite 1930. É, para ela, a “Transição do impressionismo ao neo-realismo (Brasil)”, mas por sua descrição das obras, percebe-se que a influência impressionista se mantém presente o tempo todo. Depois de citar a decoração para o Palácio Pedro Ernesto como um trabalho impressionista, mas de inspiração e técnica bem diversas dos painéis do Teatro Municipal, acrescenta:

É o período de suas numerosas paisagens de Sta. Teresa, Mórro de Santo Antonio e retratos de família. Dêsses, o tríptico “Lar” – 1922 é seu trabalho mais importante. Executado na mesma ocasião que “O colar” é, no entanto, muito mais sóbrio em todos os seus aspectos. É um estudo de expressões emotivas, principalmente. O “Retrato de Louise”, um raio de sol sobre sua cabeça dando tons violáceos a todos os castanhos, os cabelos inclusive, é bastante decorativo na variação de azuis não só das flores como do sombreado sutil da cabeça e braços.

Nas paisagens êle começa um divisionista como em “Igreja de Santa Teresa” do patrimônio do Museu e tende para um neo-realismo começado em “Os Arcos”,

¹⁸⁰ Idem, p. 23.

¹⁸¹ Idem, p. 24-25.

1925, de tons pastel, para chegar a “A caminho da escola”, “Para o banho”, “Visita” e “Lição no meu jardim”. É já a transição para seu último período. Apresenta agora o colorido vivo em certos detalhes, como pontos luminosos que cintilam por entre a névoa. Variedade de verdes, cuja gama vai do amarelo ao azul. Sombras violetas se distribuem na vegetação. Os contrastes são mais violentos em certos quadros que em outros.

Começa também a fase dos retratos neo-realistas: “Minha companheira” em sépia, que deve ter sido executada na mesma ocasião em que fazia a decoração da Câmara Federal, a “Assinatura da Constituição de 1891”, em 1926; “Retrato de minha irmã” e “Retrato de meu irmão”, figuras severas cheias de vida, que conservam ainda no fundo toques divisionistas. É nesse período também que intensifica seus estudos de auto-retratos.¹⁸²

Em suas próprias palavras, percebe-se que Visconti só se distanciou do repertório impressionista na execução de alguns retratos, ainda que conservando alguns toques divisionistas nos fundos, exatamente na ocasião em que realizava a decoração citada. Para este trabalho, Visconti apresentou dois esboços bastante coloridos, o primeiro dos quais [350] foi rejeitado por apresentar figuras femininas. O outro projeto aceito [351] inclui o retrato dos 63 constituintes, que ainda teve que ser executado somente em tons castanhos. Os retratos mais sóbrios criados no mesmo período – do seu irmão Afonso [356], de sua irmã Anunciatta [368], e da sua esposa em sépia [357] – certamente serviram-lhe de treino para execução do painel composto por retratos em monocromia [E65]. Portanto, não se trata de uma transição do impressionismo ao neo-realismo, seja qual for a aceção dada a este último termo, mas como sempre, Visconti utilizava-se das diversas técnicas que dominava, de acordo com o efeito que queria alcançar, seja por vontade própria de expressão ou pelo desejo de atingir um objetivo, realizar uma encomenda.

No título do último período estabelecido por Lygia Martins Costa – de 1931 a 1944, ela finalmente parece esboçar uma idéia da harmonização realizada por Visconti entre os diversos repertórios estilísticos dos quais o pintor se apropriou: “Neo-realismo com acentuada procura de atmosfera e luminosidade”.

É o chamado “período de Teresópolis”. Visconti alcança a novos cumes em sua arte. Suas paisagens a que até então não faltava luz ganham agora extraordinariamente em atmosfera. O ar tem vida, tem movimento. Geralmente uma bruma suave arrefece os contornos, não podendo impedir, entretanto, que as flores

¹⁸² Idem, p. 25-26.

vermelhas no primeiro plano se destaquem com certa violência. Voltam as roupas nos varais a encantar o artista e não raro alcança êle efeitos surpreendentes com êsse tema, como em “Roupa estendida”, 1943. As sombras se tornam bem suaves, as linhas de horizonte são geralmente formadas por montanhas altas e recortadas sobressaindo-se sobre céu de núvens. Pessoas de sua família entram em suas composições, crianças dos arredores também. A tonalidade de suas tintas varia um pouco. A princípio mais tênue, como “Na alameda” ou “Minha casa de campo”, às vêzes mais monocromo em azul claro, efeito de forte neblina como “Pombos do meu atelier”, ou “Efeito primaveril”; outras vêzes tons mais vivos “Batizado de boneca” ou “Um ninho”; outros ainda, como “Revoada de pombos” do patrimônio do Ministério da Educação e Saúde, trabalho a espátula, rico nas gramas de cinza e óca.

Mas Visconti não se restringiu à paisagem. Retratos de amigos, retratos de família, auto-retratos, executados em fatura cada vez mais larga, luz e sombras bem manchadas em pinceladas sobrepostas, colorido desde o violáceo, como “Retrato de Comendador” ou “Retrato Silva Brandão”, a tons mais vivos como “Minha filha Yvone”, 1933, “Luiz Edmundo”, 1937, “Meu filho Tobias” ou “Meu filho Afonso”, 1941, ou vários de seus auto-retratos, alguns magníficos.¹⁸³

Pombos do meu atelier [367] e *Revoada de pombos* não pertencem a este período e sim ao anterior, o que demonstra que essa busca por atmosfera e luminosidade vem de muito antes. Apesar dos pequenos equívocos e da inadequação dos títulos dados aos períodos, o estudo de Martins Costa foi fundamental para o conhecimento e a compreensão da produção de Visconti como um todo, tão desconhecida, inclusive entre artistas, historiadores e críticos, até a RETROSPECTIVA de 1949. E mais ainda se admira do seu trabalho, quando se sabe das condições em que foi realizado.

Numa entrevista com Dona Lygia, como ela é carinhosamente chamada por quantos a conhecem e admiram, realizada em sua residência, no Rio de Janeiro, em 18 de junho de 2007¹⁸⁴, ela conta primeiramente que conheceu Eliseu Visconti, na seleção das obras para a retrospectiva de Castagneto, e que lhe chamou a atenção o seu prazer de viver, o que também podia ser percebido em seus auto-retratos.

¹⁸³ Idem, p. 25-26.

¹⁸⁴ O Apêndice 9 traz a transcrição dos principais trechos desta entrevista. Os temas abordados não puderam ser, o tempo todo, dirigidos objetivamente, em respeito e consideração à idade de Dona Lygia (de 92 para 93 anos, segundo ela própria) e suas reminiscências. Apesar de suas dificuldades com relação à audição e principalmente à visão, ela recebeu-nos com alegria e generosidade, mostrando que o cansaço do corpo não afetou em nada a sua disposição de espírito e curiosidade intelectual, sempre interessada na pesquisa em curso, para esta tese.

A conservadora do MNBA na época da RETROSPECTIVA de 1949 lembra que foi o diretor Oswaldo Teixeira quem lhe falou da idéia da exposição, que a encantou logo de início, pois já admirava muito o pintor. A presença de “peças chave” da sua produção pictórica no museu e a disponibilidade da família que abriu toda a sua coleção e colaborou em todas as etapas, facilitou o processo de levantamento da obra, que se deu inclusive em São Paulo. Dona Lygia conta que logo procurou traçar uma evolução da obra de Visconti, pois havia saído o livro de Frederico Barata que, segundo ela, “não tem critério de crítico, de estilo do artista, [...] não tem sentido nenhum de buscar dar uma evolução à arte dele. Porque, pra nós historiadores, interessa logo a evolução”.

Ela havia passado o ano de 1948 nos Estados Unidos, com bolsa de estudos, e só regressara no início de 1949, quando então pegou a incumbência de organizar a RETROSPECTIVA de Visconti, sem ter tempo quase nenhum para pesquisa. Além disso, tudo foi feito com muita economia, “numa pobreza franciscana [...] é com o que se tinha que se criava, o mais singelo possível, o mais simples possível”, nas palavras de Dona Lygia. Ao ser perguntado como conseguiram reunir tantas obras em tão pouco tempo, ela responde enfática: “Mergulho! Mergulho, paixão!” Embora em suas reminiscências ela tenha divagado muito, mudando de assunto constantemente, o entusiasmo contagiante continuava intacto. Não soube dizer qual o critério usado na seleção das obras, parece que juntaram tudo quanto possível e então procuraram agrupar por datas. Em suas próprias palavras: “E fui assim agrupando, e aí, a revelação! Aquilo se revela! Não precisa a gente buscar, procurar, porque ela fala por si só.”

Dona Lygia se delicia na descrição das cores e formas viscontianas, ainda vivas em sua memória, embora ela já tivesse esquecido títulos e datas. Depois ela se lembra do retorno ao predomínio dos marrons, o que a intriga ainda, e sugere que se faça uma investigação sobre o porquê dessa volta. Perguntada sobre a visita, a repercussão da mostra, ela responde: “Houve muito interesse. Porque foi assim quase que uma revelação do que era o Visconti. [...] chegar e ver um artista em todo o seu desenvolvimento, isso foi uma coisa completamente diferente. Então dá outra consistência ao artista”.

O impacto produzido pela grande RETROSPECTIVA de 1949, embora organizada sem tempo e sem verbas, graças ao entusiasmo de um grupo de novos museólogos, pode ser avaliado pela quantidade de artigos críticos que esta mostra gerou. Antonio Bento, logo no início do seu, pondera:

Visconti não fez exposições individuais nos últimos anos de vida, de modo que as gerações novas conheciam apenas fragmentaria e superficialmente a sua obra. É certo que mandava com regularidade trabalhos ao salão Nacional, dando assim (diga-se de passagem) um exemplo de modéstia e humildade aos mestres que hoje seguem orientação oposta à sua. Mas a presença de dois ou três quadros seus, nos Salões anuais não dava obviamente margem a que o observador comum tivesse uma idéia justa da importância da obra do pintor e da variedade de seus recursos artísticos.¹⁸⁵

Os autores que tiveram a oportunidade de apreciar esta exposição são aqueles que chegam mais próximos de uma compreensão ampla da produção de Visconti, muitas vezes mal interpretada pelos que não tiveram o mesmo privilégio. Antonio Bento sintetiza assim suas impressões:

Tenho mesmo a convicção, examinando em conjunto a sua obra, que êle foi o mais completo colorista das gerações desaparecidas até a primeira metade deste século. No quadro de cavalete, principalmente no retrato e na pequena paisagem, ninguém o superou na pintura brasileira, em refinamento, sensibilidade, graça, riqueza e harmonia da côr. Há evidentemente um certo ecletismo em suas diversas fases. Mas isso se justifica pelo seu gosto da pesquisa e atração pelo estudo da luz em todos os ambientes, tanto no Brasil como na Europa. [...] Cabe ainda salientar que êle foi o mais refinado dos nossos coloristas, em todos os gêneros que abordou, chegando a elevar-se em alguns dos seus retratos, à altura dos mestres impressionistas. [...] Diante de várias dessas telas, o observador põe de parte o tema e só vê o problema plástico, o jogo delicado das tonalidades, a solução cromática, a procura de luminosidade. E verifica que está diante de “pintura pura”, no sentido em que a concebem os modernos [...].¹⁸⁶

Um dos primeiros a comentar a RETROSPECTIVA, foi R. C. Pedreira, no dia seguinte à inauguração. Identificando-a como legítimo acontecimento artístico, assim descreve a mostra, ressaltando sua organização cronológica:

Uma bela viagem, a Exposição Retrospectiva de Visconti. Vamos primeiro passando pelos exemplares mais acadêmicos, pelos nus, pelas cópias de Velasquez, feitas por Visconti no Museu do Prado. Depois, vêm as paisagens e as cenas

¹⁸⁵ Antonio BENTO. A Retrospectiva de Visconti. *Diário Carioca* (As Artes). Rio de Janeiro, 20 nov 1949, p. 6.

¹⁸⁶ Idem.

campestres, como “As lavadeiras”, e já alguns experimentos em novos métodos e novas tintas, como “Comungantes” ou o esboço da “Morte de Cleópatra”. Depois, duas telas que valeram a Visconti medalhas de prata em Paris, em 1900, mostram o mestre no esplendor do seu domínio da arte ainda anterior ao impressionismo: “Gioventù”, uma figurinha de adolescente em tons antigos, é a jóia da Exposição na parte anterior ao período moderno de Visconti, e “Oréadas”, do mesmo tempo, é obra de uma grande concepção rítmica.

E, depois de uns retratos, [...] excelentes, mas ainda fora das raias da pintura que sacrificou a plasticidade acadêmica à sugestividade dos novos tempos, surge um Visconti renovado, audaz nas côres e nas abreviações de linhas e volumes. São trigais maduros, uma favela, é a inquietante “Crisálida” e o “Meu quintal”, de azuis profundos e de salpicos vermelhos, é toda uma fieira de quadros tumultuosos e alegres. “Visita” é um dos mais representativos de uma fase final que inclui também retratos e que mostra êsse Visconti liberto e criador, desprezando técnicas já dominadas e lançando-se a novos campos com um entusiasmo que devia abalar tantos pintores que, ainda hoje, agarram-se a cânones obsoletos e dizem que a arte moderna é uma aflição passageira.¹⁸⁷

Vários textos escritos por ocasião da RETROSPECTIVA de 1949 retomaram, veladamente, a questão levantada por Sergio Milliet, quando se contrapôs a uma afirmação de Frederico Barata em seu livro. A polêmica do “marco divisório”¹⁸⁸, embora não tenha em si relevância para a compreensão da obra de Visconti, provocou uma enxurrada de artigos cujos autores saíram em defesa do pintor, consolidando-o como precursor do modernismo brasileiro. Flávio de Aquino detém-se especialmente nessa idéia e vai ainda além:

É com êle e pelo seu espírito inquieto, que o primeiro sôpro renovador deu entrada em nosso país numa época em que qualquer inovação plástica era considerada como um insulto aos velhos moldes acadêmicos e tratada como costumavam ser tratadas em tôdas as latitudes qualquer descoberta, qualquer novidade desconhecida e mal compreendida. Visconti é, para nós, o precursor da arte dos nossos dias, o nosso mais legítimo representante de uma das mais importantes etapas da pintura contemporânea: o impressionismo. Trouxe-o da França ainda quente das discussões, vivo; transformou-o, ante o motivo brasileiro, perante a côr e a atmosfera luminosa do nosso país. [...]

Nós o consideramos, em alguns dos seus quadros, como a mais alta expressão pictórica já havida em nossa terra dentre os pintores já falecidos, pois, pela sua permeabilidade às novas idéias, pela sua faculdade de resistir às fórmulas acadêmicas de bem imitar, pela juventude de muitas das suas obras, coloca-se acima de mestres da têmpera de um Vitor Meireles e de um Pedro Américo.

¹⁸⁷ R. C. PEDREIRA. Eliseu Visconti. *Correio de Manhã*. Rio de Janeiro, 17 nov 1949, p. 20.

¹⁸⁸ Sobre esse assunto ver: Mirian N. SERAPHIM. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. 2008, p. 103-115.

Visconti é um dos raros artistas do passado que resiste à crítica moderna pela sua aspiração de encarar a arte como uma forma de expressão superior dos sentidos, dos poucos cujos imperativos do “mettier” não constituem uma prisão, mas decorrem, tão só, de uma necessidade de expressão mais pronta e mais direta da imaginação criadora.¹⁸⁹

Garcia Junior, porém, não evidenciou as características exaltadas por tantos críticos: o precursor do modernismo, o colorista, o representante legítimo do impressionismo, o pesquisador infatigável; mas sim, o envolvimento afetivo que Visconti tinha com todos os seus temas, com todos os seus assuntos:

Se há uma feição sobremaneira relevante a sobrepor-se à grande obra de Elizeu D’Angelo Visconti – dos dias áureos da mocidade aos tranquilos esplendores da velhice, – sem dúvida, que ela ainda agora lá está patente na exposição retrospectiva não faz uma semana, se inaugurou no MNBA: a família. [...] Ninguém jamais, parece, o quiz vêr, senão como criador de centenas de telas onde a paisagem, o retrato, a composição de 1880 a 1944, tocam as raias de exaltação, para depois aventurar-se às pesquisas, às modalidades pinturescas do século [...] Confesso que não foi êsse o Visconti todavia que me empolgou. E a minha sinceridade, parece, tanto mais humana, quando ainda agora, entre a técnica do retrato do autor dos “Vice-Reis”, e as maravilhosas “poses” de Gonzaga Duque e Nicolina de Assis, [...] Será que ainda ali era o extremado espírito da amizade, – o coração a palpitar afetivo na paleta do criador de “Oreades”? Evidentemente que sim. Só uma grande estima, dir-se-á, tem fôrças para explicar detalhes de introspecção que a alma de mestre Visconti, advinhava naqueles que êle prendia ao seu coração, à maneira do velho Passos, de Alberto Nepomuceno, do velho Brandão, de Jorge de Freitas, de Manoel Cicero Peregrino da Silva. São retratos que falam, porque Visconti os fazia falar, definia-lhes o caráter, imprimia-lhes alegria ou a tristeza, severidade ou bonhomia! Daí porque os seus retratos mostram o que são, revelam-se [...].¹⁹⁰

Em *O Jornal*, Quirino Campofiorito, estimulado pelo grande evento, publica uma série de crônicas sobre a vida de Eliseu Visconti, que se estendem até depois de encerrada a exposição, quando então testemunha:

A exposição postuma do mestre Eliseu d’Angelo Visconti, que o Museu Nacional de Belas Artes promoveu, e encerrou-se a 18 do corrente, teve o grande merito de mostrar a vida nobre de um artista através da obra digna de um grande pintor. No panorama artístico brasileiro, o pintor de “Giuventu” é o mais legítimo exemplo de quanto pode o temperamento que não se escravisa a fórmulas escolares e busca sempre horizontes mais distantes, na conquista do espaço infinito, que é o espaço da arte. Quando sua vida se extinguiu, porque esta sim era finita, ele estava

¹⁸⁹ Flávio de AQUINO. Eliseu Visconti. *Diario de Noticias*. Rio de Janeiro, 27 nov 1949, 4ª seção, p. 3.

¹⁹⁰ GARCIA JUNIOR. A exposição retrospectiva do mestre Visconti. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 27 nov 1949, p. 11.

vitoriosamente projetado neste espaço, e sua obra ficou como se ele a quisesse continuar eternamente.¹⁹¹

E mesmo com a entrada do novo ano, a forte impressão causada pela RETROSPECTIVA de 1949 continuava a produzir textos críticos, e inspirou um dos artigos mais longos e belos sobre Visconti e sua obra, escrito por Mário Pedrosa, que começa por demonstrar a importância que teve a exposição:

Elyseu d'Angelo Visconti era, por assim dizer, até a 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.¹⁹²

Em seguida, Pedrosa conta a história da formação do pintor, e comenta suas atitudes: “Desdenhou, por isso, os galardões oficiais, as palmas acadêmicas e o favor do público. E nisso já rompeu com certas rotinas do nosso nobre meio. E mesmo no estrangeiro não se deslumbrou com a continuação dos êxitos iniciais no Brasil.” Então, ao iniciar o comentário crítico de sua obra, retoma, explicitamente, a polêmica de Milliet:

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. [...] 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.¹⁹³

Neste texto, Pedrosa faz algumas afirmações sobre as diversas influências que Visconti sofreu, assim como sobre as fases de sua carreira, que merecem uma análise mais acurada, mas não cabem nesse momento. Concordando com Barata, Pedrosa ainda declara sua preferência na diversificada produção de Visconti:

Para os que conheceram e admiraram o pintor em seu tempo, talvez ainda o que mais avulte em 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.

¹⁹¹ Quirino CAMPOFIORITO. Visconti e a nova escola. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23 dez 1949.

¹⁹² Mário PEDROSA. Visconti diante das modernas gerações. *Correio da Manhã* (Suplemento de Literatura e Artes). Rio de Janeiro, 1º jan. 1950, p. 6.

¹⁹³ Idem, *ibidem*.

Se a figura humana e a paisagem são como que constantes alternadas de tôda a 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. [...]

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. [...]

Pintor até a raiz dos cabelos, êle compreende que o destino de sua arte está na vitória sobre aquêles elementos. Os matos cariocas, a serra de Teresópolis, travam com êle um diálogo misterioso. [...] O artista está livre dos temas sofisticados 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 êle não mais se distingue de sua vida externa; é a suprema expressão do seu próprio eu.¹⁹⁴

Nos parágrafos finais, Pedrosa dedicou-se a demonstrar que Visconti era um belo exemplo a ser seguido:

Foi pena que o movimento moderno brasileiro, no seu início, não tivesse tido contacto com Visconti. Os seus precursores teriam tido muito o que aprender com o velho artista, mais experimentado, senhor da técnica da luz, aprendida diretamente na escola do neo-impressionismo. [...]

Elyseu Visconti veio ligar o passado ao futuro da história de nossa pintura. Com êle, termina o hiato entre artistas de ontem, que chegam até Batista da Costa, e os modernos que atearam o fôgo da revolução. Nêle o movimento moderno encontra o elo que faltava para prendê-lo à cadeia da tradição. Visconti tinha, no fundo, consciência dessa missão. Sabia situar-se no plano da curva da história. Foi lúcido até o fim. [...].¹⁹⁵

Também no primeiro dia do ano de 1950, em outro jornal, era publicado mais um consistente estudo da obra de Visconti, escrito por Herman Lima. Ele inicia seu texto comentando os auto-retratos do pintor e então ressalta a questão dos temas tipicamente viscontianos, e sua habilidade e originalidade ao tratá-los repetidamente:

Êste artista, de obra tão variada e em muitos aspectos tão surpreendente e contraditória versatilidade, foi paradoxalmente um pintor sem história e sem modelos, além da crônica e do círculo de família – a espôsa, a filha, os dois filhos, alguns raros amigos; um pintor sem outro mundo plástico, além do que se lhe abria diante da janela do atelier de Copacabana ou no recinto do seu jardim de Teresópolis, como fora na França, em certa época do passado, particularmente, a pequena aldeia de St. Hubert, bêrço natal da futura companheira de seus dias [...]

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁵ Idem, p. 10.

Essa particularidade de retraimento topográfico e sentimental acresce ainda, é claro, a importância dos méritos de Elyseu Visconti, pois em certos casos chega a ser prodigiosa a riqueza de temas que êle sabia tirar dum só motivo, pelo simples recurso de tratá-lo de ângulos diversos e sucessivos [...]¹⁹⁶

Só mais para o final Herman Lima assinala, como Franklin de Oliveira, o papel da RETROSPECTIVA que fazia justiça ao talento de Visconti:

Em primeiro lugar seria antes de assinalar a sensação de surpresa de tanta gente, mesmo no nosso próprio meio artístico, diante da admirável mostra, que por um mês enriqueceu, de maneira jamais alcançada por outra do mesmo gênero, os salões do nosso Museu, num dos seus mais justos e notados triunfos.

De fato, ninguém menos do que o mestre das Oréadas merecia o silêncio e o esquecimento em que sua obra vinha permanecendo, muito embora contando, há quatro anos, com o estudo seguro e excelentemente apresentado que lhe consagrou Frederico Barata em “Elyseu Visconti e seu tempo”.¹⁹⁷

Terminada a exposição, a família Visconti, que estava toda presente à inauguração da grande RETROSPECTIVA [F80] (assim como diversos artistas amigos), resolve expressar a sua gratidão. Ela ainda guarda uma cópia do termo de doação do *Auto-retrato em três posições* ao MNBA, datado de 29 dez 1949, assinado pela viúva de Visconti e seus três filhos¹⁹⁸, do qual consta:

Por intermédio da presente doação, a Família de Elisêo d’Angelo Visconti tem por objetivo expressar ao Poder Público e muito especialmente à atual direção do Museu Nacional de Belas Artes o testemunho de sua viva gratidão pela iniciativa e pelo amparo oficial conferido à Exposição Retrospectiva da obra pictórica de seu inolvidável Chefe, cuja realização – mercê da maneira pela qual foi conduzida – constituiu um dos mais significativos acontecimentos artísticos verificados no decorrer do ano de 1949.

2.6.2 Na Bienal – 1954

Visconti esteve presente em dois eventos inaugurais do movimento artístico de São Paulo, como já foi visto aqui. E até mesmo a ausência do pintor na Semana de Arte Moderna, de 1922, foi tão comentada, que passou a significar uma presença invisível. Muitos autores já denunciaram a exclusão de Visconti deste movimento, mas certamente o mais

¹⁹⁶ Herman LIMA. A retrospectiva de Elyseu Visconti. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 1º jan 1950, 4ª seção.

¹⁹⁷ Idem, ibidem.

¹⁹⁸ Transcrito na íntegra, no Apêndice 2: “Correspondências”.

inconformado é Pietro Maria Bardi. Ao comentar sobre os participantes da Semana ele coloca: “... registramos algumas omissões perpetradas pelos organizadores, começando por Eliseu Visconti. Por que ele não foi convidado e devidamente homenageado?”.¹⁹⁹ Num outro livro seu, Bardi é ainda mais contundente. Em capítulo intitulado “A Semana de Arte Moderna”, comenta:

A construção da capelinha teve como resultado a inclusão, no movimento, de simples comparsas, excluindo, por exemplo, da companhia o único artista merecedor da honorificência de pré-modernista, Eliseu Visconti ...²⁰⁰

Esse reconhecimento, no entanto, ficou estampado no cartaz da Exposição do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 22, desenhado por Willys de Castro [R44] e composto por uma série de retratos pintados pelos precursores, protagonistas e sucessores do evento, entre os quais figura Eliseu Visconti, com um detalhe do rosto do *Nu* do MASP [068].²⁰¹

Mas a grande homenagem prestada por São Paulo ao mestre Visconti aconteceu somente dez anos após a morte do pintor. A 2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo esteve aberta ao público, no Parque Ibirapuera, de dezembro de 1953 até fevereiro do ano seguinte, no qual se comemorava o quarto centenário de São Paulo. Segundo Teixeira Leite e Pedro Manuel “No pavilhão dos Estados, no Ibirapuera, Rodrigo Melo Franco de Andrade montou a sala especial de Visconti”.²⁰² Sua organização, porém, ficou a cargo de José Simeão Leal, Diretor do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, por designação da Comissão Organizadora da 2ª Bienal de São Paulo.

Muito antes de aberta a 2ª Bienal, tão logo a idéia da SALA ESPECIAL foi lançada, Valter Zanini escreveu um artigo parabenizando a iniciativa, que começa com um questionamento:

Vai a Bienal homenagear Eliseu D’Angelo Visconti com uma exposição retrospectiva de sua obra. E por que ele e não Almeida Jr., Victor Meirelles, Pedro Américo? Eis a pergunta provavel de muitos ante a escolha que, não obstante certa, recai sobre um nome desamparado da publicidade daqueles.

¹⁹⁹ Pietro Maria BARDI. *O Modernismo no Brasil*. 1982, p. 30.

²⁰⁰ Idem. *História da arte brasileira*. 4. ed. 1988, p. 195.

²⁰¹ Idem. *O Modernismo no Brasil*. 1982, p. 39.

²⁰² José Roberto TEIXEIRA LEITE e Pedro MANUEL. Museus e Bienais. In: *Arte no Brasil*, 1979, p. 899.

Não importa, entretanto a surpresa dos mal informados. Importa que a idéia é certa e feliz a opção, pela oportunidade de encaixar num certame de arte viva, a obra de um artista que não foi um expectador indiferente às transformações radicais que sofreu a pintura no momento histórico que viveu. Ao contrario de tantos outros artistas brasileiros, seus coevos [...], jamais ficou preso à orientação parasitaria das escolas e dos salões oficiais. Estudante na Europa, teve a visão suficientemente limpa e aguda para não deixar passar despercebida a espicaçante revolução impressionista, o que equivale dizer que pressentiu o começo de uma era nova, cujo processo ainda hoje está em ebulição. Aprendeu o que muitos desaprenderam. Suas paisagens e seus retratos são provas disso [...].²⁰³

Era o reconhecimento de um pioneirismo que passava a ser consenso entre os críticos e estudiosos da arte de Visconti, como Simeão Leal, na introdução do Catálogo específico daquela sala:

E é, ainda, com Visconti, de origem italiana, que se inicia a arte moderna brasileira, rompendo com um academismo esteril no seu artificialismo, sem sentido num país novo e ávido de novas formas de expressão.²⁰⁴

O autor considera Visconti não apenas um precursor do modernismo brasileiro, mas seu iniciador. E mais veemente ainda, foi numa entrevista ao *Correio da Manhã*, quando selecionava as obras para a SALA ESPECIAL, no Ministério da Educação, em 5 de novembro:

– 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 Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Di Cavalcanti e outros, pioneiros do nosso 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.²⁰⁵

Ao invés de considerar Visconti ao lado de precursores, tais como Belmiro de Almeida, Arthur Timótheo e outros da mesma geração, colocou-o diante dos modernistas e o considerou o verdadeiro marco do movimento. É interessante notar que Simeão Leal usou o termo “marco” na presença de Sergio Milliet, que fazia parte do grupo de críticos de arte chamados por ele para a seleção das pinturas.

²⁰³ Valter ZANINI. Retrospectiva de Eliseu Visconti. *O Tempo*. São Paulo, 6 mar 1953.

²⁰⁴ Catálogo da Exposição Retrospectiva de Visconti – II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1954.

²⁰⁵ Organizada a “Sala Visconti” da II Bienal. *Correio da Manhã* (Artes Plásticas), 6 nov 1953, p. 9.

Para essa tarefa, o comissário da Bienal contou ainda com Athos Bulcão, Flávio de Aquino e Antonio Bento, de modo a “distinguir a crítica e imprimir à Sala Visconti a dignidade que merece”. Mas, a presença de Milliet neste grupo reveste-se de um significado muito especial. Em 1945²⁰⁶, rebatendo a Barata, que considerou Visconti e não Almeida Júnior o “marco divisório” do modernismo no Brasil, Milliet tomou o caminho da depreciação da arte de Visconti, sem, no entanto, citar qualquer obra do pintor, especificamente, para embasar suas afirmações. Em 1953, aceitou fazer parte do grupo de críticos que selecionaria as pinturas para a SALA VISCONTI na 2ª Bienal, que tinha o seu objetivo bastante claro, quanto ao resgate da importância do mestre em relação ao modernismo brasileiro. Sem precisar declarar sua confissão de engano quanto ao valor da obra viscontiana, a atitude de Milliet funcionou como uma retratação.

Foi o próprio Simeão Leal quem sugeriu o nome de Visconti para uma das salas especiais, numa reunião da Comissão Organizadora da 2ª Bienal, segundo o *Correio da Manhã*, que anunciava cerca de 44 obras selecionadas. Mas, de acordo com o catálogo específico intitulado *Exposição Retrospectiva de Visconti. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, publicado já em 1954, a sala apresentou 37 obras – um pastel e o restante, pinturas a óleo – na sua grande maioria de coleções particulares.

Neste catálogo, além do texto do seu organizador, José Simeão Leal, reformulado a partir daquele do Catálogo Geral da 2ª Bienal, foram editados vários outros, já publicados anteriormente, sempre ressaltando as pesquisas e influências recebidas por Visconti na Europa. Todos esses textos estão apresentados sem títulos, apenas com o nome de seus autores ao final. Assim, foram republicados, no todo ou em partes, com pequenas alterações os artigos de: Flávio de Aquino, do *Diário de Notícias* de 27 de novembro de 1949; Herman Lima, do mesmo jornal de 1º de janeiro de 1950; Mário Pedrosa, do *Correio da Manhã* de mesma data; Quirino Campofiorito, trechos da série de artigos de *O Jornal*, em 1949, principalmente o do dia 21 de dezembro; e de Lygia Martins Costa, a “Apreciação da Obra”, do catálogo da RETROSPECTIVA de 1949. Portanto, todos os textos inicialmente escritos por ocasião da primeira retrospectiva de Visconti no MNBA.

²⁰⁶ Sergio MILLIET. Eliseu Visconti. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 maio 1945.

Todos os trechos dos artigos selecionados para esse catálogo têm, em comum, argumentos que demonstram a modernidade de Visconti. Depois de lembrar que outros pintores de sua geração não se deixaram permear pelos movimentos artísticos que encontraram na Europa, Herman Lima destaca a postura diversa por parte de Visconti, e então acrescenta:

No particular, semelhante atitude assume mesmo aspecto de relevância insuperado por qualquer outro dos nossos grandes artistas de ontem ou de hoje, não pelo virtuosismo que se pudesse porventura observar da sua longa experiência plástica, mas pela esplêndida lição que representa essa capacidade de assimilação e de impregnação que o poderoso intérprete de algumas das mais belas fases da pintura francesa moderna demonstraria, como nenhum outro entre nós, desde que não perderia nunca as características fundamentais da sua personalidade.

Naturalismo, influência renascentista, divisionismo, realismo, impressionismo, neo-realismo, como outras tantas etapas fecundas dessa incessante procura duma linguagem plástica mais compatível com o seu temperamento e a sua sensibilidade, [...] sempre acima dos compromissos das fórmulas esterilizantes, simplesmente especulativas, desde que se integrava de tal modo na nova maneira, a se emparelhar com os maiores inovadores da escola.

Há mesmo, a ressaltar ainda, neste ponto, que, não raro, o mestre brasileiro era capaz de superar a expressão corrente da própria escola pela fusão com a tendência da mais próxima [...] ²⁰⁷

Porém, nem todos os autores viam a atuação de Visconti com o mesmo entusiasmo. No final de janeiro de 1954, *O Estado de S. Paulo* publicava várias reproduções de pinturas expostas na SALA ESPECIAL [P51], e um texto anônimo reafirmava as vigentes concepções sobre o modernismo brasileiro, que a 2ª Bienal, ao contrário, procurava revisar. Segundo este artigo, o objetivo daquela Bienal era ser “não apenas uma vibrante mostra da atualidade artística do Brasil e do mundo, mas também, tanto quanto possível, uma espécie de retrospectiva do Modernismo, uma síntese histórica de sua evolução”. Mas para seu autor:

No Brasil, o objetivo era difícil, por que pulamos abruptamente do academismo rotineiro dos começos do século, para o modernismo exacerbado de 1922, sem passar pelas fases naturais de transição. Assim, foram obrigados os organizadores da Bienal a recorrer a um pintor que, segundo parece, foi o primeiro a trabalhar á maneira impressionista no Brasil, aliás numa época em que o impressionismo já se achava ultrapassado por outras correntes mais novas.

²⁰⁷ Herman LIMA. A retrospectiva de Elyseu Visconti. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 1º jan 1950, 4ª seção; e *Exposição Retrospectiva de Visconti*. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo: Studio Gráfico Brasil, 1954.

A rigor, não se pode dizer que a obra de Eliseu Visconti tenha exercido qualquer influencia no movimento de renovação iniciado com a Semana de Arte Moderna. Mesmo o seu impressionismo é tímido, distante das audacias de colorido e forma que caracterizam os ultimos representantes do movimento, alguns dos quais já faziam pressentir o expressionismo e a aventura “fauve”. Mas, a constante e inquieta efervescencia que desde os ultimos anos do seculo XIX sacudiu e agitou os meios artisticos da Europa, encontrava entre nós um clima de tão nula ressonancia e tão absoluta indiferença, que o simples fato de um pintor ter aderido ao impressionismo o torna credor de nossa simpatia e admiração.

Assim, é justa a homenagem prestada pela II Bienal de São Paulo a Eliseu Visconti, cabendo-nos apenas lamentar que essa preocupação de justiça não se tenha estendido a Anita Malfatti, esta sim, com todos os direitos a ser considerada a autentica pioneira do movimento moderno em nossa terra.²⁰⁸

O autor reforçava a idéia de uma passagem abrupta do academismo ao modernismo revolucionário, e colocava Visconti quase como uma tentativa acanhada de preencher o vazio entre os dois movimentos, aceitável apenas pelas condições precárias do meio artístico brasileiro, embora julgasse a pintora paulista a verdadeira merecedora de tal honraria. O autor anônimo também sugere a tese do impressionismo tardio de Visconti. Porém, Paulo Herkenhoff demonstra que o mesmo lapso de tempo separou os dois pintores das manifestações iniciais dos movimentos que os influenciaram: “Vinte e três anos depois da exposição de 1874, que revela o Impressionismo em Paris, Visconti pinta *Patinhos no lago* (1897) [095] e vinte e três anos depois da mostra de Munch em Berlim em 1892, marco inicial do Expressionismo, Malfatti pinta suas telas em Nova York”.²⁰⁹

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

²⁰⁸ A II Bienal de São Paulo – A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31 jan 1954, p. 84.

²⁰⁹ Paulo HERKENHOFF. 1922, um ano sem arte moderna. In: *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: CCB, 2002, p. 27.

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.

O rascunho de uma carta da esposa de Visconti, Louise, para Benjamim de Mendonça²¹⁰, datada de 10 de fevereiro de 1954, dos arquivos da família, traz algumas informações muito interessantes sobre os bastidores da SALA ESPECIAL. Após agradecer pelo envio do recorte do jornal *O Estado de S. Paulo*, com reprodução de quadros expostos, e também pelo interesse e atenção do correspondente, Louise afirma:

Estou satisfeita pelo sucesso da exposição, devo dizer entretanto, que nem todos os quadros mandados foram expostos, segundo me relatou meu filho Tobias, que esteve em São Paulo.

O quadro “a família” sofreu uma avaria na parte superior da tela e por isso não foi exposto.

Já comunicaram o fato ao meu filho Afonso, o quadro deverá ser restaurado pelos responsáveis.

Esperemos que fique perfeito.

Realmente, a pintura referida [299] seria muito importante numa exposição que pretendia mostrar os aspectos mais modernos da obra viscontiana, uma vez que é um esplêndido exemplo da aplicação que o mestre fazia da técnica impressionista. Em seu *post-scriptum*, Louise revela que o quadro representando um carrinho de criança no jardim [278], com sua própria figura sentada ao lado, também não se achava mais exposto, e expressa o seu estranhamento por ter sido retirado. De fato, este consta do catálogo sob o título *Esperança*, e é também uma das mais belas pinturas impressionistas de Visconti. Se ela foi retirada antes do término da exposição, teria lhe ocorrido alguma avaria também? Louise sugere ainda que, caso a comissão queira comprar um dos quadros para o museu paulista, que aceite *Cura de Sol* [414] ou *Vitória de Samotrácia* [310], por Cr\$ 70.000. Porém, esta

²¹⁰ Transcrito a íntegra, no Apêndice 2: “Correspondências”.

última pintura não se encontra na listagem do catálogo, então seria uma das que foram mandadas pela família e não expostas.

Louise conta também, a Benjamim de Mendonça, que não pôde ir a São Paulo por motivo de saúde: “eu tenho 26 de pressão”; e pedia que o amigo se desculpassem e agradecesse por ela aos organizadores da exposição. Uma semana após escrita esta carta, faleceu Louise em Teresópolis, como informa um artigo de Quirino Campofiorito, publicado em *O Jornal*²¹¹, enfocando-a como esposa, mãe e aquarelista premiada nos Salões Nacionais de Belas Artes. Antes dele, Carlos Drummond de Andrade também anunciou seu falecimento, numa crônica que a lembrava principalmente como *A musa de Visconti*:

“Louise” era o mais amado entre os modelos do pintor, e Visconti, em matéria de modelos, preferia-os familiares porque eram os que revelavam maior paciência diante da lenta elaboração da obra de arte, e sobretudo eram aqueles a quem, por muito amar, muito compreendia. Quase todos os retratos assinados por Visconti têm essa “inteligência sensível” que, por uma absorção misteriosa, permite figurar ao mesmo tempo, e no mesmo envoltório carnal, modelo e artista. Própriamente, não pintava coisas ou pessoas; fixava as visões que sua simpatia desvendava no universo, banhadas em luminosidade difusa, aqui intensa, ali suave.²¹²

Esse texto poético de Drummond parece inspirado nas pinturas mais luminosas de Visconti, expostas na SALA ESPECIAL da 2ª Bienal de São Paulo. Ao menos cinco dos sete trabalhos citados por Drummond estavam presentes naquela mostra. Era mais um modernista que reconhecia a importância do mestre:

[...] tantos e tantos quadros de mestre Visconti revelaram-no de fato o “pintor de família” que já se viu nele, mas sem corujismo ingênuo, porque a força plástica dominava qualquer outra consideração, e daí, os exemplares humanos eram belos.²¹³

2.6.3 Do Centenário – 1967

A história da terceira retrospectiva póstuma de Visconti, organizada pelo MNBA em 1967, começa um ano antes, quando Quirino Campofiorito publica uma série de artigos sobre o pintor no *Jornal do Commercio*, abordando a questão do seu ano de nascimento. No início

²¹¹ Quirino CAMPOFIORITO. Dona Louise Visconti. *O Jornal* (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 24 fev 1954.

²¹² Carlos Drummond de ANDRADE. A musa de Visconti. *Correio da Manhã* (Imagens de arte). Rio de Janeiro, 20 fev 1954.

²¹³ Idem.

da primeira crônica, enaltece o artista e liga a figura de Visconti à comemoração dos 150 anos da chegada dos artistas franceses à corte brasileira:

Quando se comemora o Sesquicentenário do Ensino Artístico no Brasil, o nome de Eliseu d'Angelo Visconti se impõe a um destaque muito oportuno, pois é êle, sem dúvida um dos artistas que mais se destacam e o pintor que mais segura contribuição deu à quebra da linha acadêmica que parecia querer eternizar-se na arte brasileira.

Foi o Mestre Visconti uma figura marcante de sua geração e vale por uma das altas expressões de inteligência no Brasil. Foi um artista completo, tendo sabido expandir sua capacidade de pintor em todos os setores de sua arte. Realizou com a mesma segurança e tôda a fôrça de uma sensibilidade privilegiada, o pequeno quadro de cavalete como a grande e complexa composição mural.²¹⁴

No final do artigo, porém, Campofiorito introduz, ainda como dúvida, a questão que debaterá por diversas vezes daí por diante:

O Departamento dos Correios e Telégrafos vem de lançar um sêlo, aliás muito bem compôsto, para comemorar o centenário do nascimento do Mestre Eliseu d'Angelo Visconti, com a data de seu nascimento no ano de 1866. O pintor Henrique Campos Cavalleiro, genro de Visconti, declara que realmente é êsse o ano de nascimento do pintor de «Oréadas».

Frederico Barata, que muito se aproximou de Visconti ao escrever o livro «Visconti e seu Tempo» (Editor Valverde-Rio), registra o nascimento do Mestre em 1867. É necessário saber o certo sôbre o nascimento de Eliseu d'Angelo Visconti, para que não se deixe de promover a homenagem que merece a passagem do centenário em causa.²¹⁵

O próprio Visconti sempre informou 30 de julho de 1867, como data do seu nascimento, inclusive respondendo a uma circular do diretor Oswaldo Teixeira²¹⁶, que em agosto de 1938 recolhia dados biográficos dos pintores para a elaboração de um catálogo do Museu Nacional de Belas Artes. Portanto, não havia dúvida alguma, até que Cavalleiro afirma ser o ano correto 1866, e somente o selo com a estampa de *Gioventù* [R45] pôde ser editado a tempo de não passar totalmente em branco, a data do centenário.

²¹⁴ Quirino CAMPOFIORITO. O Mestre Eliseu D'Angelo Visconti. *Jornal do Commercio* (Letras). Rio de Janeiro, 28 ago 1966.

²¹⁵ Idem, *ibidem*.

²¹⁶ Carta de Visconti a Oswaldo Teixeira, 26 ago 1938, dos arquivos do MNBA, transcrita a íntegra, no Apêndice 2: "Correspondências".

Em outubro, Campofiorito novamente escreve sobre Visconti, desta vez destacando sua infância até aos dias do Liceu de Artes e Ofícios, e no final do artigo volta a comentar a edição do selo, a afirmação de Cavalleiro, para então informar:

A Congregação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da qual Eliseu Visconti foi aluno e professor, interessa-se em desfazer a dúvida sobre aquela data, a fim de promover uma cerimônia comemorativa.²¹⁷

No final do mês, mais um artigo é publicado, recordando trechos da biografia de Barata, e colocando Visconti como um revolucionário, por sua participação nos acontecimentos que antecederam a reforma da Academia de Belas Artes. No final, o autor retoma o assunto do centenário de nascimento, desta vez acrescentando um tom de cobrança das homenagens devidas ao pintor, e ainda uma crítica sobre a falta de atenção com Frederico Barata:

Quando da Mostra Retrospectiva de Visconti em 1949, no Museu Nacional de Belas Artes, seu autêntico biógrafo foi lamentavelmente esquecido. O prefácio do Catálogo que haveria de documentar sobre tão importante iniciativa foi confiado a quem não soube corresponder à responsabilidade da tarefa, desta se desobrigando mais levado pelo pedantismo pessoal que pelo sentido mais nobre que o trabalho exigia.²¹⁸

No artigo seguinte publicado no mesmo *Jornal do Commercio*²¹⁹, Campofiorito não toca mais no assunto do centenário de nascimento, falando apenas sobre a participação de Visconti no Atelier Livre, romanceada a partir do relato de Barata, e de sua produção na arte decorativa. Porém, no mesmo dia, em *O Jornal*, outro artigo seu anunciava:

Eliseu d'Angelo Visconti, o grande nome da pintura brasileira no século corrente, vinha há muito sofrendo uma lastimável indiferença da parte precisamente daqueles sempre mais animados a promoverem seguidamente comemorações artísticas. [...]

Por gentileza do professor Alfredo Galvão, tivemos oportunidade de ver a cópia do registro de nascimento de Visconti, que serviu para sua matrícula na imperial Academia de Belas Artes. [...] O engano sobre a data que alguns pensavam transcorrer no ano próximo, serviu à moleza de quantos não parecem ver com

²¹⁷ Quirino CAMPOFIORITO. A infância do Mestre Visconti. *Jornal do Commercio* (Letras). Rio de Janeiro, 9 out 1966.

²¹⁸ Quirino CAMPOFIORITO. Visconti revolucionário e seu biógrafo. *Jornal do Commercio* (Letras). Rio de Janeiro, 30 out 1966.

²¹⁹ Quirino CAMPOFIORITO. Visconti e o Atelier Livre. *Jornal do Commercio* (Letras), 4 dez 1966. Ao contrário dos artigos anteriores, neste o autor não revela a sua fonte, certamente também Frederico Barata, pois comete os mesmos erros relativos a datas e ao exagero na participação de Visconti, colocando-o como um líder revolucionário: “Eliseu Visconti, encabeçando o grupo «modernista»...” Transcrito no Apêndice 3: “120 anos de crítica sobre Visconti – parte I”.

satisfação a comemoração e gostariam que a oportunidade se perdesse, passando despercebida.

Em artigos seguidos que temos divulgado em o «Jornal do Commercio» (Suplemento Dominical) procuramos ressaltar a memória de Visconti e assim foi possível evitar o lastimável esquecimento. A Escola (Nacional) de Belas Artes, de onde Visconti foi aluno dos mais brilhantes e professor cujas atividades só o podem dignificar, marcou para o início do próximo ano as comemorações que são devidas ao famoso pintor. E já conferências estão sendo anunciadas por quem poderia havê-lo feito na data certa.²²⁰

A resistência quanto à realização desta homenagem a Visconti, denunciada por Campofiorito, teve ainda alguma consequência. A exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Eliseu Visconti, organizada pelo MNBA em 1967, ficou muito aquém da RETROSPECTIVA de 1949, tanto em quantidade de obras expostas, quanto em relação à sua recepção. Pelo levantamento feito, a exposição COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO produziu a metade dos textos críticos, em relação à mostra anterior, alguns poucos anúncios, e a total indiferença por certos jornais cariocas. O próprio Campofiorito não escreveu nada de novo inspirado na exposição, mas com certa antecedência, anunciou o evento:

O MNBA comemorará o centenário de nascimento do grande pintor brasileiro Elyseu d'Angelo Visconti com uma selecionada mostra retrospectiva do mestre. A inauguração desta importante Exposição será no dia 31 de julho. [...]

Durante o mês de agosto a Diretoria da Escola (Nacional) de Belas Artes promoverá conferências sobre o mestre Visconti, a cargo de críticos e professores.²²¹

Segundo a Apresentação do catálogo editado em 1968 – *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes* – criado porque já se haviam esgotado os dois catálogos das retrospectivas do pintor, organizadas por aquele museu, a exposição de 1967 foi realizada de 30 de julho a 31 de agosto. Com o atraso de um ano, ao menos a retrospectiva seria aberta no dia e mês de nascimento do pintor. Embora tivesse uma coluna diária – Artes Plásticas – no 2º caderno de *O Jornal*, Campofiorito só voltará a falar da exposição para anunciar suas palestras, que pelo tema, pode-se concluir, que seriam baseadas nas crônicas do ano anterior:

²²⁰ Quirino CAMPOFIORITO. Reavivando a memória de Visconti. *O Jornal* (Artes Plásticas). Rio de Janeiro, 4 dez 1966.

²²¹ Quirino CAMPOFIORITO. Exposição Visconti. *O Jornal* (Artes Plásticas). Rio de Janeiro, 27 jul 1967, 2º caderno, p. 2.

Hoje, às 17 h. este colunista proferirá palestra sobre “Eliseu Viscoti – o pintor”, a convite do Museu Nacional de Belas Artes, em seu auditório (Av. Rio Branco, 199). Êste Museu promove uma exposição do mestre da pintura brasileira, nascido a 30 de julho de 1966 e falecido em 15 de outubro de 1944. Quarenta e quatro telas e três aquarelas constantes dessa exposição, serão ótimas ilustrações da palestra, que visará particularmente o Pintor que foi Visconti. Nosso famoso artista oferecerá, por sua destacada atuação na vida artística brasileira, oportunidade a outras palestras dêste colunista (o Estudante, o Professor e o Decorador), programadas para êste ano, dentro do programa comemorativo do centenário de nascimento do artista, já que uma confusão de datas fêz pensar a muitos que transcorresse no ano corrente.

A Escola (Nacional) de Belas Artes dará início a seu programa comemorativo no mês de setembro estendendo-se a outubro, mês do falecimento de Visconti. A entrada à palestra de hoje será franqueada ao público.²²²

Também com uma coluna diária no 2º caderno do *Correio da Manhã* – Itinerário das Artes Plásticas – Jayme Maurício, em meio às notícias “Rápidas”, apenas informou: “No MNBA, inaugurou-se a exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Eliseu Visconti”²²³. Nem mais uma palavra, sequer uma sugestão de que valia a pena conferir. E uma semana depois, entre suas “Notas curtas”, apenas registrou: “Quirino Campofiorito conferenciou sobre Eliseu Visconti no MNBA, dentro das comemorações do centenário do pintor.”²²⁴ Outros jornais cariocas, também com colunistas diários responsáveis pelas artes, ignoraram solenemente a exposição.²²⁵

Para a mostra COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO de Visconti, o MNBA publicou um pequeno catálogo [P64], cuja Apresentação, de Regina Liberalli Laemmert, conservadora do museu, explica o recorte curatorial: a paisagem e o retrato de família.

Nêles, Visconti deixa ver a sua técnica acurada e segura, sua excepcional sensibilidade colorística, um conhecimento exato e ao mesmo tempo liberto no traçar a composição. Cada retrato é um profundo estudo psicológico de seu modelo, o mesmo sendo observado em seus auto-retratos, tratados como análises pictóricas de seu eu múltiplo e versátil.

²²² Quirino CAMPOFIORITO. Palestra sobre Visconti. *O Jornal* (Artes Plásticas). Rio de Janeiro, 9 ago 1967, 2º caderno, p. 2.

²²³ Jayme MAURÍCIO. Rápidas. *Correio da Manhã* (Itinerário das Artes). Rio de Janeiro, 4 ago 1967, 2º caderno, p. 2.

²²⁴ Jayme MAURÍCIO. Notas curtas. *Correio da Manhã* (Itinerário das Artes), 11 ago 1967, 2º caderno, p. 2.

²²⁵ No *Jornal do Brasil*, coluna Artes, com Antonio Maia, e no *Diário de Notícias*, coluna Artes Plásticas, com Frederico Moraes, nada foi encontrado nos últimos dias de julho e durante o mês de agosto de 1967.

Muitas vezes, Visconti faz com que paisagem e figura se confundam, uma tornando-se parte da outra, assim como nos retratos ao ar livre, onde a riqueza tonal, a gama sutil e variada dos verdes, cinzas, rosas e azuis se interpenetram e sobrepõem, confirmando mais uma vez a assertiva de que homem e universo se unificam e se completam.

Partindo Visconti de um academismo de escola, cêdo se liberta para percorrer outros caminhos mais complexos e experimentar variadas técnicas, sempre em busca do nôvo e do perfeito [...]

Espírito jovem e curioso, trabalhador incansável, sensibilidade tão refinada, é provável que Visconti se mais tempo tivesse mais além tivesse levado suas experiências. Esta busca e inquietação são fortes razões que explicam porque sua obra não envelhece e ao permanecer tão atualizada, pode situar-se sem dúvida dentro de nossa época, tão febril e ávida em encontrar novas formas e novos conceitos.²²⁶

Além de repetir a biografia publicada no catálogo da RETROSPECTIVA de 1949, o de 1967 traz ainda quatro textos críticos: de Mário Barata, José Paulo M. da Fonseca, Clarival do Prado Valladares e José Roberto Teixeira Leite. Ao menos o de Mário Barata, “Visconti é uma lição”, será publicado também no *Jornal do Commercio* de 20 de agosto daquele ano, com o título “Poesia de Visconti”. Convidando o sobrinho de Frederico Barata para publicar um texto no catálogo, o MNBA talvez procurasse reparar aquela falta apontada por Campofiorito. E o sobrinho Mário lembrou o tio explicitamente no início do artigo:

O grande pintor era dos maiores amigos de meu tio Frederico Barata desde os anos 20. Participei assim, de longe, do final dessa trajetória rara, na arte de nosso país. Carreira tranqüila, malgrado Frederico haver testemunhado sôbre a inquietação e o descontentamento artístico em que vivera Eliseu.

A obra de Visconti, eu a conheci a pouco e pouco, na medida em que a minha própria sensibilidade se aguçava. Situada numa faixa transformadora, entre dois séculos e inserida em crise geral e histórica da visão artística, Visconti era suficientemente dotado de qualidades artesanais e valores óticos para criar uma pintura apta a ficar como obra de requintado gôsto. Já Frederico Barata referia-se à musicalidade de sua paisagem que empregava “uma técnica de pinceladas visíveis e efeitos de profundidade atmosférica” ... “tal a sua capacidade poética e emocional, para reforçar a posição destacadíssima a que tem direito como boa pintura” (pág. 101 do livro sôbre Visconti). Essa “musicalidade” é uma sensação de êxtase, facultada através do ôlho – como no ouvido em outra arte – pela passagem para o nirvana da contemplação pura. Isso pode ocorrer em face de muitas das paisagens de Visconti, pelo seu tonalismo delicado e harmoniosamente resolvido.²²⁷

²²⁶ Regina Liberalli LAEMMERT. Apresentação. In: Catálogo *E. Visconti*. Rio de Janeiro: MNBA, 1967.

²²⁷ Mário BARATA. Visconti é uma Lição. In: Catálogo *E. Visconti*. Rio de Janeiro: MNBA, 1967.

O poeta e pintor carioca José Paulo Moreira da Fonseca, inicia seu texto falando da revolução engendrada por Leonardo e Ticiano: “o triunfo do visual sobre o tátil, a imposição de uma pintura pictórica a substituir uma pintura escultórica”, e alinhando Visconti a estes mestres, coloca assim a tônica da sua crítica no catálogo:

Estamos diante de uma retina de pintor puro, que se interessa pelo que vê e não procura corrigir sua visão com o auxílio de uma nitidez oriunda de outros sentidos.

[...]

Mais tarde na fase dita “de Teresópolis”, fase de maturidade, é que Visconti se vai valer do aprendizado impressionista a fim de fixar a veemência do sol brasileiro. Em quadros dessa época a côr se instaura como o fundamento estilístico, o mundo será resumido num concêrto cromático, as formas se confinam ou melhor, se expandem como núcleos de luz-côr.

É-nos lícito indagar diante de várias obras suas (e não apenas as do último estágio) se não realizam algo de tão moderno quanto as telas de pintores de geração mais recente, como um Panceti, um Marcier, um Bonadei?

A resposta a tal pergunta poderia situar Visconti não pròpriamente como um preâmbulo à nossa Pintura Moderna, mas como seu vero iniciador. Destarte, seu nome deveria preceder aos de um Segal ou de uma Anita Malfatti.²²⁸

Neste último parágrafo, observa-se que o autor concorda com José Simeão Leal, em considerar Visconti um “vero iniciador” da pintura moderna brasileira.

O crítico e historiador da arte baiano, Clarival do Prado Valladares, coloca Visconti como um artista “capaz de transcender os padrões consagrados”, apesar de sua formação profissional. Inicia seu artigo declarando:

Visconti continua sendo, no confronto crítico, o exemplo mais notável de sentimento de contemporaneidade no percurso da pintura brasileira. [...] foi capaz de renovar o gôsto dominante de uma sociedade, mediante a oferta de uma produção sob rigoroso conhecimento dos processos e da história da pintura e, ao mesmo tempo sincronizada com o espírito de sua data.²²⁹

E termina com a explicação de como o pintor consegue esse sincronismo:

A versatilidade de técnicas seria uma das características fundamentais de Eliseu Visconti, necessária como argumento para os que se encarregam de renovar processos tradicionais e convencionados, não apenas negando-os, porém superando-os. [...]

²²⁸ José Paulo M. da FONSECA. Visconti, Pintor Puro. In: Catálogo *E. Visconti*. Rio de Janeiro: MNBA, 1967.

²²⁹ Clarival do Prado VALLADARES. Atualidade de Visconti. In: Catálogo *E. Visconti*. Rio de Janeiro: MNBA, 1967.

Este é o ponto em que a presença de Visconti se firma com mais nitidez. É nisto que a sua obra se torna valor universal, pondo-o ao lado dos consagrados, pois ninguém lhe poderá negar uma linguagem individual relevante ao utilizar o vocabulário estético de uma data.²³⁰

O último depoimento para a mesma exposição foi escrito pelo professor e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite. Em texto bem mais curto que dos autores precedentes, ele sintetiza sua visão do pintor:

Durante os quase sessenta anos pelos quais se distendeu sua carreira, foi Eliseu Visconti um inquieto, um pesquisador perene, sempre à procura de novos caminhos para dar vazas à própria personalidade. [...]

Tôdas essas fases sucessivas entremostam uma busca incessante por um estilo, uma ânsia de renovação absolutamente inédita num meio e numa época provincianamente acanhados. Sob tal aspecto [...] é que nosso artista se prende ao século XX, e pode inclusive ser reclamado como um precursor do modernismo brasileiro. Mas Visconti é bem mais do que isso: é uma das mais poderosas e completas organizações pictóricas jamais desabrochadas no Brasil, autor de obra extensa e valiosa um clássico da pintura nacional, no sentido mais alto e profundo do vocábulo.²³¹

No entanto, em artigo publicado no jornal *O Globo*, Teixeira Leite sente-se mais livre para fazer suas críticas, tanto à mostra em si, que julga não dar a verdadeira dimensão da arte viscontiana, mas mostrá-la fragmentária; quanto em relação a certo aspecto da obra do próprio pintor:

Visconti é um caso único, e ao mesmo tempo típico na pintura brasileira: único, porque nenhum outro artista nacional alçou-se à altura em que se situou, via de regra, sua arte; típico, porque Visconti, como os demais pintores do seu tempo, sentiu demasiadamente a influência européia, e viu e sentiu a natureza brasileira com olhos acostumados aos campos das cercanias de Paris. Não foi pintor brasileiro, como o não foi também seu grande e ignorado contemporâneo Henrique Alvim Correia [...].²³²

Todos os autores do catálogo apontaram o talento individual, a pesquisa constante, a versatilidade técnica e a sintonia com o espírito da sua época, detectados na obra de Visconti. Porém, Mário Barata caminhou um pouco mais. Além do enfoque pessoal, tratou de aspectos muito sutis da obra de Visconti, assim como das fontes nas quais o pintor bebeu

²³⁰ Idem.

²³¹ José Roberto Teixeira LEITE. Eliseu Visconti. In: Catálogo *E. Visconti*. Rio de Janeiro: MNBA, 1967.

²³² José Roberto Teixeira LEITE. Visconti no MNBA. *O Globo* (Artes Plásticas). Rio de Janeiro, 21 ago 1967, 2º caderno, p. 17.

para compor sua maneira inconfundível, e resolveu em apenas três linhas a questão da brasilidade do artista, tantas vezes abordada, inclusive por seu colega de catálogo:

Artista em grande parte europeu – e disso acusado algumas vezes – passou cerca de 20 anos na França. Mas os longos períodos brasileiros também contribuíram para forjar a sua visualidade. A sua plasticidade inicial, a revisão que fez do linearismo Botticelliano, tão ao sabor da transição dos dois séculos, o seu “Art nouveau” japonisante de aluno de Grasset em curso de arte decorativa, o pontilhismo, seu impressionismo de diluições atmosféricas, deram-lhe, em fases diversas, um instrumental perceptivo de que a sua visibilidade se serviu com largueza e precisão para a criação do seu mundo imagético.²³³

Neste trecho, Mário Barata aponta uma característica de Visconti raramente citada por seus críticos, e que só foi ressaltada recentemente na exposição *Laços do olhar*²³⁴, no Instituto Tomie Ohtake, que mostrou tanto o colecionador da gravura japonesa [A37], quanto os reflexos desta em sua obra.

Porém, outro dos autores do catálogo foi mais a fundo na questão da brasilidade de Visconti, também num texto publicado na imprensa – José Paulo M. da Fonseca. Diferente do seu artigo do catálogo, neste o pintor e poeta parece defender uma tese, partindo de idéias contrárias às suas, e apresentando seus argumentos divididos em cinco partes:

No corrente ano, em que se comemora o nascimento de Visconti, a figura do artista da Ladeira dos Tabajaras é posta em pauta na atualidade jornalística. [...]

Há quase uma unanimidade em considerá-lo o nosso grande impressionista. Mas, igualmente, há a tendência velada de entendê-lo como um pintor *menor*, quer como epígono dos mestres do fim de século francês, quer, corolariamente, como um *europeu* que viu o Brasil, com retinas treinadas por Monet ou Pissaro, mas retinas de além-Atlântico, sem a lucidez que só viria após a semana de 22. [...]

O crítico, às vezes, toma um timbre condescendente com Visconti. A admiração em que se o tem é mesclada com um tempero de perdão: enfim – entrelinha-se – Visconti em sua época fez o máximo que em sua época podia-se fazer no Brasil.

II

Tal perspectiva, creio, é bom exemplo de um engano mais amplo, seja o de se pensar que a *pintura brasileira* só principiou na década de 20, com exceção de Anita Malfatti e sua retumbante exposição. Longe estou de querer negar a extrema

²³³ Mário BARATA. *Opus cit.*

²³⁴ Em comemoração ao centenário da imigração japonesa no Brasil, de curadoria de Paulo Herkenhoff, a exposição se estendeu de 21 de maio a 10 de agosto de 2008.

importância de 22, mas a força que se queira dar a essa data não implica na necessidade de um menosprêzo pela produção anterior.²³⁵

Para melhor organizar seus argumentos em prol de Visconti, José Paulo M. da Fonseca, que parece responder diretamente a Teixeira Leite, lança mão da dúvida, propondo duas perguntas:

A primeira delas indaga se Visconti realizou dentro dos cânones impressionistas algo de *pessoal*, ou se pelo contrário seus quadros se restringem a reflexos do que foi feito pelos pioneiros do movimento? Início a resposta com um fato: qualquer pessoa que conheça medianamente a obra viscontiana não hesitará em dar-lhe a autoria na maioria de suas telas, a assinatura, descoberta após, será apenas uma prova dos nove. Mas, como nos artistas independentes, a obra já enuncia o nome. [...] Bom ou mau, Visconti é senhor de uma “linguagem”, tem o seu estilo, teve suficiente *talento individual* para levar adiante uma *tradição*.

Na seqüência, o autor toma o exemplo de uma pintura específica para demonstrar sua resposta, depois fala das nuances do “estilo viscontiano”, e então conclui: “Não pretendem estas notas especificar tôdas as marcas peculiares dos diversos degraus, porém, apenas, ajuizar a independência estilística.” E prossegue:

A segunda pergunta a ser formulada, é se Visconti viu realmente o Brasil como um europeu ou se, pelo contrário, sua vivência no Brasil concedeu-lhe um *ponto-de-vista* brasileiro. Quero responder no mesmo regime concreto: quem observa uma paisagem de Teresópolis ou um recanto do Rio inundado pelo sol, quem os observa num quadro de Visconti, percebe, irrecusavelmente, uma intimidade com o tema, que não se apresenta na superficialidade dos espetáculos contemplados da janela de um *ônibus-viagem-organizada*, porém como algo que é olhado e recordado ao mesmo tempo, aquela visão na qual a intimidade percebe tanto quanto o olhar, na qual o tema já se encontra *humanizado* pelo observador. Ora, essa duplicidade de visão assegura o brasileiro de Visconti.²³⁶

Um autor que não escreveu para o catálogo, mas sim sob o impacto da exposição COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO, foi Carlos Cavalcanti, acompanhando as reproduções em cores [P39, 40] de nove das pinturas expostas, na revista *O Cruzeiro*.

Agora, vendo a retrospectiva parcial que o mesmo museu organizou para homenagear-lhe o centenário de nascimento, a gente enraíza a certeza de que morrera aos setenta e oito anos como um rapaz e de que fôra realmente o nosso

²³⁵ José Paulo M. da FONSECA. Eliseo D’Angelo Visconti. ? Recorte de jornal não identificado, encontrado na pasta do pintor, organizada pela Biblioteca do MNBA, em que só se pode ter certeza do ano de 1967, pela menção da comemoração atrasada do centenário de nascimento do pintor.

²³⁶ Idem.

primeiro moderno. Abriu as portas da pintura brasileira ao século XX, muito antes da rapaziada dadaísta da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922.²³⁷

Comentando as diversas correntes que influenciaram a obra de Visconti, coloca que os pré-rafaelitas ingleses pecaram pelo excesso de erudição histórica e espírito literário. E acrescenta:

O brasileiro, ao contrário, primou pela sensibilidade e imaginação. Criou corpos virginais em movimentos gráteis que se desenvolvem em envolventes arabescos, certamente dançantes, mas, sobretudo, musicais. Poucos souberam captar e expressar, sob formas modernas, num linearismo floral “art-nouveau”, o espírito do pré-renascentismo florentino [...].²³⁸

Em seguida, ao falar da fase impressionista de Visconti, compara-o também aos expoentes do movimento: “Mostra-se tão seguro na técnica e autêntico na expressão que pode ser pôsto no mesmo plano dos mestres dessa pintura de adoradores do Sol, que começa no lírico Monet e acabará no científico Seurat.” Narra então o depoimento do fotógrafo que registrou as pinturas para a revista: “... tudo sem contornos definidos, parecendo fotografias fora de foco.” E ao ressaltar que este seria o melhor elogio ao impressionismo viscontiano, conclui:

Pois veja o leitor que a modernidade de Visconti está também nessa versatilidade, tão característica do pintor contemporâneo. Ainda ontem morria de amores pela linha na sua paixão botticelliana. Agora, embriagado de luz, está destruindo a linha.

E para terminar, o autor justifica o título do seu artigo:

O segredo e perene encanto de sua pintura está no fato simples de ter sido, neste país de melancólicos e macambúzios, o pintor da alegria. Pintou as alegrias puras e saudáveis da vida. Visconti, o pintor da alegria! – eis a tabuleta que devia estar à porta de sua exposição. Nestes tempos de pintores reivindicatórios e amargos, que sofrem e protestam, ameaçam-nos ou condenam-nos, o velho vistoso da gravatinha borboleta é um refrigerio.²³⁹

Outro autor que provavelmente escreveu inspirado na mostra COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO, embora tenha publicado somente em outubro de 1967, em duas edições do *Correio Braziliense*, foi o desembargador Hugo Auler, crítico de arte que na juventude fora também jornalista. Na pasta de Visconti da Biblioteca do MNBA existe uma cópia dos originais deste longo artigo (doze páginas), com dedicatória a Henrique Cavalleiro e datado

²³⁷ Carlos CAVALCANTI. Visconti, o pintor da alegria. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 23 set 1967, p. 29.

²³⁸ Idem, p. 30.

²³⁹ Idem, ibidem.

de 17 de agosto de 1967, portanto enquanto a exposição mantinha-se aberta, embora escrito em Brasília. Começando pelo nascimento de Visconti, Hugo Auler faz uma longa explanação histórica, recuando inclusive para definir cinco ciclos de evolução da arte brasileira:

Em verdade, o primeiro ciclo da nossa vida artística teve uma péssima origem no Século XIX com a célebre Missão Lebreton [...]

Outra expressão teve, porém, o segundo ciclo que correspondeu ao rompimento do marasmo acadêmico, cuja decadência já havia sido decretada na Europa, e que se iniciou no Século XX, precisamente em 1909, com a presença de Elyseu Visconti que foi, na realidade, o precursor do modernismo no Brasil.

Já o terceiro ciclo, originado em linha direta do pioneirismo daquele mestre imortal, é marcado pela “Semana da Arte Moderna”. Realizada em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo [...]

Dez anos após, o quarto ciclo da evolução de nossas artes pictoriais é marcado pelo Movimento Modernista de 1935, no Rio de Janeiro [...]

E, finalmente, o último ciclo foi definido na segunda metade do Século XX com a criação das Bienais e dos Museus de Arte Moderna [...]

Esta breve incursão retrospectiva pelos ciclos da evolução de nossas artes pictoriais está a demonstrar que, em verdade, Elyseu Visconti foi o precursor do modernismo, realizando uma revolução na pintura do Brasil. Foi êle o primeiro pintor a libertar-se dos cânones acadêmicos, semeando o nosso campo artístico de novas concepções. Decretou a abolição de normas dogmáticas; impôs o desprezo pelas fórmulas convencionais, criou um novo estado de espírito, uma nova mentalidade. E impôs a si mesmo, como exemplo às futuras gerações, uma tomada de conscientização da arte moderna que causou a fratura de toda uma tradição secular.²⁴⁰

Um tanto exagerado e enfático, provavelmente influenciado pelos discursos jurídicos, o texto continua sempre superlativo, comparando Visconti aos mais importantes artistas europeus de todos os tempos. Provavelmente, Auler foi o primeiro a declarar: “A tela ‘Gioventù’ de Elyseu Visconti equipara-se à ‘Gioconda’ de Da Vinci, pelo que tem de sensibilidade e de composição”²⁴¹ – analogia que será repetida por outros autores, e mais recentemente por Rafael Cardoso.²⁴² Na segunda parte do seu artigo, Auler começa por

²⁴⁰ Hugo AULER. Elyseu Visconti, precursor do modernismo no Brasil (I). *Correio Braziliense* (Caderno Cultural). Brasília, 14 out 1967.

²⁴¹ Idem.

²⁴² Rafael CARDOSO. *A Arte Brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 124.

expor as teorias impressionistas e a intenção de Cézanne de restabelecer a forma, diluída naquela estética pela luz e pela cor, e prossegue com o cotejo:

Participando ativamente da vida artística e cultural da França, o mestre Elyseu Visconti alargou a teoria cezaniana, por isso que, para não prejudicar a forma e o relêvo, resolveu conjugar o linearismo de Botticelli e de Delacroix com o divisionismo das côres e dos tons, a movimentação das formas no conjunto da composição, a riqueza de transparência e de luminosidade a permitir maior vibração sensorial. [...]

[...] Elyseu Visconti concebeu e executou o *plafond* do Teatro Municipal, no qual a superposição dos planos faz lembrar El Greco; a movimentação dos nús femininos envoltos em panejamentos translúcidos com cintilações de prata e ouro, esvoaçando, suspensos, no ar, dá-nos a poética de Chagall com a vantagem de apresentar um inédito requinte de acabamento; as bailarinas com suas roupagens transparentes têm mais leveza e movimento do que as de Degas, e o redemoinho das linhas concêntricas sob o fundo de tons pastel, rosa e azul, a lembrar um Van Gogh dotado de serenidade e de equilíbrio espirituais, permitindo a percepção de mais colorido, luminosidade, vibração e ritmo vital.²⁴³

Descontando-se alguns excessos, Auler traz uma contribuição relevante, ao esboçar uma descrição das adaptações feitas por Visconti para chegar a um “impressionismo próprio”.

E quando afirmamos que criou o seu impressionismo é que temos para nós que o mestre imortal soube, como ninguém, conjugar a perfeição da forma à plenitude da côr em tôdas as suas decomposições para que os valores plásticos de suas obras tivessem a maior organização sensorial. Concebeu as formas e a sua diluição como algo que surge do instinto e da emotividade através do desenho, mas fez com que a estrutura linear, o linearismo botticeliano que êle submeteu a uma revisão substancial, fôsse absorvida pela riqueza da côr.²⁴⁴

É a constatação de que Visconti se utilizou da técnica impressionista para atender a uma necessidade de expressão muito própria, para conseguir os efeitos de luminosidade, transparência, leveza e iridescência, mas sem chegar à dissolução da forma, preservando o desenho, que sempre lhe foi muito caro. Chegando assim a uma linguagem pessoal com a qual se identificam suas obras, como ressaltaram M. da Fonseca e também Valladares. Seguindo esse caminho, Maria José Sanches, em 1982, defende sua tese de doutoramento pela ECA/USP, com o título *Impressionismo Viscontiniano*:

²⁴³ Hugo AULER. Eliseu Visconti, precursor do modernismo no Brasil (II). *Correio Braziliense* (Caderno Cultural). Brasília, 22 out 1967.

²⁴⁴ Idem, *ibidem*.

Anticonformista desde a juventude, dedicou-se intensivamente ao aprendizado dos novos cânones estéticos e terminou por subjugar-se a eles. Foi o seu espírito rebelde, o desejo intenso de renovação que o levaram à busca da nova técnica, que o absorveu por inteiro. [...]

Nos primeiros contatos de Visconti com o impressionismo percebe-se que o artista tentou assimilá-lo consoante os moldes do impressionismo europeu. Mas quando regressou ao Brasil, sob o clima tropical, outra luminosidade e outras cores exerceram influência sobre ele, para criar um impressionismo próprio. É o que chamamos de impressionismo brasileiro, de Impressionismo Viscontiniano.²⁴⁵

Sem especificar as adaptações feitas por Visconti à técnica impressionista, mas chegando aos anseios e qualidades que os levaram a essas mudanças, Mário Barata situa a importância do pintor em sua crônica publicada no catálogo da mostra e mais tarde na imprensa:

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

Visconti foi o mais importante artista do primeiro terço do século no país, não porque sabia pintar, mas porque pintava apesar de tudo, uma coisa nova. Não se tratava, no caso dêle, de conservar resíduos do néo-classicismo ou de academismo alegórico. Sempre vibrou uníssono com problemas de seu tempo, malgrado fôsse geracionalmente tardio – inclusive porque formado no Brasil e certamente pelo temperamento – para ter sido artista de vanguarda.²⁴⁶

Realmente, Visconti em toda sua carreira demonstrou, ao mesmo tempo, “capacidade de renovação” e “necessidade individual de preservação de certos valores sensíveis”. Talvez sejam essas as suas características mais marcantes, e certamente aquelas que o levaram a harmonizar linearismo e divisionismo. Elas possibilitaram uma obra tão diversificada, que dificultou a compreensão de muitos críticos que, não conseguindo ver um percurso claro e retilíneo na evolução de suas diversas fases, julgaram que o pintor tivesse momentos de retrocesso. Mário Barata, no entanto, soube valorizar esta característica, e a posição de Visconti entre os seus pares. Essa capacidade de expressar sua visão pessoal do mundo e do tempo em que viveu, de ser original sem a necessidade de rebelar-se radicalmente contra a

²⁴⁵ Maria José SANCHES. *Impressionismo Viscontiniano*. (dissertação de mestrado) São Paulo: ECA/USP, Departamento de Artes Plásticas (orientação do prof. Dr. Walter Zanini), 1982, p. 81 e 109.

²⁴⁶ Mário BARATA. *Opus cit.*

tradição na qual foi formado, é que fazia Visconti declarar-se “presentista”, expressão usada por ele, certamente em contrapartida à estética futurista.

2.6.4 Os Precursores – 1974

Outra importante retrospectiva de Eliseu Visconti, embora coletiva, foi aquela organizada pelo Museu Lasar Segall – OS PRECURSORES – que aconteceu de 19 de setembro a 20 de outubro de 1974²⁴⁷. O fato de a exposição ser coletiva facilita a comparação entre Visconti e outros pré-modernistas, um oito anos mais velho e o outro, dezesseis anos mais novo; e o fato dela ter ocorrido em São Paulo, provocou a visão do inesperado, justamente para os críticos mais avessos à arte anterior a 1922.

Na apresentação do catálogo OS PRECURSORES, explica-se que, de acordo com os estatutos do museu, além da mostra constante de trabalhos de Segall, são organizadas exposições temporárias, principalmente de cunho cultural didático. Dentro desse preceito, nasce o “Ciclo de Exposições da Pintura Brasileira Contemporânea”.

A presente exposição é a primeira do ciclo e, é dedicada aos precursores da arte contemporânea entre nós. De acordo com critérios artísticos e técnicos decidiu-se restringir a exposição a três artistas do fim do século XIX e início do século XX, Eliseu Visconti, Artur Timotheo da Costa e Belmiro de Almeida, conferindo assim maior densidade à mostra.

A presente exposição é realizada com trabalhos pertencentes a colecionadores da cidade de São Paulo aos quais o Museu agradece a colaboração [...] Agradecemos também ao Museu de Arte de São Paulo e às Galerias Mirante das Artes e a “Ponte” pela cessão de obras do seu acervo.²⁴⁸

Além desta apresentação do Museu Lasar Segall, o catálogo conta com um único texto crítico, assinado por P. M. Bardi, e com sucintas biografias dos três pintores participantes. O texto de Bardi tem um tom didático e de advertência, convocando visitantes e críticos a examinar a exposição sem preconceitos, e abertos a uma nova perspectiva. Parte de antigas premissas, colocando de início que esses três pintores são geralmente classificados como acadêmicos, e então sugere:

²⁴⁷ No Lasar Segall, três precursores do modernismo. *Última hora*. São Paulo, 19 set 1974.

²⁴⁸ Museu Lasar Segall. Catálogo *Os Precursores*. São Paulo, set/out 1974.

[...] Poderia começar a partir desta exposição, a idéia de iniciar uma pesquisa exaustiva sobre a arte brasileira do fim do século, o pré-modernismo, pois estes pintores e outros bastante numerosos daquela época podem ser apontados como precursores mesmo que, pelas condições do ambiente, não conseguissem uma atualização digna de melhor nota.

Para estes pintores as perspectivas de trabalho deviam-se conciliar com as possibilidades de encomenda por parte dos consumidores, correspondendo então aos pedidos, na maioria dos casos, sem interesse criativo. [...]

Assim, os artistas, destinados a produzir sob a tutela normativa da Escola de Belas Artes carioca, devem ser julgados distinguindo-se os momentos em que a individualidade conseguiu expressar com sinceridade sentimentos e idéias, superando a maneira rotineira que lhe era imposta pelas circunstâncias. O julgamento deve ser isento dos preconceitos que a definição “academia” implica, num tempo em que as artes estão correndo o sério perigo de se encurralar num beco sem saída [...].²⁴⁹

Sobre Visconti, Bardi mostra um conhecimento fragmentário:

Visconti surge como pintor de raça. Sua formação se restringe aos limites cariocas da formação acadêmica [...] A situação melhora quando ele se transfere à Paris: o seu “ver a realidade” muda, deixa o “pintar desenhando”, e quando desenha deixa de insistir no desenho por demais pedantesco. Outro ar, outro respiro.

Apreende as indicações do Impressionismo, então geralmente diluído na pintura de todos, alegra sua paleta com cores mais sonantes, procura o simples da paisagem, pequenas cenas de jardins, as vezes contempla uma árvore ou um banco para obter puras combinações cromáticas. Seu trabalho paciente é otimista, não carrega problemas nem aspira ambições [...] Uma vocação particular de Visconti é pintar nus, tema então muito em voga na Paris das Academias livres, e teste de prova para um artista.

Outra vocação: seu jeito de envolver a paisagem na atmosfera cristalina. [...]²⁵⁰

No entanto, sobre os outros dois pintores, Bardi demonstra menos conhecimento ainda, e termina lançando uma necessidade em forma de expectativa: “É de se esperar que a exposição suscite interesse de nossa juventude dedicada à História da Arte, despertando considerações e contribuições críticas.” A falta de informação sobre os três pintores fica mais evidente ainda num texto não assinado, publicado no dia da inauguração da mostra. O autor limitou-se a relatar sucintas notas biográficas, sendo que, sobre Artur Timotheo e

²⁴⁹ P. M. Bardi. Os Precursores – até 1917. In: Catálogo *Os Precursores: Ciclo de Exposições de Pintura*. São Paulo: Museu Lasar Segall, set/out 1974.

²⁵⁰ Idem.

Belmiro, nada que lhes pudesse reputar o título de precursores. Sobre Visconti, apenas duas notas anunciavam seu pioneirismo:

Visconti foi o primeiro impressionista brasileiro, rompendo assim, o alheamento que mantinham em relação a esse movimento grandes pintores do século passado, como Pedro Américo, Vitor Meirelles e Almeida Junior. [...]

Regressando ao Brasil, após ter estudado em Paris, como um prêmio de viagem, Visconti expôs, no Rio e em São Paulo, entre outros trabalhos, peças de cerâmica de produção industrial. Isso lhe valeu o título de primeiro designer brasileiro.²⁵¹

A mesma nota explica ainda: “A fixação de 1917 como data-limite entre precursores e modernistas, segundo informam os organizadores, é consequência da exposição agitadora de Anita Malfatti, naquele ano.”

Visconti é o artista mais bem representado nesta mostra – são 22 obras, vinte das quais pinturas a óleo; contra nove de Belmiro (cinco óleos) e dez de Artur Timotheo (todas a óleo). Sendo assim, a participação de Visconti era mais que o dobro da de seus companheiros de coletiva. Ao menos Gilda de Mello e Souza atendeu ao apelo de Bardi, e publicou no jornal *Última Hora*, um denso estudo baseado nas obras da exposição. Ela inicia declarando estar diante do inesperado:

É surpreendente que, no final do século passado, já existissem no Brasil pintores cuja técnica prenunciasse a explosão da Semana de Arte Moderna, em 1922. [...] Reunindo obras de Belmiro de Almeida, Eliseu d’Angelo Visconti e Artur Timóteo da Costa, os organizadores tiveram a intenção de sugerir ao visitante que os olhasse pensando nessa reformulação da arte, procurando vislumbrar neles certos traços do futuro.²⁵²

A autora usa um título impactante – “A arte brasileira já era moderna no final do século” – e subtítulos provocadores – “Timóteo da Costa só consegue exprimir-se a si próprio”; “Eliseu Visconti: um virtuoso indeciso e contraditório”; e “O admirável impressionismo de Belmiro de Almeida”.

Justamente esse último subtítulo, que demonstra maior simpatia, é aquele que está menos ancorado nas obras expostas em OS PRECURSORES. De fato, como a autora observa, Belmiro está mal representado na mostra, pois suas pinturas mais audaciosas para a época

²⁵¹ No Lasar Segall, três precursores do modernismo. *Última hora*. São Paulo, 19 set 1974.

²⁵² Gilda de Mello e SOUZA. A arte brasileira já era moderna no final do século XX. *Última Hora* (Cultura crítica). São Paulo, 19 e 20 out 1974, p. 16.

em que foram realizadas não estão presentes: *Efeito de sol* (1892) [R19], que faria dele o primeiro pintor brasileiro a empregar a técnica impressionista (visto que *Patinhos no lago* [095] é de 1897); *Mulher em círculos* (1921) e as diversas paisagens de Dampierre, França [R20, 21]. Gilda de Mello e Souza inicia seu trecho sobre Belmiro dizendo que é ele “o que tem sido analisado pela crítica com maior interesse. Araci de Almeida [sic] em seu livro ‘Artes Plásticas na Semana de 22’, já o havia situado como um precursor, referindo-se à modernidade de suas telas *Dampierre* e *Mulher em Círculos*”. Em seguida, a autora analisa detalhadamente uma das pinturas expostas – *Retrato de mulher* – reproduzida na capa do catálogo e que, embora não seja das mais representativas do pioneirismo de Belmiro, para ela, “A lição que está por traz desta obra admirável é ainda a do Impressionismo”.²⁵³

Sobre Timóteo da Costa, a autora inicia declarando-o menos conhecido que seus companheiros, porém, o pintor de personalidade mais definida. Comenta em seguida algumas obras, chamando a atenção para sua fatura (“A tendência a retrabalhar a matéria depois da tela pintada, [...] parece um cacoete nervoso, obsessivo, neste candidato à loucura.” [R22]); colorido (“através do contraste admirável do primeiro plano violáceo e do segundo, tão poderoso como luz e matéria, o que se apreende é apenas a alma atormentada do artista. Não creio que existam na época, no Brasil, muitos exemplos semelhantes de uso expressivo da cor.” [R23]); o “conjunto de suas qualidades” (“o domínio do claro-escuro, a sensibilidade de colorista e o senso estrutural” [R24]); a temática e composição (“O quadro mais importante é *A Forja*, surpreendente não apenas porque introduz na pintura brasileira o tema do operário, mas pelo tratamento expressivo que dá aos vários elementos da composição.”).²⁵⁴

Assim como Bardi, parece que Mello e Souza pouco conhecia dos três pintores. Quando se refere a obras que não estão presentes na exposição, como aquelas citadas por Araci A. Amaral, não tece nenhum comentário próprio. Eis a grande contribuição desta mostra: chamar a atenção dos críticos e historiadores interessados pelo modernismo brasileiro, para um exame mais cuidadoso do período anterior. Porém, a análise das obras na exposição *Os PRECURSORES* não é isenta de pressupostos. Isto já pode ser notado no subtítulo de Mello e

²⁵³ Idem, *ibidem*.

²⁵⁴ Idem, *ibidem*.

Souza: “Eliseu Visconti: um virtuoso indeciso e contraditório” – quando na verdade, a contradição parece estar mais entre aquilo que a autora presumia sobre o pintor e aquilo que ela via na presente exposição.

Começa dizendo que a partir das obras expostas é possível apreender as características básicas de Visconti: “domínio técnico, erudição, versatilidade, elegância e mesmo um certo pendor decadentista.” Embora sejam todas qualidades positivas, nenhuma denota originalidade, curiosidade pelo novo, ou qualquer outro traço que realmente pudesse fazer dele um precursor do modernismo. Em seguida começa a análise de oito das pinturas de Visconti presentes na mostra:

Desde o início da carreira Eliseu foi um excelente pintor. O auto-retrato de mocidade já revela as qualidades raras do retratista [...].

No entanto, apesar de excelente pintor, Eliseu não é um artista de personalidade muito definida. Quando, como um impressionista retardatário, chega ao apogeu do domínio artesanal, a escola a que se filiara mais de perto havia completado o seu ciclo e a arte atravessava um período de grande renovação.²⁵⁵

A autora volta à tese do impressionismo tardio de Visconti, já abordada anonimamente em 1954; e a menção do “domínio artesanal” sugere um vazio de significado. E quando fala das outras tendências experimentadas por Visconti, não se apercebe que algumas delas estavam ainda no auge do debate em Paris²⁵⁶, quando o pintor as praticou:

Sua trajetória reflete as tendências diversas que vai cruzando pelo caminho e às vezes incorpora em sua pintura – o Pontilhismo, o Simbolismo, o linearismo art nouveau, o Pré-rafaelismo. Era natural que a sua obra acabasse se ressentindo dessa disponibilidade estilística e que as direções contraditórias marcassem as fases cronologicamente diferentes de sua evolução. Mas muitas vezes as tendências conflitantes coexistem na mesma obra, ameaçando a sua unidade geral.

Nesta mostra, duas telas pelo menos, parecem correr esse risco. A primeira é *Na Família*, quadro muito bonito que, à primeira vista, surpreende pela virtuosidade. O tratamento das vestimentas, a colocação admirável das figuras no espaço, sobretudo a frontalidade da menina, lembram demais Renoir. No entanto, se atentarmos bem para a fatura, percebemos que a realização do rosto não é impressionista. O

²⁵⁵ Idem, *ibidem*.

²⁵⁶ A propósito ver Paulo HERKENHOFF. Eliseu Visconti, moderno antes do Modernismo. In: *5 visões do Rio na coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Fadel, 2009, p. 176-177. O autor descreve os acontecimentos em relação ao *art nouveau*, entre 1894 e 1895, em Paris, desde exposições a textos publicados contra ou a favor. “Portanto, com Visconti, por primeiro um artista brasileiro participa de um movimento moderno no curso de seu debate na Europa.”

modelado se prende antes aos ensinamentos da Academia, é unido, esmaltado, obtido através das gradações sutilíssimas do rosa.

Mesmo observando a liberdade com que Visconti se utiliza da técnica impressionista, e o efeito “bonito”, “admirável”, conseguido por ele nessa pintura [202], a autora não se dá conta de sua originalidade e ousadia. O mesmo acontecendo na análise seguinte [210]:

A Casa do Pintor em Santa Teresa repete a mesma indecisão estilística. A parte esquerda da tela é admirável e os planos se organizam numa dosagem perfeita de sombras e luz, volumes e atmosfera. A vegetação é tratada com uma pincelada curta de grande leveza e o colorido é suave e transparente. No entanto, do lado direito da tela, Visconti não soube equilibrar os elementos estruturais (a casa e o muro) e a matéria ligeira dos verdes. O espaço resultou compartimentado em demasia, contrastando vivamente a concepção fluida da outra metade. Tem-se a impressão que a moldura enfeixou duas telas diferentes, uma mais próxima de Sisley, outra de Cézanne.²⁵⁷

Mais qualidades ainda, Mello e Souza observa nas duas pinturas analisadas na seqüência [271; 219]. Os adjetivos usados para qualificar as obras vão muito além das “características básicas de Visconti” apontadas no início da crítica. E ainda há o reconhecimento de mais uma influência, já observada por Mário Barata, que não pode ser chamada de retardatária:

A tensão entre duas inclinações diversas – uma objetiva e colorística assentada no Impressionismo e outra subjetiva e linear aparentando-se ao Simbolismo – podem no entanto se harmonizar. É o caso de *Moça no Trigo*, que é um quadro encantador. [...] Mas o recolhimento da figura, a delicadeza etérea das pinceladas longas nas hastes do trigo, o ramalhete de flores silvestres, apontam para o japonismo ornamental da época. No entanto, a tela tem estilo e unidade.

Característica do período simbolista é *A Crisálida*, uma das obras mais fascinantes da mostra. O quadro não tem data, mas o assunto, a preocupação com a luz, com a linha, o decorativismo oriental, traem as tendências *art nouveau* e a situam bem no início do século. O jogo dos três planos é requintado: a bordadura das árvores separa com a sua renda de sombras chinesas o primeiro plano, mergulhado na penumbra, do segundo plano, cruamente iluminado. Toda a luminosidade se concentra na réstea de sol onde surgem estruturadas e calcáreas as casas, e logo mais a linha sêca do mar.

Embora não datada, *A crisálida* certamente foi criada entre 1910 e 1911, e o quadro citado em seguida [209] pela autora é, na verdade, da mesma época.

²⁵⁷ Gilda de Mello e SOUZA. A arte brasileira já era moderna no final do século XX. *Opus cit.*, p. 16.

Em *Recanto do Morro de Santo Antonio*, tela mais recente e regida por um espírito tão diverso, Eliseu Visconti repete, curiosamente, o mesmo esquema cromático do quadro anterior.

Não há mais oposição entre figura e fundo e a tela inteira é entretecida gravemente de luz e sombra.

À medida que alcança o pleno domínio de seus meios expressivos, o pintor abandona as características rítmicas e ornamentais do período simbolista. A visão interior cede lugar à necessidade de estruturar picturalmente a tela e a pincelada se torna mais larga, mais encorpada. No *Retrato do Filho*, no *Auto-retrato* da velhice, já não há mais predomínio do desenho e o óleo é tratado com um vigor que se diria expressionista, se sob as côres agressivas palpitasse um pouco mais de tormento.²⁵⁸

Só não se pode mesmo esperar de Visconti o tormento. Uma característica sempre apontada por comentadores desde o início de sua carreira é a sinceridade de suas obras. Ele não poderia expressar uma emoção com a qual não conviveu, somente porque era aquela que impulsionava a mais nova corrente estética surgida em Paris. Visconti não se deixou permear pelos movimentos artísticos que encontrou na Europa por seu modismo. Mas somente absorveu e adaptou aqueles que lhe tocavam a sensibilidade, que se harmonizavam ao seu temperamento, cujas técnicas e efeitos podiam expressar a sua forma de sentir o mundo. E desses se utilizou em qualquer momento da sua carreira, não só enquanto estavam no auge. Podem-se perceber influências simbolistas, por exemplo, em obras bem mais tardias, como *Ilusões Perdidas* [423], de cerca de 1933.

Pela análise das obras presentes em OS PRECURSORES, percebe-se que Mello e Souza notou muito mais em Visconti do que apenas virtuosismo e indecisão, por isso, o “contraditório” parece ficar por conta do choque entre o presumido – revelado nas características básicas apontadas no início do texto – e o observado. No texto sobre Timotheo da Costa, a autora considerou também que Visconti seria “de certo modo um eclético”. Numa nota de rodapé, Paulo Herkenhoff comentou essa declaração em estudo recente: “Mello e Souza não parece atentar para o fato de que a passagem por diversos movimentos significou a exploração experimental de Visconti, como ocorreu com Malfatti. A rigor, não se tratou tanto de

²⁵⁸ Idem, *ibidem*.

ecletismo quanto de busca juvenil pela linguagem”.²⁵⁹ Certamente não apenas juvenil. Visconti seguiu experimentando durante praticamente toda a sua carreira.

Neste texto intitulado “Eliseu Visconti, moderno antes do Modernismo”, Paulo Herkenhoff, a partir do artigo antológico que inaugura a questão, inspirado na RETROSPECTIVA de 1949, rasga o verbo ao ressaltar a atitude de certos críticos e chega a cunhar novo vocábulo:

Severo, o crítico Mário Pedrosa, que estudara na Europa e havia vivido em exílio nos Estados Unidos, suspeita que o fato de os modernistas não terem tido competência para a avaliação do significado de Visconti tenha causado dano substancial à arte brasileira: “[...]” Visconti realiza aquilo que Oswald de Andrade elogia no *Manifesto pau-brasil*: o modo da revolução moderna: “a deformação através do impressionismo, a fragmentação em caos voluntário”. O artigo de Pedrosa tem o pertinente título “Visconti diante das modernas gerações”. Não foi Visconti, mas a arte brasileira, que se vitimou da doença oftalmológica do “semanismo”, que é a incapacidade intelectual de enxergar a arte brasileira e sua história para além das janelas do Teatro Municipal de São Paulo, local de realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Por falta de leituras históricas adequadas, é fato que não era possível ao modernismo ter familiaridade com as realizações da pintura no Brasil, para além da curiosidade marcada pelo preconceito e desconhecimento.²⁶⁰

2.6.5 Itinerante – 1977/78

A última importante retrospectiva de Visconti a abordar especificamente sua obra de pintura a óleo foi outra que, apesar de mostrar poucas peças – 32 apenas, de coleções particulares; nenhuma de instituições ou da família Visconti – teve uma característica específica que a distingue e lhe confere maior significado. Ela foi aberta inicialmente em São Paulo, em dezembro de 1977, passando depois por Goiânia, Belo Horizonte, Salvador, Olinda, Brasília e terminando no Rio de Janeiro, em abril de 1978, constituindo-se assim numa mostra ITINERANTE²⁶¹. Depois desta, aconteceram exposições que explicitaram a obra de Visconti, até então, menos conhecida: a de arte decorativa, como era chamada em sua época, e hoje conhecida como design.²⁶²

²⁵⁹ Paulo HERKENHOFF. Eliseu Visconti, moderno antes do Modernismo. *Opus cit.*, p. 177-178.

²⁶⁰ Idem, p. 175.

²⁶¹ Os locais, as datas e os patrocinadores de cada exposição estão discriminados na Cronologia do Tomo II.

²⁶² Em 1983, “Eliseu Visconti e a arte decorativa”, no Rio de Janeiro; em 2000/2001, “Eliseu Visconti designer”, no Rio e em São Paulo; em 2007-2009, “Eliseu Visconti – Arte e design”, no Rio, São Paulo, Salvador e Brasília. Mais detalhes na Cronologia do Tomo II.

Para cada uma das cidades por onde passou a ITINERANTE de 1977/78, o seu catálogo foi reeditado, sempre com o mesmo texto de Mário Barata, o único escolhido a dar seu testemunho ali. Logo de início, o autor cita Lasar Segall, que havia sido o primeiro pintor a ser apresentado na exposição itinerante nacional, organizada pela Galeria Arte Global de São Paulo, da qual esta de Visconti era a segunda:

Os dois artistas acham-se aqui reunidos na linha imaginária que contém a primeira metade do século XX, à qual Portinari e Di Cavalcanti também pertencem.

Não estamos, pois, ao contemplar a obra de Visconti – a sensibilidade no tratamento das cores e da luz, às vezes destacando áreas mais lisas, bem relacionadas; ou, pelo contrário, criando valores atmosféricos impressionísticos, diluídos com muita riqueza visual – a ver somente um artista excepcional ao nível brasileiro.²⁶³

Relembra a seguir o debate provocado pela publicação da biografia escrita por seu tio, Frederico Barata, em torno da outorga do título de marco divisório da pintura brasileira, que Sergio Milliet tinha dado a Almeida Júnior e F. Barata reputava a Visconti²⁶⁴. A maioria dos textos publicados a partir daí passaram, de uma forma ou de outra, a reforçar a idéia lançada por Frederico Barata, ainda que a colocassem sob enfoques diversos. Inclusive o seu sobrinho, no catálogo da ITINERANTE:

E não deixou de ter razão, sob certo ponto de vista, levando-se em conta que o Impressionismo foi uma secessão na cultura européia e o início de uma captação formalista do mundo visível. A ruptura intelectualista efetuada pelo Cubismo foi mais total e inovadora, mais dotada de um poder de cisão. Em relação a esta última, a posição de Visconti – ligado ao Impressionismo, que em termos de Brasil e mesmo no geral era de certa maneira *novo* – fica como a de um possível elo de unificação, no plano qualitativo, o desenvolvimento da pintura no país.²⁶⁵

Mário sugere outra metáfora: elo de unificação. E explica: “Marco divisório ou de ligação, aparentemente definições opostas, não são expressões lingüísticas contraditórias no caso, mas na verdade resultados de dois enfoques ou ângulos de acostamento laterais da obra”.²⁶⁶ Em seguida, o autor reforça a idéia da não-oposição entre Visconti e os modernistas, que já havia rascunhado no início do seu texto:

²⁶³ Mário BARATA. Significação de Visconti. In: *Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti*, 1977.

²⁶⁴ Sérgio MILLIET. Eliseu Visconti. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 20 maio 1945.

²⁶⁵ Mário BARATA. Significação de Visconti. In: *Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti*, 1977.

²⁶⁶ Idem.

Não adiantou que um epígono representativo do Academismo, bem mais tarde, haja pensado que a grande retrospectiva de Visconti, em 1949, no Museu Nacional de Belas Artes, podia ser uma resposta às anteriores de Portinari e Segall, ali realizadas [...] Visconti não se opunha aos dois grandes mestres das gerações seguintes à sua. A obra deste artista, pela qualidade e pelo estilo, pairava como porta aberta à sensibilidade do Modernismo, definição que já indicamos.²⁶⁷

Os seis períodos apontados por Lygia Martins Costa, para dividir a extensa obra de Eliseu Visconti, no catálogo da sua grande RETROSPECTIVA de 1949, foram diversas vezes citados em publicações posteriores, sem qualquer observação. Diferentemente, Mário Barata, apesar de elogiar, questiona:

[...] o bem elaborado texto *Apreciação da Obra*, na qual dividiu a criação de Visconti em seis períodos, atribuindo ao de sua formação, de 1888 a 1897, a designação *Naturalismo*, sem ter tido espaço para esclarecer as conotações do termo e as razões de seu uso nesse caso. Da mesma maneira utilizou *Neo-Realismo* para designar a fase de 1931 a 1944, locução que parece exigir novo exame de seu significado, em face de outros sentidos que para ela se generalizaram nas artes, mormente nas décadas de 1940 e 1950.²⁶⁸

Essa ressalva foi, certamente, bem aceita por Teixeira Leite que, logo em seguida, em *Arte no Brasil*²⁶⁹, utilizou uma síntese dessa divisão em seis fases, porém, suprimindo seus respectivos títulos.

No entanto, Mário Barata propõe ainda, no texto do catálogo da ITINERANTE – colocando como simples possibilidade ou hipótese – uma subdivisão, “destacando a fase de 1896 a 1901 como sendo a de existência de um influxo pré-rafaelista ou simbolista”. E como bom crítico, embasa sua colocação apontando algumas pinturas que trazem aquela característica bem acentuada: “Visconti intitulou obra de 1896 como *Sonho místico*, e introduziu elementos de imaginação visionária e fantasia na *Recompensa de São Sebastião* e na *Providência guia Cabral*, aspecto em que pôde também confluir o espírito de alegoria da pintura da época”.

Mário Barata considerou Visconti mais do que um artista excepcional, por sua qualidade pictórica e valores humanos que representou. Viu sua obra como “fator preponderante de

²⁶⁷ Idem.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ José Roberto Teixeira LEITE. “A ‘Belle Époque’”. In: *Arte no Brasil*, 1979, v. 2, p. 583.

expressão e, sobretudo, de alteração da visualidade dominante no país, nas camadas em que a arte de elite atuava”. E termina sua crônica com um convite:

Após vem o divisionismo, e depois um tipo pessoal de luminosidade impressionista, que fez o encanto de sua maturidade e alcançou sua fecunda velhice. As obras expostas contribuirão para fazer sentir essa magia de tons e luz, que tanto individualizou a criação de Visconti no século XX.²⁷⁰

Depois de duas semanas aberta a mostra em São Paulo, a revista *IstoÉ* publicou dois artigos sobre Visconti, acompanhados das reproduções de alguns quadros expostos e dois do MNBA. O primeiro deles, de Moacir Japiassu, começa com uma observação interessante: “Há dez anos, quando o *ex-marchand* Giuseppe Baccaro batia o martelo na Casa dos Leilões, em São Paulo, os quadros de Eliseu Visconti costumavam dividir a platéia: eram acadêmicos demais para uns, ousados demais para outros”.²⁷¹ É bem provável que essa situação se repita ainda hoje. “Segundo Baccaro, é pelo retrato e a paisagem que se avalia a competência do artista, e nisso ninguém supera Visconti”. Japiassu retoma, então a questão de Bardi:

... tinha 55 anos na época da Semana de Arte Moderna. Se era tão importante o seu trabalho, se pairava acima da passagem do tempo, por que não esteve presente àquela “provocação” de 1922? [...]

Na época da Semana, Visconti produziu *O colar*, exposto no Salão do Centenário e considerado uma de suas obras-primas, importante como o *Retrato da Escultora Nicolina Vaz de Assis*, cuja nobreza apaixonou o Salão de Paris [...].²⁷²

Depois, conta sobre a declaração de Visconti ao se definir como “presentista”, na entrevista a Angyone Costa, e se pergunta se o fato deste jornalista imaginar que a arte de Visconti estivesse entrando numa fase de decadência não teria influenciado Sergio Milliet, em seu artigo de 1945. “No livro *Eliseu Visconti e seu tempo*, Barata traça o perfil de um gênio, visto por Milliet como um mero ‘discípulo bem-comportado do impressionismo’”.²⁷³ Então Japiassu passa a ressaltar na biografia de Visconti as atitudes que fizeram dele um autêntico criador, iniciando ironicamente com um termo usado por Milliet: “Este homem de ‘pouco

²⁷⁰ Mário BARATA. *Opus cit.*, 1977.

²⁷¹ Moacir JAPIASSU. Visconti uma arte acima do velho e do novo. *IstoÉ* (Cultura) nº 53. São Paulo, 28 dez 1977, p. 54.

²⁷² Idem, *ibidem*.

²⁷³ Idem, p. 55.

espírito inventivo’ começou a vida artística brigando contra o marasmo da antiga Academia Imperial, juntando-se aos criadores do Ateliê Livre [...]”; e termina por enumerar suas criações no campo hoje conhecido como design, e com sua célebre frase dita a Barata, pouco tempo antes de falecer aos 78 anos de idade: “Agora é que vou começar a pintar”.

As exposições retrospectivas de Visconti têm o mérito de sempre provocar a revisão de certos conceitos e afirmações feitas anteriormente sobre ele. Mas aquelas realizadas em São Paulo apresentaram um número muito reduzido de obras, o que não possibilitou ainda a exata compreensão do significado dessa produção tão rica e original de Visconti. Tanto quanto a crônica de Japiassu, a segunda publicada pela mesma edição da *IstoÉ*, de autoria de Geraldo Ferraz, lança muitas perguntas e chega a pouca conclusão. O seu subtítulo declara: “‘Marco divisório’? A glória de Visconti não tem nada a ver com essa discussão”; e praticamente Ferraz nem toca no assunto, mas procura o tempo todo cotejar a produção de Visconti (limitada às poucas obras de seu conhecimento) com o que se fazia ao mesmo tempo na vanguarda artística européia. Desconhecendo criações como *Patinhos no lago* [095], de 1897 – considerada a primeira tela impressionista de Visconti – e não levando em consideração influências como o Pré-rafaelismo ou o Simbolismo, ele argumenta:

Se há “impressionismo” em seus nus da fase primeira, quando voltou ao Brasil, é mais uma questão de espiritualidade incutida na transposição dos modelos para a tela do que uma técnica impressionista, há tempos bem definida pelos “pintores que pintavam com luz”, mediante a pincelada denominada “a virgulação impressionista”. A matéria de Visconti chega assim ao etéreo, mais pela busca de uma pintura espiritualizada do que em atenção aos impressionistas. Toda a delicadeza, toda a fluidez dessa matéria que, segundo alguns, lembrava Botticelli, extrapolava da escola impressionista. O que ele de fato estava querendo era imprimir uma diafaneidade à sua execução.²⁷⁴

No entanto, em seguida, Ferraz parece se aproximar do entendimento do cerne da questão quando coloca: “Isto não altera a grandeza do nome de Visconti, mas o coloca, muito mais do que numa escola, em soluções pessoais, que ardentemente buscava depois que apreendeu a lição da pintura renascentista.” Contudo, em seguida, volta a citar fatos e datas ligados ao movimento impressionista, para então concluir:

²⁷⁴ Geraldo FERRAZ. A grandeza das paisagens é o que importa. *IstoÉ* (Cultura) nº 53. São Paulo, 28 dez 1977, p. 55-56.

Como em arte, entretanto, os juízos buscam sempre chegar a uma “aproximação” possível, e “as idéias que fazem parte da cultura dominante” (Herbert Read) estão no ar e não são propriedade exclusiva de ninguém, a especulação quanto ao impressionismo de Visconti nos parece que pode ser colocada, diante de alguns quadros do artista. Sem que isto se torne uma questão de maior ou menor significado na história do movimento, que, quando Visconti chegou à Europa, já se diluíra no pontilhismo de Seurat. A exposição atual pode, de novo, levantar termos de comparação, os quais chegarão a convencer alguns e a deixar outros menos interessados. Não é essa a glória de Visconti, o paisagista.²⁷⁵

Entretanto, Ferraz sequer sugere qual seria a sua glória... O fato é que a exposição ITINERANTE não mostrou as obras em que Visconti utilizou-se mais do repertório impressionista, e assim não levantou termos de comparação suficientes para essa discussão. Apresentando seis nus, doze retratos, quatro composições variadas e dez paisagens²⁷⁶, não se constituiu numa amostragem que permitisse uma análise aprofundada do significado da obra de Visconti.

Quando em março do ano seguinte a ITINERANTE chegou a Brasília, Hugo Auler republicou no *Correio Braziliense* os principais trechos do longo artigo que apareceu no mesmo diário, dividido em duas edições, em outubro de 1967. O desembargador e crítico de arte, que na primeira publicação considerava Visconti “o maior pintor de todos os tempos do Brasil”²⁷⁷, agora em 1978 inicia seu texto dizendo que o mestre “foi indiscutivelmente uma das mais altas expressões da pintura brasileira contemporânea”.²⁷⁸ O texto crítico que analisa a vasta produção de Visconti, desde o seu período de formação ainda no Brasil até as últimas obras, a partir de um conhecimento anterior que Auler possuía, independente da exposição em curso, observa sobre a fase que começa na década de 1920:

Nesse período as suas telas apresentam maior sinfonia de cores e gamas tonais. Os seus quadros “Os Arcos”, “A caminho da escola”, “Para o banho” e “Lição no meu jardim” são exemplo desse período de ouro em que definiu o seu estilo, a sua linguagem plástico-visual, a sua digital de autêntico artista criador. Há quem diga que essa fase foi a de sua transição para o néo-realismo. Temos que foi a conjugação da técnica impressionista e de uma visão néo-realista do cosmos. Aliás, toda a sua produção artística denominada genericamente “Período de Teresópolis”,

²⁷⁵ Idem, p. 56.

²⁷⁶ A listagem completa das obras presentes a essa exposição está no Apêndice 7: “Publicações com reprodução de pinturas”, pois todas elas foram reproduzidas em seu catálogo.

²⁷⁷ Hugo AULER. Eliseu Visconti, precursor do modernismo no Brasil (I). *Correio Braziliense* (Caderno Cultural) Brasília, 14 out 1967.

²⁷⁸ Hugo AULER. Presença de Elyseu Visconti. *Correio Braziliense*. Brasília, 16 mar 1978.

é a prova dessa conclusão. As suas paisagens apresentam um cromatismo mais vivo, sendo incontáveis as gamas do verde, causadas pelos raios luminosos do amarelo e do azul em virtude da decomposição do espectro solar; há sombras violeta na vegetação. E os pontos cintilantes na névoa estão a revelar o infinito, a lembrar Ruskin [...]²⁷⁹

Pela menção da fase de “transição para o neo-realismo”, fica claro que ele se refere a Lygia Martins Costa, e pode-se notar, comparando os textos dos dois autores, que Auler repete vários termos usados por Martins Costa, muitas vezes referindo-se às mesmas obras, o que pode levar à suposição de que o artigo do desembargador baseia-se no texto da “Apreciação das Obras”, de 1949. No entanto, naquela ocasião, Auler se encontrava no Rio de Janeiro e é difícil acreditar que não tenha visto a RETROSPECTIVA, posto que já admirava Visconti e se orgulhava de o ter conhecido pessoalmente²⁸⁰. De qualquer forma, Auler não se baseia somente nas pinturas expostas na ITINERANTE para fazer sua análise da obra como um todo e do próprio artista. Em outro artigo publicado cinco dias depois, Auler comenta sobre a especificidade daquela retrospectiva e as dificuldades acarretadas em decorrência disso:

É bem verdade que não podemos considerar a mostra em comento como sendo uma perfeita e exata projeção do que foi, e ainda é realmente, a obra de Elyseu Visconti. Com efeito, ciosos da posse de grandes obras desse artista magistral, compreendendo pinturas a óleo, aquarelas, sanguíneas e desenhos de pura composição, além de responsáveis por quaisquer danos que tais peças possam sofrer, ressarcíveis mas nunca perfeitamente recuperáveis, os proprietários de coleções particulares e os conservadores de museus não assumem os riscos de cedê-las para efeito de exposições de itinerário.²⁸¹

Como Auler conhecia as grandes composições de Visconti ausentes nesta exposição, citando especificamente as paisagens de Saint Hubert e de Teresópolis, assim com alguns títulos dos acervos dos museus, sabia que, de fato, a ITINERANTE não daria, para quem entrasse em contato com a produção viscontiana pela primeira vez, uma boa representação da sua grandeza, e por isso chamava a mostra de “reflexo” da obra. No entanto, reconhecia também a importância das *pochades* ali presentes, no processo criativo de Visconti:

²⁷⁹ Idem, *ibidem*.

²⁸⁰ Quirino Campofiorito publica em sua coluna Artes Plásticas, de *O Jornal*, 2º caderno, p. 2, “Uma carta conta de arte”, na qual ele transcreve um texto de Hugo Auler, que, entre reminiscências do tempo em que era acadêmico de direito e jornalista no Rio, listando os diversos artistas com os quais convivia, acrescenta: “sem falar no mestre Visconti, êsse pintor imortal que jamais poderá ser esquecido pelas novas gerações”.

²⁸¹ Hugo AULER. A obra imortal de Elyseu Visconti. *Correio Braziliense*. Brasília, 21 mar 1978.

[...] cada uma de suas obras partia de um desenho preliminar, ou seja, de um croquis em bico-de-pena, lápis ou carvão, evoluía para a pochade, na qual era aplicada a cor, e, finalmente, saía da pequena dimensão para as grandes dimensões. Todavia, em qualquer uma daquelas fases pretéritas, nas quais conseguia a perfeição compositiva, Elyseu Visconti executava uma obra que poderia ser codificada definitivamente como um desenho de pura composição ou uma criação pictural.

Por fim, concluiu demonstrando, apesar de tudo, o valor da pequena ITINERANTE:

De resto, numa época em que se procura impor uma filosofia niilista de negação de todos os valores estéticos e de abolição dos termos obra de arte e artista criador, esse reflexo da obra de Elyseu Visconti, autêntica na medida em que, participando da beleza ideal e da eternidade hipotética, constitui uma interpretação do cosmos, é da mais rara significação para os artistas das novas gerações.

Em verdade, a humanidade esquece o tempo e apaga todas as invenções científicas e tecnológicas, mas jamais olvida e destrói as manifestações legítimas do poder artístico de concepção. [...]

A presente exposição, posto que apenas um reflexo de sua criação pictural, envolve uma admoção ao mostrar que não há quem e o que possa derrubar, destruir, apagar a obra imortal de Elyseu Visconti, eternizada para todo o sempre no interior das pinacotecas e dos museus.²⁸²

Visconti experimentou em suas criações o repertório de diversos movimentos estéticos que conheceu na Europa, para atender a uma necessidade muito peculiar de expressão, e assim adaptou do ferramental disponível aquilo que lhe podia ser útil, de um jeito novo, harmonizado ao seu próprio temperamento. Visconti nada tinha do tormento, da angústia, da revolta e agressividade que resultou nas correntes artísticas mais radicais do pós-guerra. Visconti 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, simbolista ou pré-rafaelita. Enquanto se tentar analisar Visconti a partir das atitudes e produções esperadas de um “acadêmico” ou de um “modernista”, não será possível compreender sua obra e sua trajetória artística. Não é possível enquadrá-lo ou explicá-lo a partir de nenhum estereótipo. Ele será sempre um não-acadêmico, um não-modernista; porque afinal, a glória de Visconti está em ser unicamente Visconti.

²⁸² Idem, *ibidem*.

3 QUESTÕES DE CATALOGAÇÃO

Os dois processos cruciais para um trabalho de catalogação – a autenticação das obras e a sua ordenação cronológica – requerem uma análise acurada de alguns itens básicos, como: fontes documentais, manuscritas ou impressas; reproduções fotográficas das obras; inscrições feitas sobre as pinturas ou seus versos; carimbos; etiquetas; etc. Trata-se de um enorme quebra-cabeça, com milhares de pequenas peças, espalhadas por muitas e diversas fontes, muitas vezes com o mesmo formato, o que confunde e dificulta a montagem final.

Todos esses dados precisam ser cruzados e levados em consideração para auxiliar a análise mais importante de todas, que é a própria materialidade da pintura – sua composição, fatura e colorido – além dos temas característicos do pintor ou a determinadas fases de sua carreira.

Isso tudo se torna mais relevante no caso de um pintor célebre como Visconti, que embora não tenha, no atual momento do mercado de artes, seus trabalhos valorizados na justa proporção de sua importância, serão sempre mais valiosos que o da grande maioria dos pintores da sua época. Em especial no caso de Visconti, que teve alguns de seus discípulos bastante próximos a si, entre amigos – como Marques Junior [R40] e Manuel Santiago [R41-43] – e seus próprios familiares – a esposa Louise, que foi aquarelista; sua filha Yvonne [R31-36], pintora premiada em todas as EGBA de 1924 a 1927; e seu genro Henrique Cavalleiro [R37-39], o mais expressivo dos três. O próprio filho do artista, Afonso d'Angelo Visconti, testemunhou que viu diversas vezes o pai fazer retoques nos quadros de sua irmã, o que de resto é sempre muito comum entre mestres e discípulos, quanto mais com esse grau de parentesco.

Isso tudo facilitou as falsificações, em particular, a inscrição do nome de Eliseu Visconti em pinturas desses outros artistas. Observando-se a obra de seus discípulos mais chegados, sobretudo a dos familiares, nota-se uma grande semelhança em relação aos temas, colorido e até fatura; esta última, mais especificamente, no caso de sua filha e de Manoel Santiago. Obviamente, porém, com o estudo mais acurado das obras comprovadas desses pintores, é possível identificar também as dessemelhanças.

Assim, embora em certos casos não seja possível afirmar com total segurança, pode-se ao menos desconfiar da autenticidade de algumas pinturas atribuídas a Eliseu Visconti, e deixá-las de lado, considerando-as em estudos, até que se encontre uma evidência de atribuição. E esta evidência pode estar entre os itens analisados a seguir.

3.1 Documentos antigos

Um manancial riquíssimo e de difícil compilação por seu caráter informal, localização dispersa e variedade, são os documentos, geralmente guardados pelo próprio artista e posteriormente sua família, que com o tempo podem ter destinos diferentes – desde constituir o acervo de algum arquivo histórico em museus, coleções particulares; continuar de posse da família, muitas vezes em poder de diversos dos seus membros; ou até, ficar esquecido em algum canto; e na pior hipótese, ser descartado imprudentemente. No caso de Visconti, o cuidado que a família devota à memória do pintor, certamente poupou a grande maioria dos documentos antigos da destruição, porém, é quase impossível tê-los todos salvos e disponíveis.

3.1.1 Manuscritos

A maioria dos manuscritos de Visconti ou relativos a ele está concentrada no MNBA – que constituiu um Fundo Eliseu Visconti, recentemente enriquecido com cartas doadas pela família após a morte do filho do pintor, Tobias d'Angelo Visconti, e uma pasta com documentos que dizem respeito à grande Retrospectiva de 1949. Coleções importantes são também encontradas no Museu dos Teatros, que guarda as cartas relativas às decorações

que Visconti executou para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro; no MDJVI, que guarda toda a documentação relativa à vida de Visconti como estudante ou professor na ENBA; na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin que preserva três dos cadernos de anotações; em outras coleções particulares, o que torna seu acesso bastante dificultado; e na casa dos netos do pintor, na sua maioria com Tobias Stourdzé Visconti, que herdou de seu pai a missão de preservar e divulgar a memória do grande artista.

Dos três cadernos de anotações da Biblioteca Mindlin, dois deles foram doados por Renina Katz, em junho de 1985, e ainda guardam o delicado cartão [E21], com o símbolo impresso da gravurista, que acompanhou essas obras, e cujo texto revela o cuidado que merecem todos os documentos antigos:

Querido José,

você conhece a história e a estória destes cadernos de Eliseu Visconti; de agora em diante são seus. Você diria: “estão sob minha guarda na qualidade de fiel depositário”.

De qualquer modo, o melhor lugar do mundo para um livro, documento, caderno, seja lá o que for e sem dúvida, é ao seu lado. Por isso mesmo é que estas notas de Visconti merecem você e não o contrário.

Um beijo da sua amiga de sempre. R.

3.1.1.1 Correspondências

Tanto as cartas escritas por Visconti, como as enviadas para ele, ou falando sobre ele, sempre trazem alguma informação importante; se não sobre suas obras, especificamente, ao menos sobre sua carreira ou vida particular, que de resto, freqüentemente acabam lançando luzes para a compreensão de sua produção artística ou de uma pintura em particular, visto que Visconti as manteve sempre muito ligadas. Por isso, grande parte da correspondência encontrada está transcrita no Apêndice 2, pois, se não serviu efetivamente para clarear algum dado no presente trabalho, poderá fazê-lo em estudos subseqüentes.

As correspondências mais antigas encontradas foram escritas por sua madrinha, a Baronesa de Guararema, e enviadas a Paris, no primeiro ano de estágio de Visconti. Outras muito interessantes são as escritas por seus colegas artistas, colecionadores e críticos de arte, pois trazem sempre alguma informação útil para a catalogação. Geralmente, ajudam a

determinar datas, como a de criação dos retratos de Gonzaga Duque [198] e Rodolpho Bernardelli [125], ou das viagens de Visconti a Madrid para fazer as cópias do Museu do Prado, a partir de comentários dos irmãos Bernardelli.

Uma das cartas escritas por Visconti tem um cunho bastante diferenciado, pois é a mais pessoal delas, e ajudou a esclarecer, em parte, o início do relacionamento de Eliseu com a jovem francesa Louise, que viria a ser sua esposa e companheira pelo resto de sua vida. A importância de Louise na carreira do pintor foi decantada por vários críticos e está consagrada nas inúmeras pinturas representando a família e o ambiente doméstico, mas como Visconti sempre foi muito discreto em relação à sua vida particular, o início do romance ainda é um mistério. Esta carta conservada pela família²⁸³ e datada de outubro de 1900, permite que se possa inferir a data em que ambos se conheceram, e assim, estimar a criação daquele que talvez seja o primeiro *Retrato de Louise* [116].

Cartas escritas por artistas são documentos fundamentais para se recuperar as suas histórias, mas é necessário tomá-las com o devido cuidado. Uma carta de punho do próprio Visconti em 1938²⁸⁴, endereçada a Oswaldo Teixeira, à época diretor do nascente MNBA, respondia a uma circular que consultava aos artistas sobre suas carreiras e obras, com o objetivo de colher dados para um catálogo do museu. Obviamente, os dados constantes na resposta de Visconti, arquivada no próprio MNBA, foram tomados como fidedignos e fizeram parte de sua biografia por muito tempo (e até hoje em vários casos).

Somente quando se preparava a Exposição Comemorativa do Centenário de nascimento do pintor, para 1967, encontrou-se uma certidão de batismo de Eliseo, filho de Gabriele d'Angelo e Cristina Visconti, na Vila Santa Caterina, Comuna de Giffoni Valle Piana, Itália, em 30 de julho de 1966, no mesmo dia em que nasceu. A exposição acabou sendo realizada com um ano de atraso, pois não havia mais tempo para corrigir o erro. E assim, foram repetidos outros dados constantes da carta de próprio punho de Visconti, até que fontes primárias revelassem os equívocos. Como no caso da Medalha de Ouro que ele recebeu na exposição universal de Saint Louis, pela pintura *Recompensa de São Sebastião*

²⁸³ Transcrita no Apêndice 2, e comentada no capítulo anterior, no final do item 2.4.2.

²⁸⁴ Transcrita no Apêndice 2: “Correspondências”.

[108], para a qual a carta aponta o ano de 1905, sendo que o certificado e a própria medalha [D41], guardados ainda com a família, mostram a data 1904. Assim também, na carta a Oswaldo Teixeira, Visconti marca o ano de 1908 para a aquisição, pelo governo do Chile, de sua pintura *Sonho místico* [099], sendo que na verdade, a exposição e conseqüente compra ocorreram em 1910 [D05, 06]. A carta assinala vários outros fatos com suas datas corretas, mas sempre é necessário checar informações dadas pelos artistas, posto que eles mantêm suas mentes voltadas mais para a criatividade e sensibilidade do que para a fidelidade aos fatos históricos.

Porém, na maioria das vezes, essas cartas ajudam a corrigir equívocos, inclusive sobre a carreira e obra dos correspondentes de Visconti. O caso mais interessante e tocante é o daquela escrita pelo amigo Felix Bernardelli. Ambos podem ser vistos juntos, passeando por uma rua de Paris, em 1893, numa foto guardada pela família Visconti [F03]. A amizade perdurou até o final da curta existência do mais novo dos irmãos Bernardelli. Nascido no mesmo ano que Visconti, as informações que se tem sobre sua morte são de que teria acontecido em Guadalajara, México, em 1905.²⁸⁵ Porém, o Fundo Eliseu Visconti, do MNBA, guarda uma carta escrita por Felix, com a data bem legível: “Julho 13. 1906” [D64]. Logo no início, dando notícias de sua mãe, esposa e filhinhas, Felix comenta:

[...] se tu soubesses como se quer bem a essas gatinhas poderias fazer te uma ideia do que sinto de tel-as deixado em Guadalajara mas vim cá consultar uns medicos e talvez tenha que fazer uma operação por isso as deixei lá. Como no caso de operarme terei que ficar aqui um mez y meio podes dirigir tua carta a esta direcção que he casa do meu cunhado.

Ao se despedir, Felix torna a tocar no assunto, procurando brincar com a insegurança e os riscos que uma operação representava àquela época:

[...] e até breve se faço a operação e me toca deixar de viver neste planeta farei o possivel por ir a visitarte como bom amigo manifestandome a ti do melhor modo que possa.

E ainda no *post-scriptum*: “Minha velha não sabe nem deve saber da minha operação.” Até parecia uma carta de despedida. Porém, não foi ainda nesta ocasião que Felix faleceu. Uma

²⁸⁵ José Roberto Teixeira LEITE. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. 1988, p. 71; Roberto PONTUAL. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. 1969, p. 70; e no site *Enciclopédia de Artes Visuais* do Itaú Cultural.

vez levantada a questão pela data na carta a Visconti, a pesquisa chegou até uma crônica publicado na revista *Renascença*, em julho de 1908. É o primeiro artigo da edição e anuncia, logo de início, o falecimento de Felix Bernardelli, no México, onde morava já há vários anos, e de onde planejava regressar ao Brasil, para junto de seus irmãos, após a morte de sua mãe, em março daquele ano. O artigo faz um breve relato da vida do artista pintor e violinista, mas não especifica a data do seu falecimento, apenas diz que ocorreu somente algumas semanas após a morte da mãe.²⁸⁶

Visconti recebeu várias cartas dos outros dois irmãos Bernardelli, e também da mãe deles, Celestina. Ainda no período de seu pensionato na Europa, recebeu correspondências de Amoedo, Zeferino da Costa, Eduardo de Sá, Lopes Rodrigues, Dario, Weingärtner, e Alberto Nepomuceno²⁸⁷. No geral, são respostas a cartas enviadas primeiramente por Visconti, sempre pedindo notícias sobre o movimento artístico no Brasil, várias delas com felicitações de fim de ano. Eduardo de Sá escreve um extenso relatório em maio de 1895, entre outras cartas menores; Weingärtner escreve-lhe de Roma, em 1896, rapidamente, apenas para pedir-lhe uma fotografia de uma briga de galo, pois tencionava pintar sobre esse assunto. O fundo Eliseu Visconti do MNBA também guarda algumas cartas recebidas por Visconti em sua segunda estada em Paris, e de dois dos seus mais caros discípulos, quando estes se encontravam em Paris, em gozo do prêmio de viagem: Marques Junior e Manoel Santiago.

3.1.1.2 Cadernos de anotações

Visconti deixou diversos cadernos ou blocos de anotações que contêm, em quantidades variadas, textos e desenhos, pintados ou não. Aqueles nos quais os esboços desenhados constituem o objeto principal, não deixam de apresentar também, vez por outra, anotações como nomes e endereços de modelos [E10], especificações de cores, definições do tema, observações sobre os efeitos, considerações sobre a Arte, lembretes e comentários. Naqueles em que os textos ocupam a maioria das páginas, comumente aparecem um ou outro desenho.

²⁸⁶ Felix Bernardelli. *Renascença*, anno V, nº 53, Rio de Janeiro, jul 1908.

²⁸⁷ Não houve tempo hábil para a transcrição de todas, no Apêndice 2, mas grande parte está lá.

3.1.1.2.1 Diários

Os cadernos que trazem mais texto, geralmente são, na maioria de suas páginas, diários de viagem ou dos seus grandes trabalhos de decoração. Ana Maria Tavares Cavalcanti transcreveu alguns desses diários em 1997, quando eles ainda estavam em poder da família Visconti. Neles podem ser encontradas notas sobre: composição, imitação, criatividade; emprego de cores, linhas e sombras com seus efeitos; perspectiva e geometria descritiva; técnicas de pintura; esquemas de montagem de exposições, iluminação e molduras para quadros; descrições e impressões de obras e ambientes observados; idéias para suas composições; trechos de alguns autores; títulos de livros; nomes de artistas; endereços; falecimentos; valores pagos em diversas compras e serviços; pensamentos sobre a política, a vida e a arte; conferências; desenhos, esboços, cópias.

Dos cadernos da Biblioteca Mindlin, o mais recente deles traz anotações datadas sobre todo o seu trabalho com as decorações da sala de espetáculos do Teatro Municipal, desde a mudança para o atelier do Boulevard du Château, 38, Neuilly-sur-Seine, em 15 de julho de 1906. Visconti registra o esticamento de cada grande tela; curvaturas e medidas; tintas, cores e técnicas; cada etapa do trabalho; detalhes sobre o processo de *marouflage*; visita a uma ópera com esquemas da engrenagem de levantamento do pano de boca; dias trabalhados e pagamento aos colaboradores, entre eles, Helios Seelinger; visitas ilustres, inclusive, ministro e presidente da República do Brasil; abertura da exposição em 20 de julho de 1907, com grande listagem de presentes; enrolamento das telas no dia 13 de setembro; e no Rio de Janeiro, todo o processo de colocação dos painéis, desde a preparação do teto da platéia, em janeiro de 1908; o início da colocação do pano de boca, em 11 de abril; até os retoques feitos em novembro do mesmo ano, quando verificou que o processo de maruflagem foi um sucesso total. Ainda há o registro de uma visita com Henrique Bernardelli à Biblioteca Nacional, em 23 de junho de 1909, com esquema e anotações sobre o projeto dos seus dois grandes painéis decorativos. E no mesmo caderno, em julho de 1934, aproveitando a remodelação do teatro, Visconti relatou: “tive oportunidade de subir nos andaimes, verifiquei que o meu plafond (Dansa das Horas) estava como se fôra pintado na véspera, pintura fresca e sem alteração de côr, não foi

necessario retoques”²⁸⁸. As notas de Visconti nesse caderno terminam com a seguinte frase (com acréscimos dele próprio entre colchetes), sobre o fato que causou tanto espanto e foi noticiado pela mídia, no final de 2009: “A antiga frisa [15 m comprimento] sobre o panno de boca [O amor e a virtude triunfantes] ficou quasi intacta atraz da frisa moderna, As musas recebendo o Radio, 20 m comprimento.”

A metade final do mesmo caderno foi usada por Yvonne, filha do pintor, para as anotações de aulas de desenho geométrico.

3.1.1.2.2 Esboços²⁸⁹

Os outros dois cadernos da Biblioteca Mindlin, doados por Renina Katz, apresentam mais esboços desenhados do que anotações escritas. Um deles, muito provavelmente, foi feito nas suas aulas de composição decorativa na École Guérin, com o professor Eugène Grasset, em Paris. Neste caderno, Visconti anotou vários esquemas decorativos, as idéias iniciais de projetos conhecidos [A35], alguns deles pintados [E22], e também para um tríptico [E23-122], do qual talvez, só tenha concluído o primeiro painel, que ficou conhecido como *Oréadas* [123]. Pode-se concluir isso através de uma página com esboços para uma composição muito semelhante à dessa pintura [E24]. Ainda no mesmo caderno, há um desenho datado de 1901 [E25], de um menino sobre uma árvore, tema que ele desenvolveu em outras ocasiões, mesmo antes dessa data [035; 104].

O terceiro caderno apresenta na página inicial o carimbo de uma papelaria do Rio de Janeiro, e o registro de um livro francês, *Histoire des plantes*, que apresenta ilustrações coloridas. As páginas seguintes estão repletas de desenhos anatômicos de plantas, alguns com numeração anotada [E26], certamente copiados deste ou de outros livros ilustrados. Alguns esboços estão datados: desde o desenho muito expressivo de um menino, em 1901 [E27]; passando por 1902, em Petrópolis [E28, 29]; até 1903, neste caso, esboços para os projetos de selos postais [E30], com os quais Visconti ganhou o concurso dos Correios e

²⁸⁸ Por ocasião da reforma do Teatro Municipal, em 2009, novamente houve oportunidade subir nos andaimes, e repetiu-se a mesma impressão quanto às pinturas em perfeito estado. No teto da platéia, que não sofreu com infiltrações como o do *foyer*, foram feitos, apenas, uma limpeza e mínimos retoques nas pinturas.

²⁸⁹ Algumas páginas desses cadernos estão no Anexo 5: “Estudos preparatórios e Painéis decorativos”.

Telégrafos, no início de 1904. São todos cadernos muito interessantes, que merecem um estudo aprofundado.

Outro dos cadernos de Visconti, dedicado a esboços desenhados, ainda se encontra nos arquivos da família, mas, infelizmente, com as folhas todas soltas. Refere-se aos primeiros anos do estágio do pintor em Paris, e nestas páginas podem ser vistas as primeiras idéias para composições com nus [E09-14], onde o pintor ensaiou diversas posições para as figuras, até selecionar a definitiva. Vários desses esboços foram reproduzidos e comentados em *Eros adolescente*²⁹⁰. Em outras dessas pequenas páginas estão delineadas algumas academias enviadas como obrigação de pensionista [E02-04, 08], para seus antigos professores, na ENBA. Como estes esboços registram exatamente a posição representada nas pinturas, certamente não se constituem em estudos preliminares, como aqueles das composições mais elaboradas. Essas academias são obras realizadas em aulas de modelo vivo, sendo assim, com uma posição pré-estabelecida. Portanto, é bem provável que Visconti tenha, com estes esboços, registrado as pinturas que enviaria para o Rio de Janeiro, em cumprimento dos estatutos dos bolsistas. Uma dessas academias está datada de 1894 [E04] e outra de 1895 [E08], o que leva a crer que Visconti registrava os envios do 2º ano de estágio: oito estudos pintados de modelo vivo, segundo o regulamento. Isso parece explicar uma anotação feita em outro dos esboços [E01]: “Este foi trocado pelas duas meninas na cama”. Provavelmente, Visconti planejava mandar este *Nu feminino* [055] para a ENBA, junto com as academias, e por algum motivo, decidiu-se por enviar, em seu lugar, *As duas irmãs* ou *No verão* [059], que talvez não tenha conseguido terminar a tempo de inscrever nos salões de Paris. Por ser uma composição bastante elaborada e sentida pelo pintor, como se pode intuir de seus pequenos esboços preliminares, de outro bloco de notas [E05-07], esta pintura certamente foi planejada para concorrer aos salões²⁹¹.

Em 2008, a Editora da Unicamp publicou o primeiro volume da coleção “Cadernos de Desenho”, organizada por Lygia Eluf, com introdução de Ana Maria Tavares Cavalcanti, e a reprodução de 60 páginas de esboços de Visconti, de um desses blocos de notas,

²⁹⁰ Mirian SERAPHIM. *Eros adolescente: No verão* de Eliseu Visconti. 2008, p. 120-122, e 321-328.

²⁹¹ Ver Mirian N. SERAPHIM. Novas descobertas sobre duas pinturas de Visconti. In *19&20*, v.5, nº 2; disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ev_mirian2.htm>.

atualmente em coleção particular. Esses esboços são do período de sua segunda estada em Paris e têm a curiosidade de iniciar e terminar com desenhos feitos a bordo: do Atlantique, na ida, e do Aragon, na volta. Além desses desenhos feitos durante as viagens, que são os mais detalhados, alguns com anotações e datas, que vão de 8 jun 1904 a 8 fev 1906, existem diversos esboços rápidos, primeiras idéias para composições a óleo. Entre estes, são reconhecidos vários estudos para o *Retrato de Nicolina Vaz de Assis* [157]; o *Retrato de Mlle B. Lindheimer* [158]; *A carta* [185]; e uma grande quantidade deles para *Maternidade* [176]. Infelizmente, outras dessas preciosidades continuam em coleções particulares, inacessíveis ao pesquisador.

3.1.1.3 Listas de obras e expertises

Tobias d'Angelo Visconti, por ser o último filho do pintor a falecer, chamou para si a responsabilidade de preservar e divulgar a memória e a obra de seu pai. Guardava diversos documentos, cartas, reproduções, catálogos, recortes de jornal e revista, etc. Até com a idade de 92 anos, atendia gentilmente aos pesquisadores que o procuravam, liberava a cópia de seus arquivos e falava de suas memórias. Guardou também várias listas que redigiu de obras de seu pai, principalmente as de sua propriedade e de seus filhos, mas também de seus sobrinhos, algumas de colecionadores particulares e museus de que tinha notícia. Apesar da informalidade dessas listas e de não chegarem a uma compilação definitiva e organizada, na qual estivessem reunidas todas as obras levantadas, constituem uma fonte importante para a autenticação de muitas obras, principalmente das menores, dos esboços rápidos, muitas vezes não assinados e que nunca participaram de exposições catalogadas. Para algumas pinturas, Tobias d'Angelo atribuía títulos, para outras, descrições mais detalhadas, mas na maioria das vezes é possível identificá-las.

Quando solicitado, costumava elaborar *expertises*, coladas diretamente no verso da obra [D46] ou escritas no verso de fotografias das pinturas [D44, 45, 47], estas últimas acompanhadas de reconhecimento de firma, do Cartório do 1º, 10º ou 14º Ofício de Notas, do Rio de Janeiro. A redação é variável, podendo ser segura e inequívoca, ou apenas indicar uma possibilidade, quando usava o termo: "... pode ser de autoria do pintor...". Nos seus últimos anos de vida, usou também outros termos, que levantam dúvidas se ele teria visto a

pintura no original ou somente em fotos [OP50; OF42]. Também foram encontradas duas *expertises* redigidas por José Roberto Teixeira Leite [D48, 49].

3.1.2 Impressos

Além dos manuscritos, impressos são também fontes abundantes de informações seguras sobre as pinturas de Visconti, principalmente de dois tipos: fotografias e catálogos. As fotos antigas, especialmente aquelas guardadas pela família do pintor, ou encontradas também, em menor proporção, nos arquivos públicos, são instrumento particularmente útil, para a identificação visual de obras autênticas. Assim também, os catálogos de exposições retrospectivas, principalmente por registrarem as dimensões das obras, e mais ainda aqueles que trazem reproduções, são instrumentos fundamentais para o processo de catalogação.

3.1.2.1 Fotografias

As pinturas identificadas nas fotos tiradas nos ateliers do pintor – tanto nos de Paris, usados para a criação das decorações do Teatro Municipal, como nos do Rio de Janeiro: da Rua Mem de Sá e aquele mantido em sua residência, na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana – puderam ser consideradas comprovadamente de autoria de Eliseu Visconti.

Uma das fotos mais importantes neste sentido, pela quantidade de pinturas que apresenta, é aquela tirada provavelmente no início da década de 1930 [F16] – suposição feita a partir da presença maciça de obras da década de 20, do *Retrato de um comendador*, de 1930 e do *Auto-retrato em azul* [428], datado de 1934, a pintura mais recente identificada ali. A não ser que a data no auto-retrato tenha sido colocada mais tarde, de forma apenas aproximada, pois a data registrada no verso da foto é 1929. De qualquer forma, uma das duas datas seria aproximada. Nesta foto, o pintor posa em frente ao seu cavalete, munido de pincel e uma paleta retangular, tendo ao fundo muitas pinturas espalhadas pelas paredes.

Pode-se identificar na extrema esquerda, no alto, *Cura de sol* [314], e logo abaixo, sobre um cavalete, talvez indicando ser uma das últimas pinturas realizadas, a metade de uma obra, em que se pode ver um retrato de Louise de pé, que apóia uma das mãos sobre a cabeça de seu filho Tobias, enquanto este lê um livro. Recentemente foi encontrado entre os guardados de Leonardo Visconti, um dos netos do pintor, um recorte do *Suplemento*

Correio da Manhã, que exibe esta pintura intitulada *A casa* [411], ao lado de outras apresentadas na 37ª EGBA, em 1930²⁹². Num momento ainda não identificado, esta tela foi recortada em três pedaços, sendo que duas partes foram expostas na grande Retrospectiva de 1949 [411a e 411c]. O motivo deste procedimento é desconhecido, mas, provavelmente, a tela tenha sido danificada, e a solução foi aproveitá-la em partes. O pedaço de tela com o retrato de Tobias [411c] permaneceu por um bom tempo com um detalhe estranho: a mão de Louise, apoiada sobre a cabeça do filho, separada do resto do corpo. Em 2005, por ocasião do restauro da tela e por sugestão de Maurício Pontual, os netos do pintor resolveram pedir a Célio Belém que fizesse os retoques necessários para excluir aquela mão e, só então, o quadro ficou com a aparência que tem hoje.

Muitas outras pinturas foram identificadas nesta fotografia. Logo atrás da tela que foi recortada, pode-se ver parte do *Retrato de um comendador* [409]; e apoiado no chão, o estudo para *A Poesia*, do pano de boca do Teatro Municipal. Ao lado de *Cura de Sol*, no ponto mais alto da parede, está a pintura *Os Arcos* (1925) [349], que participou da Exposição Retrospectiva de 1949, no MNBA. Esta foi a única imagem conseguida dessa tela, e sua identificação foi possível a partir de suas dimensões, indicadas no catálogo da mostra, comparadas com as das outras pinturas conhecidas, ao seu lado na parede. A outra pintura de Visconti que representa a mesma paisagem, *Arcos da Lapa* [348] é bem menor que a da foto e sua abrangência é um pouco mais restrita.

Logo abaixo de *Os Arcos* estão *A visita* (1927) [370]; *Baixada de Vila Rica* (1924) [342]; *Macieira em flor* [276]; e no chão, um pequeno *Auto-retrato* [358], do qual não foi encontrada nenhuma outra imagem. Continuando da esquerda para a direita, e sempre de cima para baixo: *Paisagem de outono* (1927) [367]; *Louise* (apresentada na EGBA de 1927) [379]; uma tela não identificada; depois *O colar* (1922) [329]; e no chão, dois estudos para decoração, um deles do foyer.

Em seguida, à direita destas, *Vitória de Samotrácia* [310]; e o tríptico *O lar* (1922) [331]; tendo logo abaixo *Meu sobrinho* [377], ladeado por outras duas pinturas pequenas não

²⁹² Salão Oficial 1930. *Suplemento Correio da Manhã*, 10 ago 1930. A reprodução neste jornal é a única imagem completa encontrada da pintura *A casa*.

identificadas. Ao lado de *Vitória de Samotrácia*, um retrato não identificado, de um homem cujo rosto se apresenta de perfil; e logo abaixo de outra pintura não identificada, o *Estudo para No verão* [058]. Mais à direita: *Volta às trincheiras* [306]; *As maçãs* [315]; e *Grupo de retratos* [326].

Continuando, abaixo de duas pinturas não identificadas: *Meu irmão* (1926) [356]; *Retrato de Mme. Marthe Weil* [243]; e junto ao rodapé, *Yvonne e Louise* [390]. Na última coluna desta parede, bem no alto, *Esboço de Deveres da Cidade* [318]; *O Amor e a Virtude triunfantes* (Esboço do friso primitivo do TMRJ) [189]; e abaixo, ficando atrás do cavalete, uma paisagem não identificada (provavelmente a frente de casa do pintor na Ladeira dos Tabajaras, com algumas figuras); e *Estudo* (1889) [013]. Logo à esquerda deste, o auto-retrato que ajuda a datar a foto [428]. Apoiado ao chão, o grande nu do MASP [068] e acima, na extrema direita desta parede, o auto-retrato de 1902 [140].

Na parede do fundo aparecem ainda, no alto, *A Providência guia Cabral* [128]; um pequeno auto-retrato; *Lição no meu jardim* [407]; dois retratos grandes, não identificados, um com uma figura e o outro com duas; além de alguns outros pequenos, também não identificados. Por fim, na extrema direita da foto, sobre uma divisória de tábuas, logo abaixo de um projeto para selo; o auto-retrato em quatro posições, de 1914 [263].

Outra foto interessante pela quantidade de pinturas, a maioria não identificada, é uma que foi publicada em *O Jornal* de julho de 1926 [F15], acompanhando um artigo sobre Visconti, publicado também, no ano seguinte em *A inquietação das abelhas*, de Angyone Costa. O motivo central da foto é a grande tela *A família* [299], tendo abaixo duas pequenas paisagens de Saint Hubert, sendo uma delas a melhor imagem conseguida de *Macieira em flor* [276]. À esquerda, aparece Eliseu Visconti em pé, com o braço apoiado no espaldar de uma cadeira. Na parede atrás dele, no alto, uma grande paisagem com roupas no varal e uma mulher de pé, que provavelmente seja uma das pinturas intituladas *Roupa estendida*, que foi apresentada na EGBA de 1921 ou de 1922. Logo abaixo, bem atrás da cabeça do pintor, um retrato de mulher de perfil; e ao lado, um *Esboço para A Providência guia Cabral*, que deve ser aquele da coleção da Embaixada do Brasil em Washington [127] apesar das pequenas diferenças apresentadas, pois estas poderiam ser modificações feitas

pelo próprio pintor, que sempre retocava suas pinturas. No chão, outra paisagem, que, assim como o retrato da mulher de perfil, não foi ainda localizada.

Bem atrás do pintor, um pouco à direita, é possível identificar, apesar de parcialmente encoberta, *Revoada de pombos* [365], do MNBA. Esta foto permitiu a correção da data desta obra, que foi considerada por Lygia Martins Costa, como uma das últimas pintadas por Visconti, sendo colocada no final do último período, no catálogo da grande Retrospectiva de 1949, que se apresenta em ordem cronológica.

Na parede da direita, foram identificados apenas o *Retrato de Rodolpho Bernardelli* [125] exposto na Retrospectiva de 1949, e o auto-retrato em pastel, hoje pertencente ao MNBA. Dentre as várias pinturas não localizadas, um retrato de homem de barba, que aparece também numa foto do atelier de Paris, em 1899 [F10]; e mais três paisagens. Na parte de baixo, aparecem ainda estudos desenhados de figuras, um deles, ao menos, para uma musa do *foyer*.

Uma foto publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, de 6 de agosto de 1920 [R68], junto a uma resenha sobre a exposição individual de Visconti na Galeria Jorge, mostra o pintor a um canto e duas paredes da Galeria repletas de obras. Esta foto só é conhecida por sua reprodução no jornal, o que dificulta muito a identificação das pinturas, por isso, o neto do pintor, Tobias, foi consultado, e concordou plenamente com as observações a seguir. Aparecem na foto cerca de quinze obras, e considerando sempre a perspectiva da parede e as dimensões conhecidas de algumas obras, dá pra identificar várias outras com bastante segurança.

A primeira reconhecida foi uma grande tela, a única que aparece na parece ao fundo. É a hoje chamada *Roda de crianças*, ou *Ronda de crianças* [305], como foi registrada no catálogo da Retrospectiva de 1949. Num artigo de *O Jornal*, também da mesma data, aparece uma descrição que relaciona essa pintura ao título dado naquela ocasião, provavelmente pelo próprio pintor: “O seu quadro ‘A idade de ouro’, um lindo bando de creaturinhas a brincar sobre a relva do campo, tem vida e frescor, graça e poesia”. Na ficha do Museu Antonio Parreiras, em Niterói, onde ela se encontra hoje, consta origem desconhecida. Mas, na mesma resenha de *O Jornal* encontra-se a notícia sobre sua compra:

“Pelo Presidente do Estado do Rio de Janeiro, sr. Raul Veiga, foi adquirida para o palacio do Ingá, a tela ‘Edade de ouro’”.

Outro quadro bem grande, no meio da foto da *Gazeta de Noticias*, não resta dúvida que se trata de *Primeira Comunhão* [226], que retrata a filha do pintor, Yvonne. Provavelmente um erro na impressão do catálogo da mostra de 1920 [D03] colocou o título no plural, *Commungantes*, o que tornaria quase impossível relacionar este título àquela pintura, se não fosse a fotografia. No segundo quadro mais ao fundo, é possível reconhecer a pintura hoje chamada *Moça no trigal*, identificada como *Pão e flores* [271] do catálogo, a partir de uma reprodução na *Revista da Semana*²⁹³[P17]. O segundo quadro na mesma direção, ao lado de *Idade de ouro*, é *Morro do Castelo* [205], pintura também confirmada pela reprodução da *Revista da Semana*.

Abaixo de *Comungante* está uma pintura não identificada, e ao lado desta, mais ao fundo, aparece *Alma do passado* [309], uma tela encontrada num leilão recente, como explicado um pouco mais adiante. Essa foto, portanto, juntamente com o comentário numa crônica do *Jornal do Commercio*²⁹⁴, reforça a identificação daquela tela, feita inicialmente, apenas a partir do título colocado numa plaqueta da moldura.

Ainda na fileira de baixo, mais para o primeiro plano, bem ao lado de Visconti, pode-se ver a *Paisagem de Santa Teresa*, datada de 1910 [210]; e em primeiro plano, logo atrás do chapéu do pintor, aquela que foi leiloada em 1999, pela Bolsa de Arte, com o título *Louise Palombe em Saint Hubert* [301].

Várias outras fotografias antigas, nas quais aparece também o pintor, são registros únicos de obras ainda não localizadas. Como por exemplo:

- *Leitura*, de 1894 [057 – F07];
- Um dos estudos sobre o tema *Saída da vida pecaminosa*, da Divina Comédia de Dante Alighieri [078 – F09], de 1895;
- Aquele que seria, provavelmente, o mais antigo retrato a óleo de Louise [116], pendurado em diagonal entre *Oréadas* [123] e o seu esboço, naquela foto do atelier

²⁹³ A Exposição Visconti. *Revista da Semana*, ago 1920.

²⁹⁴ De 10 ago 1920, citada no capítulo anterior.

de Paris, em 1899 [F10]; e que aparece também na parede em uma antiga foto de família de Edson Motta, que foi seu proprietário por muitos anos;

- Uma figura sentada de costas, que olha para trás [117], bem ao lado do *Estudo para São Sebastião* [106], na mesma foto de 1899, entre outras pinturas pequenas não identificadas;
- O retrato de um clérigo [191], em tamanho natural, na foto com dedicatória a Louise, de agosto de 1908 [F12];
- Um retrato de moça [190], que aparece tanto na foto anterior, logo acima de Visconti, como numa foto de 1909 [F13], com Louise e Yvonne e o quadro *Minha família* [202];
- Um auto-retrato, talvez ainda inacabado por ocasião da foto [F75], provavelmente um dos últimos [487].

Uma pintura representando um rosto de uma jovem [311], que apareceu no mercado de artes, pôde ser autenticada por meio de uma foto antiga [F43] em que ela aparece atrás do tríptico *O lar* [331], de Eliseu Visconti. Como se pode notar, sobre a moldura do tríptico está um tecido amontoado – que provavelmente cobria a pintura – e a disposição das outras obras que aparecem parcialmente na foto é aleatória e informal, além de uma delas não estar emoldurada, portanto, é plausível afirmar que não se trata de uma exposição e sim, do atelier do autor.

Também dois nus, um feminino [120] e um masculino [065], tiveram sua autenticação confirmada por duas fotos de 1914 [F14], nas quais o pintor aparece desenhando diante de um modelo vivo, no seu atelier da Rue Didot, em Paris. E mais recentemente, um pequeno esboço que era considerado erroneamente um auto-retrato, pôde ter sua autoria confirmada, através da foto do atelier da Ladeira dos Tabajaras, com Visconti, Tobias, Yvonne e um menino [F18], em 1944, na qual ele aparece ao lado do quadro acima da cabeça de Louise, e foi identificado como um *Estudo para o retrato de Alberto Nepomuceno* [071].

Fotografias antigas que focalizam apenas uma obra [F41, 47], encontradas nos álbuns do pintor, também auxiliaram na autenticação de pinturas encontradas [274; 471] ou representam registro único de algumas outras [308; 437]. Nesta categoria foram

especialmente importantes as pequenas fotos com minúsculas etiquetas numeradas, que correspondem à numeração do catálogo da grande RETROSPECTIVA de 1949 [F50]. Embora algumas não estejam nítidas, facilitaram a identificação dos títulos usados naquela ocasião, e algumas permaneceram como imagens únicas [035; 073; 092; 122; 159; 172; 207; 281; 302; 343; 346; 361; 391], até o final desta pesquisa.

Ainda uma fotografia antiga, com seis pinturas penduradas numa parede da EGBA de 1928 [F49], perfeitamente reconhecível pelo barrado e enfeites de folhagens, que podem ser vistos também em outras fotografias reproduzidas nos jornais da época, foi fundamental para o reconhecimento de obras e títulos, será analisada mais adiante.

Uma fotografia em preto e branco, encontrada na pasta do pintor da biblioteca do MASP, também se mantém até hoje registro único da pintura *Paisagem de Ipanema* [373]. Na pasta da exposição RETROSPECTIVA de 1949, arquivada na biblioteca do MNBA, uma foto também em preto e branco, parecia ser da pintura descrita em poucas palavras pelo articulista que comentou a exposição do Ateliê Livre, nas páginas do jornal *O Paiz*: “... um pardieiro amarello sob a ramada de uma bella arvore bem colorida.”²⁹⁵ Mas os dados mais importantes da descrição dizem respeito às cores da pintura, e a identificação só pôde ser confirmada quando, em janeiro de 2010, a pintura foi leiloadada por Roberto Haddad [024].

3.1.2.2 Medalhas, comissões e júris

Vários registros oficiais ligados à carreira de Eliseu Visconti revelam contradições e equívocos de toda sorte. Esses equívocos confundem a ordem cronológica e compreensão dos dados de sua biografia, sempre intimamente ligados às suas obras. Assim, a análise e comparação de diversos documentos podem desfazer algumas confusões, que indiretamente atingem também a identificação de suas pinturas. Como Visconti expôs nas mostras anuais do Rio de Janeiro, desde sua primeira edição organizada pela ENBA, em 1894, até um ano após seu falecimento, em 1945, com poucas exceções, uma correta compreensão dessa sua trajetória favorece o trabalho de catalogação das suas pinturas.

²⁹⁵ J.R. “Sete dias”. *O Paiz* (Artes e Artista). Rio de Janeiro, 14 dez 1890, p. 1.

O Capítulo III do “Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes”, “Das Recompensas”, pouco esclarece sobre as mesmas, sendo que o Art. 23 estabelece apenas que elas seriam de três tipos: menções, medalhas de três classes e medalha de honra. No último capítulo, “Da Receita e Despesa”, o Art. 105 é o único que especifica cada uma das medalhas:

Todos os premios serão fornecidos pela Escola Nacional de Bellas Artes.

O seu valor será:

Para a medalha de honra, um conto de réis (1:000\$00), em ouro;

Para a medalha de 1ª classe, tresentos mil réis (300\$00), em ouro;

Para a medalha de 2ª classe, duzentos mil réis (200\$00), em ouro;

Para a medalha de 3ª classe, cem mil réis (100\$00), em ouro²⁹⁶.

Fica claro aqui, e nos diplomas distribuídos [D38], que as medalhas não tinham, oficialmente, outras designações, mas acabaram recebendo, nos jornais e até em alguns catálogos, a classificação mais comum de ouro, prata e bronze. Para aumentar a confusão, talvez pela informação no Regimento de que os prêmios seriam pagos em ouro, e também seguindo a classificação das medalhas distribuídas na última exposição organizada pela Academia, usou-se a designação de 2ª Medalha de ouro, como pode ser visto no catálogo da EGBA de 1898, para a medalha que Visconti recebeu quatro anos antes [D38]. Já no catálogo de 1902 [D09], essa medalha é nomeada corretamente – Medalha de 2ª classe, apenas.

Provavelmente para corrigir a atribuição “de ouro” para as medalhas de 2º grau, no Regulamento da ENBA aprovado em 1901, aparece no “Capítulo XI – Das Exposições Geraes”:

Art. 158. Além do premio de viagem haverá mais os seguintes:

1º – Medalha de honra (de ouro).

2º – Medalha de 1ª classe (de ouro).

3º – Medalha de 2ª classe (de prata).

4º – Menções honrosas de 1º e 2º grãos²⁹⁷.

²⁹⁶ *Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Cia Industrial de Papelaria, 1895, p. 14.

²⁹⁷ *Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes*, assinado pelo Ministro do Estado da Justiça e Negócios Interiores Epiácio Pessoa, e aprovado pelo decreto 3.987, pelo Presidente da República Campos Salles, em 13 abr 1901.

Note-se que neste regulamento foi excluída a medalha de 3ª classe, que aparece no Regimento de 1893. Mas o costume de designar as medalhas com os nomes dos metais estava tão difundido, que o Regulamento de 1911, no capítulo “Das Exposições Geraes”, retira a distinção feita por classes, além de aumentar o número das medalhas:

Art. 74. Além do premio de viagem haverá mais os seguintes:

- 1º – menções honrosas de 1º e 2º grãos;
- 2º – medalha de bronze;
- 3º – pequena medalha de prata;
- 4º – grande medalha de prata;
- 5º – pequena medalha de ouro;
- 6º – grande medalha de ouro;
- 7º – medalha de honra (de ouro)²⁹⁸.

Porém a Visconti, essa última mudança não atinge, pois, tendo já, em 1902, alcançado a maior premiação antes da Medalha de Honra – o ponto máximo em todos os casos, – não chegou a perceber as medalhas que foram acrescentadas em 1911.

Outras informações interessantes podem ser conseguidas a partir da análise dos catálogos dessas exposições, embora nem sempre confiáveis. Muitos erros eram cometidos e repetidos em várias edições, como por exemplo, as datas em que foram conquistadas as duas primeiras medalhas de Visconti. O assunto foi, inclusive, alvo de uma crítica mordaz que, em 1912, aponta os responsáveis pelos equívocos:

Ha tres ou quatro annos que o catalogo das exposições da Escola de Bellas Artes se torna alvo de fortes censuras, até certo ponto muito justas.

O amor pela má impressão, de que annualmente, as varias commissões organizadoras têm dado prova, revela um grande carinho pelos expositores, que, em alguns é levado ao excesso de até lhes mudarem o sexo.

Assim encontramos o bizarro Helios, pintor de faunos e nynphas, transformado em pudibunda moça.

E, mais, augmenta ou diminue os premios conforme o nome é sympathico ou não.

A outros, embirra com a nacionalidade e dá-lhes outra.

Ora o catalogo não é feito por competente, mas sim pela preciosidade de um bedel, que durante todo esse tempo tem sido o encarregado da revisão do catalogo²⁹⁹.

²⁹⁸ *Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes*, assinado pelo Ministro do Estado da Justiça e Negócios Interiores Rivadavia da Cunha Corrêa, e aprovado pelo decreto 8.964, pelo Presidente da República Hermes da Fonseca, em 14 set 1911.

Desde o início, esses catálogos traziam apenas os títulos das obras expostas, sem indicação das suas dimensões ou suportes. As obras de cada autor eram agrupadas e precedidas de informações básicas sobre o artista, embora seguissem a numeração geral dentro da categoria estabelecida pela técnica usada em sua criação. Raras vezes apresentaram reproduções de obras, como ocorreu, por exemplo, em 1903. Até 1912, nenhuma informação trazia sobre a organização das exposições ou a composição de seus júris.

No catálogo da Primeira EGBA, em 1894, Visconti teve a seguinte apresentação: “Pensionista do Estado, na Europa. Discípulo de J. Zeferino da Costa, R. Amoedo e H. Bernardelli.” Em sua segunda participação, na 3ª EGBA, em 1896, a apresentação informava apenas “Pensionista da Escola”. Em 1898, sua terceira participação, além dos dados contidos no catálogo da 1ª EGBA, foi acrescentado: “Premiado com a 2ª Medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes de 1894.” Este foi o prêmio [D38] concedido à pintura *No verão*. Neste ano, esta mesma medalha foi outorgada ainda a Belmiro de Almeida, José Júlio de Souza Pinto e Oscar Pereira da Silva, no entanto, ninguém mereceu a de 1ª classe³⁰⁰. Um artigo veiculado no dia seguinte ao anúncio da premiação explicava esse fato:

Os premios são dados por um jury, presidido pelo director da Escola e composto por dous professores designados por elle, e dous artistas estranhos á Escola, e eleitos pelos expositores, depois de conhecida a nomeação do jury.

Ficou, pois, o jury assim constituido: presidente Rodolpho Bernardelli, professores Rodolpho Amoedo e Modesto Brócos e eleitos pelos expositores os Srs. Delphim de Carvalho e Souza Lobo.

Os professores da Escola e os membros do jury não podem ser premiados. Excluidos esses dos premios, o jury entendeu que nos outros trabalhos expostos, embora haja muitos de valor, nenhum merecia primeira medalha de ouro, que o jury reserva, por ser o seu mais alto premio, para obras que reunam todas as qualidades, notadamente aquellas em que haja composição digna de apreço³⁰¹.

Em 1902, Visconti passa a ser: “Ex-pensionista da Escola Nacional de Belas-Artes.” e premiado conforme a informação anterior. A partir de 1903, é acrescido ainda: “... e com a

²⁹⁹ Luiz Gama. O vergonhoso catalogo do nosso «Salon». *A Noite* (Bellas-Artes), 19 set 1912, p. 2.

³⁰⁰ Premios do Salon. *Gazeta de Noticias*, 31 out 1894, p. 1; e *O Paiz* (Artes e Artistas), 31 out 1894, p. 2.

³⁰¹ Exposição de Bellas-Artes. *Gazeta de Noticias*, 1º nov 1894, p. 1.

Medalha de 1ª classe na IX Exposição Geral (1902).” Este foi o prêmio outorgado ao *Retrato do Sr. Simas* [134]. E esta apresentação se repete até 1906.

A partir do catálogo da 15ª EGBA, de 1908, um dado novo é acrescentado: “Professor da Escola Nacional de Belas-Artes. Avenida Mem de Sá, 54.” Nos catálogos dos anos seguintes, essas informações se mantêm quase inalteradas – apenas é corrigido o número no endereço: 60 – até que em 1913, uma lista das medalhas concedidas pelas exposições anteriores a todos os artistas é colocada no início do catálogo, separada da lista de obras expostas. Visconti, naquele ano, havia partido mais uma vez para a Europa, a fim de realizar as decorações para o *foyer* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mesmo assim, ele participava da EGBA, mas seu nome não aparece na lista geral de premiados na seção “Pintura”, somente consta a sua medalha de prata, ganha em 1902, na seção “Artes Aplicadas”.

Apesar de o pintor continuar ausente do país e agora, também da EGBA, o catálogo de 1914 corrige a falta do ano anterior e apresenta seu nome na lista geral de premiados em Pintura, e é quando começam os registros de datas incorretas. O texto diz: “Premiado com Medalha de ouro de 2ª classe em 1896 e Medalha de ouro de 1ª classe em 1901.” Ora, em 1901, Visconti nem participa da EGBA, pois em maio havia feito sua exposição individual na ENBA. Este erro nas datas de suas medalhas não será mais corrigido nos catálogos subseqüentes, apenas substituído por outros equívocos.

No início do catálogo de 1922, a lista de artistas premiados em exposições anteriores, ainda repetia o mesmo texto de 1914, no que diz respeito a Visconti, mas na lista de obras apresentadas na Exposição Retrospectiva consta, junto ao título *Retrato do Dr. Simas*, “(premiado com a medalha de ouro em 1902)”.

No início do catálogo de 1923 aparece um texto explicativo sobre o ano anterior: “A XXIX Exposição Geral foi substituída, de acordo com o programma da Comissão Executiva do Centenario da Independencia, pela Exposição de Arte Contemporanea, annexa á Exposição Internacional commemorativa do referido Centenario”.

Em 1923, o texto de apresentação dos artistas no catálogo é mais uma vez alterado, com vários acréscimos. No caso de Visconti, além de apontar a nova medalha [D42], troca novamente a data da anterior, ainda de forma equivocada:

Visconti (Eliseu d'Angelo) de nacionalidade brasileira. Ex-discípulo de Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo. Ex-pensionista da Escola premiado nas Exposições Gerais com os seguintes prêmios: medalha de 2ª classe (ouro) em 1896; medalha de 1ª classe (ouro) em 1897; Medalha de Honra (ouro), em 1922. Ex-professor da Escola. Membro do Conselho Superior de Bellas-Artes. Residente na Avenida Mem de Sá, 60.

Mais uma vez é apontada para conquista da medalha de 1ª classe uma exposição da qual Visconti nem participou. Em 1926, mais uma alteração no texto de apresentação de Visconti no catálogo de EGBA, trocando agora a data da medalha de ouro de 2ª classe para 1893. Este novo equívoco é surpreendente, considerando-se que em 1893 nem haviam começado ainda as exposições anuais organizadas pela ENBA, e na lista geral de medalhas no início do mesmo catálogo, para a mesma medalha de Visconti é indicado 1896.

Em 1928, o texto de apresentação dos artistas é resumido, acompanhando o nome de Visconti apenas: “Ex-discípulo de Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo. Ex-pensionista da Escola e ex-professor da Escola Nacional de Bellas-Artes. Residente: Ladeira dos Tabajaras, 29”. No ano seguinte o texto volta a ser mais completo:

Brasileiro. Discípulo de Rodolpho Amoêdo e Henrique Bernardelli. «Premio de viagem» da Escola, 1892; Ex-professor da Escola N. de B.-Artes; Medalha de ouro de 2ª classe, 1893; medalha de ouro de 1ª classe, 1897; medalha de honra, 1922. Membro do Conselho Superior de Bellas-Artes. Ladeira dos Tabajaras, 29.

A apresentação que segue o nome de Visconti se mantém quase a mesma de 1929 até o ano de 1934. Em 1935, além de pequenas modificações, voltam a indicar, para a medalha de 2ª classe, a mesma data que aparece na lista inicial: 1896. A partir de 1938, as medalhas são citadas sem a informação das respectivas datas, e desde 1941, as informações passam a ser ainda mais sucintas, indicando apenas os antigos professores, a medalha mais importante e o endereço do artista. No caso de Visconti, a Medalha de Honra, e o endereço virá alternado, a cada ano, entre o do seu atelier – Mem de Sá, 60, e da sua residência – Ladeira dos Tabajaras, 155.

É interessante notar também, que o primeiro nome de Visconti foi registrado nestes catálogos com diversas grafias diferentes: a princípio Eliseu; em 1902, Eliseo; de 1904 a 1906, Elizeu; de 1908 a 1910, Elyseo; em 1911 e 1913, Elysêo; em 1912, volta à forma abasileirada Eliseu; em 1920 e 1921 é Elisêo; e segue alternando essas formas aleatoriamente, sendo que nos últimos anos é abreviado – E.

Todos esses diferentes registros de nomes e datas em documentos considerados confiáveis, por se tratarem de catálogos oficiais, acarretaram grande confusão nas diversas biografias de Visconti publicadas, além das informações dadas pelo próprio artista, que sempre as passou de memória, e sem muita preocupação com a exatidão.

A partir de 20ª EGBA, os seus catálogos apresentam mudanças substanciais. Além da lista de medalhas distribuídas nos anos anteriores, são acrescentadas, em suas páginas iniciais, várias outras. Em 1913, na página 3, são registradas as listas dos membros da “Comissão Directora” da exposição, e dos júris de cinco seções diferentes, sendo que Visconti não aparece em nenhuma delas, devido à sua viagem. São apresentadas ainda três listas dos artistas que conquistaram a bolsa de Viagem à Europa: através da antiga AIBA; premiados pelas exposições gerais; e, na página 19, encabeçada por Visconti, através dos concursos promovidos pela ENBA. Todas essas listas seguem sendo reeditadas nos catálogos das exposições seguintes.

O nome de Visconti não aparece nas primeiras listas publicadas de membros do Conselho Superior de Bellas-Artes, do qual, no entanto, ele fazia parte desde que, em março de 1908, assumiu o cargo de professor de Pintura da ENBA. Ele havia sido eleito, em 1906, para ocupar a cadeira vaga por Henrique Bernardelli, mas como se encontrava na Europa, realizando as decorações para a sala de espetáculos do Teatro Municipal, só pode ocupar o cargo dois anos depois.

O Conselho Superior de Bellas-Artes já era previsto nos Estatutos da ENBA, de 1890, e sofreu pequenas modificações nos seus Regulamentos de 1901, 1911, e 1915, mas em todos eles o professor da cadeira de Pintura – uma das mais importantes da escola – em exercício ou não, fazia parte do Conselho, sendo que os professores não mais atuantes se tornavam, automaticamente, membros honorários. Assim, mesmo depois de pedir demissão do seu

cargo em julho de 1914, pois se encontrava novamente na Europa, trabalhando agora nas decorações do *foyer* do Teatro Municipal, Visconti não seria excluído do Conselho Superior de Bellas-Artes.

Mas deixou de ser atuante e comparecer às reuniões, mesmo depois de sua volta definitiva ao Brasil, em 1920, quando torna a expor anualmente na EGBA. Na seção de 6 de maio de 1922, do Conselho Superior de Bellas Artes³⁰², é aprovada por unanimidade a proposta de eleger Visconti para membro efetivo do Conselho. Na seção seguinte, de 21 de dezembro é lida uma carta de Visconti agradecendo por sua eleição, mas ele só volta a freqüentar regularmente as reuniões a partir de 1927. Seu nome reaparece na lista dos membros do Conselho, registrada nas páginas iniciais dos catálogos da EGBA, no ano de 1926, tendo sido adicionado por último, fora da ordem alfabética, que essas listas mantinham desde que apareceram pela primeira vez no catálogo da 20ª EGBA.

Depois de 1911, Visconti será membro de Comissão Diretora novamente só em 1927, de acordo com o catálogo da 34ª EGBA, desta vez em companhia de Raul Pederneiras e Raul Lessa de Saldanha da Gama, um ano após seu nome reaparecer na lista do Conselho Superior. A partir de então, nota-se que ele volta a ser ativo, fazendo parte do júri de pintura de 1926 a 1928; em 1930 e 1933.

O Prêmio da Cidade do Rio de Janeiro, no valor de 15:000\$000 [quinze contos de réis], é instituído pelo Conselho Municipal e sancionado pelo prefeito Dr. Prado Junior, em 1928, para o melhor trabalho de autoria de artista carioca – nas seções de Pintura, Escultura e Gravura, a critério do Conselho Superior de Bellas-Artes. De seu júri faz parte Visconti, em sua primeira edição, ao lado de Corrêa Lima, Augusto Girardet, Adalberto Mattos e Raul Pederneiras. E no ano seguinte, além deste júri, Visconti fará parte ainda daqueles que julgavam a seção de “Arte Aplicada” e a de “Gravura e Lithographia”.

As Exposições Gerais de Belas Artes que se iniciaram em 1894, seguiram em edições anuais até que ocorreu sua primeira interrupção no ano de 1932, por causa da Revolução Paulista. Os catálogos oficiais registravam sempre em suas capas esse título, apesar dos

³⁰² Livro de registro das Atas do Conselho Superior de Bellas Artes, folha 34 verso. Acervo Arquivológico do Museu Dom João VI, Notação 6161.

certames serem freqüentemente chamados de Salão, em diversos artigos e notícias publicados nos periódicos. Em 1933, a EGBA retornou à normalidade, e o Conselho Nacional de Belas-Artes (CNBA) foi instituído de acordo com o com o Decreto 22897, de 6 de julho, fazendo parte dele Visconti, desde então. A partir do ano seguinte, o título da mostra anual foi oficialmente alterado para Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), mas manteve a seqüência numérica anterior. Assim, em 1934 aconteceu o XL SNBA, que segue com essa nomenclatura e numeração até pelo menos 1945, o último ano da participação de Visconti.

A partir de 1933, com a instituição do CNBA, Visconti se torna ainda mais atuante. Em 1935 e 1936 ele integra o júri da seção de Pintura, sempre eleito pelo Conselho; e em 1934 e 1938 é membro do júri de Arte Decorativa. Faz parte da Comissão Organizadora do Salão por quatro anos seguidos: de 1934 a 1937. Outro convite impresso foi encontrado entre os guardados da família, referente a 1935:

O Conselho Nacional de Bellas Artes, tem a honra de convidas V. Ex. e Exma. familia, para assistirem, no dia 12 de agosto, ás 14 horas, a inauguração do XLI Salão Nacional de Bellas Artes.

A comissão organizadora

Elyseu Visconti
Heitor Figueiredo
Raphael Paixão
Armando Magalhães Correa
José Mariano Filho

Outro dado interessante é que, a partir do XLIV SNBA, em 1938, os catálogos passam a exhibir, logo em uma de suas primeiras páginas, uma lista de artistas homenageados. Neste primeiro ano, são eles: os “Irmãos Bernardelli; João Baptista da Costa; Almeida Reis; Rodolpho Amoêdo”. Visconti aparece na lista do ano seguinte, juntamente com: “Decio Villares; Raphael Frederico; Eduardo Sá; Pedro Alexandrino; Lucilio de Albuquerque; Oscar Pereira da Silva; e Antonio Mattos”.

O XLVI SNBA, em 1940, apresenta uma mudança significativa. Ele passa a ter uma “Divisão de Arte Moderna”, que apresenta, assim como a divisão geral, suas seções de Arquitetura, Escultura, Pintura, Desenho e Artes Gráficas, e Artes Aplicadas; assim como

também oferece separadamente mais um Prêmio de viagem. Além dessa divisão, aparece ainda neste mesmo Salão, a Sala Livre. A Portaria Ministerial nº 388, de 18 de agosto de 1944, em seu Artigo 22, trata “Da Sala Livre”:

No Salão Nacional de Belas Artes, em local separado, haverá a Sala Livre, na qual será admitido, independente de julgamento prévio, somente um trabalho de cada expositor.

§ 1º Ao candidato cujos trabalhos em sua totalidade, não forem admitidos pelos júris, será facultado expor na Sala Livre um (1) desses trabalhos, mediante solicitação no prazo de três (3) dias.³⁰³

São homenageados no XLVI SNBA: “Rosalvo Ribeiro; João Zeferino da Costa; Augusto Girardet; Heitor de Mello; Morales de los Rios; Irmãos Chambelland; Irmãos Thimotheo”. A Divisão Moderna, por sua vez, homenageia artistas do passado, neste ano, os principais do Brasil colônia e o arquiteto da Missão artística francesa: “Antonio Francisco Lisboa (Aleijadinho); Mestre Valentim; Manoel da Costa Athayde; Grandjean de Montigny”. E a Sala Livre, opta por um caricaturista: “Angelo Agostini”.

Em 1941, na página dos homenageados, já é denominada a Divisão Geral, destacando: “Manoel Dias de Oliveira, o Brasiliense; Bettencourt da Silva; Manoel Teixeira da Rocha; João Baptista Castagneto; Benevenuto Berna; Hugo Bertazzon; Eduardo Bevilacqua”. A Divisão Moderna, curiosamente, homenageia dois outros ilustres integrantes da Missão francesa, o primeiro pensionista da AIBA, e um de seus mais importantes professores: “Joaquim Lebreton; Nicolas Antoine Taunay; Simplicio Sá; Pedro Americo”. E a Sala Livre destaca um esquecido pela Divisão Geral: “Belmiro de Almeida”

O XLVIII SNBA homenageia artistas hoje muito pouco conhecidos, e o seguinte, de 1943, opta por destacar em todas as suas seções aos críticos e historiadores da arte. Na Divisão Geral: “Gonzaga Duque; Ronald de Carvalho; Carlos Rubens; Frederico Barata; Tapajós Gomes; Morales de los Rios Filho”. Na Divisão de Arte Moderna: “Araujo Viana; Porto-Alegre; Manoel Quirino”. E a Sala Livre: “Flexa Ribeiro”. No ano seguinte, já não se destaca mais homenageados nas primeiras páginas do catálogo do SNBA.

³⁰³ Catálogo do *L Salão Nacional de Belas Artes*, 1944.

Ainda uma vez, após a sua morte, Visconti se fez representar em uma mostra anual da ENBA, a de 1945, cujo texto do catálogo registrava:

VISCONTI, Elisêu D'Angelo – brasileiro.
Falecido em 15 de outubro de 1944.
Discípulo de Rodolpho Amoêdo e Henrique Bernardelli.
Medalha de honra.

3.1.2.3 Catálogos

As listas de obras expostas também auxiliam na autenticação e datação das pinturas, as dos catálogos das exposições anuais do Rio de Janeiro, em menor escala, por apresentarem apenas os títulos, sem indicação das dimensões, suporte, e inscrições sobre as obras. Da mesma forma e pelas mesmas razões, os catálogos de duas das exposições individuais do pintor – em 1901, na ENBA, e em 1920, na Galeria Jorge [D01-03] – representaram auxílio restrito.

Já os catálogos das exposições retrospectivas e póstumas foram fundamentais, na medida em que apresentam várias informações sobre as obras, com grande dose de segurança, pois as curadorias contaram com a colaboração da família. Por esse motivo, houve um esforço concentrado em identificar cada pintura constante das listas.

A maior exposição retrospectiva de Visconti até hoje foi a primeira realizada após a sua morte, no MNBA, em 1949. Seu catálogo [P62] tem Prefácio assinado por Oswaldo Teixeira, então diretor do MNBA. O texto é o mesmo, com pequenas alterações, do discurso por ele proferido em Sessão Solene da Academia Carioca de Letras, em homenagem póstuma realizada em 1945. O catálogo traz ainda uma pequena biografia de Visconti, sem indicação de sua autoria, apenas com as fontes dos dados³⁰⁴. Mas o texto mais famoso deste catálogo, repetido em diversas publicações, é sem dúvida a “Apreciação da Obra”, de Lygia Martins Costa³⁰⁵, no qual ela divide a produção de mais de meio século do mestre Visconti, em seis períodos, caracterizando suas influências, principais gêneros, fatura, colorido, abrangência espacial e temporal, etc.

³⁰⁴ Família Visconti; anotações do Dr. Benjamin de Mendonça; o livro de Frederico Barata e os arquivos documentais do Museu do Teatro Municipal e do MNBA.

³⁰⁵ Catálogo *Exposição Retrospectiva de Elyseu D'Angelo Visconti*, nov 1949, p. 19-27. Transcrito no Apêndice 4: “120 anos de crítica sobre Visconti – parte II”.

A primeira relação de obras apresentada nesse catálogo foi intitulada “Trabalhos expostos nos Salões Nacionais de Belas Artes”, e registra ano a ano as pinturas de Visconti que participaram das exposições gerais cariocas. Segundo a informação no final da lista: “Deixaram de ser consultados os catálogos de 1892, 1893, 1895, 1902 e 1911, por não existirem na série do Museu Nacional de Belas Artes e da Biblioteca Nacional.” Essa lista se inicia com a última exposição organizada pela ABA em março de 1890, antes portanto, de sua transformação em ENBA. Em seus primeiros anos, esta não organizou exposições gerais, sendo que o catálogo *Explicativo das Obras expostas nas Galerias da Escola Nacional de Bellas Artes*, publicado em 1893, com a listagem do acervo da sua Pinacoteca, geralmente é confundido com o catálogo de uma EGBA de 1893 que, na realidade, não aconteceu. Portanto, faltava registrar apenas os catálogos dos anos de 1895, 1902 e 1911, que foram encontrados na biblioteca desativada da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), por Arthur Valle. As páginas dos dois últimos, referentes aos trabalhos expostos por Visconti, assim como também das seções de desenho e artes aplicadas de 1903, e da Exposição Retrospectiva de 1922, organizada juntamente com a 29ª EGBA, que não constam da listagem publicada no catálogo da RETROSPECTIVA de Visconti de 1949, puderam então ser fotografadas [D09-15]³⁰⁶. Em 1895, Visconti não participou da EGBA.

No catálogo da RETROSPECTIVA de 1949, antes de iniciar a listagem das obras em exposição, uma “Nota Explicativa” considera a dificuldade de se “estabelecer de maneira infalível uma cronologia precisa e absoluta”, levando-se em conta a liberdade de concepção do artista e o fato de muitas obras não estarem datadas. Pelos mesmos motivos, a sequência das obras neste catálogo de 1949 foi adotada, a princípio, para o ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO do presente trabalho, e mantida sempre que informações fidedignas sobre a pintura não levaram à suposição de uma data divergente.

O catálogo da RETROSPECTIVA de 1949 relaciona as obras expostas, começando pelas pinturas a óleo, num total de 226, divididas nos seis períodos estabelecidos por Lygia Martins Costa. A numeração das pinturas apresenta interrupções em sua continuidade: no segundo período, da nº 48 salta-se para a nº 51; no terceiro período, acrescentou-se a

³⁰⁶ A relação completa das obras apresentadas por Visconti nas exposições anuais do Rio de Janeiro, assim como outras informações relevantes, presentes em seus catálogos, estão transcritas no Apêndice 1.

pintura nº 83-A e no quarto período, a 132-A. Isso provavelmente significa, que de última hora, decidiu-se alterar a suposição de datação de duas das pinturas selecionadas.

As dimensões das pinturas apontadas por este catálogo se mostraram raríssimas vezes equivocadas, e nele houve a preocupação de colocá-las sempre na ordem altura x comprimento, o que, associado à indicação do suporte, facilitou a identificação de várias pinturas. Além dessas informações, também a coleção à qual a obra pertencia e a presença de inscrição, da data ou assinatura, estão indicadas junto aos títulos das pinturas.

A exposição retrospectiva seguinte aconteceu na SALA ESPECIAL Elyseu Visconti, como foi designada no *Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo*, editado em 1953, nas páginas 2 a 6. Esta sala foi organizada por José Simeão Leal, que publica um texto neste catálogo, precedendo a listagem das obras expostas, no qual relata pequenas biografia e análise da obra do mestre

A relação das 35 obras obedece a uma seqüência cronológica, baseada em datas, na maioria das vezes aproximadas, que estão presentes em todos os registros, sem a distinção daquelas inscritas nas pinturas ou não. Os suportes e técnicas não estão registrados, com exceção da obra de nº 2 que indica ser um pastel, ao que se conclui que todas as outras, podendo-se confirmar na sua grande maioria, são pinturas a óleo. As dimensões estão registradas sempre com aquela menor precedendo a maior, não sendo mantida assim uma constância na indicação de altura e comprimento. Além disso, vários equívocos podem ser verificados, sendo os mais comuns os relativos à datação, e um deles às dimensões de *Revoada de pombos* [365], do MNBA. As coleções estão todas registradas, podendo-se constatar que a maioria é pertencente ainda à família Visconti, três obras são de outras coleções particulares – duas de José Mariano Neto e uma de Waldemar Eduardo Magalhães – e três de coleções públicas.

A 2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo esteve aberta ao público de dezembro de 1953 até fevereiro do ano seguinte. Já em 1954 foi publicado um catálogo específico da SALA ESPECIAL montada no Pavilhão dos Estados, no Ibirapuera, intitulado *Exposição Retrospectiva de Visconti. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*.

Diferente da lista de obras expostas na SALA ESPECIAL Elyseu Visconti, do *Catálogo Geral da II Bienal*, nesse catálogo específico não se consegue perceber qual critério determinou a ordenação do registro das pinturas. Os dados são os iguais, inclusive mantendo-se o erro na informação das dimensões de *Revoada de pombos*, apenas a formatação dos mesmos diverge, e nota-se, no final da listagem, o acréscimo de mais duas pinturas, da coleção de Benjamim de Mendonça, estas sem as informações de dimensões, local e data de criação das obras. Chega-se, assim, a um total de 36 pinturas a óleo ali expostas, excluindo-se já o único pastel apontado. Como esta relação é mais completa, foi a sua numeração a indicada nos verbetes das pinturas do ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO do presente trabalho.

A terceira retrospectiva de Visconti foi também organizada pelo MNBA, em 1967, desta vez para comemorar o centenário de nascimento do pintor, ainda que tardiamente. Embora a capa do seu catálogo tenha como título apenas uma assinatura do pintor [P64], o objetivo da mostra fica evidente em suas páginas internas. Uma nota explicativa informa:

Conforme os catálogos e dados de nossos fichários, tínhamos como certo que o centenário de Eliseo D'Angelo Visconti deveria ocorrer em 30 de julho do presente ano. No entanto, nosso atual Diretor, Professor Alfredo Galvão, ao rever recentemente os arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, encontrou uma certidão de batismo do ilustre artista que veio modificar esta data para 1966.

Embora não seja mais possível retroceder ao ano anterior para realizarmos a sua exposição de Centenário na época adequada, achamos que a publicação desse valioso documento vai certamente interessar aos estudiosos de sua biografia e confirmar a alteração que realizamos.

Assim, o catálogo da mostra COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO, em 1967, publica a reprodução, a transcrição, e a tradução do documento citado, para registrar definitivamente a correção de data tão importante. A Apresentação deste catálogo é feita por Regina Liberalli Laemmert, que começa lembrando a mostra de 1949 que, “pela extensão do valioso material arrecadado, ocupou nove salas, em vasta área de nossas galerias.” Mais adiante a autora especifica a opção curatorial para o recorte feito na vasta produção de Visconti:

Desta vez, a mostra que hoje inauguramos, em comemoração ao centenário do artista, apesar de menor, não deixa de suscitar o mesmo interesse, pois o seu conteúdo, de valor irrefutável, focaliza dois gêneros marcantes em sua obra: a paisagem e o retrato de família.

Esta apresentação, assim como todos os textos críticos, serão republicados no ano seguinte, no catálogo *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes*, que se justifica por terem já se esgotado os dois catálogos das retrospectivas do pintor, organizadas por aquele museu.

A listagem das obras expostas obedece aqui a uma organização a partir das coleções às quais elas pertencem. Primeiramente, as pinturas a óleo das coleções dos dois filhos de Visconti, Afonso e Tobias; do seu genro Henrique Cavalleiro (sua filha Yvonne já era falecida); e então, poucas obras de mais três colecionadores particulares, perfazendo um total de 44 pinturas. Além destas a óleo, foram ainda expostos poucos desenhos e aquarelas.

O catálogo de 1967 é bastante completo quanto à ficha técnica das obras, indicando suporte, inscrições como assinatura e data, e dimensões, obedecendo sempre à ordem altura x largura. Mas utiliza, em grande parte, títulos diferentes daqueles usados no catálogo de 1949. Felizmente, no confronto dos dados técnicos e reproduções, foi possível identificar várias delas.

A última exposição individual de Visconti organizada no MNBA, para comemorar o CINQUENTENÁRIO da morte do artista, em 1994, não teve um catálogo publicado. Seu curador, Nagib Francisco, escreveu um livro sobre Visconti, que não chegou a ser publicado, mas do qual consta a única “Relação das obras da Exposição Eliseu Visconti no MNBA – 1994” [D17]. Ela foi organizada também a partir das coleções das obras participantes, começando pela do MNBA, que consta de doze obras, sendo sete pinturas a óleo. Em seguida, estão listadas as 21 obras da coleção da Família Visconti, contando com 16 pinturas a óleo; depois, da coleção Sergio Fadel, mais nove óleos sobre tela; um retrato da coleção Miguel Ângelo Haddad; e por fim, mais sete obras da coleção do próprio Nagib Francisco, das quais apenas uma era óleo sobre tela. Um total de cinquenta obras expostas. O texto na mesma página, em que se inicia a “Relação das Obras”, explica que a sala do MNBA dedicada a Visconti, em permanente exposição de suas principais pinturas do acervo, seria mantida aberta durante a exposição especial.

Nessa “Relação das Obras” a ficha técnica é dada em seguida ao título: técnica e suporte; dimensões na ordem altura x largura; data ainda que aproximada, sem identificar quais estão inscritas na pintura ou não.

Os catálogos das três principais retrospectivas de Visconti – de 1949, 1954 e 1967 – trazem algumas reproduções em p&b, mas somente de cerca de 10 a 20 por cento das obras expostas, portanto funcionam mais como listas de obras que precisam ser identificadas. Já os catálogos das duas exposições da década de 1970, sendo uma coletiva de três pintores – Os PRECURSORES – e uma retrospectiva ITINERANTE de Visconti, trazem as reproduções de todas as obras expostas e, portanto, serão abordadas no item a seguir.

3.2 Reproduções

Outra fonte fundamental para a catalogação da obra de um pintor é a sua reprodução em periódicos e livros antigos, principalmente os contemporâneos ao artista, pois, além de autenticar essas obras, ajudam muito no conhecimento de inscrições – assinaturas, principalmente – que hoje já não se pode ver nos originais. Algumas vezes uma reprodução se constitui na única imagem que se tem dela, quando seu paradeiro é ignorado ou a obra foi destruída. Mas também as publicações mais recentes contribuem para o conhecimento de obras não localizadas, embora seja necessário, nesse caso, um cuidado maior, pois não podem ser tomadas como prova única e cabal de autenticidade.

O status alcançado por uma pintura pode ser revelado através da visibilidade proporcionada por suas reproduções: quantidade de ocorrências, em que tipo de veículos, com qual destaque, etc. Também as legendas que as acompanham podem dizer muito. Dentre as pinturas de Visconti, aquela que mais tem sido reproduzida é, com certeza, *Gioventù*, que aparece inclusive em livros didáticos sobre literatura e no selo comemorativo do centenário de nascimento pintor. Isso se deve não só ao fato dela fazer parte do acervo do MNBA, o que lhe dá certa facilidade para ser reproduzida, mas por ter se tornado um fenômeno de popularidade entre os críticos. Porém na internet a mais encontrada é outro nu feminino, aquele do acervo do MASP, que pode ser acessado a partir de inúmeros sites internacionais.

3.2.1 Publicações internacionais

As primeiras reproduções de pinturas de Visconti de que se tem notícia são ainda do século XIX e foram publicadas em periódicos estrangeiros.

O *Catalogue Illustré* do Salon de la Société des Artistes Français, de 1895, como os precedentes, reproduz as pinturas e esculturas expostas através de gravuras especialmente feitas a partir das obras escolhidas. Ali se encontra a reprodução mais antiga de uma pintura de Visconti, encontrada até o momento, à página 207 : *Communiantes – Communicants* [P01], ao lado de uma alegoria da Castidade, de C. Henry-Daudin. A gravura é toda composta num traçado linear, cujas indicações de claro-escuro são hachuras muito aparentes.

A primeira pintura de Visconti, reproduzida a partir de uma foto, seria uma cópia feita em tamanho natural da *Rendição de Breda* de Velásquez, uma obrigação de pensionista da qual o pintor se desincumbiu tão bem que foi sempre muito elogiada. Por este mesmo motivo, ela esteve exposta no saguão de entrada do MNBA por muitos anos, ali recebendo luz natural e poluição dia após dia. O resultado foi a sua deterioração física e desde então, encontra-se no departamento de conservação e restauração do museu, partida em vários pedaços, a espera de socorro. A única imagem encontrada dela [P03] foi justamente a sua reprodução ainda no ano em que foi terminada – 1896 – na primeira edição da *Revue du Brésil*, em Paris, cuja capa é um desenho de Eliseu Visconti [P02].

No ano seguinte, Armand Silvestre dedicara duas poesias³⁰⁷ a uma obra de Visconti, reproduzida no volume 24º de sua série *Le nu au Salon*³⁰⁸ relativo ao Champ de Mars [P04, 05], o que foi um dos indicativos da excelência do pintor, apontados numa crônica referente à sua exposição individual em São Paulo:

Cresce-lhe, porém, o numero das distincções honoríficas, consagrações de mestres e de academias; Armand Silvestre o celebra nos seus versos, e (para mim mais que tudo) o genial Puvis de Chavannes o eleva com a sua admiração!³⁰⁹

Essa reprodução gerou ou registrou uma troca de títulos entre duas pinturas de Visconti, conforme já foi visto no capítulo 2, ficando depois provado que a pintura reproduzida nesse

³⁰⁷ Transcritas no Apêndice 3: “120 anos de crítica sobre Visconti – parte I”.

³⁰⁸ Série de revistas ilustradas, em 25 volumes, de 1888 a 1897, que reproduzia obras escolhidas, em sua maioria entre as apresentadas nos Salons des Champs-Élysées e du Champ de Mars, e a crítica em prosa ou verso, de Armand Silvestre (1837-1901). Seu autor colaborou com vários periódicos parisienses como crítico de arte, e foi um escritor bastante versátil, cuja obra vai de poemas românticos a contos humorísticos, de livretos para o teatro a catálogos de exposições.

³⁰⁹ Nuno GUTTERRES. Exposição Visconti. *Correio Paulistano*, 26 mar 1903.

volume de *Le nu au Salon* e que inspirou as poesias como *Rêve mystique* era, na verdade, *Fatigada* [097]. No entanto, não é possível saber, com certeza, se houve uma troca de legendas no Salon de la Société nationale des beaux-arts, entre as duas pinturas de Visconti expostas – *Rêve Mystique* e *Noceuse* – ou se a troca de títulos aconteceu somente em *Le nu au Salon*.

Dois anos mais e aparece estampada, pela primeira vez, aquela que viria a ser a campeã em reprodução, dentre as pinturas de Visconti: *Gioventù* [114], exposta, então como *Mélancolie*. Já na sua primeira exibição, no Salon de la Société Nationale de Beaux-arts de 1899, foi reproduzida no seu *Catalogue Illustré*, à página 67 [P06].

Iniciando desde cedo a sua vocação, esta pintura foi logo depois novamente reproduzida junto a outra de Visconti, em uma importante revista inglesa, o que foi noticiado em 1903, como uma das valiosas distinções do artista:

Entre estas, queremos fazer especial referencia á reprodução dos seus quadros *S. Sebastião* e *Gioventú* na revista ingleza *The Studio* (Junho 1902), acompanhando-a as seguintes palavras:

“A personalidade que mostrou Visconti desde a sua chegada surpreendeu a todos, até áquelles que tinham acompanhado a sua carreira desde que se revelou discipulo de futuro e que estavam mais ou menos a par do que fazia em Paris.

Elyseu Visconti se mostra nos trabalhos que trouxe um artista de talento e fecundo, um pintor que está á vontade em todos os ramos da sua arte, tomado, porém, de viva sympathia pela moderna escola de imaginação e decoração.

A sua technica é fina e firme, como se poderia esperar de artista que trabalhou assiduo e activo nos *ateliers* de alguns dos melhores mestres de Paris. [...]”³¹⁰

Trata-se de texto do correspondente Carlos Américo dos Santos – assinando apenas com suas iniciais – para a seção *Studio-Talk*, sob o título “Rio de Janeiro”. Ele inicia explicando que dedicará suas notas exclusivamente a Visconti, que havia retornado de cinco anos como pensionista do Estado Brasileiro, em Paris, e que apresentara em uma mostra individual sua produção daquele período. Encerrando a nota, o autor espera que as reproduções das duas pinturas – além de *Gioventù* que é mostrada em sua moldura, ainda *St Sebastian* [108], – de

³¹⁰ Exposição Visconti. Encerramento. *Correio Paulistano* (Factos Diversos), 4 abr 1903.

um quarto de página cada uma [P07], ajudem a tornar mais conhecido um diligente, talentoso e merecedor jovem artista³¹¹.

É o mesmo correspondente que, em março de 1906, mais uma vez coloca nas páginas da *The Studio* [P12], a reprodução de outra pintura de Visconti – *Portrait of Nicolina de Assis* [157]. Suas notas, ainda na seção *Studio-Talk*, referem-se à EGBA do ano anterior e, portanto, citam vários pintores brasileiros, entre eles Pedro Américo, Henrique Bernardelli, João Batista da Costa, Pedro Weingartner, Modesto Brocos, Brenno Treidler, Ana e Maria Cunha Vasco, Gustavo Dall’Ara, Eugênio Latour, Rodolpho Chambelland, Lucílio de Albuquerque, Eduardo Bevilacqua e Arthur Thimoteo, mas são reproduzidas obras de apenas três: Visconti, Bernardelli e de A. Luiz de Freitas. Foram reproduzidas também as duas faces de uma medalha dedicada a Deodoro da Fonseca, cunhada por Auguste Girardet. De Visconti, Carlos Américo dos Santos diz ser um refinado artista, profundamente versado em todos os processos da moderna escola francesa, e que exibia talvez a mais notável pintura da exposição, o esplêndido retrato de uma escultora brasileira³¹².

Realmente, o de Nicolina Vaz de Assis foi sempre o retrato de Visconti mais elogiado pela crítica brasileira, seguido de perto pelo de Gonzaga Duque. Mas quando ele foi exposto no Salon du Champ de Mars, em 1905, foi preterido em relação ao outro retrato de Visconti também exibido ali, que foi escolhido para ser reproduzido no seu *Catalogue Illustré* [P08, 09]– o *Retrato de Mlle B. Lindheimer* [158]. Apesar de no catálogo da 12ª EGBA, de 1905, estarem registrados apenas dois retratos de Visconti, sem identificar os modelos, sabemos com certeza que são os mesmos que estiveram antes no *Salon* parisiense, porque o de Mlle B. Lindheimer aparece na foto de um aspecto da exposição carioca³¹³ [R58] e é reproduzido à página 177 [P14], da revista *Renascença* de outubro daquele ano, apesar do texto exaltar as qualidades apenas do retrato de Nicolina, como de resto aconteceu em toda crítica contemporânea.

No ano seguinte à mostra internacional LOUISIANA PURCHASE EXPOSITION (Saint Louis, 1904), foi publicada uma coleção em dez volumes chamada *Louisiana and the fair: An*

³¹¹ C. A. S. Rio de Janeiro, *The Studio*, nº 111, jun 1902, p. 71.

³¹² C. A. S. “Rio de Janeiro”, *The Studio*, nº 156, mar 1906, p. 178.

³¹³ RAPIN. “A exposição de 1905”. *Renascença*, out 1905, p. 175.

exhibition of the world its people and their achievements. O volume VII [P10] foi totalmente dedicado à arte, e o capítulo *Japanese artists and Art in other countries* (Division CXV), comenta a participação das nações com menor representação. Neste capítulo, a pintura *A convalescente* [084], de Eliseu Visconti está reproduzida junto à pintura *Descascando goiabas*, de Modesto Brocos³¹⁴, esta em menores proporções [P11]. De todo o capítulo, somente as obras dos dois brasileiros foram reproduzidas, apesar de vários países comentados e espaço substancialmente maior dado ao Japão. Também aqui é observada uma inversão de valores, pois a pintura de Visconti que recebeu nesta mostra internacional uma medalha de ouro – a *Recompensa de São Sebastião* [108] – não foi reproduzida, enquanto *A convalescente* é bastante elogiada e descrita na publicação.

3.2.2 Revistas brasileiras

Salvo novas descobertas, as primeiras pinturas a óleo de Visconti a serem reproduzidas em revistas brasileiras foram o *Retrato de Nicolina Vaz de Assis* na *Kosmos*, em setembro de 1905 [P15] e o *Retrato de Mlle B. Lindheimer* na *Renascença*, no mês seguinte [P14].

Essas duas publicações, muito similares, nasceram no mesmo ano de 1904: Em janeiro, a *Kósmos*, “Revista Artística, Científica e Litteraria”; e em março, a *Renascença*, “Revista mensal de Letras, Sciencias e Artes”.

Já no segundo número da *Kósmos*, Visconti marcava presença num artigo que trazia estampados, seus projetos vencedores do concurso dos correios³¹⁵. Na edição seguinte, de março de 1904, ele era novamente colocado em evidência, pela reprodução dos seus desenhos para o ex-libris e o emblema da Biblioteca Nacional³¹⁶.

No ano seguinte, ainda na *Kosmos*, é Gonzaga Duque quem apresenta os dois retratos de Visconti, falando primeira e mais rapidamente do de *Lindheimer*:

³¹⁴ BUEL, J. W. (Editor) *Louisiana and the fair: An exhibition of the world its people and their achievements*. Vol. VII. Saint Louis: Worlds Progress, 1905, p. 2693.

³¹⁵ Ernesto COUTINHO. “Desenhos para os nossos sellos postaes”. *Kósmos*, Anno I, nº 2, fev 1904. Esses mesmos projetos para selos foram reproduzidos também na revista francesa *L'Illustration*.

³¹⁶ Aurelio LOPES. “O ‘ex-libris’ e o emblema da Bibliotheca Nacional”. *Kósmos*, Anno I, nº 3, mar 1904.

Um, é de menina transformada em moça, d'olhos celestes e cabellos negros. Clara e rosea, transsudando o capitoso aroma da mocidade e toda primavera no seu vestido branco.

Se não é linda é real. Ella ahi está numa leve cadeirita de bambú, braço apoiado no espaldar, a mão esquerda cujos dedos apertam umas flores singelas, descansada mollemente sobre o regaço e viva, palpitantemente viva, com a rijeza de sua carnação de moça e a calma ingenuidade dum olhar celeste a que o negrume dos cabellos sombreiam estranhamente³¹⁷.

E esta é uma das obras de Visconti não localizadas atualmente, e da qual só temos reproduções em preto e branco: a do catálogo oficial do *Salon* de Paris, a de *Renascença* e outra na biografia de Barata³¹⁸.

Em seguida, Gonzaga Duque faz uma apaixonada descrição do retrato de Nicolina, texto que pelo renome do autor, deve ter impulsionado toda a celebridade da pintura, e no qual Visconti foi comparado aos maiores retratistas da história da arte européia:

O retrato de D. Nicolina de Assis é uma obra completa, como é o de Lucrecia Crivelli de Leonardo, o de Castiglione de Rafael, o de Anna de Clèves de Holbein, o *homem da luva* de Ticiano, o da Condessa d'Albemarle de Reynolds, o Mrs. Siddons de Gainsborough... uma obra destinada á reputação d'uma pinacotheca ou ao orgulho d'um amador...

Olha-se-o e difficilmente se lhe retira o olhar, tal o encanto em que se fica, porque o seu conjuncto é uma harmonia de côres severas, mas duma simplicidade tocante [...]

Não tem o seu rosto o classico oval das *madonas* nem a proporção geometrica dos typos communs das bellezas convencionaes; é, porem, uma cabeça que indica um espirito superior, que se desvia do desenho vulgar dos demais typos do seu sexo pelo *facies* inculcativo dos tocados pela *chamma divina* dos creadores. Por isso é bello. A belleza na arte não resulta da justeza ao molde admittido para essa qualificação, resulta da vida, da verdade, do poder expressivista da obra.

[...]

Mas, será um retrato na sua precisa significação? Não sei se a Snra. D. Nicolina de Assis é esta que aqui vejo; mas sei, e disso tenho absoluta certeza, que esta que aqui está viva, na téla, com este rosto, com este olhar, com este modo de descansar a dextra na cintura, esta é que é a esculptora Nicolina³¹⁹.

Na *Renascença* de 1906 [P16], aparece uma reprodução da academia realizada por Visconti como prova para o Prêmio de Viagem, em 1892 [041]. O artigo falava justamente sobre

³¹⁷ Gonzaga DUQUE. “Salão de 1905”. *Kosmos*, Anno II, nº 9, set 1905. A partir de 1905 o título deixa de ser acentuado.

³¹⁸ Frederico BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*. 1944, p. 17.

³¹⁹ Gonzaga DUQUE. “Salão de 1905”. *Kosmos*, Anno II, nº 9, set 1905.

esses concursos, pois passaram cinco anos sem acontecer, e no momento, acabava de ser contemplado, Lucilio de Albuquerque. Além das academias de Visconti e Lucilio, a revista traz também as provas pintadas por Raphael Frederico, Fiuza Guimarães, Theodoro Braga, Bento Barbosa e Antonio Vianna. Pelo fato desta pintura de Visconti se encontrar hoje bastante danificada, esta reprodução, quando ela tinha apenas oito anos de existência, é bastante interessante pois podemos vê-la intacta. Apesar de reproduzida em preto e branco, pode-se observar claramente a ausência dos descolamentos de tinta que hoje se observam na tela [041].

A primeira reprodução colorida de uma pintura de Visconti foi publicada também na revista *Renascença*, em março de 1908. Acompanhando o artigo de José Marianno Filho, “A nobre arte de Elyseu Visconti”, a pintura *Oréadas* [123] foi estampada em papel especial, colado sobre a página da revista apenas pela margem superior; processo bastante utilizado no início do século XX, chamado na página de rosto do livro *Mestres da Pintura no Brasil*, de F. Acquerone, de policromias “hors-texte”. Provavelmente havia o costume de retirar essas reproduções das revistas e colecioná-las em separado³²⁰

A *Ilustração Brasileira* teve sua primeira edição em 1º de junho de 1909, sendo inicialmente uma publicação quinzenal. O número 4 apresenta um artigo sobre o Teatro Municipal, inaugurado um dia antes da edição da revista, e traz uma reprodução em preto e branco do pano de boca pintado por Visconti³²¹, além de um esquema desenhado e numerado, para nomear os 75 retratos e alegorias ali representados, apesar do texto nada dizer sobre a enorme tela.

O número 7 desta revista publicou uma crônica sobre a ENBA³²². Recém inaugurado, o novo prédio é chamado de templo da arte. As fotos mostram a galeria da Pinacotheca e várias salas, inclusive as das aulas de escultura, pintura (modelo vivo) e desenho figurado. Entre os alunos podem ser vistas algumas mulheres. Na última página, além da imponente fachada, um aspecto da reunião do Conselho Escolar presidida pelo Ministro da Instrução

³²⁰ O volume desta revista do arquivo pesquisado – CEDAE/IEL/Unicamp – teve a reprodução da pintura de Visconti arrancada, conservando apenas a página que lhe servia de base com a legenda da obra.

³²¹ V.C. “Theatro Municipal”. *Ilustração Brasileira*, 15 jul 1909, p. 69.

³²² João do Rio. “A nova Escola de Bellas Artes – uma visita antes do «salon» annual”. *Ilustração Brasileira*, 1 set 1909, pp. 120-122.

Pública. No canto da longa mesa (na extrema direita da foto), entre vários professores, está um que havia ingressado no ao anterior – Eliseu Visconti [R63].

A *Revista da Semana* registrou a exposição individual de Visconti, realizada na Galeria Jorge, em agosto de 1920, logo que ele chegou com a família da Europa, para se fixar definitivamente no Brasil. Uma página inteira da revista foi ocupada com as reproduções de quatro pinturas [P17], dentre elas, uma que se constitui a única imagem encontrada até agora – *Saudade* [285]. Pelo texto de outra reportagem, pode-se inferir que ela representa a mãe do pintor, que ele teria visitado na Itália, em 1918:

Tambem quizeramos, a nosso ver, que o bello quadro – “A saudade” – bello no assumpto, soberbo na factura e admiravel na pureza limpida do ambiente, houvesse mais relevo para a figura da velhinha, cujo semblante nos fala do passado. É aquella velhinha, de cabellos alvos como a neve, o assumpto dominante; é ella o motivo dessa magnifica tela³²³.

Além desta, temos ainda na mesma página as reproduções de *Morro do Castelo* [205], *Pão e flores* [271], e *Leitura* [289], sendo que a última é hoje conhecida como *Meditando* e a anterior foi recentemente reproduzida³²⁴ como *Moça no trigal*. Portanto, a página da *Revista da Semana* permite conhecer além de uma pintura hoje não localizada, ainda os títulos originais, dados pelo próprio pintor, a duas de suas obras mais importantes.

Em 1915, a publicação da *Ilustração Brasileira* foi suspensa em consequência da Primeira Guerra Mundial. Em setembro de 1920, a revista retoma suas edições, e um ano depois³²⁵, ela começa a publicar as reproduções em “trichromia hors-texte” de obras de pintores nacionais. No primeiro ano eram duas reproduções por edição, depois passam a ser quatro, a grande maioria das pinturas pertencente à Pinacoteca da ENBA, ou a outros museus.

³²³ “Exposição Elyseu Visconti na ‘Galeria Jorge’: os quadros adquiridos”. *O Jornal*, 6 ago 1920.

³²⁴ Visconti; Bonadei, 1993, p. 54.

³²⁵ No primeiro aniversário desta segunda fase, muda-se a grafia do título – de *Brazileira* para *Brasileira*. Também a numeração do ano de edição será alterada. Anteriormente, ela era feita na sequência da primeira fase, até abril de 1922 – Anno X, nº 20. A partir de então, passa-se a considerar apenas a segunda fase, ficando a edição de maio de 1922 identificada com Anno II, nº 21. Em setembro de 1922, segundo aniversário da nova fase, ela passa a registrar Anno III, nº 25.

Somente a partir de março de 1922, aparece a seção *As nossas trichromias*, com comentários sobre as pinturas reproduzidas e seus criadores, sendo que, na coluna inaugural, seu autor comenta também as obras reproduzidas na edição anterior da revista:

Com o início da publicação das trichromias, divulgando as melhores obras da pintura nacional, a *Ilustração Brasileira* abriu um novo campo, onde os nossos artistas têm o ensejo de ver e conservar uma impressão perfeita das suas obras, existentes nos museus. Batista da Costa, Almeida Junior, Zeferino da Costa, H. Bernardelli e Amoedo tiveram já os seus quadros reproduzidos magnificamente nas páginas da nossa revista. No numero de Fevereiro encontram-se os quadros “General Osório”, que está no Ministério da Guerra, e “Oreades” de Eliseu Visconti³²⁶.

Então, seu autor demora-se em descrever poeticamente a pintura *Oréadas* [123], que havia sido reproduzida na edição anterior [P19], suas figuras, sua paisagem e em elogiar entusiasticamente o pintor num longo parágrafo, mas sequer nota a nudez das “juvenis figurinhas”.

A segunda pintura de Visconti a ser reproduzida em tricromia na *Ilustração Brasileira* é o *Nu deitado* [082-P20]³²⁷, hoje pertencente ao acervo do MNBA. Essas obras hoje se encontram bastante amareladas e escurecidas pela ação do tempo sobre o verniz que as recobre, assim as reproduções antigas se revestem de especial importância porque nelas podemos observar com nitidez detalhes já bastante obscurecidos nos originais. Embora as impressões não sejam perfeitas, como anunciaram seus editores, guardam ainda um frescor de cores que certamente se encontram encobertos pelo verniz e sujeira que recobrem as pinturas.

O mesmo pode ser observado ainda no *Retrato da snra Nicolina Pinto do Couto* [157-P21] – como está registrado na legenda da tricromia seguinte de uma pintura de Visconti – e que ainda dá destaque para a doação à Pinacoteca da ENBA, por José Marianno Filho³²⁸.

No mesmo ano, a *Ilustração Brasileira* reproduz ainda de Visconti, *Primavera* [230-P22]³²⁹, um dos raros nus tardios de Visconti, localizado no Rio; *Despedida* [306-P23]³³⁰,

³²⁶ Adalberto MATTOS, “As nossas trichromias”. *Ilustração Brasileira*, Anno X, nº 19, 20 mar 1922.

³²⁷ *Ilustração Brasileira*, Anno III, nº 26, 12 out 1922.

³²⁸ *Ilustração Brasileira*, Anno IV, nº 32, abr 1923. A partir de janeiro de 1923, a revista não registra mais o dia da edição.

³²⁹ *Ilustração Brasileira*, Anno IV, nº 35, jul 1923.

exposto aquele ano na EGBA; e *Crisálida* [219-P24]³³¹, exibida na EGBA de 1911, sendo que as duas últimas haviam sido expostas também na Individual de 1920 – *Despedida* como *Volta às trincheiras* – e as três não pertenciam a nenhum acervo público.

Como pertencem atualmente a coleções particulares muito bem cuidadas, as duas últimas pinturas não apresentam muita diferença do que se pode ver nessas reproduções, mas *Primavera* é também uma obra não localizada hoje, e esta reprodução mais antiga é ainda melhor que uma de 1944, na biografia de Barata³³², pois apresenta os detalhes mais nítidos e as cores mais vivas que a posterior.

Em 1924, mais quatro pinturas de Visconti foram reproduzidas na *Ilustração Brasileira*, em tricromia: *Recanto do Morro de Santo Antonio* [209-P25]³³³; *Comungantes* [074-P26]³³⁴; e dois nus femininos, pertencentes à coleção de José Marianno Filho. As quatro são obras hoje não localizadas, sendo essas reproduções de *Comungantes* e do *Nu sentado* [155-P27]³³⁵, as únicas coloridas encontradas. O outro nu é aquele chamado *Nu feminino com véu* [056-P28]³³⁶, que foi mais duas vezes reproduzido em cores, na década de 1940, em outras publicações.

Não foi possível pesquisar em todas as edições de *Ilustração Brasileira*, mas pode-se apontar ainda, de Visconti as seguintes pinturas reproduzidas em tricromia: *Antigo palácio da Marquesa de Santos* [004-P29]³³⁷; *Pão de Açúcar* [138], como *Mancha*³³⁸; *Minha casa (Teresópolis)*³³⁹[416]; *A visita*³⁴⁰[370]; *Garotos da Ladeira*³⁴¹[382]; *O vitelo*³⁴²[009]. Na década de 1930, as tricromias passam a ser impressas diretamente na página da revista.

³³⁰ *Ilustração Brasileira*, Anno IV, nº 38, out 1923.

³³¹ *Ilustração Brasileira*, Anno IV, nº 39, nov 1923.

³³² Frederico BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*. 1944, p. 15.

³³³ *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 41, jan 1924.

³³⁴ *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 47, jul 1924.

³³⁵ *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 50, out 1924.

³³⁶ *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 49, set 1924.

³³⁷ *Ilustração Brasileira*, Anno VI, nº 63, nov 1925.

³³⁸ *Ilustração Brasileira*, Anno IX, nº 97, set 1928.

³³⁹ *Ilustração Brasileira*, Ano XII, nº 5, set 1935.

³⁴⁰ *Ilustração Brasileira*, Ano XII, nº 7, nov 1935.

³⁴¹ *Ilustração Brasileira*, Ano XIII, nº 12, abr 1936.

³⁴² *Ilustração Brasileira*, Ano XV, nº 26, jun 1937.

Ainda, acompanhando vários artigos de Fléxa Ribeiro, foram reproduzidas outras obras de Visconti, em preto e branco [P30], e uma em cores, *Gioventù* [114-P31], que traz a legenda: “‘Juventude’, tela de Eliseu Visconti, adquirida pelo Governo Getúlio Vargas e uma das obras-primas do Museu Nacional de Belas Artes”.³⁴³ Este enunciado revela uma conotação política, pois, na verdade, a tela em questão não foi adquirida, mas sim doada pelo seu proprietário em 1941, como foi amplamente divulgado na época. Quando mais tarde a *Ilustração Brasileira*, passou a estampar suas capas com pinturas coloridas, foram localizadas ao menos duas de Visconti: *Volta às trincheiras* [306-P32]³⁴⁴, e *Garotos da Ladeira* [382-P33]³⁴⁵.

Também é interessante citar a ocorrência de reproduções de pinturas de Visconti em algumas outras revistas. Principalmente quando é possível observar fatos curiosos relacionados a elas. Por exemplo, é muito eloquente o absoluto silêncio diante de uma reprodução colorida e de meia página do *Nu feminino com véu* [056], na revista *Dom Casmurro*. Na edição do Natal de 1943, a revista publica as palavras de Oswaldo Teixeira, na época diretor do MNBA, ao lado dessa pintura e de outra, de Pedro Bruno (1888-1949): *Maternidade* [R30]. Esta última tela é interessante, pois a mãe se encontra nua, sentada sobre a cama, numa pose mais sensual que confortável, imprópria mesmo para o ato de amamentar o bebê que, aliás, este sim, está vestido. O autor ignora solenemente o tema das telas reproduzidas, apesar de elogiar muito, seus autores:

De fato, mestre Visconti e Pedro Bruno são dois pintores cujas telas são poemas vivos de nossa natureza e nacionalidade. [...] Amam, sinceramente, o Brasil e por isso bem merecem o justo prêmio de “Dom Casmurro” divulgando seus quadros que são peças do maior interesse artístico³⁴⁶.

Passando em seguida a falar de cada um dos pintores separadamente, Oswaldo Teixeira, julgando ser mais adequado à época, comenta um quadro de Visconti, não reproduzido: “Quando executou os ‘Frades’ deveria, por certo, tê-la pintado de joelhos como um Fra-Ângélico pagão. Há nesse trabalho, (nessa jóia diria melhor), um lavor de beneditino que

³⁴³ Fléxa Ribeiro. “Eliseu Visconti”. *Ilustração Brasileira*, nov 1944, p. 25.

³⁴⁴ *Ilustração Brasileira*, Ano XXLVII, nº 244, set/out 1956.

³⁴⁵ *Ilustração Brasileira*, Ano XXLVIII, nº 249, jul/ago 1957.

³⁴⁶ Oswaldo TEIXEIRA. “Dois Artistas Brasileiros”. *Dom Casmurro*, 25 dez 1943.

orasse em cores e linhas [...]”. Esta pintura de Visconti não foi localizada até a presente data.

O jubileu de Eliseu Visconti foi celebrado na revista *O Homem Livre*, que a essa época contava com Mário Barata como redator-secretário, sendo diretor e proprietário Hamilton Barata³⁴⁷. Segundo o edital deste número, ela seria herdeira do semanário de mesmo título fundado em 1933.

O artigo em *O Homem Livre* foi o maior sobre Visconti encontrado numa revista [P34-36] – cinco páginas trazendo reproduções de dois trabalhos cada: o *Auto-retrato* de 1934 [432]; *A família* (Salão de 1921) [326], que é visto sem a assinatura e a data equivocada de 1916, que se vê a partir da reprodução em Barata; o estudo desenhado de um detalhe do pano de boca; o *Estudo* [013], pintado na aula de H. Bernardelli; uma foto de Visconti pintando o pano de boca (1907); *A morte de Cleópatra* [054]; *Maternidade* [176]; *Retrato do maestro Alberto Nepomuceno* (1895) [072], *O Progresso*, um dos painéis da Biblioteca Nacional, que hoje se encontra também, totalmente desfigurado, em precário estado de conservação; e *A Igreja* (1911) [228].

Também a revista *O Cruzeiro*, reproduziu em pelo menos três artigos sobre Visconti, várias de suas obras, sendo nos dois primeiros em preto e branco, e no terceiro em cores. Em 1945 [P37]³⁴⁸, comentando sobre a publicação da biografia de Barata, foram reproduzidos: um detalhe da pintura do teto do *foyer* do Teatro Municipal; outro da pintura *Retratos de Frederico Barata* [475]; *Gioventù*; *As três Marias* [501]; e *Flor da rua* [498]. Por ocasião da grande Exposição Retrospectiva de Visconti, realizada no MNBA em 1949 [P38]³⁴⁹, foram estampadas: um *Auto-retrato* [472]; *Gioventù*; *Maestro Alberto Nepomuceno* [072]; *Minha casa de campo* [395]; *Maternidade* [176]; *Passeio no parque* [471]; *Minha família* (*A rosa*) [202]; *Afetos* [335]; *Crisálida* [219]; *Os patinhos* [094]. A reprodução desta última pintura é a única imagem que se tem dela. Apesar de muito parecida com outra bastante reproduzida em cores [095], não pode ser a mesma, pois as dimensões desta são diferentes da tela apresentada na exposição de 1949 e, também, numa comparação minuciosa, podem-

³⁴⁷ O JUBILEU de um grande artista nosso. *O Homem Livre*, jan/fev 1943.

³⁴⁸ Geraldo de FREITAS. “Visconti e seu tempo”. *O Cruzeiro*, 22 set 1945, p. 56, 57.

³⁴⁹ Franklin de OLIVEIRA. “O silencioso e belo Eliseu Visconti”. *O Cruzeiro*, 10 dez 1949, p. 26, 27.

se encontrar pequenas diferenças, porém fundamentais, descartando-se a possibilidade de tratar-se de registro equivocado de dimensões.

Quando da “Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento” do pintor, também no MNBA, em 1967, foi publicado outro artigo na revista *O Cruzeiro* [P39, 40]³⁵⁰, que trouxe consigo as reproduções coloridas de: *Ilusões perdidas* [423](de página inteira); um *Auto-retrato* [476], na época, da coleção Cavalleiro; *Afetos* [335]; *Três meninas num jardim* [436]; *Retratos da família* [430]; *A visita* [370]; *Meu netinho* [499]; *Carrinho de criança* [278]; e *Amigos inseparáveis* [327]. O belo texto de Carlos Cavalcanti, que acompanha as reproduções em cores vivas e fortes, fala muito sobre a modernidade de Visconti e principalmente sobre a luminosidade de suas paisagens. E, para ilustrar seus argumentos, invoca as impressões de um colega de outro ramo:

Mostra-se tão seguro na técnica e autêntico na expressão que pode ser pôsto no mesmo plano dos mestres dessa pintura de adoradores do Sol, que começa no lírico Monet e acabará no científico Seurat. Poucos terão experimentado, por assim dizer profissionalmente, a autenticidade do seu impressionismo como o nosso Keffel, quando foi fotografar-lhe as paisagens da retrospectiva para ilustrar essa reportagem. Tudo flu[i] – dizia êle –, tudo sem contornos definidos, parecendo fotografias fora de foco³⁵¹.

Também com reproduções em cores, e a novidade de incluir detalhes bastante aumentados ao lado da pintura completa, a revista *Arte Hoje*, de São Paulo, publicou em outubro 1977, o artigo “A primavera de Eliseu Visconti” [P41, 42], de Lúcia Etienne Romeu, apontando uma participação do mestre no Salão da Primavera, organizado no Liceu de Artes e Ofícios, em 1923, que teria sido inspirado no próprio Visconti.

Porém, a ocorrência mais surpreendente é, sem dúvida, a reprodução da pintura *As duas irmãs* ou *No verão* [059], colorida e de página inteira, na quarta capa de uma revista em quadrinhos: a edição nº. 14, de setembro de 1953, de *Epopéia* [P43].

O livro *A guerra dos gibis*, de Gonçalo Junior, conta a história do nascimento dos quadrinhos no Brasil, e da campanha acirrada contra eles logo de início, a exemplo do que aconteceu também nos EUA. Na segunda metade da década de 1940, as histórias em

³⁵⁰ Carlos CAVALCANTI. “Visconti, o pintor da alegria”. *O Cruzeiro*, 23 set 1967, p. 28-31.

³⁵¹ Idem, p. 30.

quadrinhos já eram um sucesso entre as crianças e jovens brasileiros, ao mesmo tempo em que cresciam as preocupações de educadores, pais, padres e políticos com as acusações de que sua leitura induzia ao crime e à licenciosidade. O auge dessa campanha foi em 1954, quando se chegou a definir o gibi como “esse veneno que deforma a alma de milhões de crianças brasileiras”³⁵².

Desde 1948, porém, os gibis contavam com um defensor de peso, o escritor e sociólogo “Gilberto Freyre, que conhecia como poucos os rigores da censura moral no Brasil”. Ainda assim, para manter esse mercado promissor, no final de 1954, Adolfo Aizen, fundador da Ebal e maior editor de revistas em quadrinhos a essa época (seguido de perto por Roberto Marinho e Assis Chateaubriand), tomou a iniciativa de criar seu próprio código de ética para regular essa publicação, levado pela grande receptividade que teve aqui o código americano, divulgado poucas semanas antes³⁵³. Aizen também havia adotado outra estratégia para cativar a simpatia de intelectuais e religiosos – a publicação de revistas educativas que mostravam sua preocupação em fazer “bons quadrinhos”, como a *Série Sagrada* (biografias de religiosos), *Edição Maravilhosa* (adaptações de clássicos da literatura brasileira), *Ciências em Quadrinhos*, e aquela que nos interessa diretamente:

Cerca de um ano antes da criação do regulamento, a revista *Epopéia* caíra na mira dos padres e leitores mais conservadores. Uma das publicações mais lidas da Ebal, criada justamente para fazer parte da linha de gibis educativos da editora, *Epopéia* reunia episódios da história universal em quadrinhos e causou polêmica porque uma de suas edições estampava na contracapa o quadro *No verão* do artista plástico Eliseu Visconti. A imagem mostrava duas adolescentes nuas, deitadas de bruços numa cama. Apenas a silhueta das nádegas aparecia com maior visibilidade, mas a simples sugestão de que o resto dos corpos estava despido causou indignação em parte dos leitores. Em setembro de 1953, mês em que a edição circulou, o editor recebeu uma quantidade razoável de cartas de protesto, algumas delas enviadas por religiosos³⁵⁴.

Essa ocorrência é tão inusitada que é inevitável a questão – Por que uma publicação, criada justamente para convencer que os quadrinhos poderiam ser um aliado à boa formação moral das nossas crianças e jovens, traria a reprodução em destaque de uma pintura como

³⁵² GONÇALO JUNIOR, *A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64*, 2004, p. 231.

³⁵³ Idem, p. 155 e 257.

³⁵⁴ Idem, p. 259.

As duas irmãs ou *No verão*, como a obra é conhecida hoje e foi ali reproduzida? Além de condenar a violência e a representação de mulheres sensuais nos quadrinhos de terror, policiais ou de ficção científica, os intelectuais argumentavam também que as histórias importadas prejudicavam a difusão da nossa cultura. Por isso, as revistas educativas não só adaptavam histórias da nossa literatura, como ainda produziam versões dos astros nacionais do circo, TV e cinema³⁵⁵. Também nesta linha deveria estar a reprodução desta tela, que trazia em sua legenda, antes do título *No verão* e nome do autor, apenas – “Pintura brasileira”.

Mas, por que justamente um nu como este e não uma pintura de cunho moral, como havia tantas? Uma possível resposta poderia ser dada por uma narrativa alegórica: “Quando um rio encontra um grande obstáculo bem no meio do seu curso, suas águas se dividem e continuam a correr paralelamente”³⁵⁶. Em meio àquela avalanche de intolerância e repressão, a imagem de *No verão* entra como um braço daquele rio. O editor de *Epopéia*, escolhendo uma obra de arte consagrada que traz a nudez de forma dissimulada, apesar de inegável, tentava contornar a vigilância dos moralistas de plantão. Mas neste contexto, o sensualismo latente na pintura não pôde mais ser ignorado.

3.2.3 Jornais brasileiros

Em menor volume, mas também bastante reveladoras são as reproduções de pinturas em jornais. As mais antigas de Visconti encontradas são da década de 1920, sempre relacionadas a uma exposição. A primeira delas foi *Crisálida* [219] no jornal *A Noite*, que anunciava a exposição individual de Visconti em agosto de 1920. Nos anos seguintes, ocorreu uma série de reproduções, sempre de pinturas que estavam participando da EGBA daquele ano³⁵⁷. Algumas dessas reproduções foram bastante interessantes porque, nos catálogos dessas exposições, as obras foram registradas com títulos absolutamente genéricos, como *Retrato* ou *Paisagem*, sem nenhuma outra especificação que permitisse

³⁵⁵ Idem, p. 256.

³⁵⁶ Usada pelo historiador da arte Jacques Bonnet, para explicar o surgimento dos livros eróticos que circulavam em secreto e dos álibis culturais usados para justificar o nu nas pinturas, a partir do século XVI, em seu curso “Mulheres no banho”, ministrado na Unicamp, de 7 a 28 nov. 2007.

³⁵⁷ A lista completa pode ser vista no Apêndice 7: “Publicações com reprodução de pinturas”.

identificar a pintura. Assim, a partir das reproduções publicadas em *O Paiz*, 11 ago 1927, p.1; *O Jornal*, 13 ago 1927, p.3 [P45]; e *Correio da Manhã*, 28 ago 1927, p.10 [P44] foi possível saber que o *Retrato de minha irmã Anunciata Visconti Scarpa* [368] e *Minha companheira* [357] participaram da 34ª EGBA. Mas o mais surpreendente foi descobrir que o retrato *Minha filha Yvonne* [403], datado de 1933, foi exposto em 1929, como pode ser visto na reprodução de *O Paiz*, de 11 de agosto de 1929, p.1 [P46].

Também de suma importância para a catalogação das pinturas de Visconti foi a reprodução de *A casa* [411], retrato conjunto da esposa e os três filhos, que em algum momento e por razão desconhecida, foi recortado em três pedaços. Sua reprodução no *Correio da manhã* de 10 de agosto de 1930, p.1 do Suplemento [P47], é a única imagem conhecida da composição original.

Por ocasião das retrospectivas póstumas de Visconti, também vários jornais reproduziram obras expostas, porém, o mais interessante é o conjunto de oito pinturas publicado em *O Estado de S. Paulo*, de 31 de janeiro de 1954, p.84 [P51], ilustrando a Sala Especial com a qual Visconti foi homenageado na II Bienal. O catálogo desta mostra registra vários equívocos com relação a títulos e datas das pinturas, e as reproduções ajudam a elucidar a questão.

3.2.4 Pinturas em fascículos

Francisco Acquarone e Adão Queiroz Vieira foram responsáveis por uma série, em vinte fascículos, que, encadernados, formam dois volumes: *Primores da Pintura no Brasil* [P54], que apresenta reproduções de grande formato, em cores, acompanhadas de comentários. São 160 pinturas de 74 artistas. A primeira edição foi concluída em fevereiro de 1942, sendo lançada uma segunda edição logo em seguida, com pequenas alterações por um acidente que inutilizou algumas gravuras. Oito reproduções de pinturas de Visconti foram apresentadas, sendo que seis foram repetidas nas duas edições – *Retrato (D. Nicolina de Assis)* [157]; *Nu* [056-P55]; *Crisálida* [219] *O vitelo* [009]; *Recanto do Morro de Santo Antonio* [209] e *Os garotos da Ladeira* [382] – e duas delas apareceram uma única vez, em uma ou outra edição. O clichê de *Dança das Oréadas* [123] foi um dos inutilizados, tendo

sido substituído na segunda edição por *Volta às trincheiras* [306], ali denominada *Despedida*.

Junto com o primeiro fascículo foi publicada uma sinopse de *A Arte da Pintura no Brasil*, passando rapidamente pela arte indígena, colonial, Missão artística francesa e seus discípulos, chegando até a geração de Visconti, que foi citado como “autor da decoração do Teatro Municipal”. Acompanhando o último fascículo foram publicadas as *Últimas palavras*, que explicam a composição da coleção e as dificuldades encontradas:

O momento atual também não se recomenda como um dos mais propícios para empreendimentos dessa natureza.

Convulsionada de maneira premente pela brutalidade da guerra mundial, a humanidade se agita, dentro de um panorama de ruína econômica, onde as indústrias sofrem a quase paralisação de suas atividades. – Decorre daí o aumento das matérias primas e da própria mão de obras, em virtude da escassez reinante nas mesmas.

Desde o papel em todas as suas modalidades de fabricação, até as tintas, a “clichérie” e a manufatura técnica, tudo no terreno gráfico se elevou de maneira quase alarmante e proibitiva. – Vencemos, no entanto, galhardamente e sem medir esforços; vencemos – forçoso é confessar – menos por nossa tenacidade do que pelo espírito culto de um povo que soube premiar nossos sacrifícios.³⁵⁸

De fato, é surpreendente que, nesse momento de recessão, um empreendimento dessa natureza tenha obtido sucesso, a tal ponto de gerar uma segunda edição. Mas, é muito provável que ele tenha sido viável, por ter aproveitado clichês já existentes. Ao menos no caso de Visconti, todas as pinturas reproduzidas em *Primores* já tinham sido publicadas, anteriormente, na revista *Ilustração Brasileira*. Reforça esta idéia, outro trecho das *Últimas palavras*:

O critério seletivo, com que pretendíamos orientar a coleção desde o primeiro fascículo, encontrou-se logo prejudicado, pelas impossibilidades materiais para a reprodução de nossas telas mais famosas. Basta dizer que a sua remoção das galerias dos museus é cousa proibida.

Tal medida, plenamente justificada, impediu-nos, no entanto, proceder aos trabalhos de gravação necessários às policromias. Vimo-nos, conseqüentemente, na contingência de apresentar, na medida do possível, o que as circunstâncias no-lo

³⁵⁸Francisco ACQUARONE & A. Queiroz VIEIRA. *Últimas palavras*. In: *Primores da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, 2 v., [1942].

permitissem. Tais razões explicam, de forma satisfatória, a escolha das reproduções, escolha que não obedeceu formalmente a nenhum espírito de seleção crítica.³⁵⁹

Uma vantagem dessas reproduções sobre aquelas da *Ilustração Brasileira*, é que nessa coleção, as suas legendas trazem também as dimensões das pinturas. Assim, no caso de uma obra não localizada, e que não participou de nenhuma exposição mais recente, como o *Nu feminino com véu* [056], as dimensões de sua tela são conhecidas apenas pela informação de *Primores da Pintura no Brasil*. É interessante observar que, quase duas décadas antes, Adalberto Mattos, no comentário feito junto à reprodução da *Ilustração Brasileira* – Nossas trichromias – como que vaticinou a reprodução futura deste nu: “Não vacillamos em considerar a t la como um dos primores da pintura contemporanea”.³⁶⁰

O texto que acompanha a primeira reprodução – *Retrato de Nicolina de Assis* – traz um brevíssimo histórico sobre o autor, alguns dados também sobre a retratada, e um comentário sobre o colorido da obra:

[...] é uma dessas obras que encantam pelo seu conjunto de côres severas.

  uma verdadeira harmonia de tons pardos, desde o fundo até o tom escuro do vestido; desde o p lo pardo da “fourrure” até o tom bege da capa. – A escala de nuanças, aí, é infinita: vai do  ca ao negrume dos cabelos e do chapéu.

E termina repetindo o último trecho da crítica de Gonzaga Duque a essa pintura. Assim também, o texto que acompanha a segunda reprodução de Visconti – *Or adas* – logo em seu início transcreve trechos da crítica de Gonzaga Duque, que serve de pretexto para o comentário:

O homem de cultivado e nobre gosto, capaz de adquirir a t la de Visconti, felizmente, não surgiu. Felizmente, repetimos, porque, senão, a Escola de Belas Artes não a poderia ter adquirido, como o fez, mais tarde, afim de enriquecer a coleção da nossa principal galeria de artes plásticas.

Só assim, a “Dança das Or adas” poderá ser admirada, como o tem sido durante quasi quarenta anos, pelo público amante da pintura, que percorre a pinacot ca do Museu.

Quando na 2  ed  o de *Primores da Pintura no Brasil* esta obra teve que ser substituída, por causa de um acidente que inutilizou seu clich , os organizadores da coleção escolheram

³⁵⁹ Idem.

³⁶⁰ Adalberto MATTOS. As nossas trichromias. *Ilustr  o Brasileira*, Anno V, n  49, set 1924.

uma rara pintura de Visconti que tem o tema compatível com o clima vivido mundialmente, na primeira metade da década de 1940:

Na época em que o mundo se debate na mais atroz das calamidades, na hora em que o fantasma da guerra enche de luto e de pavor as populações de três continentes, êsse quadro de Visconti assume um caráter oportunista, pelo tema que apresenta.

É uma visão dolorosa do mundo de 1914 a 18. [...]

O contraste que Visconti procurou acentuar em seu trabalho é dos mais enternecedores, choca pela sensibilidade dos seus extremos.

Dentro de um cenário primaveril, em uma aldeia de França, um “poilu”, equipado para a campanha, despede-se de sua amada.

E segue descrevendo detalhada e poeticamente a cena de *Volta às trincheiras* [306].³⁶¹ De todos os textos que acompanham as reproduções das pinturas de Visconti nessa coleção, este é o que mais se atém a tela, especificamente. Outro muito interessante é aquele sobre o único nu dentre as pinturas selecionadas – o *Nu feminino com véu* [056]. É também, comparando-se com os textos que acompanham as reproduções desta pintura em outras publicações³⁶², o único bastante explícito em apontar seu erotismo:

O “Nú” de Visconti, aqui apresentado, é um exemplo magnífico de escorço bem conseguido e habilmente interpretado. – Tudo nêle revela o arrôjo da perspectiva: o corpo do modelo, as pernas, a cabeça e sobretudo o braço direito. Êste braço, único que aparece na tela, é uma afirmativa do desenho seguro e firme de Visconti.

Mas não só os contornos são admiráveis nêsse quadro: o colorido também é notável.

Há, na ambiência da tela, uma exaltadora sensação de calor, mercê do colorido forte e quente em que ela está envolvida. – O vermelho predomina em tudo: No tapete, na parede, na própria carne, sob a qual “vê-se” o sangue circular.

Como resultante dêsse abrasamento de tons, fica a impressão de forte sensualismo.

Aquêle corpo, jogado negligentemente sobre o leito, exuberante de forma e de vida, mal velado pela gaze que lhe cobre as pernas, desperta, com efeito, a flama lasciva, criadora de tantas obras de arte.- Porque o sensualismo, se às vezes rebaixa, quando é libidinoso, outras vezes enaltece o espírito, levando-o, na exaltação dos sentidos, à culminância da verdadeira arte.

³⁶¹ Todos os textos que acompanham as reproduções de *Primores da Pintura no Brasil* se encontram transcritos no Apêndice 3: “120 anos de crítica sobre Visconti - parte I”.

³⁶² Adalberto MATTOS. As nossas trichromias. *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 49, set 1924; Oswaldo TEIXEIRA. “Dois Artistas Brasileiros”. *Dom Casmurro*, 25 dez 1943, este último comentado no item 3.2.2 deste mesmo capítulo.

O mais interessante é que o autor não faz essa leitura apenas numa obra recente, como a de Visconti, mas, na seqüência, aponta a exaltação da sensualidade nas obras helênicas e no seu politeísmo antropomorfo, talvez justamente, com o intuito de salvaguardar a sua interpretação. E se torna ainda mais brilhante, ao perceber nessas obras, a “flama sagrada que eleva o espírito, através da lascívia”, libertando, assim, sua análise de qualquer ranço moralista. É um exemplo admirável de sinceridade diante da sensação provocada por um nu, desfazendo-se da máscara que, ainda no início do século XX, justificava o nu dentro da estética acadêmica, desde que ele se circunscrevesse às suas normas. Mas é um raro caso de crítico que se nega a não ver. Ele termina transcrevendo um soneto de Raimundo Corrêa, “Plena nudez”, que disse parecer ter sido inspirado na pintura de Visconti.

No comentário que acompanha *Crisálida* [219], o autor pouco fala desta pintura, e aproveita o ensejo para revelar o artista decorador, criador dos grandes painéis do Teatro Municipal, Biblioteca Nacional, Conselho Municipal, e lamenta não poder reproduzir nos fascículos essas composições. No comentário sobre *O vitelo* [009], é apresentada uma pequena síntese histórica dos movimentos artísticos e temas abordados, citando alguns pintores, e destacando Rosa Bonheur, como representante do “animalismo”. Ao comentar *Recanto do Morro de Santo Antonio*, o autor faz também uma menção ao momento presente, desta vez, em relação à própria cidade do Rio de Janeiro, e ao morro representado:

Agora, então, que êle se acha na iminência de ser demolido, segundo consta de um recente decreto da municipalidade, quadros como esse de Visconti assumem um caráter documentário, inegavelmente inestimável. [...]

Para finalizar as reproduções de Visconti em *Primores da Pintura no Brasil*, seus organizadores demonstram que procuraram dar uma pequena amostra da versatilidade do mestre:

Visconti é um grande emotivo. Sua obra é multifacetada.

Palheta rica, opulenta de côres, desenho firme e bem construído, sua arte invade todos os gêneros, devassa tôdas as modalidades.

Sem falar nas grandes decorações que se ostentam no Teatro Municipal ou no edifício do antigo Consêlho Municipal, os quadros históricos, as paisagens e os retratos constituem uma cópia notável de télas magníficas.

Já publicamos, nestas páginas, várias reproduções de trabalho de mestre Visconti, tais como um nú, um retrato, uma composição, uma paisagem e um estudo animalista.

Agora, com a estampa aqui ao lado, o artista nos mostra um pequeno quadro de gênero, “Os Garôtos da Ladeira”. [...]

3.2.5 A biografia e alguns contemporâneos

O livro brasileiro mais antigo que traz reproduções de obras de Visconti, de que se tem notícia, é de 1916: *Um século de Pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil*, de Laudelino Freire. São reproduções em p&b de *As comungantes* [074]; *Maternidade* [176] e *São Sebastião* [108]. As duas últimas são obras bastante reproduzidas, mas a primeira apareceria em apenas mais duas edições: na *Ilustração Brasileira* de julho de 1924, em cores e, novamente em p&b, no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, de 1988, única publicação que traz as dimensões da pintura em sua legenda, informação muito importante por se tratar de obra hoje não localizada.

Porém, a mais antiga publicação a tratar especificamente sobre o pintor é o livro *Eliseu Visconti e seu tempo* [P57], biografia publicada por Frederico Barata, em 1944, já no prelo quando da morte do artista. Ela permaneceu durante mais de seis décadas como única, excetuando-se a edição dos discursos em homenagem póstuma, proferidos na Academia Carioca de Letras³⁶³, e os catálogos das exposições individuais. A biografia de Barata apresenta 93 pinturas a óleo e de cavalete reproduzidas em p&b, e mais oito coloridas, sendo que *Primavera (Nu)* [230] aparece em cores e p&b, portanto, um total de 100 pinturas a óleo reproduzidas, sem contar os grandes painéis decorativos em prédios públicos, desenhos, aquarelas, guaches, pastéis, além de projetos para as indústrias e artes gráficas. Até hoje, é a publicação que tem a maior quantidade de pinturas a óleo de Visconti reproduzidas, com a segurança de serem todas autênticas, pois o autor era amigo íntimo do pintor. Sendo assim, é uma ferramenta fundamental, um ponto de partida, mesmo, para a catalogação das suas pinturas.

³⁶³ TEIXEIRA, Oswaldo; BARATA, Frederico e ARAÚJO, Carlos da Silva. *Eliseu D'Angelo Visconti*. Rio de Janeiro: Gráfica Sauer/ Biblioteca da Academia Carioca de Letras, 1945 (Cadernos 16).

No entanto, não é uma publicação isenta de erros, ao contrário, apresenta vários deles, alguns, visivelmente de editoração, outros, oriundos da própria memória sem muita exatidão, do próprio biografado, já com bem mais de setenta anos. Assim, percebem-se claramente algumas legendas equivocadas, como a do *Nu dormindo* (p. 24) e a do *Retrato de Yvonne* [200] (p. 40), em ambas aparece como data de criação das obras o ano de 1900, sendo que a primeira, é o *Nu deitado* [082], de 1896, e a segunda, que retrata sua filha nascida em 1901, deve ser de 1908 ou 1909. Outros equívocos não são tão evidentes, como no caso da pintura estampada na página 43 – *Chácara da Floresta* [E38] – indicada como óleo, quando, na verdade, trata-se de uma aquarela, recentemente encontrada com um colecionador de São Paulo.

O fato das legendas não citarem as dimensões dos quadros, também é um fator limitante. Assim, várias reproduções de pinturas apresentadas ali continuam como imagens únicas de obras não localizadas, e, portanto, sua catalogação mantém-se com os dados incompletos. No entanto, as legendas apresentam várias outras informações interessantes, como: local e data da criação das obras; coleções às quais pertenciam naquele momento; exposições das quais participaram. Vale ressaltar que todos esses itens carecem de confronto com outras fontes, porque, vez ou outra, apresentam incorreções³⁶⁴. A pintura *Garotos da Ladeira* [382], por exemplo, não é datada, e por muito tempo se assumiu como data de criação aquela citada por Barata, em sua reprodução (p. 80): 1930. No entanto, uma foto dos arquivos do pintor [F49] e reproduções dos jornais de época (*O Paiz*, 10 ago 1928 [R81] e *O Jornal*, 12 ago 1928 [R80]) comprovam que ela participou da 35ª EGBA com o título *Os desherdados*.

Uma legenda da biografia de Barata que traz todas as informações equivocadas é a da página 52. Ela apresenta o título *Despedida*, que foi usado para várias pinturas de Visconti [208, 306; 370], o que gerou muita confusão. A pintura reproduzida naquela página não é a que foi apresentada na 30ª EGBA, em 1923, como diz sua legenda. Isso pode ser

³⁶⁴ No Apêndice 7: “Publicações com reprodução de pinturas” a óleo, de Visconti, estão anotadas essas informações constantes das legendas na biografia de Barata, e entre colchetes se encontram as correções, quando os dados foram checados e comprovado seu equívoco; assim como registrado o título usado no catálogo que acompanha essa tese, quando se apresentam diferentes.

comprovado pela reprodução da pintura *Volta às trincheiras* [306], na revista *Ilustração Brasileira* de outubro de 1923 [P23], que naquele ano foi exposta como *Despedida*. A mesma troca de legendas ocorreu também por ocasião da exposição na Sala Especial Eliseu Visconti, da 2ª Bienal de Arte Moderna. Um artigo publicado sobre esta sala em *O Estado de S. Paulo*, de 31 de janeiro de 1954 [P51], traz várias reproduções de pinturas, dentre elas: *Volta às trincheiras*, como “Despedida (1922)” e como “O Adeus (Paris, 1917)”, uma cena representando um comprimento afetuoso entre duas mulheres, a mesma reproduzida na página 52 de Barata. Ora, pelas dimensões apresentadas no catálogo da Sala Especial, pode-se confirmar que *Volta às trincheiras* foi exposta ali como *L’Adieu*, esta sim uma pintura realizada na França; e que a obra registrada como *Despedida*, Rio de Janeiro, 1922, é aquela indicada nos catálogos de duas Retrospectivas do MNBA, em 1949 e 1967, com o título *Visita* [370], datada de 1927. Certamente, os dados desta pintura, registrados no catálogo da Sala Especial, foram baseados na reprodução da biografia de Barata.

Quanto às informações desta biografia sobre as coleções às quais pertenciam as obras naquela época, isso é bem mais difícil de checar. Cabe apenas observar que, além da maioria das obras reproduzidas ali pertencer ainda ao artista ou à sua família, as outras duas maiores coleções de pinturas a óleo de Visconti, ambas com oito registros, eram a do MNBA, e aquela indicada como “Das galerias do Solar de Monjope”. Este solar era uma construção neocolonial [R56, 57], residência de José Marianno Filho, por ele projetada. Médico e historiador da arte, chegou a presidir a Associação Brasileira de Belas Artes, em 1924, e substituiu João Baptista da Costa, como diretor da ENBA, em 1926, permanecendo apenas até o ano seguinte. Construído na antiga Chácara da Bica, o solar abrigou uma rica coleção, obra da dedicação de Marianno Filho, que recolheu inúmeras peças coloniais legítimas pelo Brasil, notadamente a região Nordeste, e adquiriu exemplares da pintura contemporânea brasileira. Porém, ao menos uma das pinturas de Visconti apontadas como pertencente a esta coleção na biografia de Barata é um registro equivocado: *Flores da Rua* [303], que até muito recentemente, pertencia ainda à família Visconti. Outra observação interessante é o fato de que, cinco anos mais tarde, quando da RETROSPECTIVA de 1949, no MNBA, das sete pinturas indicando a coleção do Solar de Monjope (excluindo-se já *Flores da Rua*), apenas duas ainda pertenciam ao herdeiro do solar, José Marianno Neto: o *Nu*

sentado [155] e *Meditando* [289]. As outras cinco não aparecem no catálogo da retrospectiva e, certamente, se pertencessem a Marianno Neto, integrariam a exposição, pois são obras de relevância.

Outro livro publicado no mesmo ano que a biografia de Barata – *História da Pintura no Brasil*, de José Maria dos Reis Júnior [P58] – apresenta a reprodução em p&b de oito pinturas a óleo do mestre, além do painel central da decoração do *foyer* do Teatro Municipal, acompanhado de dois detalhes. É muito provável que o livro de Reis Júnior tenha surgido antes que o de Barata, pois este último teve tempo de incluir um capítulo “In Memoriam”. Reis Júnior dá a Visconti o destaque especial que mereceram os artistas já falecidos, embora o inclua no capítulo “Pintores Vivos”. E justifica: “Abrimos exceção para Eliseu Visconti por julgarmos que êsse artista, pela sua avançada idade, já completou definitivamente seu ciclo artístico.”³⁶⁵

Todas as pinturas a óleo reproduzidas em Reis Júnior estão também na biografia de Barata, mas existem dois detalhes diferentes que valem ser mencionados. O primeiro é o fato da pintura das duas meninas na cama [059] estar reproduzida em Reis Júnior com o título *No verão*, com o qual ela passou a ser conhecida, muito provavelmente pela primeira vez [P58], enquanto no Barata ela aparece ainda como *As duas irmãs*. O segundo é que na reprodução colorida de *Grupo de retratos* [326], na página 47 de Barata, aparecem claramente, no canto superior direito, uma assinatura e a data equivocada 1916; enquanto na reprodução em p&b da mesma pintura em Reis Júnior, com o título *Família*, não existe nenhuma inscrição naquele local [P59].³⁶⁶

Outro livro surgido na mesma década é o de Francisco Acquarone – *Mestres da pintura no Brasil* [P60] – que reproduz doze pinturas a óleo de Visconti, sem contar dois detalhes do painel principal do *foyer* do Teatro Municipal, um detalhe do pano de boca do mesmo teatro, e um dos painéis da Biblioteca Nacional, além de desenhos preparatórios para o pano de boca e para a decoração do Palácio Tiradentes. A reprodução de apenas uma das pinturas é colorida: *Oréadas* [123], e dentre as demais, três são pinturas que não aparecem

³⁶⁵ José Maria dos REIS JÚNIOR. *História da Pintura no Brasil*, 1944, p. 293.

³⁶⁶ As questões de título e data desta obras estão comentadas detalhadamente mais adiante, neste capítulo.

em Barata: *O vitelo* [009], um *Nu* [056] e *Morro de Santo Antonio* [209-P61]. Esta última está reproduzida no catálogo de 1949 como *Meu quintal – Copacabana*, e na *Ilustração Brasileira* de janeiro de 1924 [P25], como *Recanto do Morro de Santo Antonio*, e assim também em *Primores da Pintura no Brasil*. Por ser este último título o mais antigo registrado, é o que foi adotado no ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO; além de ser também o usado em publicações posteriores a 1949.

3.2.6 Catálogos de exposições

O catálogo brasileiro mais antigo a reproduzir pinturas de Visconti é uma publicação da ENBA, de 1923 - *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura* [P52] – que estampa em p&b [P53]: *Oréades* [123] e *Tronco de mulher* [060]. A primeira, já tinha sido reproduzida duas vezes em revistas brasileiras, em tricromia: em março de 1908, na *Renascença*, e em fevereiro de 1922, na *Ilustração Brasileira*; e ainda aparecerá em muitas outras publicações. Porém a segunda pintura, registrada hoje no MNBA como *Dorso de mulher*, aparecia pela primeira vez em uma publicação e só será reproduzida novamente em 2008, em *Eros adolescente*, desta vez, em cores.

Entre 1944 e 1945, o MNBA fará uma série de pequenas exposições coletivas temáticas, cujos catálogos trazem algumas reproduções em p&b³⁶⁷. O mais interessante deles para este trabalho é o catálogo da *Exposição Aspectos de Paris por pintores brasileiros*, julho de 1945, que tem reproduzida em uma de suas páginas [P56] uma pintura hoje não localizada, *Jardim de Luxemburgo* [167], na época da coleção Yvonne Visconti Cavalleiro. Embora nas impressões os contrastes de claro-escuro se apresentem muito diferentes, numa comparação cuidadosa, pode-se perceber que se trata da mesma pintura reproduzida no jornal *A Manhã*, de 2 de junho de 1946 [P49, 50].

No catálogo da grande RETROSPECTIVA de 1949, são reproduzidas, em p&b, 31 pinturas a óleo de Visconti, dentre as 226 relacionadas como expostas. As mais interessantes são aquelas que não aparecem na biografia de Barata: *As lavadeiras* [028]; *Moça chorando*

³⁶⁷ Os dados destas exposições e os títulos das pinturas de Visconti reproduzidas podem ser vistos no Apêndice 7: “Publicações com reprodução de pinturas”.

[184]; *Dia de sol – Andaraí* [027]; *Patinhos* [094]; *Primitivo friso do Proscênio* [189]; *Crisálida* [219]; *Meu quintal* [209]; *Ronda de crianças*; [305]; *Sob a folhagem* [253]; *Meu filho Afonso* [453]; *Paisagem de Teresópolis* [490]; e *Revoada de pombos* [365]. Dentre estas, duas ainda se mantêm quase como imagens únicas: *Moça chorando*, que pode ser vista também apenas numa das pequenas fotos com etiquetas numeradas, correspondendo à numeração do catálogo de 1949; e *Patinhos*, reproduzida ainda na revista *O Cruzeiro*, de 10 de dezembro de 1949, p. 27 [P38]. Portanto, as duas imagens existentes de cada uma dessas duas pinturas, são da época da RETROSPECTIVA. Outro detalhe a ser observado, é que a pintura reproduzida como *Meu filho Afonso*, ao lado de outro retrato *Meu filho Tobias* [431], está registrada na listagem das obras expostas, sob o nº 212, como *Retrato de meu filho Afonso*. Como os dois títulos são de mesma data, foi adotado no ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO o mais curto.

O catálogo específico da SALA ESPECIAL de Visconti, na 2ª Bienal de São Paulo, de 1954, apresenta oito pinturas reproduzidas em p&b, sendo que todas se encontram também na biografia de Barata. E mais do que isso, percebe-se que no catálogo foram repetidas as mesmas legendas da biografia. O *Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo*, que traz a relação de obras expostas na Sala Especial Elyseu Visconti, não apresenta nenhuma reprodução de suas pinturas.

Em 1967, para comemorar o CENTENÁRIO de nascimento de Visconti, o MNBA reúne apenas obras de coleções particulares. Seu catálogo estampa em p&b cinco pinturas a óleo, sendo que apenas duas já reproduzidas anteriormente: *As três Marias* [501], tanto na biografia de Barata quanto no catálogo de 1949; e *Roupa estendida* [491], de 1944, que aparece antes na biografia e nos catálogos de 1949 e 1954, mas que neste, de 1967, está registrada como *Roupa na corda*. Uma das pinturas reproduzidas pela primeira vez é *Três meninas no jardim* [436], que foi nesta ocasião comprada para o MNBA, pela verba orçamentária. Outra é a pintura hoje não localizada, *Telhados parisienses* [105], reproduzida também no jornal *O Globo*, na coluna Artes plásticas, junto a um artigo sobre

essa exposição de 1967³⁶⁸, portanto, as duas únicas imagens dela são da mesma época. A terceira pintura reproduzida pela primeira vez é a registrada neste catálogo como *Paisagem – Teresópolis*, da coleção Henrique Cavalleiro. Pelas dimensões aqui registradas, é a pintura exposta na Sala Especial da 2ª Bienal, como *Evocação*, e reproduzida em diversos catálogos recentes, como *Evocação de Louise* [459]³⁶⁹.

O catálogo da mostra OS PRECURSORES, em 1974 – a primeira do Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea, organizado pelo Museu Lasar Segall – reproduz todas as pinturas expostas dos três artistas participantes: Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti e Artur Timotheo da Costa. Visconti se apresenta com o dobro de obras em relação a cada um dos seus companheiros de coletiva. São vinte pinturas a óleo, na época, todas pertencentes a coleções particulares ou públicas de São Paulo.

As reproduções são numeradas numa única seqüência, começando pelas obras de Belmiro, em seguida as de Visconti, e por último as de Timotheo da Costa. As reproduções não estão acompanhadas de legendas, mas apenas da numeração seqüencial. Da relação das obras consta, abaixo do título: o suporte, no caso das pinturas a óleo, ou a técnica (aquarela, desenho); as dimensões na ordem altura x largura; logo abaixo, a indicação se a obra é assinada ou datada, transcrevendo a inscrição; e por último, a coleção à qual pertence.

A maioria das pinturas a óleo de Visconti ali presentes era reproduzida pela primeira vez, e foram expostas com os seguintes títulos: dois *Auto-retratos* [130; 442]; um *Trigal* [267]; três nus [038; 102; 298]; *Alegoria dantesca* [213]; *Família no bosque* [297]; *As lavadeiras* [026]; *A caboclinha* [030]; *A casa do pintor em Sta. Teresa* [210]. Além de mais três pinturas, cujas reproduções se mantêm como imagens únicas, conseguidas até o momento: *Vila Rica Copacabana* [399]; *A igreja de Petrópolis* [146]; e *Paisagem de Petrópolis* [147].

Alguns desses títulos foram substituídos no ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO por outros mais antigos já registrados. Um deles, *A casa do pintor em Sta. Teresa*, foi apresentado na 20ª EGBA, em 1913, como *Paisagem de Santa Teresa*, e assim também

³⁶⁸ José Roberto Teixeira LEITE. Visconti no MNBA. *O Globo* (Artes Plásticas), 21 ago 1967, 2º caderno, p. 17.

³⁶⁹ A relação de todas as publicações encontradas com reproduções de pinturas de Visconti está no Apêndice 7.

reproduzido posteriormente a 1974. Dois dos nus foram registrados no catálogo da mostra OS PRECURSORES como *Nu deitado I* [102] e *Nu deitado II* [298], sendo que o primeiro foi identificado através da pequena foto numerada do álbum da família, correspondente à numeração do catálogo de 1949 [F56], como *Busto de mulher*. O outro se manteve como *Nu deitado*, e o terceiro nu deste catálogo, *Nu de pé* [038], também teve seu título adotado na presente catalogação.

Um dos títulos registrados no catálogo de 1974 não foi adotado para o presente trabalho, apesar de ser, até o momento, o mais antigo registrado, com certeza. É *Família no bosque* [297], apesar de ter sido reproduzido assim também na revista *Abigraf* de 2002. Como a exposição OS PRECURSORES ocorreu com já três décadas passadas da morte do pintor, é muito provável que este seja um título atribuído pelo mercado de artes, assim como também o outro registrado para esta pintura, em algumas ocasiões: *Crianças brincando*. Este último foi o título adotado na tese de doutorado de Ana Maria Tavares Cavalcanti e também no site oficial do pintor. Por esses motivos foi o título escolhido para a chamada da pintura em seu verbete no ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO.

A exposição ITINERANTE de Visconti, que percorreu várias capitais brasileiras entre dezembro de 1977 e abril de 1978, publicou um catálogo em cada cidade em que foi montada, modificando apenas a parte interna da capa, onde constam a cidade, local e data da exposição, assim como patrocinadores e organização da mesma.

No restante, tudo se mantém igual, iniciando-se com apenas um texto crítico de Mário Barata, e em seguida, as reproduções de todas as obras expostas. Sete reproduções coloridas ocupam sozinhas uma página e mais duas, também coloridas, estão estampadas uma na primeira e outra na quarta capa. O restante das pinturas está reproduzido em p&b, em grupos de três ou quatro numa mesma página. As reproduções estão apenas numeradas, sem legenda, e a relação das obras aparece na última página. Consta apenas de título, dimensões na ordem altura x largura, e coleção. Não indicam assinatura ou data, em nenhuma hipótese, e nem o suporte. São 32 pinturas a óleo de coleções particulares, nenhuma da família Visconti. As coleções com mais pinturas expostas são: Agnaldo de

Oliveira, com sete; Américo Ribeiro dos Santos, com quatro; Francisco Márcio Carneiro Porto, com quatro; Renato Brogiolo, com três e Armino Arede, com três.

Mais da metade das pinturas expostas também teve sua primeira reprodução neste catálogo: *Alameda* [414]; dois *Auto-retratos* [236; 347]; *Morro do Castelo* [205]; *Paisagem de Teresópolis* [393]; *Retrato de Yvone* [234]; *Cópia de Velasquez (Las niñas)* [076]; duas *Paisagens* [321; 433]; *Roupa estendida* [480]; *Anunciação* [236]; *Academia* [062]; *Retrato de Louise* [201]; *Nu* [061]; *Marina com Pão de Açúcar* [149]; *Modelo no atelier* [100]; e *Flores* [248]. Outras duas pinturas haviam sido reproduzidas, no mês anterior à primeira montagem da itinerante, no catálogo *De Frans Post a Eliseu Visconti*, de novembro de 1977: *No Jardim de Luxemburgo* [168] e *Auto-retrato em azul* [428].

Os títulos muito genéricos usados na exposição ITINERANTE, tais como *Paisagem*, *Nu*, *Academia*, foram substituídos no ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO por aqueles usados no site oficial do pintor. Várias pinturas que não foram localizadas, também não tiveram reprodução posterior, mantendo-se, assim, suas imagens neste catálogo como únicas. São elas: *Alameda*; *Paisagem de Teresópolis*; *Retrato de Yvone*; *Cópia de Velasquez*; *Anunciação*; *Academia*; *Retrato de Louise*; *Nu*; *Modelo no atelier*; *Flores* e *Paisagem* [321].

Eis o papel fundamental que representam esses dois catálogos da década de 1970.

Dos catálogos mais recentes, apenas um tem interesse mais destacado. É o da exposição organizada na Pinacoteca de São Paulo, de 14 de dezembro de 1991 a 15 de março de 1992, *O desejo na Academia: 1847-1916*. Dentre vários artistas participantes da mostra – de Leon Pallière a Anita Malfatti – foram escolhidas duas pinturas de Visconti para ilustrar as capas do catálogo: *No verão*, do MNBA [059] na primeira capa [P67] estendendo-se para a aba; e *Retrato do filho*, do MASP [420], na quarta capa, também invadindo a orelha. Além disso, ele apresenta a reprodução em p&b de duas pinturas, pela primeira vez: uma delas do acervo do MNBA, *Estudo de nu*, 1893 [047] e a outra sem título, 1897 [103], da coleção Ronaldo Gomes Ferreira.

Diversos outros catálogos de exposições coletivas temáticas foram publicados com reproduções de pinturas de Visconti, mas geralmente, apresentando sempre as obras de acervos públicos ou particulares já antes reproduzidas. Trouxeram alguma novidade os catálogos: *A paisagem Brasileira*, no Paço das Artes, de 1980, com *Teresópolis* [440]; *Mostra do Redescobrimento. Arte Moderna*, de 2000, com a pintura *Paisagem* [262], do acervo do Museu de Arte da Pampulha, de Belo Horizonte/MG; *Quando o Brasil era moderno*, de 2001, com *Vista do mar* [143]; *Erotica. Os sentidos na arte*, de 2005, com *Nu feminino* [055]; *Salão de Arte*, do Clube A Hebraica, de 2007, com *A visita* [386]; e *Os Caminhos da Arte entre a França e o Brasil*, de 2009, com *Paisagem de Saint Hubert* [280]; *São Sebastião (estudo)* [106] e *Nu feminino* [121].

3.2.7 Catálogos de coleções e de leilões

Na década de 1980 foram publicados diversos catálogos de coleções públicas brasileiras. Os primeiros apareceram ainda na década de 1960, mas com poucas reproduções e apenas em p&b. Já nos anos 80, eles trazem mais reproduções, algumas delas coloridas, e uma ficha técnica mais bem elaborada. O primeiro mais representativo é o volume 1 da Coleção Museus Brasileiros, sobre o MNBA, publicado ainda em 1979, e com reprodução de três pinturas de Visconti. Outros três catálogos desta coleção também trazem reproduções de obras de Visconti: o do MASP, de 1981; o da Pinacoteca de São Paulo, de 1982; e o do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, também de 1982. Este último reproduz um *Auto-retrato* que foi doado em 1967, por Assis Chateaubriand [P65], juntamente com o acervo que deu origem àquele museu, e que de lá foi roubado, no final da década de 1980. Uma reprodução posterior desta pintura indica que ela foi parar numa coleção particular no Rio de Janeiro: na página 35 de *Visconti; Bonadei* [P66]. Diversos outros catálogos, tanto do MNBA quanto da PESP, são editados ainda na década de 1980 e entre as pinturas de Visconti reproduzidas, começam a aparecer algumas em cores. Em 1989, é publicado o *Acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*, que reproduz *O beijo* [208].

A década de 1990 começa com a edição do catálogo *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1988) 150 Anos*, que reproduz o *Retrato de Alberto Nepomuceno* [072],

em cores. Ainda são publicados nesta década, com reproduções de pinturas de Visconti, os catálogos do *Acervo do MAAC*, de Campina Grande/PB; dos *Museus Castro Maya* e do *Museu Dom João VI*, no Rio de Janeiro; e do *Museu Carlos Costa Pinto*, em Salvador/BA.

Em 1982, a SOCIARTE, Associação dos Amigos da Arte de São Paulo, que congrega muitos colecionadores paulistas, organizou na PESP uma exposição de obras dos acervos de seus associados, e publicou o catálogo: *Pintores Italianos no Brasil*. Estão ali reproduzidas, em cores, 17 pinturas a óleo de Visconti, sendo que quatro delas ainda se encontram em estudos de autenticidade. A maioria dessas pinturas já havia sido reproduzida antes, porém são inéditas, dentre as de autenticidade comprovada: *Paisagem brasileira* [005], a nº 2 do catálogo da RETROSPECTIVA de 1949; e *Estudo para As duas irmãs ou No verão* [058], aqui intitulada, *Esboço de figura feminina*.

Sete anos depois, começam a aparecer os catálogos de um único acervo particular, sendo o primeiro, *150 anos de Pintura no Brasil – 1820/1970*, da coleção Sergio Sahione Fadel, com reproduções em cores de sete pinturas de Visconti. Do mesmo acervo, foram publicados, já no século XXI, mais três catálogos, sempre com reproduções coloridas de obras viscontianas: em 2002, *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do modernismo à autonomia da linguagem*; em 2004, *O Brasil do século XIX na coleção Fadel*; e em 2009, *5 visões do Rio na coleção Fadel*. Ainda, pelo menos mais dois catálogos de coleções particulares foram editados com reproduções de Visconti: o da *Coleção Aldo Franco*, em 2000, com *Paisagem de Luxemburgo* [169]; e da *Coleção Bradesco de Arte Brasileira – Pinturas*, em 2006, com *Paisagem de Outono* [367].

Um catálogo com características *sui generis*, mas de considerável importância por publicar várias reproduções em cores e grande formato, é *Visconti; Bonadei*, de 1993. Não é um catálogo de exposição, nem da obra de um artista, de uma coleção ou de leilão, mas de dois pintores. Seu texto de apresentação, não assinado, inicia-se com a pergunta:

Por que reunir num mesmo livro Eliseu Visconti e Aldo Bonadei? A começar pelo altíssimo nível da arte que praticaram. Outro expressivo ponto em comum: a

abertura para as novas idéias, a atitude receptiva diante do novo, do experimental, sem esquecer, porém, o que existe de permanente no clássico, no tradicional.³⁷⁰

E depois de uma frase lapidar e breve biografia de cada pintor, a apresentação termina:

Ao patrocinar este livro de reproduções de obras de Eliseu Visconti e Aldo Bonadei, fotografadas por Rômulo Fialdini, a ENGEFORM sente-se duplamente honrada em contribuir para a vinculação da iniciativa privada brasileira ao que existe de melhor em nossas artes e para a divulgação do talento de dois dos maiores pintores que o Brasil já produziu.³⁷¹

Defini-se, portanto, como um livro de reproduções de obras, mas traz ainda, para cada um dos pintores, textos críticos já antes publicados, breves cronologias também não assinadas, e bibliografias específicas. No caso de Visconti, um único texto crítico é apresentado: a “Apreciação da Obra”, de Lygia Martins Costa, publicado inicialmente no catálogo de 1949. Acompanham as páginas deste texto, algumas reproduções pequenas e em p&b de um desenho; uma aquarela; um pastel; dois projetos gráficos para cartaz; e duas pinturas a óleo de Visconti: uma do MNBA, *Retrato de moça* [069], erroneamente indicado como aquarela e com o título *Cigana*; e um *Auto-retrato*, 1934, da coleção Sérgio Sahione Fadel [432]. Precedendo ao texto de Lygia, uma reprodução colorida de grande formato, do guache *A música*, e ao final do mesmo, uma série de pinturas a óleo, também coloridas e únicas em cada página, começando pelo pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em seguida, a maior quantidade de reproduções coloridas de pinturas a óleo de Eliseu Visconti, reunidas numa única publicação, até aquela data: um total de 40, sendo onze do MNBA; três da Pinacoteca de São Paulo; duas do Palácio do Governo, em Campos do Jordão/SP; uma do MASP; e o restante de coleções particulares. Dentre essas últimas, a maior coleção identificada é a de Sérgio Sahione Fadel, com cinco pinturas. Aparecem ainda os nomes de dois outros colecionadores particulares, cada um com uma obra: Jonas Bergamim, e Simão Mendel Guss. Este último, na verdade, é registrado como proprietário de duas pinturas, mas trata-se de um engano, pois uma delas (p. 26) é a reprodução de

³⁷⁰ Visconti; Bonadei. São Paulo: Art, 1993, p 2.

³⁷¹ Idem, p. 3.

Dorso de mulher [039] da Pinacoteca de São Paulo, que traz na legenda os dados do *Estudo para As duas irmãs ou No verão* [058], que não está reproduzida neste catálogo.

No restante, as obras são todas indicadas como de coleção particular em São Paulo ou Rio de Janeiro, e apenas uma de Salvador, BA. Esta última, *Estendendo roupa* [482], uma pintura que não foi localizada, e tem nessa reprodução a única imagem encontrada, foi estampada de forma invertida horizontalmente (p. 61), o que só foi percebido pelo exame da assinatura aumentada com uma lupa. Ainda mais um equívoco de editoração: as legendas de *Quaresmas* [478], e *Auto-retrato em três posições* [455], que aparecem em páginas lado a lado (50 e 51), estão trocadas. Este catálogo repete, ainda, na legenda do *Retrato de Yvonne* [200], a data equivocada de 1900 (p. 34), copiada da biografia de Barata, sendo que a menina nasceu em 1901; e usa um título também equivocado, *Meu neto* (p. 57) na legenda da pintura *Meu sobrinho* [377], sendo que o neto mais velho de Visconti, por ocasião de sua morte, tinha cerca de seis anos.

Apesar de todas essas informações erradas, este catálogo tem indiscutível importância por reproduzir em cores, com alta qualidade, sobre papel *couché*, várias pinturas que só se conhecia em p&b, ou nunca tinham sido reproduzidas antes³⁷². Além de trazer uma indicação do paradeiro de uma obra roubada, como foi visto no início deste item.

Vários catálogos de leilões são publicados a cada ano, com belíssimas reproduções em cores, muitos deles com pinturas a óleo de Visconti ou a ele atribuídas, sendo que algumas, ainda se encontram em estudos sobre sua autenticidade. Mesmo aqueles que trazem obras já comprovadamente viscontianas são tantos, que isso impossibilita uma listagem completa. Apenas podem ser citados alguns dos escritórios de arte que trazem mais frequentemente essas reproduções: Bolsa de Arte; Soraia Cals e Evandro Carneiro; Renato Magalhães Gouvêa; Lordello & Gobbi; Dagmar Saboya, TNT, etc. Vale salientar a reprodução em cores e de página inteira da pintura *Para o banho* [446], no catálogo da Christie's New York, *The Latin American Sale*, de 2/3 de junho de 1999, com o título *As banistas* [P13]. É a única imagem colorida encontrada desta pintura, que só foi reproduzida antes, em p&b, na biografia de Barata (p. 78).

³⁷² A lista completa pode ser vista no Apêndice 7: “Publicações com reprodução de pinturas”.

3.2.8 Livros recentes

Em 1969, Roberto Pontual edita no Rio de Janeiro, o *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Após “Apresentação” de Antônio Houaiss e “Introdução” do próprio Roberto Pontual, seguem-se textos assinados por diversos estudiosos, abordando períodos distintos da história da arte brasileira. Entre os textos “O predomínio do Academismo Neoclássico” e “A semana de 1922 e a renovação da Arte brasileira”, coube a Flávio Mota o artigo “Visconti e o início do século XX”, confirmando a posição de “marco divisório” atribuída a Visconti por Frederico Barata e reforçada por tantos outros autores³⁷³. Acompanham o texto de Flávio Mota, seis reproduções de pinturas de Visconti, em p&b, sendo três de acervos públicos, e já reproduzidas anteriormente, e três de coleções particulares, todas inéditas: *Retrato* [124]; *Primavera* [070] e *Julinho* [372]. Antes de se iniciarem os verbetes do dicionário propriamente dito (que é onde começa também a paginação do volume) há um encarte com reproduções coloridas, de 22 artistas, sendo selecionados principalmente os modernistas e contemporâneos. De Visconti foi estampado, seu *Auto-retrato ao ar livre* [495], ao lado de Almeida Júnior, os dois únicos representantes desde a geração posterior aos franceses da “Missão artística”. Junto ao verbete sobre Visconti, mais cinco reproduções em p&b de pinturas a óleo, sendo três de coleções particulares e apenas uma inédita: *Fundo de casas* [389]. Portanto, um total de doze pinturas de Visconti reproduzidas neste volume.

Uma nova experiência editorial em fascículos sobre arte brasileira, ganhava as bancas de jornal em 1979: *Arte no Brasil*, com supervisão geral de Pedro Manuel. Voltada desta vez para a história da arte brasileira e não apenas para reprodução de obras, a coleção foi também organizada em dois volumes. Logo no primeiro capítulo do segundo volume “A ‘Belle Époque’”, de José Roberto Teixeira Leite, Eliseu Visconti ganha o maior destaque entre todos os artistas, com a reprodução de treze pinturas de cavalete (apenas uma em p&b), além de mais quatro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro: a decoração do *foyer*, do teto da platéia, do friso sobre o proscênio e o pano de boca. *A Recompensa de São*

³⁷³ Sobre esse assunto, ver: Mirian N. SERAPHIM. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*, 2008, p. 103-115.

Sebastião foi estampada na abertura do capítulo, ao lado de uma *Adolescente* de Belmiro de Almeida. Nas dez páginas destinadas a Visconti, apenas mais duas obras de acervo público: *Gioventù* e *Maternidade*. No restante, são obras expostas na ITINERANTE, uma de OS PRECURSORES – *A caboclinha* – e uma ainda não reproduzida, com o destaque de uma página inteira: *Trigal* [271]. Os outros artistas deste capítulo receberam no máximo quatro páginas exclusivas, e são eles Almeida Junior, Rodolfo Amoedo e Antonio Parreiras.

No final da publicação desses fascículos, todas as suas quartas capas são encadernadas num terceiro volume intitulado *A pintura no Brasil*, que recebeu a data de 1981. Ele se constitui de uma reprodução em cores e página inteira de uma obra de cada um dos principais pintores, com uma breve biografia e apreciação geral no verso. De Visconti, foi escolhida uma pintura ali intitulada *Tulherias* [169], com a indicação de ser da coleção do MASP, porém que, na verdade, é de coleção particular e recebeu na RETROSPECTIVA de 1949, o título *Jardim de Luxemburgo*, sendo identificada pela pequena foto do álbum da família com etiqueta numerada de acordo com o catálogo desta exposição [F58].

Em 1983, Quirino Campofiorito escreve sua *História da Pintura Brasileira no século XIX*, e dá também grande destaque a Visconti, reproduzindo nove de suas pinturas a óleo, das quais apenas duas são de coleções particulares, e todas já anteriormente reproduzidas. Em cores, apenas a *Maternidade* [176], da PESP.

Quase dez anos depois de colaborar intensamente com a coleção *Arte no Brasil*, José Roberto Teixeira Leite edita uma publicação com características especiais, o *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, em 1988. Além dos verbetes dedicados aos artistas e movimentos artísticos, também vários deles se referem a comentários críticos de obras específicas. Assim, Visconti, além do verbete em seu nome, ocupando página e meia, apenas com o texto, acompanhado de quatro reproduções sem comentários específicos (*Trigal* [271]; *Comungantes* [074]; *Ilusões perdidas* [423] e *Três Marias* [501], todas de coleções particulares), recebeu mais oito verbetes especiais sobre suas principais pinturas de acervos públicos: *Gioventù*; *Retrato de Gonzaga Duque*; *Maternidade*; *Oréades*; *Providência guiando Cabral*; *Recompensa de S. Sebastião*; *No verão, 1894*; e *Retrato de Nicolina Vaz de Assis*. Além de todas essas, o *Dicionário Crítico* reproduz mais três

pinturas de Visconti: o *Auto-retrato* da PESP [224], no verbete geral sobre esse gênero artístico; e dois detalhes de suas decorações (*foyer* e friso sobre o proscênio) no verbete sobre o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No total, são quinze reproduções de pinturas de Visconti, todas em p&b.

Em 2008, depois de mais de sessenta anos, foram publicados três livros especificamente sobre Visconti: *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*³⁷⁴, que centraliza o interesse na pintura do MNBA com as duas meninas na cama [059]; *A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as Musas*³⁷⁵, que enfoca o painel decorativo central do foyer do Teatro Municipal; e *Eliseu Visconti*, da Coleção Cadernos de Desenhos³⁷⁶, que reproduz todo, um desses cadernos de esboços, de coleção particular.

O primeiro desses livros que veio a público, *Eros adolescente*, superou o catálogo *Visconti; Bonadei* em reproduções coloridas de pinturas a óleo. E ainda procurou dar preferência e maior destaque àquelas obras que ainda não tinham reprodução nenhuma ou apenas em p&b. Nesta última condição estão as pinturas: *Revoada de pombos* [365]; *Uma lição no jardim* [407]; *Batizado da boneca* [422]; *Passeio no parque* [471]; *Sonho místico* [099]; *O beijo*, 1898 [115]; *Hino à bandeira* [463]; dois *Auto-retratos* [130; 460]; *Boa noite* [216]; *A família do artista* [299]; quatro academias do MDJVI [041; 045; 046; 051]; e *Dorso de mulher*, 1895 [060]. Foram reproduzidas pela primeira vez: *Estudo para Fatigada* [096]; *Bolhas de sabão* [227]; *Saint Hubert* [274]; um *Auto-retrato* [412]; *A casa dos Palombe* [255]; *Esboço para Nu deitado* [080]; *Adormecida* [081]; *O modelo* [079]; *Nu feminino de costas* [186]; e *Nu masculino sentado de costas* [040]. No total são 65 pinturas a óleo reproduzidas, sendo 53 em cores e doze em preto e branco.

³⁷⁴ Mirian N. SERAPHIM. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas: Autores Associados, 2008 (Florada das Artes).

³⁷⁵ Valéria Ochoa OLIVEIRA. *A arte na Belle Époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as Musas*. Uberlândia: EDUFU, 2008

³⁷⁶ Lygia ELUF (org.). *Eliseu Visconti*. Campinas: Unicamp/ Imprensa Oficial, 2008 (Coleção Cadernos de Desenho).

3.3 A obra como fonte documental

Além das diversas fontes externas, muitas vezes a própria pintura, em sua materialidade, traz elementos importantes para a catalogação da vasta obra de um pintor. Esses elementos podem ser inscrições feitas sobre a pintura ou no seu verso, etiquetas em papel coladas no verso ou metálicas sobre a moldura, carimbos no verso sobre o suporte ou o chassi. Esses dados, associados com dimensões e suportes, cruzados com as fontes externas vistas até aqui, fornecem pistas para autenticação e datação das pinturas.

3.3.1 Títulos

Esta questão é bastante complexa, uma vez que uma mesma obra é geralmente exposta ou reproduzida com vários títulos diferentes, ao longo de sua história. Um dos objetivos da catalogação é recuperar e registrar todos esses títulos, para que possa ser traçada a trajetória da obra, porém, isso nem sempre é possível. O ideal para a chamada da pintura, no ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO elaborado, é utilizar o título mais antigo, provavelmente aquele com o qual o pintor batizou a sua obra. Para isso, os catálogos de exposições e periódicos mais antigos são bastante úteis, embora uma minoria das pinturas esteja neles registrada. E dentre estas, ainda, muitas não foram identificadas, uma vez que não há reprodução das mesmas junto aos títulos e nem o registro das dimensões, nos catálogos e publicações mais antigos, o que não permite nem mesmo lançar uma hipótese plausível³⁷⁷.

Ainda acontece vez por outra que, mesmo quando é possível identificar o primeiro título usado para uma determinada obra, esta já ficou conhecida por outro, lançado enquanto o pintor ainda vivia. Nestes casos específicos, foi utilizado aquele título já consagrado, em detrimento do outro mais antigo, porém descartado ainda em época contemporânea ao artista. Um exemplo clássico, na obra de Eliseu Visconti, é nada menos que sua pintura

³⁷⁷ O Apêndice 8: “Títulos citados sem identificação das pinturas” é uma lista elaborada no início da pesquisa, que veio sendo acrescentada a partir de novas citações encontradas, mas também diminuída, a cada identificação de um título com a imagem da obra correspondente, quer através de reprodução antiga, ou do exame do original. Muitos títulos permanecem ainda sem identificação, mesmo que algumas pinturas que a eles correspondam tenham sido encontradas com outra denominação, pois, apesar de todos os esforços, nem sempre é possível ligar a obra ao seu título original. Na última coluna da tabela elaborada para esta lista encontram-se hipóteses bastante plausíveis de identificação, para as quais, no entanto, não foi encontrada prova documental definitiva.

mais famosa – *Gioventù*. Como já foi citado no capítulo anterior, no catálogo de sua primeira exibição, no *Salon du Champ de Mars* de 1899, em Paris, ela foi registrada como *Mélancolie*; ao lado de outra pintura do mestre, intitulada *Tendresse*. E já na primeira exibição destas obras no Brasil – na exposição individual de Visconti em 1901 –, elas passaram a ser registradas, respectivamente, como *Gioventù* [114] e *O Beijo* [115], e assim prosseguiram sendo nomeadas até os dias de hoje.

A maioria das obras de Visconti, expostas primeiramente em Paris, teve seus títulos traduzidos para o português e assim se fixaram – alguns literalmente, como *No verão*, ou com aproximações, como *Fatigada* [097], que foi *Noceuse*, no *Salon du Champ de Mars*, de 1897. Outras, mesmo aqui, continuaram a ser tituladas em francês, como por exemplo, *En attendant*, na citada exposição de 1901, e *Tricoteuse* [166] até hoje.

A mudança de título com o aval do pintor ocorreu também com outras obras que não foram expostas no estrangeiro inicialmente. Dois dos casos mais importantes:

Na 35ª EGBA, no Rio de Janeiro, foram apresentadas cinco pinturas de Visconti. Uma foto antiga de seis obras expostas lado a lado [F49], traz no verso os seguintes dizeres manuscritos: «Eliseu D'Angelo Visconti, vendo-se os quadros: “Retrato”, “Os desherdados”, “Para Escola”, “A visita”, “Egreja de Sta. Thereza”». Embora a seqüência dos títulos não corresponda à ordem em que se apresentam os quadros expostos, ela corresponde à ordem usada no catálogo desta EGBA, ocorrida em 1928. Esta foto serviu também para o conhecimento do retrato exposto neste ano sem nenhuma especificação [379], e do título original de uma obra apresentada na *Exposição Arte Brasileira do século XIX*, montada no Salão da Hebraica de 2007, em São Paulo, como *A família* [386]. No verso desta obra, uma etiqueta bastante antiga da Coleção Raul Paletto, embora danificada, permite ainda que se leia um outro título, apenas descritivo: *Retrato de mulher e filia*. Uma jovem abre o portão de uma casa e prepara-se para entrar, sendo o ângulo de visão do observador, o de alguém que recebe esta pessoa do lado de dentro, vendo-se ao fundo, a rua, as casas, e o mar no horizonte – cena perfeitamente ajustada ao título *A visita*, como nenhuma outra das seis pinturas daquela foto. Apesar deste portão ser aquele da casa do pintor em Copacabana [F23], e a moça retratada, sua filha Yvonne, é certo que o pintor a

tomou apenas como modelo para o tema, pois ela traz pela mão uma menina e teve apenas dois filhos homens. Excluindo-se da foto com seis pinturas aquelas já citadas, *Retrato* e *A visita*; ainda, a *Igreja de Santa Teresa* [384] e *A caminho da escola* [383]; e o primeiro quadro que não é de autoria de Visconti; sobra apenas uma pintura bastante conhecida como *Os garotos da ladeira* [382] para ser identificada como *Os deserdados*. Não se sabe quando o quadro mudou de título, mas o registro mais antigo de *Os garotos da ladeira*, talvez seja junto à reprodução da pintura, na *Ilustração Brasileira* de abril de 1936, em cuja legenda aparece ainda: “... da collecção particular do autor”. Este título, porém, deve ter-se fixado a partir de sua reprodução na biografia de Barata, de 1944, à página 80.

Outro caso interessante é o do auto-retrato, que talvez tenha sido o único foi batizado pelo autor. No 40º SNBA, de 1933, ele foi exposto como *Inspiração*, título perfeitamente adequado para aquele que é também o maior auto-retrato de Visconti [423]. Não se sabe em que momento, ou quem teria associado a ele o título de uma pintura famosa de Charles Gleyre (1806-1874), *Les illusions perdues* [R10]. O fato é que no livro de Barata, o auto-retrato de Visconti já é reproduzido com o título hoje consagrado *Ilusões perdidas* (p. 108), e registrada ali a participação do quadro na exposição de 1933, e sua localização, no atelier do artista. Como este livro foi preparado antes da morte do pintor, é bem provável que o novo título tenha se estabelecido com seu consentimento.

Quando se usa hoje um título apenas descritivo ou mesmo sugestivo, dado por leiloeiros, curadores de exposição, ou proprietários, que desconhecem a história da obra, e é possível recuperar com certeza outros títulos que a pintura recebeu, o mais antigo foi adotado para sua chamada no catálogo, em detrimento dos mais recentes. É o caso de *A visita*, da EGBA de 1928, e de vários outros.

Também merece destaque o exemplo de uma pintura registrada no acervo de uma empresa particular, no Rio de Janeiro, como *Paisagem de Outono* [367]. Obra de grandes dimensões, cuja vista foi tomada a partir da sacada do atelier da Mem de Sá, aparecendo na parte inferior a sua grade (detalhe que permitiu sua identificação na foto do atelier, em c.1930) [F16]. Duas outras paisagens de Visconti retratam vistas parciais da que aparece nesta, podendo ser, muito provavelmente, seus estudos preliminares: *Revoada de pombos*,

do MNBA [365] e *Morro de Santo Antonio* [366]. A primeira focaliza um recorte bem no centro da parte superior de *Paisagem de Outono*, e a segunda, um pouco à direita da mesma metade. Em 1967, uma pintura foi registrada no catálogo da Exposição do Centenário de Nascimento do pintor como *Revoada de pombos*, da coleção Henrique Cavalleiro. Ora, em 1949, *Revoada de pombos* já integrava o patrimônio do Ministério de Educação e Saúde, e as dimensões diferentes confirmavam serem duas obras distintas. A coincidência das dimensões, da pintura exposta em 67 com as de *Paisagem de Outono*, confirma que se tratava da mesma obra. Outro registro no catálogo de 1949, com estas mesmas dimensões, aponta para o título *Pombos do meu atelier*, de propriedade da viúva do artista. Mas como se trata de uma obra registrada oficialmente e já reproduzida no catálogo do acervo ao qual pertence³⁷⁸, o título de chamada permanece *Paisagem de Outono*, com os outros apontados no histórico da pintura.

O caso dos títulos registrados em coleções públicas como museus, é o mesmo, pois as obras destas instituições, geralmente são as mais reproduzidas, vulgarizando assim, seus títulos adotados. Um caso exemplar é o de uma linda cena de gênero, esplendidamente captada ao ar livre, catalogada no Museu da Chácara do Céu como *Carrinho de criança* [278], título meramente descritivo. Esta pintura, porém, foi reproduzida na biografia de Barata (p. 63) com o título *Esperança*, e a indicação de já pertencer a Tobias Visconti, filho do pintor. Também com este título ela foi exposta na Sala Especial da II Bienal, em São Paulo, em 1954. Mas antes, na Retrospectiva de 1949, o título registrado foi *Ninando no jardim*; e mais tarde, na Exposição do Centenário, em 1967, já se usou aquele adotado pelo museu.

Algumas obras – infelizmente raras – trazem em sua própria materialidade a pista para se descobrir seu título original. Uma bela paisagem – que, segundo os parentes de Louise que ainda moram na residência dos Palombe, em Saint Hubert, retrata uma casa da mesma rua, hoje já destruída – foi chamada no catálogo de leilão da Bolsa de Arte, de maio de 2008, *Paisagem européia* [309]. No entanto, na plaqueta metálica pregada à moldura do quadro, juntamente com o nome do autor, está gravado *Alma do passado*. Ora, este não é um título muito comum, mas aparece no catálogo da exposição de Visconti, em 1920 [D03], quando

³⁷⁸ *Coleção Bradesco de Arte Brasileira – Pinturas*. 2006, p. 39.

ele exibiu 38 pinturas, a maioria trazida da Europa, de onde o pintor chegava naquele ano, definitivamente. Aliás, este catálogo traz vários títulos bastante sugestivos e não descritivos, o que torna a tarefa de identificar as pinturas, bastante difícil, por não registrar as dimensões das obras.

Morro do Castelo [205] e *Pão e flores* [271] são títulos que têm identificação segura, pela legenda da reprodução na *Revista da Semana* [P17]. Excluindo-se também *Comungante* [226], e *Idade de ouro* [305] – da qual se pode ter certeza não só pela descrição no artigo d’*O Jornal*, mas ainda mais, pela notícia de sua venda – é possível apenas levantar algumas hipóteses. E neste caso, é importante levar em conta também o valor de cada pintura anotado à mão, no catálogo impresso encontrado nos guardados do pintor [D03].

A Igreja de Sta. Thereza do catálogo deve ser a *Paisagem de Santa Teresa* [210], pois, apesar de naquela tela a igreja ser só um detalhe ao fundo, é o único prédio que poderia dar título ao quadro. Reforça essa hipótese o fato da tela ter sido comprada durante a exposição por José Marianno Filho, e depois reproduzida na biografia de Barata, indicando a coleção do Solar de Monjope [R56, 57]. Na exposição *Os Precursores*, esta pintura foi chamada *A casa do pintor em Santa Teresa*, mas, segundo o neto do pintor, Tobias Visconti, seu avô nunca residiu ali.

E aquela intitulada para um leilão recente *Louise Palombe em Saint Hubert* [301]? Qual título do catálogo poderia ter recebido? *Solitude*? Tomando-se por tema da pintura a figura de mulher que empunha um carrinho de trabalho no silêncio da paisagem... ou *O ninho*? Considerando-se como tema a casa entre as árvores, no alto da tela...? Analisando-se os preços colocados no catálogo, poderia ser qualquer um dos dois títulos, embora seja evidente que esses valores não foram fixados somente em relação ao tamanho das telas.

Comparando-se as maiores e com identificação segura: *As maçãs* [315], *Comungante*, *Volta às trincheiras* [306], e *Idade de ouro* – vemos que os preços não são exatamente proporcionais às suas dimensões. A maior tela é *Comungante*, mas o preço mais alto é o de *As maçãs*. Mesmo assim, essa comparação serve relativamente como parâmetro, lembrando-se sempre que outros fatores certamente influenciaram na taxaço do preço, como a aceitação maior ou menor de determinado tema no mercado de arte, e a novidade

ou não da apresentação de determinada tela. O fato é que sem o descobrimento de outras evidências não é possível afirmar que a um título subjetivo do catálogo corresponde uma tela já conhecida ou outra não localizada.

Na verdade, dentre todos, apenas onze títulos foram identificados com suas pinturas, sem sombra de dúvida, quatro dos quais, com a ajuda de uma fotografia da exposição, publicada em um jornal, como foi analisado anteriormente, neste capítulo.

Como exemplo de título sugestivo atribuído a uma pintura por desconhecimento de sua história, um belo retrato de homem sentado numa poltrona, com folhagens ao fundo, foi registrado numa grande coleção carioca como *O pensador* [137]. No entanto, sobre a pintura existe uma dedicatória bem nítida: “Ao Dr. Ovidio Romeiro/ Off^e como Lembrança/ E. Visconti, Rio, 1901”. O catálogo da 9ª EGBA, de 1902, traz, dentre as muitas obras expostas por Visconti naquele ano, o *Retrato do Dr. O. Romeiro*, o que torna a identificação inequívoca.

Sempre que a pesquisa histórica de uma pintura apontou para um título antigo, foi sugerido ao proprietário que adotasse este título, mas nem sempre a sugestão foi aceita. O exemplo mais importante é o de uma coleção particular de São Paulo, que está registrada em cartório, e tem a administração da Expomus. Quando solicitada a reprodução de uma das pinturas de Visconti daquele acervo, para o livro *Eros adolescente*³⁷⁹, o proprietário exigiu que fosse utilizado o título com o qual a pintura está registrada na coleção: *A família do artista* [299], e não o mais antigo *A família*, que aparece no catálogo da 27ª EGBA, em 1920, ou, antes ainda, *La famille*, no *Catalogue Officiel*, do salão da Société Nationale des Beaux-Arts.

Algumas vezes, uma inscrição com o local de onde Visconti captou uma paisagem, serve para identificar com mais segurança, mesmo que não exista registro em exposições. É o caso de *Chorentim* [053] e *Rue de la Haie aux Vaches* [287], ambas inscrições manuscritas feitas no verso da obra, a primeira na própria tela, e a segunda sobre a travessa superior do chassi.

³⁷⁹ Mirian N. SERAPHIM. *Eros adolescente: No verão* de Eliseu Visconti. 2008, p. 295.

Além de inscrições, sobre a pintura ou no verso, ajudam a determinar o título original da obra, marcas de exposições das quais ela participou, podendo ser etiquetas ou carimbos colocados no verso. Algumas etiquetas são bastante completas, como as da Exposição Itinerante organizada pela Galeria Arte Global [D20], ou da Coleção Raul Palletto [D22], trazendo autor, título, técnica, dimensões e até estado de conservação. Outras, como as da RETROSPECTIVA de 1949, absolutamente sucintas: uma pequena etiqueta com borda vermelha, e um número anotado a mão, e nada mais [D28-31, 33]. Somente uma pesquisa sistemática pôde determinar o significado de tal etiqueta – o número corresponde ao registro da pintura no catálogo da Retrospectiva de 1949.

O desconhecimento desta relação, infelizmente, deve ter acarretado a retirada ou o desinteresse em conservar essas etiquetas coladas às obras. Hoje, não são muitas as pinturas que participaram desta mostra que conservam essas etiquetas ou o que restou delas, mas é muito provável que todas tenham sido assim marcadas. Algumas obras trazem apenas o carimbo da exposição [D18, 25, 27], na maior parte das vezes já quase apagado ou encoberto. Mas, tanto a etiquetinha de bordas vermelhas quanto o carimbo, constituem documentos valiosíssimos ao pesquisador, pela importância imbatível da exposição.

Esta etiqueta foi notada e interpretada pela primeira vez, no exame de uma obra bastante interessante, pela quantidade de títulos descobertos através de suas marcas no verso. É uma paisagem de Saint Hubert, representando uma casa e várias árvores de folhas coloridas pela ação do outono [254]. Seu proprietário dizia nem ter certeza se a obra era autêntica, e que a havia comprado por gostar dela. Talvez ele dissesse isso por não haver nenhuma reprodução desta pintura, enquanto as duas outras obras de Visconti de sua coleção estão reproduzidas na biografia de Barata. Apesar do tema, fatura e assinatura serem considerados muito bons na observação imediata da pintura, a tripla comprovação da sua autenticidade veio a partir da análise cuidadosa do seu verso [D28].

Nas três travessas horizontais do chassi, há indícios para a reconstituição da história da pintura. Na superior, três etiquetas, sendo uma da galeria *Tableau*, sem muita importância; uma pequena com borda vermelha e o número 96 manuscrito; e a última, com a seguinte impressão: “Paisagem Outonal, Col. Henrique Cavalleiro”. Na barra central, a inscrição

com letra bastante semelhante à de Eliseu Visconti: «“Outono” St. Hubert (França)». Na barra inferior, uma inscrição com a assinatura da filha de Visconti, igual àquela aplicada nas obras da pintora: “Pertence a Yvonne Visconti Cavalleiro”. A autenticidade estava comprovada. Mas as marcas diriam mais. Verificando o catálogo da Exposição, de 1967, que teve por base as coleções dos filhos do mestre, constatou-se que uma pintura intitulada *Paisagem outonal*, da coleção do género Cavalleiro, foi exposta sob o número 27. A partir daí surgiu a idéia de verificar no catálogo da grande Retrospectiva, a obra correspondente ao número 96. As dimensões eram coincidentes tanto na obra examinada, quanto nos registros dos dois catálogos. E o título adotado em 1949 combinava perfeitamente com o tema retratado, uma vez que esta exposição foi organizada com o auxílio da viúva e dos filhos do pintor: *A casa da vovó*. Mas havia ainda a informação da barra central. Pelo tema e tamanho da obra, era plausível supor que ela tivesse sido apresentada na Individual de 1920, e também foi constatada a presença de uma pintura com o título *Outomno*, sob o número 16. Infelizmente, este catálogo não traz as dimensões das obras, e assim não se pode comprovar a identificação, embora as chances sejam boas. Por este motivo, foi adotado para a chamada da pintura no ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO, o título da exposição de 1949, como o mais antigo comprovado.

Pela singeleza da etiquetinha de bordas vermelhas, a presença dela já havia passado despercebida anteriormente a esta experiência, que ocorreu em janeiro de 2008. Mas a partir daí, verificou-se que todas as etiquetas deste tipo, encontradas nos versos das obras de Visconti, sempre correspondem fielmente à numeração do catálogo.

Outra pintura exposta também em agosto de 2007, no Salão da Hebraica, com o título *Velha estação* [006], havia tido sua participação na Retrospectiva de 1949 inferida, a partir de uma anotação no verso da tela [D23]. Apesar de quase apagada, é possível ler ainda: “Interior de uma officina na Gamboa”. Ao menos as palavras “Interior” e “Gamboa” são bem legíveis. Esta última palavra foi imediatamente recordada, do catálogo de 1949, e verificou-se que a pintura *Oficina na Gamboa* estava registrada ali sob o número 4. A foto do verso da obra revelou então, que lá estava também a etiquetinha numerada, apesar de

danificada e ignorada no primeiro exame, confirmando assim, ser exatamente aquela a obra exposta sob o número 4.

Assim também, a partir da mesma etiquetinha de bordas vermelhas, foi possível identificar os títulos, com os quais foram expostas em 1949, pinturas que permaneciam sem um definido ou foram registradas de forma descritiva. Entre elas: *Jardim florido* [272-D30] e *Efeito matinal* [497-D33].

Quando não se chegou ao conhecimento de um título antigo, usado nas principais exposições ou reproduzido em livros e periódicos contemporâneos ao autor; ou não existe o registro oficial num acervo público ou privado; e o que se tem hoje são apenas vários títulos diferentes ou inadequados, adotados aleatoriamente por leiloeiros ou colecionadores, foi utilizado para a chamada da obra no catálogo aquele registrado no *site* oficial do pintor – www.eliseuvisconti.com.br. Como este veículo tem a grande vantagem de poder se atualizar e corrigir a qualquer momento, durante a pesquisa para o atual trabalho, foram feitas várias alterações de títulos de obras e outros dados, devido ao cuidado e preocupação com a veracidade histórica do neto do pintor, que é o mantenedor do *site*.

Assim ocorreu com uma pequena pintura que apareceu no mercado de artes, em maio de 2006 [132], com o título *Pavilhão de Varsóvia*, dado a partir de uma inscrição no verso, e com a sugestão de data de cerca de 1920. Um exame mais cuidadoso das inscrições no verso da tela revelou que eram os nomes das cores representadas em pequenas pinceladas, e ficou claro que aquele título não procedia. A pintura chegou a ser registrada no *site* com o título de *Sacré Cœur*, pois o prédio representado foi identificado como sendo a famosa basílica de Montmartre, em Paris. Apesar de bastante semelhantes, alguns detalhes não se encaixavam – na pintura, as cúpulas eram menos esguias e duas delas apresentavam bandeirolas em seu topo, e, mesmo sendo uma vista lateral, faltava a visão de pelo menos uma das esculturas eqüestres que encimam as laterais da entrada do templo. Um título bastante descritivo que aparece no catálogo da exposição individual de Visconti, em 1901 [D02] – *Pavilhão real d'Italia da Exposição Universal, Paris – Face lateral* – deu a pista para a sua identificação. As cores – verde e branca numa das bandeirolas, e azul, branca e vermelha na outra – e uma foto do pavilhão [R49] reforçaram o reconhecimento da pintura encontrada. Por suas dimensões diminutas, ela poderia ser um estudo para aquela exposta

em 1901, mas é muito provável que seja a própria, pois de acordo com vários artigos dos jornais da época, além de suas grandes composições, Visconti mostrava também, naquela individual, vários estudos e pequenas pinturas. Assim, foi corrigido no site, o título que acompanha a reprodução desta pequena e encantadora obra, que pelas pinceladas rápidas e leves, deve ter sido tomada por Visconti em uma única sessão.

3.3.2 Assinatura e outras inscrições

Respondendo a uma circular enviada por Oswaldo Teixeira, quando este era diretor do MNBA, pedindo informações aos artistas para a elaboração de um catálogo do museu, Visconti colocou no item F: “A verdadeira assignatura do Artista é o Estylo, esse não se pode falsificar.”³⁸⁰

Estudar a assinatura de Visconti não é tarefa fácil. Ele variou muito o desenho daquelas inseridas em suas pinturas a óleo.³⁸¹ Porém, é preciso dizer – ele demonstrou certa determinação em registrar a autoria de suas obras por meio de sua marca. É bastante rara a pintura que não se encontra assinada, geralmente, apenas as menores e que ficaram com a família [022].

A região do quadro em que Visconti inseria sua assinatura é bastante variada, podendo ser também o verso e, não raro, são encontradas duas, às vezes três assinaturas na mesma obra [135; 188; 311]. Os locais mais usados são os cantos inferiores, mas é comum também a ocorrência nos superiores [013; 053; 080; etc.]. Ainda podem ser vistas assinaturas nas bordas laterais, um pouco distantes dos cantos [023; 056; 079; etc.] e, da mesma forma, nas margens superior e inferior [009; 174; 178; etc.]. Mais raramente, também aparecem na parte central da margem inferior [435] ou em regiões mais interiores da superfície pintada [257; 344; 345].

Podem ser distinguidos dois tipos básicos de assinaturas de Visconti:

³⁸⁰ Carta de Visconti a Oswaldo Teixeira, datada de 26 ago 1938, da antiga Divisão de Atividades Técnicas do MNBA.

³⁸¹ Em anexo (no CD-ROM), detalhes das pinturas com as principais assinaturas estão organizados por décadas.

- as maiores, feitas a pincel e tinta a óleo, sendo geralmente em tons castanhos, mas também encontradas em vermelho [250; 255; 351], verde [342; 384; 415], e mais raramente, em azul [329] ou rosa [012]. [A13, 17]
- as menores, muito finas, feitas geralmente a bico de pena e tinta ferrogálica³⁸², que vão do tom castanho mais escuro [313] até o mais claro [398], chegando a ficar transparentes, quase imperceptível, ou ilegível [410-A22].

Da idade media até o fim do século XIX a maioria dos documentos eram escritos com a tinta ferrogálica. Na presença do oxigênio, essa tinta sofre um processo chamado corrosão, por isso tornou-se uma ameaça aos documentos hoje guardados em museus e bibliotecas. Composta principalmente por ferro, a tinta simplesmente “enferruja” e acelera o processo de degradação do papel³⁸³. Aplicada sobre a tinta a óleo, que protege o suporte, com a ação do tempo o efeito é outro, ela vai clareando até ficar totalmente invisível, perceptível somente através da lâmpada que emite radiação ultravioleta, provida de filtro Wood.

Ocasionalmente, podem ser vistos os dois tipos de assinatura na mesma obra. Como por exemplo, no *Primeiro retrato de Tobias* [212-A12]: na margem inferior direita, assinatura, local e data a pincel; e na margem inferior esquerda, dedicatória, assinatura, local e data a pena. Outro caso interessante é o da pintura *Paisagem de Outono* [367-A19]: a assinatura maior, a pincel e tinta a óleo, sobre a grade da varanda; e a menor, a pena e tinta ferrogálica, mais abaixo, juntamente com local e data. Provavelmente, por já estar bastante clara, esta assinatura menor não foi notada por ocasião da Retrospectiva de 1949, pois no seu catálogo, a obra aparece como assinada e não datada.

Outro caso muito interessante é o de um auto-retrato pertencente à família da irmã do pintor, Annunciata Scarpa. Numa foto antiga da pintura [F46] vê-se claramente uma dedicatória, na borda inferior esquerda – “Ao meu sobrinho Remo” – e a assinatura na borda inferior direita. Ambas estão totalmente invisíveis na pintura, atualmente [472]. E

³⁸² “A tinta ferrogálica é composta de sulfato de ferro, ácido galotânico, e um aglutinante, em geral a goma arábica dissolvida em água. O ácido galotânico é um tanino extraído da noz de galha, formada no carvalho.” Lilian Alvares. *Tintas da Escrita*. (Aula 9 - PDF) Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade, e Ciências da Informação e Documentação. Universidade de Brasília.

³⁸³ *Jornal da Ciência*, 26 jan 2007. Disponível em: <http://www.jornaldaciencia.org.br/Detalhe.jsp?id=44076>

não há como supor que sejam duas obras diferentes, cópias, por exemplo, pois até a textura criada pela aplicação da tinta coincide na pintura e na foto antiga.

Mas também a assinatura feita a pincel sofre com a ação do tempo, ou talvez do descuido com a conservação da obra. O fato é que em fotos ou reproduções antigas podemos ver mais claramente assinaturas já quase apagadas, ou mesmo imperceptíveis, quando não se conhece a sua localização. Podemos ver hoje apenas traços muito leves dos restos das assinaturas de pinturas como *Revoada de pombos* [365] e *Modelo em pose* [109], sendo que são bastante visíveis ainda, em suas reproduções no catálogo da Retrospectiva de 1949 e na biografia de Barata (p. 9), respectivamente.

O traçado delgado, feito muitas vezes a pena e tinta ferrogálica, além das assinaturas, é usado freqüentemente em dedicatórias [083], com indicação da localidade [080], algumas vezes com datas completas [023] e outras informações [145], sendo, várias delas em letra manuscrita [162; 484]. Mas essas inscrições podem também ocorrer a pincel [498], embora mais raramente.

Na sua imensa maioria, a assinatura do pintor em suas obras constitui-se de “E. Visconti”. Em um número bem menor de ocorrências, aparece somente “Visconti” – *Tricoteuse*, de 1905 [166], *Amigos inseparáveis*, de 1921 [327], algumas pinturas da década de 1890 [018; 019; 034] e diversas pequenas paisagens de Saint Hubert [290; 291; 294; 295; 296]. Mais raramente ainda, ele usou apenas as iniciais “E.V.”, que podem ser acompanhadas também da assinatura tradicional – *Nu de pé*, de 1892 [038] ou *Paisagem de Espanha*, de 1896 [087-A05]. Nunca foi encontrado seu primeiro ou segundo nomes escritos por extenso.

No geral, as assinaturas são feitas em letra de forma, utilizando maiúsculas para as iniciais e minúsculas para as demais [136; 141; 211]. No entanto, aparece também, vez por outra, um “N” indicando o formato maiúsculo, embora em tamanho menor que o da inicial [247]. Mas é possível ainda encontrar assinaturas feitas, na sua totalidade, com letras maiúsculas de traçado bem reto e simplificado, todas do mesmo tamanho. Os melhores exemplos deste uso não muito comum são as assinaturas de duas pinturas de 1906 [176; 185]. Mas, é possível também encontrar diversas assinaturas feitas no estilo caligráfico, com o “V” mais rebuscado, como no *Primeiro retrato de Tobias* [212] e no *Auto-retrato* [211], ambos de

1910; *Retrato de Pedro dos Reis Filho* [419] e *Retrato de José da Silva Brandão* [421], ambos de 1932; em *Minha filha Yvonne* [403] e no auto-retrato *Ilusões perdidas* [423], ambos de 1933; *Batizado da boneca*, de 1934 [422]; e no *Retrato de Leão XIII* [468], de 1941 e *Roupa estendida* [480], da década de 40. Vale ressaltar que, embora o retrato *Minha filha Yvonne* tenha sido pintado em 1929, ou antes, como pode ser visto na edição de *O Paiz*, de 11 de agosto de 1929 [P46], a assinatura parece ter sido feita em 1933, junto com a inscrição da data [A21]. Por esses exemplos, é possível observar que um detalhe diferente, embora apareça mais num determinado período – década de 1930, neste caso – pode ocorrer, esporadicamente, em diversas fases da carreira de Visconti.

Porém, há outros itens raros que podem indicar – não se excluindo o risco de incorrer em erro – uma fase determinada. O início de sua carreira, por exemplo, é marcado por uma busca intensa de encontrar um formato característico. É o momento em que Visconti inclui, esporadicamente, o “D” de “d’Angelo”. Duas obras datadas de 1889 demonstram isso: *Novilho* [009] e *Menino na ladeira* [010], sendo que apenas uma traz também a inicial “E” [A01]. A terceira obra em cuja assinatura foi encontrada esta letra é uma não datada que, apesar de apresentar o “D” manuscrito, diferente dos outros dois, foi considerada também deste período, pois sua fatura e tema são condizentes com ele. Trata-se de *Fundo de quintal* [011].

O “E” empregado na assinatura desta obra, com as duas curvas quase simétricas, também não é muito comum, mas pode ser encontrado ainda numa outra pintura de 1889, *Senhora* [014], na qual o formato do “89” também coincide com o de *Menino na Ladeira*. Esta forma angulosa de escrever a data também pode ser observada em *Colhendo frutas*, de 1898 [110]. O “E” mais comum é o de linhas retas, com o traço horizontal do meio um pouco mais curto que os outros dois [047; 095; 136]. Mas também é bastante usado com linhas curvas, sendo a superior menor que a inferior [059; 099; 212].

No início da carreira de Visconti, ainda ocorreram outros ensaios curiosos. Três exemplos de 1890 apresentam o “E” invertido [A02], sendo que dois deles, colados à haste esquerda do “V”: *Mamoneiras* [020] e *Paisagem com casa* [024], e *O homem do cachimbo* [016] com o “E” separado de “V”.

Desde as primeiras assinaturas encontradas, o “V” apresenta um desenho específico, que se mantém até os anos de estágio na Europa – do alto da haste direita sai um traço horizontal que se estende até cortar o “t” minúsculo: Além dos exemplos já citados, alguns outros: *Paisagem com figura*, do MNBA [019] e *Retrato de Macedo*, de 1890 [023]; *Menina com ventarola*, de 1893 [047]; *No verão*, de 1894 [059]; *Dorso de mulher*, de 1895 [060]; *Sonho místico*, de 1897 [099]; *Colhendo frutas*, de 1898 [110]. Mas aparece também, esporadicamente, em obras bem posteriores: *Louise*, exposta em 1928 [379]; *Minha casa – Teresópolis*, de 1932 [416] e o *Auto-retrato em azul*, de 1934 [428], porém com alguns traços já meio apagados.

Em uma variação, este traço horizontal pode ser reduzido à metade do seu comprimento. Essa assinatura pode ser encontrada em várias fases da carreira do pintor: *Figura de menina*, [037]; *Retrato de moça*, de 1895 [069]; *Patinhos no lago*, de 1897 [095]; *Cura de sol*, de c. 1920 [314]; *Baixada de Vila Rica*, de 1924 [342]; *Retrato de um comendador*, de 1930 [409]; *Retrato de Manoel C. P. da Silva* [485]; e *Auto-retrato ao ar livre*, de 1943 [495].

O “V” pode ser formado por traços totalmente retos: com pequenos acabamentos nas extremidades superiores (*Retrato da viúva Simas*, de 1902 [142]; *Alegoria à Lei Orçamentária*, de 1913 [247]; *Três meninas num jardim*, de 1935 [436]) ou mais freqüentemente, sem eles (*O beijo*, de 1899 [115]; *Retrato do Sr. Simas*, de 1900 [134]; *Família Nepomuceno*, de 1902 [141]; *Carrinho de criança*, c. 1916 [278]; *Volta às trincheiras*, c. 1917 [306]; *Lição no meu jardim*, c.1930 [407]). Outro desenho muito comum é o “V” com a haste da direita transformada em curva (*Estudo para Fatigada* [096]; *A casa dos Palombe* [255]; *Meditando* [289]; *Igreja de Santa Teresa* [384]; *Flor da rua* [498]; *Meu netinho* [499]); ou até as duas hastes curvas, bem mais raro (*Estudo para Deveres da Cidade* [318] e *Passeio no parque* [471]).

Outro detalhe interessante, que se repete bastante, é o “i” final, com um arremate que se estende para baixo e para a esquerda: desde 1888, em *Casebre do fim da praia do Flamengo* [003] e em vários outros, como por exemplo: *No verão*, de 1894 [059]; *Primeiro retrato de Tobias*, de 1910 [212]; *A casa da vovó* [254] e *Volta às trincheiras* [306], de c.

1917; *Igreja de Santa Teresa*, de 1928 [384]; *Meu netinho*, de 1944 [499]. Em um caso apenas foi encontrada uma variação: *Sonho místico* [099], o primeiro “i” apresenta este desenho, e o segundo, se abre para a direita.

Para terminar, dois registros únicos de detalhes interessantes, dos anos de estágio em Paris. O primeiro, no *Nu feminino*, de 1894 [055-A03], Visconti registra o número 4 da data de ponta cabeça. No ano seguinte, no *Estudo para Nu deitado* [080], além do “V” apresentar traços duplos, com arremates, o “E” foi colocado entre as duas hastes. Num desenho intitulado *Cipoal*, de 1901, reproduzido no livro de Barata (p. 176), aparece um anagrama semelhante, no qual, porém, as duas letras estão sobrepostas, e o “E” tem o traçado de linhas retas. Detalhe exatamente igual aparece também na assinatura de *Pão de Açúcar* [138], do mesmo ano, e já quase apagada, mas ainda é possível ver o traço vertical do “E”, entre as duas hastes do “V”, em *Dorso de mulher*, da PESP [039].

Na assinatura do *Estudo para Nu deitado* pode-se notar, ainda, outro detalhe recorrente, que é o “t” sem o corte horizontal, o qual aparece também em auto-retratos: de 1910 [211], de c. 1930 [412], de 1934 [428]; em estudos *...para No verão* [058]; *...para Fatigada* [096], ou até em obras importantes como *Amigos inseparáveis* [327]; *Lição no meu jardim* [407] ou *Passeio no parque* [471].

Nas dedicatórias, Visconti utilizava, quase sempre, “Offerece” – abreviando a palavra a partir dos dois “ff” – antes de sua assinatura, como em: *Estudo para A convalescente*, de 1895 [083]; *Retrato de Ovídio Romeiro*, de 1901 [137]; *Ancião*, de 1904 [150]; *Retrato de Pedro Reis Filho*, de 1932 [419]; *Domingo no Solar de Teresópolis* [441]. Mas também usava outras fórmulas, como em *Retrato de Macedo*, de 1890 [023], ou *Flor da rua*, de 1943 [498-A28].

3.3.3 Data e local

Em vários estudos e esboços observa-se uma assinatura tardia, provavelmente feita na ocasião em que a obra deixou de pertencer ao pintor, muitas vezes acompanhada de uma dedicatória, como no *Esboço para Sonho místico* [098]. A obra final foi exposta em 1897

no *Salon* parisiense, e em 1898 aqui no Rio. Porém, a data que aparece neste esboço é 1904, donde se conclui que seja o registro da ocasião em que a obra foi doada a Trajano.

Parece que Visconti não vendia esses trabalhos preliminares, mas gostava de presentear amigos e parentes. Outro caso de data bem posterior à da obra final – o que sugere ser a data da dedicatória – é aquela que aparece num auto-retrato, no qual Visconti tem uma aparência bastante jovem, e apresenta a data 1943 [242]. Infelizmente, a dedicatória nesta pintura está quase toda apagada, e só pode ser percebida em determinada condição de luz e ângulo específico. Mas a data é mais legível, e não pode jamais corresponder à idade que Visconti aparenta ter no seu retrato.

Mas também existem outros casos de discrepância da data registrada na própria obra com seu assunto. Como o que se vê num estudo de cabeça da pintura *No verão*, de 1894 [059], que está datado de 1895 [058]. Este estudo não está acompanhado de dedicatória, apenas aparecem a assinatura, o local – Paris – e os dois últimos dígitos da data. É possível afirmar que esta obra esteve de posse do pintor até o início da década de 1930, pelo menos, pois ela aparece na foto do atelier, juntamente com várias outras obras [F16]. E o fato desta cabeça apresentar a direção do olhar diferente daquele que aparece na pintura final – o tão comentado olhar desconcertante da menina em direção ao observador – confirma que este seja um estudo preliminar, claramente abandonado mesmo antes de terminado, diferente do que aconteceu com o estudo de cabeça de *Fatigada* [096], por exemplo. Ora, apenas o que se pode supor neste caso, é que o pintor assinou e datou bastante tardiamente este *Estudo para No verão*, e com isso, colocou uma data aproximada, pois o quadro final, que é datado, passou a pertencer à Pinacoteca de ENBA desde o ano de sua criação. É notório, em vários outros casos, não apenas de datação, que Visconti, como a maioria dos artistas, não se preocupava muito com a exatidão de seus registros ou memórias. Esses assuntos burocráticos, realmente, não ocupam uma mente tomada por aquilo que é essencial – a expressão do sentimento, da beleza, a arte, enfim.

Outra obra que exemplifica esses fatos é um desenho a carvão sobre papel, do MDJVI [E31], registrado como *Nu masculino*. Além da assinatura, ele traz a inscrição: “Rio

1898”³⁸⁴. Ou a data, ou o local, deve estar equivocado, pois é certo que de 1893 a 1900 Visconti esteve na Europa, em seu estágio como prêmio de concurso, sendo que não existe nenhum registro de que ele tenha visitado o Brasil em algum momento deste período.

Um caso bastante complexo é aquele que envolve cinco pinturas retratando a família de Visconti, mais ou menos da mesma época. Na biografia escrita por Barata, temos a reprodução de todas elas, com as seguintes legendas: numa prancha colorida, «“GRUPO DE RETRATOS” [326] (*Auto-retrato e a família*) Óleo – XXIII Exposição Geral de Belas Artes, 1921»; na página 54, «“As maçãs” [315] – Óleo – Paris, 1918 – Exposto no Salão do Centenário, em 1922, no Rio»; na página 56, «“No jardim de Saint Hubert” [299] (*A família*) Exposto no Salon de la Societé, Nationale, em 1908 – Óleo, Paris, 1917»; na página 60, «“Vitória de Samothrace” [310] – Óleo – Paris, 1919 – Exposto no Salon de la Societé, Nationale, em Paris, 1920»; e na página 77, «“Afétos” [335] – Óleo Exposto na XXX Exposição de Belas Artes, em 1923».

De todas essas informações, uma fica evidente que se trata de um erro de edição: a data da exposição em Paris – 1908 – de um quadro criado em 1917. Provavelmente, outros equívocos também foram cometidos, mesmo porque *As maçãs* e *Vitória de Samotrácia* não são obras datadas. Porém, a data encontrada em outras duas é bastante duvidosa. No canto superior direito de *Grupo de retratos*, junto à assinatura, pode-se ver claramente a data 1916 [326]. Sabe-se, porém, que o filho mais novo de Visconti, Afonso, nasceu em janeiro de 1915, e o menino retratado ali parece ter bem mais do que quase dois anos.

A discrepância fica mais evidente quando se compara com as outras pinturas, especialmente aquela denominada por Barata, *No jardim de Saint Hubert*. Esta obra, na verdade, apresenta junto à assinatura, no canto inferior direito, a seguinte inscrição: “Rio, 1920” [A15]. Realmente, este foi o ano em que Visconti chegou definitivamente ao Brasil, depois de morar um longo período em Saint Hubert, nos arredores de Paris, na casa da família de sua esposa. Mas uma observação cuidadosa desta data revelará que o número 0 foi feito sobre um número 6 (ou vice-versa), e o 2 também parece estranho, com um traço vertical mais reforçado. Dependendo do ângulo que se olha, o 16 fica até mais visível que o

³⁸⁴ Reproduzido em Mirian SERAPHIM. *Eros adolescente*, 2008, p. 314.

20. Com certeza, essa data foi alterada. No verso de uma foto antiga desta pintura, pode-se ler: “Pertence a Benjamim de Mendonça Santos. Salon de Paris, 1920.” Realmente, como já foi visto, o catálogo deste *Salon* aponta a presença de *La famille*, além de mais outra pintura em questão, exposta apenas como *Samothrace*. Não se pode precisar quando a data foi alterada na pintura, quando teria sido acrescentado o local “Rio”, e nem o motivo das alterações. Na reprodução de Barata, já se pode ver a palavra Rio, ainda que cortada na margem inferior. Apesar disso, o título especificava o local: *No jardim de Saint Hubert*.

Já o *Grupo de retratos*, que tem a data bem legível 1916, esse sim parece ter sido pintado mais tarde. Todos os membros da família parecem mais velhos neste quadro que no anterior. Uma pintura com exatamente esse título foi realmente apresentada na EGBA de 1921, segundo seu catálogo. É bem verdade que isso não determina a datação do quadro. Pois, várias vezes, Visconti apresentou obras nesses salões três ou cinco anos depois de terem sido criadas, mas essa data é bem mais coerente com a idade aparente dos seus familiares do que 1916. Esta data também já aparece na reprodução da biografia de Barata, mas no livro de José Maria dos Reis Júnior, editado também em 1944, a reprodução em preto e branco desta mesma obra não apresenta nem a assinatura nem a data no canto superior direito [P59]; o mesmo acontecendo com sua reprodução na revista *O Homem Livre*, em 1943 [P34]. O que se pode concluir é que, ao pretender reproduzir *Grupo de retratos* no livro de Barata, em cores, Visconti resolveu assiná-la e datá-la e o fez de forma aproximada, sem atentar para a idade dos seus filhos.

Das cinco obras citadas, apenas em *Grupo de retratos* a família está completa. Nesta tela Visconti aparece no alto entre os dois filhos mais velhos. Nas outras quatro são representados apenas a esposa e os três filhos. Três delas foram apresentadas no ano da chegada definitiva da família Visconti ao Rio: *Samothrace* e *A família*, na 27ª EGBA, inaugurada em 12 de agosto; e *As maçãs*, na exposição individual inaugurada na Galeria Jorge, no dia 6 de agosto. *Afetos* é datada de 1923, aparece no catálogo da 30ª EGBA, e nela, realmente, as crianças aparentam a idade que teriam naquele ano. *Grupo de retratos* foi apresentada na 28ª EGBA, no ano seguinte ao da transferência da família para o Brasil.

E parece ter sido pintada justamente para registrar este fato, acrescentando Visconti seu auto-retrato ao habitual retrato da família.

No Centenário da Independência do Brasil, em 1922, entre as obras que Visconti mostrou na Exposição de Arte Contemporânea, estava presente *As maçãs*, que só havia sido exposta na Galeria Jorge; e entre as da Exposição Retrospectiva, aparece uma pintura intitulada “A família – 1916”.

Obviamente o título *A família* caberia para qualquer uma dessas obras, como realmente ocorreu com *Grupo de retratos*, em sua reprodução no livro de Reis Júnior, mas não o contrário. *Grupo de retratos* não seria adequado para aquela que, na biografia de Barata, foi reproduzida como *No jardim de Saint Hubert* – muito claramente uma cena de gênero, onde Louise, sentada em uma cadeira, parece pintar uma revista, acompanhada de perto pelo pequeno Afonso, que se apóia nela. Yvonne, sentada num banquinho bem próximo, trabalha com linhas que descem do seu colo para dois novelos no chão. Os três se encontram muito compenetrados nas atividades. Somente Tobias encara o observador segurando um grande aro apoiado ao ombro. Ao fundo, o jardim florido que reflete suas cores no branco das roupas das mulheres.

Certamente esta teria sido a pintura escolhida para figurar na Retrospectiva, junto a obras importantes do pintor, duas delas premiadas com medalhas de ouro. *Grupo de retratos* havia sido exposta no ano anterior e só pode ser o retrato da família agrupada em pose, com o fundo neutro, que é comparável apenas a *Afetos*, que no entanto, não se confunde pela aparência de mais idade das crianças, e participará da EGBA do ano seguinte. *Vitória de Samotrácia* tem seu título bastante ligado à cena representada e dificilmente trocaria de título, já tendo sido apresentada na EGBA de 1920. Portanto, *A família* apresentada na Retrospectiva da Exposição do Centenário, em 1922, é aquela com data alterada e, talvez, por uma regra que estabelecia data limite para uma obra figurar nesta mostra, o pintor inscreveu a data 1916. E várias outras hipóteses podem ser apresentadas para a data 1920 que ali aparece também.

Portanto, partindo das notícias de suas exposições e focando principalmente na comparação entre as representações dos filhos de Visconti, é possível tentar estabelecer uma ordem

cronológica para essas cinco pinturas representando a família. Embora represente apenas os dois meninos, que no caso, por suas idades são os que apresentam maior diferença de um ano para o outro, e por ser datado de 1921, *Amigos inseparáveis* [327] é uma pintura que ajuda a estabelecer esta seqüência cronológica: *A família* (c.1918) [299]; *Vitória de Samotracia* (c.1919) [310]; *As maçãs* (c.1920) [315]; *Grupo de retratos* (c.1921) [326]; *Amigos inseparáveis* (1921) e *Afetos* (1923) [335].

Mas em alguns casos, não é possível nem desconfiar que a data registrada na pintura não seja a de criação da mesma, até que um documento comprove o fato. É o caso do retrato intitulado *Minha filha Yvonne* [403], datado claramente de 1933, que não levantava suspeita até ser encontrada uma reprodução da mesma, como participante da 36ª EGBA, em *O Paiz*, de 11 de agosto de 1929 [P46].

3.4 O Projeto Eliseu Visconti

O filho do meio do pintor, Tobias d'Angelo Visconti, foi quem manteve por várias décadas a missão de guardar e revelar um acervo documental riquíssimo sobre seu pai. Mesmo com mais de noventa anos de idade, recebia gentil e generosamente os pesquisadores, com alegria e dedicação, mostrando os documentos e os enriquecendo com suas memórias. Felizmente, essa missão foi passada de forma natural ao seu filho, Tobias Stourdzé Visconti, o terceiro entre quatro, que já havia herdado também todas aquelas mesmas qualidades, que permitem que a pesquisa sobre o pintor continue sempre num excelente andamento.

Engenheiro civil de formação e profissão, assim como o seu pai, Tobias, o neto do pintor, revelou-se um rigoroso historiador, sempre interessado na pesquisa e divulgação dos seus resultados. Ele conta que seu pai nunca conversou com os filhos sobre o destino do acervo documental do artista. Como morava no mesmo prédio que seu pai – o Edifício Eliseu Visconti, na Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, construído no terreno onde fora a residência do pintor – passou a administrar diretamente a assistência médica a ele, acompanhando a cirurgia a que foi submetido, e suas necessidades. Contou também com a

colaboração de sua minha irmã, Luisa, que morava com o pai. Após o seu falecimento, os dois irmãos se encarregaram da inevitável destinação dos pertences deixados. Tobias, o filho, assumiu a arrumação da papelada, que era imensa, e também a partilha de objetos, quadros, etc. E foi nessa arrumação que encontrou o acervo referente a Visconti. Desde que sua curiosidade foi aguçada e tomou consciência da importância de tal acervo, a idéia de fazer algo que pudesse preservar a memória de Visconti foi decorrência imediata.

Parte dos documentos desse acervo, na maioria cartas, foi então doada ao MNBA, pois este teria melhores condições de acondicionar os papéis frágeis e tão antigos. Eles passaram a integrar o Fundo Eliseu Visconti, ao lado de outros documentos referentes ao pintor já pertencentes ao museu. É o próprio neto do pintor quem conta sua experiência na organização do material herdado e seus desdobramentos:

A idéia de se criar um Projeto com o objetivo de preservar e divulgar a memória da vida e da obra de Eliseu Visconti surgiu quando, após o falecimento de meu pai em 2003, recebi a guarda do acervo documental do artista. A organização e o exame detalhado desse acervo, constituído por inúmeras cartas, fotos, documentos pessoais, cadernos, diários, etc. despertaram em mim enorme interesse pela vida e pela obra de meu avô que, confesso, pouco conhecia até então.³⁸⁵

Assim, o Projeto Eliseu Visconti foi idealizado e criado pelo neto Tobias, com o objetivo de preservar e divulgar a memória do artista, além de se responsabilizar pela guarda e organização de todo acervo documental referente a ele. Recentemente, um leilão de arte organizado por Soraia Cals e Evandro Carneiro teve participação especial de importantes peças de Visconti. Por este motivo, Tobias foi convidado a escrever um texto sobre o Projeto Eliseu Visconti, que foi publicado nas primeiras páginas do catálogo do referido leilão, que tradicionalmente traz artigos sobre história da arte. No seu texto, Tobias narra:

A partir de janeiro de 2006, o Projeto Eliseu Visconti passou a contar com o apoio gerencial da Holos - Consultores Associados para a produção dos eventos, empresa de Christina Gabaglia Penna. Historiadora de arte, Christina trouxe para o Projeto sua experiência de 26 anos dedicados ao Projeto Portinari, onde foi diretora técnica e responsável pela elaboração do catálogo raisonné do artista. Integra também o Projeto Eliseu Visconti desde a sua criação a professora e pesquisadora Mirian Nogueira Seraphim, da Unicamp, estudiosa e maior conhecedora da obra de

³⁸⁵ Tobias Stourdzé VISCONTI. Texto escrito a pedido, especialmente para figurar nessa tese.

Visconti, com participação fundamental junto à direção do Projeto no processo de pesquisa e catalogação das obras.³⁸⁶

Desde 2005, Tobias entrou em contato com as pesquisas efetuadas para esta tese, e assim, durante cinco anos, semanalmente, foram trocadas toda sorte de informações, imagens e impressões, que enriqueceram tanto o Projeto quanto esta tese.

3.4.1 O *site* oficial do artista

Em 2004 surgiu a idéia de criar um *site* pra divulgar a vida e a obra do artista, e no decorrer da sua elaboração, já em 2005, Tobias fez os primeiros contatos com vários pesquisadores, autores de trabalhos acadêmicos sobre Visconti. O início do Projeto Eliseu Visconti foi marcado pelo lançamento do *site* oficial do pintor, em outubro de 2005.

Esgotado o livro oficial do artista, de Frederico Barata, lançado ainda no ano do falecimento de Visconti (1944), a bibliografia e a análise crítica sobre sua vida e sua obra estavam dispersas e eram de difícil acesso. O lançamento do *site* – www.eliseuvisconti.com.br – constituiu um importante passo para disponibilizar aos estudiosos e interessados uma atualizada e centralizada fonte de referência a respeito da trajetória da vida e da eclética produção artística de Visconti.³⁸⁷

Desde o início, sua esposa Isabel também se entusiasmou pelo projeto, e assim, a tarefa de criação do *site* foi executada em pequeno círculo familiar, sem a participação da maioria dos netos do pintor. Quando o *site* foi lançado na internet, causou surpresa para a maior parte da família.

Além de idealizador, Tobias é também o mantenedor do *site*, e seu comprometimento com a atualização rigorosa e rápida dos dados permite que sejam feitos acréscimos e correções constantes, quase em tempo real com as novas descobertas das pesquisas, sempre em andamento. O caráter dinâmico de um *site* na internet e sua enorme facilidade de acesso garantem a possibilidade de divulgação, em larga escala, de imagens de suas obras e da história da vida e da carreira do pintor, sem a reprodução de equívocos publicados no passado. No entanto, e infelizmente, não é tão simples corrigir informações viciadas, multiplicadas em citações reiteradas constantemente. Mesmo já estando publicada há

³⁸⁶ Tobias Stourdzé VISCONTI. O Projeto Eliseu Visconti. In: Frederico MORAIS. *Arte Brasileira – Cortes e Recortes*. Catálogo do Leilão de maio de 2010. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2010.

³⁸⁷ Idem, *ibidem*.

quatro anos a cronologia oficial do artista em seu *site*, com dados atualizados por pesquisas feitas em fontes primárias, é frustrante ver diversos e antigos erros repetidos em artigo escrito exclusivamente sobre o pintor e publicado no final de 2009³⁸⁸.

3.4.2 Realizações e planos

Porém, o *site* oficial do artista foi apenas a primeira produção do Projeto Eliseu Visconti. O relato de Tobias continua:

A realização da exposição “Eliseu Visconti – arte e design” constituiu o primeiro grande evento do Projeto. Foi apresentada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro (2007), na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2008) e na Caixa Cultural de Salvador e de Brasília (2009). Nessa exposição, com curadoria de Rafael Cardoso, foram mostrados os principais projetos de Visconti relacionados às artes gráficas e à arte aplicada à indústria, que o consagraram como pioneiro do design em nosso país. E, em comemoração ao centenário das decorações do pano de boca, do teto sobre a platéia e do friso sobre o proscênio do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, puderam ser vistos também os estudos que o artista realizou para esses espaços.

Conquista importante para o Projeto foi a completa restauração das pinturas do *foyer* do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, executadas por Eliseu Visconti em Paris, entre 1913 e 1915. Consideradas por diversos críticos de arte a obra-prima da pintura decorativista no Brasil, as pinturas do *foyer* foram bastante danificadas, atingidas durante vinte anos por infiltrações na cúpula do Theatro. Antiga reivindicação do Projeto Eliseu Visconti, a restauração dos painéis de Visconti foi incluída nas obras de recuperação do Theatro, no ano de seu centenário, pela Presidente da Fundação, Carla Camurati. Com a coordenação da Holos Consultores Associados, os trabalhos foram realizados por equipe de restauradores supervisionados pelos professores Edson Motta Júnior e Cláudio Valério Teixeira. Também as demais pinturas de Eliseu Visconti no Theatro – pano de boca, teto sobre a platéia e friso sobre o proscênio – foram objeto de reparos e limpeza, trabalhos executados pela equipe de Humberto Farias de Carvalho. [...] ³⁸⁹

Os andaimes instalados no teatro para a realização desses restauros proporcionou uma oportunidade ímpar, de observar de muito perto as pinturas consideradas como sua grande realização, pelo próprio pintor Eliseu Visconti. O efeito maravilhoso de sua técnica pode sempre ser apreciado mesmo às grandes distâncias em que se encontram esses painéis do observador comum. Mas o exame dessa técnica, do ponto de vista que teve apenas o próprio pintor e poucos privilegiados na época da criação dos painéis, proporcionou uma

³⁸⁸ Frederico MORAIS. Eliseu Visconti: primado do sensível. In: Taisa PALHARES (org.) *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Cosac Naify/ Imprensa Oficial/ Pinacoteca, 2009, p. 118-133.

³⁸⁹ Tobias Stourdzé VISCONTI. O Projeto Eliseu Visconti. In: Frederico MORAIS. *Arte Brasileira – Cortes e Recortes*. Catálogo do Leilão de maio de 2010. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2010.

compreensão mais ampla e aprofundada da fatura de Visconti, aplicada também de modo semelhante em algumas pinturas de cavalete. Assim, apesar das grandes decorações de prédios públicos cariocas, realizadas por Visconti, não fazerem parte do ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO, objetivo principal dessa pesquisa, a oportunidade criada pelas obras de restauro do teatro foi de muita valia para a compreensão e conhecimento da pintura viscontiana em geral.

Ainda alguns planos de suma importância fazem parte do Projeto, já em fase de captação de recursos:

Uma grande exposição retrospectiva de Eliseu Visconti está prevista para ser realizada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Pretende-se expor cerca de 200 obras originais, obedecendo a uma proposta curatorial que terá como mote mostrar a produção do artista na sua totalidade, mas abrangendo as diferentes técnicas por ele utilizadas, ou seja, pinturas de cavalete, desenhos, cerâmicas, etc., mostrando como foi versátil sua produção. A exposição retrospectiva programada muito se beneficiará do trabalho sistemático de catalogação já realizado.

Paralelamente pretende-se desenvolver o projeto editorial de novo livro documentando a obra e a vida de Eliseu Visconti, abrangendo todas as etapas e aspectos de seu trabalho e o momento histórico em que se desenvolve, do final do século XIX à primeira metade do século XX. A escassa bibliografia sobre o período e seus artistas torna o projeto especialmente relevante para aprofundar o conhecimento sobre a história da arte no Brasil.³⁹⁰

3.4.3 A Comissão de Autenticação

Em 16 de julho de 2008, foi constituída pela ACEV – Associação Cultural Eliseu Visconti, formada pelos dez netos do pintor – a Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, que tem como principal objetivo avaliar a autenticidade das obras atribuídas ao artista para sua posterior catalogação. São membros desta Comissão: Ana Maria Tavares Cavalcanti; Christina Gabaglia Penna; Cláudio Valério Teixeira; Edson Motta Júnior; e Mirian Nogueira Seraphim. “Somente essa Comissão está credenciada a emitir pareceres e a fornecer certificados de autenticação das obras do artista. Desde a sua criação, a Comissão analisou cerca de 90 obras atribuídas ao artista”.³⁹¹ As qualificações que

³⁹⁰ Idem, *ibidem*.

³⁹¹ Idem, *ibidem*.

habilitam os membros desta Comissão a exercer tão delicada e importante função são as seguintes:

Ana Maria Tavares Cavalcanti possui graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ (1987), Licenciatura em Educação Artística pelo Instituto Metodista Bennett (1990), mestrado em História da Arte pela Université de Paris I (Pantheon-Sorbonne) (1995) e doutorado em História da Arte pela mesma universidade (1999), com a tese: *Les artistes brésiliens et les Prix de Voyage en Europe à la fin du XIX^e siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, de junho de 2008 a maio de 2010. Atualmente leciona História e Teoria das Artes Visuais II e História das Artes III, na EBA/UFRJ.

Christina Scarabotolo Gabaglia Penna é formada em História da Arte pela UERJ (1978). A partir de 1979, integrou o corpo de pesquisadores do Projeto Portinari, tendo sido responsável pela equipe que realizou o levantamento e catalogação das obras de Candido Portinari e documentos sobre sua vida, obra e época. Foi também responsável pela metodologia desenvolvida para esse trabalho. Como curadora do Projeto Portinari, idealizou e produziu diversas exposições, no Brasil e no exterior, além de ter organizado várias publicações sobre o artista. Integra desde a sua criação, em 1980, a Comissão de Autenticação das Obras de Candido Portinari. A partir de 2006, passou a realizar diversos projetos independentes, sendo um deles a coordenação e direção executiva do Projeto Eliseu Visconti, com a produção da exposição “Eliseu Visconti – Arte e Design”, realizada em 2007, no Rio de Janeiro; em 2008, em São Paulo, e em 2009, em Salvador e Brasília. De janeiro de 2009 a março de 2010, coordenou e gerenciou os trabalhos de restauração das pinturas de Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Este trabalho foi realizado por uma equipe de mais de 50 restauradores sob a consultoria dos Profs. Edson Motta Junior e Cláudio Valério Teixeira.

Cláudio Valério Teixeira é graduado em Pintura pela EBA/UFRJ, recebeu título de Notório Saber pela UFRJ (2009), é membro da Associação Nacional (ABCA) e Internacional

(AICA) de Críticos de Arte, da Associação Brasileira de Conservação-Restauração (ABRACOR) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Coordenou, juntamente com Edson Motta Júnior, as restaurações das pinturas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (2009-2010). Atualmente ocupa o cargo de Secretário de Cultura da Prefeitura de Niterói e faz parte do Conselho Estadual de Cultura, INEPAC.

Edson Motta Júnior é bacharel e licenciado em História pelo Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF (1978); mestre em História da Arte pela EBA/UFRJ (1996); com pós-graduação em Conservação e Restauração de Pinturas de Cavalete pelo *Courtauld Institute of Art*, Universidade de Londres (1985); diploma de Estudos Avançados (DEA) da Universidade Politécnica de Valencia, Espanha (2003); e é doutor em Conservação e Restauração de Patrimônio Pictórico pela Universidade Politécnica de Valencia, Espanha (2004). Coordenou, juntamente com Cláudio Valério Teixeira, as restaurações das pinturas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (2009-2010). É membro do American Institute for Conservation; do International Institute for Conservation; da British Association of Conservator-Restorers; e do Institute of Conservation (UK). Desde 1986, leciona Conservação e Restauração II (Conservação e Restauração de Pinturas) além de Teoria da Pintura, na EBA/UFRJ.

Mirian Nogueira Seraphim é licenciada em Artes Plásticas pela UNAERP, Ribeirão Preto/SP (1979); mestre em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp (2003), com a dissertação: *No Verão (1894) de Eliseu d'Angelo Visconti*; cuja pesquisa gerou o livro *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*, publicado pela Editora Autores Associados, em 2008; e autora da presente tese. Desde 1997 é professora de Artes e História da Arte, entre outras disciplinas, no IFMT.

Numa reunião preliminar da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti foram estabelecidos os critérios de avaliação e os termos que seriam usados nas respostas aos proprietários e escritórios de arte que viessem a encaminhar obras para análise³⁹². Ficou resolvido que, em um primeiro momento, as obras podem ser enviadas através de imagens digitais, para uma avaliação prévia feita pela Comissão. Se a imagem for boa, com tamanho

³⁹² Os critérios de avaliação estabelecidos por grupos podem ser encontrados no Volume II, p. 18.

e nitidez suficientes para o exame, e as características das obras de Visconti estiverem evidentemente presentes ou totalmente ausentes, poderá ser emitido um parecer conclusivo. Caso contrário, é solicitada a presença da obra original para o exame detalhado que é feito no laboratório de restauro de Cláudio Valério, onde são realizadas as reuniões. Ainda assim, em certos casos, as pinturas podem permanecer em estudo, a espera de algum documento ou outra evidência que possa afastar todas as dúvidas.

Às 15h00 do dia 11 de dezembro de 2008, reuniram-se pela primeira vez, no ateliê de Cláudio Valério Teixeira, à Rua Tupinambás nº 44, São Francisco, Niterói, os membros dessa Comissão de Autenticação, com o intuito de examinar imagens de obras atribuídas a Visconti, encaminhadas por diversas pessoas. Desde então foram realizadas, sempre no mesmo endereço, outras seis reuniões, em: 25 de março; 8 de julho; 15 de outubro; e 25 de novembro de 2009; 1º de março e 7 de maio de 2010. Num balanço geral, chegou-se à conclusão que a cada reunião foi possível autenticar somente 10% das obras apresentadas.

Deve-se considerar que, as obras já comprovadamente de autoria de Visconti não são apresentadas à Comissão, por não necessitarem de um certificado, uma vez que existem outros documentos comprobatórios. Assim, são encaminhadas ao Projeto Eliseu Visconti somente aquelas obras sobre as quais pode pairar alguma dúvida, e deste grupo, a maioria mantém-se em estudo, não podendo ser nem autenticada nem descartada de imediato.

No geral, os restauradores sentem-se mais seguros em opinar rapidamente sobre as obras, com tendência a descartar uma boa quantidade delas. Baseiam-se nos vários anos de experiência, em contato estreito com obras originais de Visconti e diversos outros pintores brasileiros, que examinam cuidadosamente no exercício de sua profissão. Porém, comumente, as obras levadas a restauro são aquelas de porte médio a grande, as composições mais importantes de qualquer pintor. Sendo assim, pouco contato têm os restauradores com estudos e *pochades*, que muitas vezes apresentam características diversas dos trabalhos maiores. Já as historiadoras da arte, no processo de avaliação das obras apresentadas à Comissão, tendem a ser mais cautelosas, levando em consideração, além da obra em si, ainda uma grande quantidade de documentos e informações sobre a

carreira e a produção do pintor. Assim, equilibram-se as forças, e a maioria das obras permanece em estudo, a espera de informação nova, que possa decidir a questão.

* * *

Obviamente, as decisões da Comissão foram levadas em consideração na classificação das obras catalogadas por esta tese, e estão devidamente mencionadas, conforme esclarecido no item 2 do Volume II.

Como também, documentos antigos de diversos tipos, manuscritos ou impressos; reproduções de pinturas nas diferentes publicações; comentários e descrições feitos por ocasião das inúmeras exposições – coletivas, individuais ou póstumas – das quais Eliseu Visconti participou; e a análise da pintura em si, em suas diversas peculiaridades, tais como inscrições, fatura, colorido, desenho e composição característicos do pintor, foram todos levados em consideração, conforme analisado neste capítulo e nos anteriores, no processo, extremamente complexo, da catalogação das pinturas a óleo de Eliseu Visconti.

Assim sendo, a conclusão desta tese está expressa no seu Volume II, que é o produto de seu objetivo, com uma análise das características peculiares observadas nos trabalhos de autoria comprovada de Visconti; a explicação detalhada da organização do catálogo, o qual é constituído de duas partes; e finalmente uma cronologia minuciosa de toda a carreira do artista, com a indicação de cada uma das fontes de pesquisa.

Um trabalho constituído do cruzamento e análise de tantos e tão diversos detalhes impossibilita uma conclusão mais sucinta, a não ser, a única possível: que esta tese traduz apenas o início de uma elaboração que não deve sofrer solução de continuidade, apenas pelo término de um prazo determinado academicamente.

BIBLIOGRAFIA

1. LIVROS:

ACQUARONE, Francisco. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo, [1949] p. 171-186.

_____. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mario, 1939.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Pintura no Brasil: um olhar no século XX*. São Paulo: Nobel, 2000.

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

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944.

BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira*. 4 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

_____. *O Modernismo no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1982.

BRAGA, Theodoro. *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo, 1942.

BUEL, J. W. (Ed.) *Louisiana and the fair: An exhibition of the world its people and their achievements*. Vol. VII. Saint Louis: Worlds Progress, 1905.

CARDOSO, Rafael. *A Arte Brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.

CLARK, Kenneth. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Trad. Ernesto de Sousa, Lisboa: Ulisseia, 1956.

COSTA, Angyone. *A Inquietação das Abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1927.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Livros de Arte no Brasil : Edições patrocinadas*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

COSTA, Lygia Martins. *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Projeto original e pesquisa de Clara Emília Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

CRESPELLE, J.-P. *Les maîtres de la belle époque*. Paris: Hachette, 1966.

DUQUE, Gonzaga. *Contemporaneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedicto de Souza, 1929, p 19-26.

ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2009, p.252.

EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas/São Paulo: UNICAMP/UNESP, 1992.

FERREZ, Gilberto. *Iconografia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2 v, 2000.

FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil – de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Rôhe, 1916.

GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: ENBA/Universidade do Brasil, 1954.

- _____. *Alunos Premiados da Academia Imperial de Belas-Artes*. Rio de Janeiro: ENBA, 1958.
- GONÇALO JUNIOR. *A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HERRERA, Olga U. *Toward the preservation of a Heritage: Latin American and Latino Art in the Midwestern United States*. Notre Dame: Institute for Latino Studies/ University of Notre Dame, 2008.
- JORDÃO, Vera Pacheco. *A imagem da criança na pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.
- JORGE, Fernando. *Vidas de Grandes Pintores do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1954, p. 91-100.
- LOURENÇO, Maria Cecília Franca. *Guia de Museus Brasileiros – Comissão de Patrimônio Cultural*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado (Uspiana - Brasil 500 Anos), 2000.
- MANUEL-GISMONDI, Pedro Caminada. *Tentativa de uma Pequena História da Arte no Brasil*. São Paulo: Convívio, 1964.
- MILLIET, Sergio. *Diário Crítico*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1945?, v. 3, p. 101-106.
- MONNIER, Gérard. *Des beaux-arts aux arts plastiques*. Lyon: La Manufacture, 1991.
- MORAIS, Frederico. Eliseu Visconti e a Crítica de Arte no Brasil. In: _____. *Aspectos da Arte Brasileira*, Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.
- _____. *Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.
- _____. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90 – 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. A pintura como espelho da natureza. In: *Monet, o mestre do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997, p. 55-77.
- _____. *O Brasil na visão do artista: a natureza e as Artes Plásticas*. São Paulo: Prêmio, 2001.
- _____. *O Brasil na visão do artista: o país e sua gente*. São Paulo: Prêmio, 2002.
- MOTTA, Flávio. Eliseu Visconti e o “Art Nouveau”, in: *Contribuições ao Estudo do “Art Nouveau” no Brasil*. São Paulo, s.ed., 1957, p. 36-39.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Manual de Catalogação: pintura, escultura, desenho, gravura*. (compilação de Helena Dodd Ferrez e Maria Elizabete Santos Peixoto) 2 ed. rev. Rio de Janeiro: B-Color, 1995.
- NAUBERT-RISER, Constance. 1890-1900 – Introduction. In: *La Promenade du Critique Influent: anthologie de la critique d’art en France 1850-1900*. Paris: Hazan, 1990, p. 315-328.
- OLIVEIRA, Valéria Ochoa. *A arte na Belle Époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as Musas*. Uberlândia: EDUFU, 2008.
- PECCININI, Daisy. *Pintura no Brasil: Um olhar no século XX*. São Paulo: Nobel, 2000.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos – Textos Escolhidos III*. Org. Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Rio, 1998.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008 (Coleção Didática – Historiando a Arte Brasileira).
- _____. *O Novo Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da Pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944. p. 293-305.
- RUBENS, Carlos. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo/ Rio de Janeiro/ Recife/ Porto Alegre: Nacional, 1941 (Brasileana – Biblioteca Pedagógica Brasileira, v. 198).

SANTOS, Carlos Américo. Painting and Sculpture. In: LLOYD, Reginald (Director-in-chef – London and Rio de Janeiro). *Twentieth Century Impressions of Brazil: Its history, people, commerce, industries and resources*. London: Lloyds Greater Britain Publishing Company, 1913, p. 140.

SANTOS, M. das Graças V. Proença. *História da Arte*. 11 ed. São Paulo: Ática, 1998.

SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas: Autores Associados, 2008 (Florada das Artes).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2008.

TEIXEIRA, Oswaldo; BARATA, Frederico e ARAÚJO, Carlos da Silva. *Eliseu D'Angelo Visconti*. Rio de Janeiro: Gráfica Sauer/ Biblioteca da Academia Carioca de Letras, 1945 (Cadernos 16).

VELLOSO, Augusto Carlos Ferreira. *Os Artistas Dutra – Oito gerações: presença de mais de dois séculos na arte do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ SOCIARTE, 2000.

2. DICIONÁRIOS, ANAIS E COLEÇÕES:

ACQUARONE, Francisco e VIEIRA, A. Queiroz *Primores da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, 2 v., [1942].

ASSOCIAÇÃO do Quarto Centenario do Descobrimento do Brasil. *Livro do Centenario. (1500-1900)*. v. IV. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1910.

AYALA, Waldir. (Coord.) *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro/MEC, v. 4, 1980. (Coleção dicionários especializados, 5).

_____. *Dicionário de Pintores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala, v. II, 1986, p. 422-424.

BENEZIT, E. *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintures, Sculpteurs, Dessinateurs & Graveurs*. Paris: Gründ, 14 vol., 1999.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O conceito e a função da arte na visão de um pintor brasileiro entre os séculos XIX e XX: uma leitura dos cadernos de notas de Eliseu Visconti (1866-1944). In: *Revisão Historiográfica: o estado da questão*. Atas do I Encontro de História da Arte do IFCH/Unicamp. Campinas: Unicamp, 2005, p. 72-83.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. © 1982. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14. ed. rev. e aum. Coord. Carlos Sussekind; Trad. Vera da Costa e Silva... [et all] Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CURY, Constantino. *Dicionário de artistas plásticos brasileiros*. São Paulo: Cury Arte Brasil, 2005, p. 231-243.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

_____. A “Belle Époque”. In: _____. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, v. 2, p. 556-605.

LOUZADA, Julio. *Artes Plásticas: seu mercado, seus leilões*. São Paulo: Julio Louzada, vol. 1 a 10, 1984 a 1998.

_____. *Artes Plásticas – Brasil*. São Paulo: Julio Louzada, vol. 11 e 12, 1999 e 2002.

MEDEIROS, João. *Dicionário dos Pintores do Brasil*. Rio de Janeiro: Irradiação Cultural, 1988.

NUNES, José Luiz da Silva. A formação artística do pintor Eliseu Visconti. In: *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004. p. 227-233.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SERAPHIM, Mirian N. *No Verão de Eliseu d'Angelo Visconti*. In: *Coletânea de Artigos apresentados no Seminário de Pesquisas em Andamento da APG-IFCH*. Campinas: UNICAMP/IFCH/APG, 2002, p. 163-173.

_____. Nem ninfas, nem lolitas: a inocência e a pureza nuas de Visconti. In: *Discutir el Cânon: Tradiciones y valores en crisis* - II Congreso Internacional de Teoria e Historia de las Artes - X Jornadas CAIA. Buenos Aires: CAIA, 2003, p. 179-192.

_____. Dedicção e Harmonia: família e arte na vida de Eliseu Visconti. In: *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004. p. 381-389.

_____. A catalogação da obra de Eliseu Visconti e *Sonho Místico*, uma aquisição do Governo do Chile. In: *Arte y crisis en Iberoamérica* – Segundas Jornadas de Historia del Arte. Santiago: RIL, 2004, p. 103-111.

_____. 1890 – O primeiro ano da República agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti. In: *Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira Republica*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p. 257-272.

ZANINI, Walter (Org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães: São Paulo, v. 1, 1983.

3. PERIÓDICOS:

ALVES, Gonçalo. Angelina Agostini. *A Noite* (Notas do “Salon”). Rio de Janeiro, 6 set 1912, p. 1.

_____. Baptista da Costa. *A Noite* (Notas do “Salon”). Rio de Janeiro, 25 set 1912, p. 1.

AMADOR, Bueno [Raul Pederneiras]. O Salão de 1904 (Impressões rápidas). *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 e 8 set 1904, p. 2.

_____. O Salão de 1906. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes) Rio de Janeiro, 25 set 1906, p. 2.

_____. A secção de Bellas Artes na Exposição Nacional. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes) Rio de Janeiro, 29 set 1908, p. 4.

_____. O Salão de 1908 – Escola Nacional de Bellas Artes. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes) Rio de Janeiro, 16 out 1908, p. 4.

_____. O Salão de 1909. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes) Rio de Janeiro, 6 set 1909, p. 3.

_____. O Salão de 1910. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes) Rio de Janeiro, 2 set, p. 5, e 6 set 1910, p. 6.

_____. Salão de 1911. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 1º set 1911, p. 5.

_____. Salão de 1911. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 7 set 1911, p. 7.

_____. O Salão de 1912. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 1º set 1912, p. 6.

_____. O Salão de 1912. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 22 set 1912, p. 5.

_____. O Salão de 1913. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 2 set 1913, p. 7.

_____. O Salão de 1913. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 16 set 1913, p. 6.

_____. O Salão de 1913 – A Hora Humorística. *Jornal do Brasil* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 22 set 1913, p. 4.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A musa de Visconti. *Correio da Manhã* (Imagens de arte), 20 fev 1954.

ANTHEU. O Salon Paulista – Arte e negocio – O esforço nacional, *A Noite*. Rio de Janeiro, 29 dez 1911, p. 2.

ANTONIO. Bellas-Artes. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 2 e 3 set 1912, p. 1.

ANTUNES, Laura. A restauração entra em cena no Teatro Municipal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 nov 1998.

AQUINO, Flávio de. Elyseu Visconti. *Diário de Notícias* (Movimento Artístico), Rio de Janeiro, 27 nov 1949, 4ª seção, p. 3.

_____. O ano de 1949. *Diário de Notícias* (Movimento Artístico), Rio de Janeiro, 1º jan 1950.

ARAÚJO. Olívio Tavares de. Figuras de ocasião. *Veja* –SP. São Paulo, 28 fev 1973.

ARESTIZÁBAL, Irma. Aspectos do Art Nouveau no Rio de Janeiro. *Vida das Artes*, Ano I, nº 1, Rio de Janeiro, jun 1975.

ARRUDA, Irene Gonçalves. Eliseu D'Angelo Visconti. *Resenha Artística*, Ano 2, nº 7. São Paulo, jun/jul 1961, p. 18-19.

AULER, Hugo. Presença de Elyseu Visconti. *Correio Braziliense*, Brasília, 16 mar 1978.

_____. A obra imortal de Eliseu Visconti. *Correio Braziliense*, (Artes Visuais), Brasília, 21 mar 1978.

_____. Art nouveau e seus reflexos na aristocracia brasileira do 900. *Correio Braziliense*, (Caderno Cultural). Brasília, 2 mar 1968.

_____. Art nouveau e seus reflexos na aristocracia brasileira. *Mirante das Artes, etc.* nº 10, São Paulo, jul/ago 1968.

_____. Eliseu Visconti, precursor do modernismo no Brasil. *Correio Braziliense*. (Caderno Cultural). Brasília, 14 e 22 out 1967. (texto oferecido a Henrique Cavalleiro em 17 ago. 1967).

AVILA, Jefferson. Eliseu Visconti: A “Rendição de Breda” e Sarah Bernhardt; Arte Decorativa e arte aplicada; a história de uma revolução; dados biográficos do ilustre artista. *O Estado de São Paulo* [Recorte sem data, encontrado na pasta do artista, conservada pela família]

AZEVEDO, Arthur [A.A.]. *O Paiz* (Palestra), 29 jul 1908, p. 7.

BARATA, Frederico. A XXXIV Exposição Geral de Bellas-Artes – Os disputantes do premio de viagem à Europa. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 21 ago 1927, p. 3.

_____. A XXXV Exposição Geral de Bellas-Artes – Os mestres: Elyseu Visconti, Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoedo. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24 ago 1928, p. 3.

_____. Eliseu Visconti. *BAC (Brasil – Arquitetura Contemporânea)*, nº 2-3. Rio de Janeiro, nov/dez 1953/ jan 1954, p. 15-16.

BARATA, Mário. Textos antigos sobre H. Seelinger e H. Cavalleiro. *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*, nº VIII. Rio de Janeiro. Universidade do Brasil, 12 ago 1962, p. 121-130.

_____. Poesia de Visconti. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 ago 1967.

BENTO, Antonio. O Salão de 1945. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9, 15 e 18 dez 1945, p. 6.

_____. O Retrato no “Salão” de 1945. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 jan 1946, 3ª seção, p. 1.

_____. A Retrospectiva Visconti. *Diário Carioca* (As Artes), Rio de Janeiro, 20 nov 1949, p. 6.

_____. A Retrospectiva Visconti. *Diário Carioca* (Letras e Artes), Rio de Janeiro, 14 fev 1954, 2ª seção, p. 2.

BERNA, Ludovico. Evolução. *A Ilustração Brasileira*, nº18, 15 fev 1910, p. 44.

BONESCHI, Paulo. A XXXIII Exposição Geral de Belas Artes – Impressões Rápidas. *O Globo* (O Globo nas Artes). Edição da manhã, Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

BORGES NETO, Manoel. Tela devolve rostos a nomes de rua. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 fev 2001.

CAMPOFIORITO, Quirino. O Salão Nacional de Bellas-Artes. *Bellas-Artes*, Anno IV, nº 43-44, Rio de Janeiro, nov/dez 1938.

_____. Visconti e a nova escola. *O Jornal*, (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 23 dez 1949.

- _____. Dona Louise Visconti. *O Jornal* (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 24 fev 1954.
- _____. O Mestre Eliseu D'Angelo Visconti. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 ago 1966.
- _____. A infância do Mestre Visconti. *Jornal do Commercio* (Letras), Rio de Janeiro, 9 out 1966.
- _____. Visconti revolucionário e seu biógrafo. *Jornal do Commercio*, (Letras) Rio de Janeiro, 30 out 1966.
- _____. Reavivando a memória de Visconti. *O Jornal*, (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 4 dez 1966.
- _____. Visconti e o Atelier Livre. *Jornal do Commercio*, (Letras), Rio de Janeiro, 4 dez 1966.
- _____. Exposição Visconti. *O Jornal* (Artes Plásticas), 27 jul 1967, 2º caderno, p. 2.
- _____. Palestra sobre Visconti. *O Jornal* (Artes Plásticas), 9 ago 1967, 2º caderno, p. 2.
- _____. Três meninas num jardim. *O Jornal*, (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 17 jul 1971.
- CARVALHO, Ronald de. Arte Brasileira. *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 49, Rio de Janeiro, set 1924.
- CASTRO, Renato de [R. de C.] De Arte: Exposição Visconti. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 27 maio 1901, p. 2.
- _____. A exposição Annual de Bellas Artes. *A Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 1º out 1910, p. 117-118.
- CAVALCANTI, Carlos. Visconti, o pintor da alegria. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 23 set 1967, p. 28-31.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O significado do prêmio de viagem à Europa para os artistas brasileiros da segunda metade do século XIX. *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas: IA/Unicamp, ano 4, v. 4, nº 2, 2000, p. 104-111.
- _____. Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, ano IX, nº 9. 2002, p. 46-57.
- _____. Eliseu Visconti: o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. *ArtCultura*, Uberlândia: EDUFU, v. 7, nº 10, p. 149-160, jan.-jun 2005.
- _____. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. 19&20. Disponível em: <www.dezenovevinte.net>. Acesso em: 8 abr 2007.
- CLÁUDIO, Ivan. Pela lente do amor. *Isto É Senhor*, nº 1163. São Paulo, 15 jan 1992.
- COELHO, Antonio Alves. Eliseu Visconti – Projeto pouco conhecido para selos e cartas-bilhetes. *Complemento das Artes*, nº 4. Brasília, dez 1981.
- CÔRTEZ, Celina. A apoteose 87 anos depois. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jul 1995.
- COSTA, Angyone. Na intimidade dos nossos artistas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 jul 1926.
- COSTA, Dante. Viagem penosa pelo “Salão” das Feias Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26 ago 1934, 2ª seção, p. 3.
- COUTINHO, Ernesto. Desenhos para os novos sellos postaes. *Kósmos*, Anno I, nº 2. Rio de Janeiro, fev 1904.
- COUTINHO, Wilson. Visconti, um pioneiro das artes decorativas no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 ago 1983.
- CREMONA, Ercole. O Salão do Centenario. *Ilustração Brasileira*, Ano IV, nº 29. Rio de Janeiro, jan 1923.
- CHROME, John de. O salão de Bellas Artes – Notas comprimidas e irreverentes III. *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 ago 1929, p. 1.

DEL NEGRO, Carlos. As côres. *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*, nº VIII. Rio de Janeiro. Universidade do Brasil, 12 ago 1962, p. 73-109.

DEMORO, Lauro M. A Exposição geral de 1924. *Gazeta de Noticias* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 17 ago 1924, p. 5.

DUQUE, Gonzaga. Eliseu Visconti. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 jul 1901, p. 1.

_____. Os Aquarellistas. *Kósmos*, Rio de Janeiro, Anno I, nº 7, jul 1904.

_____. Salão de 1904. 1904. *Kósmos*, Rio de Janeiro, Anno I, nº 9, set 1904.

_____. Salão de 1905. 1905. *Kosmos*, Rio de Janeiro, Anno II, nº 9, set 1905.

_____. Moedas & Sellos. *Kosmos*, Rio de Janeiro, Anno IV, nº 5. Rio de Janeiro, maio 1907.

_____. Artistas Brasileiros – Elyseu Visconti, *Jornal de Exposição*, nº 36, Rio de Janeiro, 11 out 1908.

DUTRA, Antonio de Pádua. O 2º Salão Paulista de Belas Artes. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 9 nov 1934.

EISNER SAGÜÉS, Federico; OSSA IZQUIERDO, Carolina y BENAVENTE COVARRUBIAS, Ángela. Interpretación de resultados de un test de solubilidad para barnices. *Conserva* nº 9, Santiago: CNCR, 2005, p. 29-43.

F. B. Os futuros sellos do Brasil. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 24 nov 1928.

_____. XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 6 set 1931, 2ª seção, p. 1.

FERRAZ, Geraldo. A grandeza das paisagens é o que importa. *Istoé*, nº 53, São Paulo, 28 dez 1977.

FONSECA, José Paulo M. da. Eliseu D'Angelo Visconti. (?) 1967. [Recorte encontrado na pasta do artista].

FRADIQUE, Mendes. O Salão. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 15 ago 1930, p. 5.

FRANCISCO, Nagib. Eliseu Visconti (1866-1944) – O precursor do modernismo. *Jornal “Sociarte”*, São Paulo, ano XIV, nº 75, mar 1997.

FREITAS, Geraldo de. Visconti e seu tempo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 22 set 1945, p. 56-58 e 62.

GAROFLE, Nayra. De volta ao público. Reforma no Theatro Municipal revela obra esquecida de Eliseu Visconti. *Comunità Italiana*, Niterói, ano XVI, nº 134, ago 2009.

GARCIA JÚNIOR. “A consagração ao Mestre Visconti”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23 dez 1945.

_____. A exposição retrospectiva do mestre Visconti. *Gazeta de Notícias* (Belas Artes), 27 nov 1949, p. 11.

GEYERHAHN, Paulo. A arte inovadora de Eliseu Visconti. *ABIGRAF*, ano XXVII, nº 198, São Paulo, jan/fev 2002, p. 20-24.

GOMES, Tapajós. Os nomes gloriosos da pintura brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 dez 1935.

GRIECO, Agrippino. Pintura. (?) jun 1945. [Recorte encontrado na pasta do artista.]

GUANABARINO, Oscar. Exposição Geral de 1890. (Artes e Artistas) *O Paiz*. Rio de Janeiro, 2 abr 1890, p. 2.

_____. Escola Nacional de Bellas-artistas: Exposição Geral. *O Paiz* (Artes e Artistas), 1º out, 1894, p. 2.

_____. De setembro a outubro, quinta Exposição Geral de Bellas-Artes – Escola Nacional de Bellas-Artes. (Artes e Artistas) *O Paiz*, 2 set, 1898, p. 2.

GUIMARÃES, Argeu. História das Artes Plásticas no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. IX (Congresso Internacional de História da América, 1922), Rio de Janeiro, 1930.

- GUTTERRES, Nuno. Exposição Visconti. *Correio Paulistano*. São Paulo, 26 mar 1903.
- HERBORTH, Augusto. Exposição Retrospectiva de Elyseo Visconti. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 set 1926, p. 3.
- HIRSZMAN, Maria. A pintura do Brasil em 30 capítulos no Masp. *O Estado de São Paulo* (Visuais), São Paulo, 21 maio 2001.
- _____. As múltiplas identidades do modernismo carioca. *O Estado de São Paulo* (Visuais), São Paulo, 14 dez 2000.
- _____. Raridades de Eliseu Visconti à mostra na cidade. O marco divisório da pintura nacional. *O Estado de São Paulo* (Visuais), São Paulo, 15 abr 2000.
- J. B. A Exposição de Bellas Artes. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1º e 2 out, p. 1; 7 e 8 out, p. 2; 18 e 19 out 1894.
- _____. O fim do Salon. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 30 e 31 out 1894, p. 1.
- JAPIASSU, Moacir. Visconti, uma arte acima do velho e do novo. *Istoé*, nº 53, São Paulo: 28 dez 1977.
- JORGE, Fernando. Eliseu Visconti, um evolucionista da Plástica. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 1º out 1950.
- KLINTOWITZ, Jacob. A Semana, lembrada e revisada: Qual o seu legado? *Jornal da Tarde* (Caderno de Programas e Leituras), São Paulo, 13 fev 1982.
- LAGO, Pedro Corrêa do. Século 20 – retrospectiva: do Impressionismo tardio à radical experimentação. *O Estado de São Paulo* (Caderno Especial), São Paulo, 31 dez 1999, p. H20.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Visconti no MNBA. *O Globo* (Artes Plásticas), 21 ago 1967, 2º caderno, p. 17.
- L.F. Salão de 1913 – I. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 7 set 1913, p. 4.
- _____. Salão de 1913 – III. *O Paiz* (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 10 set 1913, p. 3.
- LIMA, Herman. A Retrospectiva de Elyseu Visconti. *Diário de Notícias*, quarta seção (Idéias Gerais) Rio de Janeiro, 1º jan 1950.
- _____. Eliseu Visconti, o Mestre esquecido. *Vida Brasileira*, Ano III, nº 8. Rio de Janeiro, maio 1950.
- LOPES, Aurelio. O ‘Ex-libris’ e o emblema da Bibliotheca Nacional. *Kósmos*, Anno I, nº 3. Rio de Janeiro, mar 1904.
- L. W. Perfil de Visconti. *Lux Jornal* (Artes Plásticas), São Paulo, 15 dez 1945.
- MALLET, Parda [P.M.]. Atelier Livre. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 nov 1890, p. 1.
- MALLET, Parda. Os novos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 jun 1890, p.1.
- MANUEL, Pedro. Visconti. *G.A.M - Galeria de Arte Moderna*, nº 11. Rio de Janeiro, 1968, p. 36-39.
- MARIANNO FILHO, José. A nobre arte de Elyseu Visconti. *Renascença*, Anno V, nº 49. Rio de Janeiro, mar 1908.
- MARTINEZ, Francisco. “Gioventù”, obra universal da pintura brasileira. *Shopping News* (Daqui e Dali), Rio de Janeiro, 17 jan 1988.
- MATTOS, Adalberto. O Salão de Bellas Artes. *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 1, Rio de Janeiro, set 1920.
- _____. Mostra de Arte: Exposição Brasileira. *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 3, Rio de Janeiro, nov 1920.
- _____. As nossas Galerias de Pintura. *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 8, Rio de Janeiro, abr 1921.
- _____. O Salão de 1921. *Ilustração Brasileira*, Anno 8, nº 12, Rio de Janeiro, ago 1921.

- _____. O Salão de MCMXXIV. *Ilustração Brasileira*, Anno V, nº 48, Rio de Janeiro, ago 1924.
- _____. O Salão de Bellas Artes. *Ilustração Brasileira*, Anno VI, nº 61, Rio de Janeiro, set 1925.
- _____. O Salão de 1926. *Ilustração Brasileira*, Anno VII, nº 73, Rio de Janeiro, set 1926.
- _____. As nossas trichromias. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 19, mar 1922; nº 26, out 1922; nº 32, abr 1923; nº 35, jul 1923; nº 38, out 1923; nº 39, nov 1923; nº 41, jan 1924; nº 47, jul 1924; nº 49, set 1924; nº 50, out 1924; nº 63, nov 1925; nº 97, set 1928?
- MAURÍCIO, Jayme. Visconti. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mar 1952, p. 9.
- _____. Rápidas. *Correio da Manhã* (Itinerário das Artes), 4 ago 1967, 2º caderno, p. 2.
- _____. Notas curtas. *Correio da Manhã* (Itinerário das Artes), 11 ago 1967, 2º caderno, p. 2.
- MAURICIO, Virgílio. O Salão de 1923. *Gazeta de Noticias* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 19 ago. 1923, p. 3.
- MILLIET, Sergio. Eliseu Visconti. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 maio 1945.
- MOLINA, Ana Heloisa. Alegorias sobre o moderno: os quadros “Solidariedade humana” e “O progresso” de Eliseu Visconti (1866-1944). *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre: EDIPUCRS, v. XXI, nº 2, p. 105-128, dez 2005.
- MORAES, Angélica de. Safadezas com chancela acadêmica. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 dez 1991.
- MORAIS, Frederico. “Eliseu Visconti e a Arte Decorativa”, o resgate de uma obra pioneira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 ago 1983.
- _____. Visconti, ternura e otimismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 mar 1976.
- _____. Semana Animada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 abr 1978.
- MORALES DE LOS RIOS, A. Dois pintores. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 maio, p. 2 1901.
- _____. Tagarelice artistica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 3 set 1902, p. 2-3.
- _____. Bellas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 3 set 1902, p. 3.
- MOTTA, Flávio. Um estilo entre a flor e a máquina. *Cadernos Brasileiros*, nº 28, abr/maio 1968.
- N.de A. Illusões e Lunetas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 jul 1908, p. 1.
- OLIVEIRA, Franklin de. O silencioso e belo Eliseu Visconti. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 10 dez 1949, p. 26-28.
- OLIVEIRA, Valéria Ochoa. Alegoria à música, de Eliseu Visconti: a desconstrução do mito de Apolo. *ArtCultura*, Uberlândia: EDUFU, v. 7, nº 10, p. 177-194, jan/jun 2005.
- ONETO, João Domenech. O Pintor que antecipou o modernismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 nov 1994.
- OSWALD, Carlos. Eliseu Visconti. *Tribuna de Petrópolis* (Arte e Literatura), ano III, nº 21. Petrópolis, abr 1951.
- PEDREIRA, R. C. Eliseu Visconti. *Correio da Manhã* (Sociais), Rio de Janeiro, 17 nov 1949, p. 20.
- PEDROSA, Mário. Visconti diante das modernas gerações. *Correio da Manhã* (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 1º jan 1950 (Suplemento de Literatura e Arte), p. 6 e 10.
- PONTES, Eloy. O "Salão" - Rapida viagem pela galeria dos concorrentes. *O Globo* (O Globo nas Artes). Edição da manhã, Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.
- _____. Eliseu Visconti e sua obra. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 ago 1945.
- RAPIN. A Exposição de 1905. *Renascença*, Anno II, nº 20. Rio de Janeiro, out 1905, p. 174-182.

REAL, Regina Monteiro. A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti, *Anuário nº 10*, do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1949/50.

RIBEIRO, Fléxa. As Bellas-Artes Na Exposição. II e III – Arte Contemporanea: Pintura. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 27 nov; e 4 dez 1922, p. 1.

_____. O Salão de 1926 - O "Vernissage" de hontem. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 12 ago 1926, p. 1.

_____. O Salão Brasileiro. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 12 ago 1928, p. 1.

_____. Salão Brasileiro. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 20 e 21 ago 1928, p. 1.

_____. Salão de 1929. A paizagem brasileira: Lucilio de Albuquerque. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 19 e 20 ago 1929, p. 5.

_____. Chronica do "Salão". *O Paiz*. Rio de Janeiro, 22 ago 1930, p. 3.

_____. Os Paizagistas do Salão Official. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 25 e 26 ago 1930, p. 1.

_____. Salão Nacional de Bellas Artes: aspectos da pintura brasileira. *Ilustração Brasileira*, Anno XII, nº 5, Rio de Janeiro, set 1935, p. 19, 20.

_____. Os Mestres da Arte Brasileira: Elyseu Visconti e sua technica. *Ilustração Brasileira*, Anno XII, nº 7, Rio de Janeiro, nov 1935, p. 19, 20.

_____. A pintura monumental no Brasil. *Ilustração Brasileira*, Anno XVI, nº 35, Rio de Janeiro, mar 1938, p 18-20.

_____. Eliseu Visconti. *Ilustração Brasileira*, Ano XXII, nº 115. Rio de Janeiro, nov 1944, p. 23-26.

_____. No Ciclo das Belas Artes: Eliseu Visconti e a pintura decorativa. *Jornal do Comércio* (Folhetim do JC), Rio de Janeiro, 29 mar 1952, p. 2.

RIBEIRO, João [J.R.]. Sete dias. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 14 dez 1890, p. 1.

RIO, João do. O Salão de 1904 – A Exposição Geral de Bellas Artes. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 1º set 1904, p. 3.

_____. A nova Escola de Bellas Artes – uma visita antes do «salon» annual. *A Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Anno I, nº 7, 1º set 1909, p. 120-122.

ROCHA, Teixeira da. [T. da R.]. Academia das Bellas Artes: impressões de um pinta-monos. *Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, 18 jan 1890.

ROMEY, Lúcia Etienne. A Primavera de Eliseu Visconti. *Arte Hoje*, Ano 1, nº 4. São Paulo, out 1977, p. 20-23.

SANT'ANA, Thaís Rezende da Silva de. Fincando Estacas: a Exposição do Centenário da Independência do Brasil de 1922, nas fotografias da coleção Augusto César Malta de Campos pertencente ao Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional. 19&20. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/>>. Acesso em: 8 abr 2007.

SANTOS, Carlos Américo dos [C.A.S.]. O Salão de 1908. 1908. *Renascença*, Anno V, nº 55. Rio de Janeiro, set 1908, p. 109-115.

_____. Rio de Janeiro. *The Studio* (Studio-Talk). London, nº 111, jun 1902, p. 70-71.

_____. Rio de Janeiro. *The Studio* (Studio-Talk), nº 156. London, mar 1906, p. 178-179.

SARTORIO, Aristide. L'Avenire dell'Arte Italiana nell'America Latina. *Il Piccolo*, São Paulo, 8 jan 1928.

SENN, Terra de. XLI Salão de Bellas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 ago 1935, Suplemento, p. 1 e 6.

SERAPHIM, Mirian N. Três exposições individuais e três auto-retratos de Visconti: uma breve síntese de sua obra. *ArtCultura*, Uberlândia: EDUFU, v. 7, nº 10, jan.-jun 2005, p. 161-175.

_____. Eliseu Visconti e a construção da cultura artística de São Paulo. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: IFCH/Unicamp, nº 5, dez 2005, p. 109-124.

_____. Documentos inéditos de Visconti. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: IFCH/Unicamp, nº 5, dez 2005, p. 139-152.

_____. Um novo olhar sobre a obra de Eliseu Visconti. *Fenix*. Revista de História e Estudos Culturais. v. 3, Ano III, nº 3, jul/ago/set 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF8/DOSSIE-ARTIGO6-Mirian.Seraphim.pdf>>.

_____. A catalogação das pinturas de Eliseu Visconti. *19&20*. v. 1, nº 2, ago 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/visconti_cat_pinturas.htm>.

_____. Eliseu Visconti – um “acadêmico”? A *Relíquia*. Informativo dos antiquários, leiloeiros e colecionadores. Ano IX, nº 105, p. 12. Rio de Janeiro/ São Paulo, out 2006.

_____. No verão de Eliseu Visconti: obra pioneira que revela seu autor. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: IFCH/Unicamp, nº 7, jan/jun 2007, p. 63-75.

_____. Novas descobertas sobre duas pinturas de Eliseu Visconti. *19&20*. v. 5, nº 2, abr 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ev_mirian2.htm>.

SILVA, Castro e. Na Escola Nacional de Bellas Artes – A verdade sobre o “Salão”. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 16 ago 1920, p. 14.

SILVA, Julio César da. Segunda Exposição Brasileira de Bellas Artes. Algumas impressões. *A Gazeta*, São Paulo, 20 jan 1913, p. 1.

SILVA, Mario da. Impressões sobre o salão deste anno – A pintura. *O Jornal* (Bellas-Artes). Rio de Janeiro 18 ago 1921, p. 3.

_____. O salão de 1924 - A Pintura. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 24 ago 1924, p. 3.

SILVA, Quirino da. Eliseu d’Angelo Visconti. *Diário de São Paulo* (Artes Plásticas), São Paulo, 29 nov 1964.

SILVANO. Exposição Geral de Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 set 1898.

SOUZA, Gilda de Mello e. A arte brasileira já era moderna no final do século XIX. Eliseu Visconti: um virtuoso indeciso e contraditório. *Última Hora*, (Cultura Crítica) São Paulo, 19/20 out 1974, p. 16.

TEIXEIRA, Oswaldo. Dois Artistas Brasileiros. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 25 dez 1943.

VALLE, Arthur. Helios Seelinger, um pintor “salteado”. In: *19&20*. Vol. I, nº 2, ago 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>

VANDIQUE, Brun. O Salão de Bellas Artes – Notas Comprimidas III. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 ago 1930, p. 1.

V.C. “Theatro Municipal”. *A Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Anno I, nº 4, 15 jul 1909, p. 67-69.

VIANA, Araujo [A.V.]. A Pintura Decorativa. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24 e 25 maio 1901, p. 3.

_____. Salão de 1902 – Vernissage. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 30 e 31 ago 1902, p. 3.

_____. Salão de 1903 – A vespera. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 31 ago e 1º set 1903, p. 3.

_____. Salão de 1903 – Cerâmica. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 e 8 set 1903, p. 3.

_____. Salão de 1904 – A vespera. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 31 ago e 1º set 1904, p. 3.

_____. Salão de 1905 – Amanhã e depois. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 30 e 31 ago 1905, p. 3.

_____. Ainda o «Salão». *A Notícia*, Rio de Janeiro, 6 e 7 set 1905, p. 3.

VIANA, Victor. Escola de Bellas Artes: Os prêmios de viagem. *Renascença*, Anno III, nº 26. Rio de Janeiro, abr 1906, p. 177-179.

ZANINI, Ivo. Uma Exposição de Visconti. *Folha de São Paulo* (Folha Ilustrada), São Paulo, 14 dez 1977, p. 38.

ZANINI, Valter. Retrospectiva de Eliseu Visconti. *O Tempo*, São Paulo, 6 mar 1953.

Academia de Bellas Artes. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 31 mar, 1890, p. 1.

A arte de Eliseu Visconti na Galeria A. *Jornal de Brasília*, Brasília, 12 mar 1978.

A cerâmica nacional na Exposição das Belas Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte), Rio de Janeiro, 4 set 1903, p. 2.

A Decoração do Teatro Municipal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 mar 1952, p. 6.

A Exposição de Pintura. *O Commercio de São Paulo* (Notas de Arte), São Paulo, 6 jan 1912, p. 3.

A Exposição Visconti. *O Commercio de São Paulo* (Notas Artísticas), São Paulo, 8 e 16 mar 1903.

A Pinacotheca. *O Commercio de São Paulo*, São Paulo, 17 jan 1913.

Atacado pelas costas o grande artista do pincel. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 8 jul 1944, p. 1.

De luto os meios artísticos brasileiros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out 1944.

Desaparece um dos mestres da pintura brasileira. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16 out 1944, p. 1.

Desaparece um dos mestres da pintura brasileira. *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 out 1944.

Designer Visconti – A contribuição de Visconti para o pioneirismo do design. *ADG – Revista da Associação dos Designers Gráficos/Brasil*, São Paulo: ADG, fev 2001, p. 22-27.

E. Visconti. *O Paiz*. (Artes e Artistas) Rio de Janeiro, 3 maio 1901, p. 2.

Eliseu Visconti. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 out 1944.

Eliseu Visconti. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23 mar 1952, p. 9.

Elyseu Visconti. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte), Rio de Janeiro, 6 ago 1920, p. 5.

Eliseu Visconti – Faleceu ontem o grande pintor brasileiro. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16 out 1944.

Eliseu Visconti – Faleceu ontem, esse ilustre mestre da Pintura Brasileira. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 16 out 1944.

Elyseu Visconti. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out 1944.

Exposição Brasileira de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9, 12, 14 e 19 jan 1912.

Exposição Brasileira – O vernissage. *O Commercio de São Paulo* (Notas de Arte), São Paulo, 12 jan 1913, p. 3.

Exposição de bellas-artes. *O Paiz*. (Artes e Artistas). Rio de Janeiro, 1º set, 1896, p. 2.

Exposição E. Visconti. *Jornal do Commercio*, (Notas sobre Arte), Rio de Janeiro, 16 maio 1901.

Exposição Elysêo Visconti. *O Jornal*, (Bellas Artes), Rio de Janeiro, 25 set 1926.

Exposição Elyseu Visconti. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte), Rio de Janeiro, 5 ago 1920, p. 6.

Exposição Elyseu Visconti na “Galeria Jorge” – Os quadros adquiridos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 ago 1920.

Exposição Geral de Bellas-Artes. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 28 out 1890. p. 2.

Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas sobre Arte), Rio de Janeiro, 1º e 7 set 1902, p. 2.

Exposição geral de 1890. *Jornal de Commercio* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 6 abr 1890, p. 2.

Exposição retrospectiva Elyseo Visconti. *O Jornal* (Bellas Artes). Rio de Janeiro, 29 set 1926.

Exposição Visconti. *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 3 maio 1901, p. 1.

Exposição Visconti. *O Estado de São Paulo*, (Artes e Artistas), São Paulo, 11 e 13 mar 1903.

Exposição Visconti. *Revista da Semana*, Ano XXI, nº 28, Rio de Janeiro, 14 ago 1920.

Exposição Visconti II. *O Commercio de São Paulo* (Notas Artísticas), São Paulo, 26 mar 1903.

Exposição Visconti, na Galeria Jorge. *Gazeta de Notícias* (Vida Artística), Rio de Janeiro, 6 ago 1920.

Foi um dos mais eminentes mestres da pintura brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 jul 1947.

Homenageando um mestre da pintura brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 jul 1943.

II Bienal de São Paulo – A Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 jan 1954, p. 84.

Inaugurou-se nesta capital a Segunda Exposição Brasileira. *A Gazeta*, São Paulo, 13 jan 1913.

JUBILEU de um grande artista nosso: Elisêo Visconti, sua vida e sua obra, O. *O Homem Livre*, nº 190. Rio de Janeiro, jan/fev 1943.

Morreu Elyseo Visconti. *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 out 1944.

Morte misteriosa de um mestre da pintura nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 out 1944.

“Nós queremos outra coisa, onde possamos aprender.” Eliseu Visconti, o maior pintor brasileiro, fala sobre a Exposição Interamericana. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 jun 1941.

O busto de Visconti no Teatro Municipal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 mar 1952, p. 8.

O Desejo está na Pinacoteca. *Bandeiras*, ano 1, nº 3, São Paulo, 15 a 31 jan 1992.

O falecimento de Eliseu Visconti. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 out 1944.

O jubileu de um grande artista nosso: Elisêo Visconti, sua vida e sua obra. *O Homem Livre*. Rio de Janeiro, jan/fev, 1943.

O Museu Evocativo do Teatro Municipal. *Ilustração Brasileira*, Ano XX, nº 87, Rio de Janeiro, jun 1942, p. 17.

O pintor Visconti foi assaltado! *A Noite*, Rio de Janeiro, 7 jul 1944, p. 1.

Organizada a Sala Visconti da II Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 nov 1953, 1º caderno, p. 9.

Os grandes artistas do Brasil: Eliseu D’Angelo Visconti. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 2 jun 1946, p. 3.

Perde o Brasil um grande artista. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 out 1944, 2ª seção, p. 2.

Perfil de Visconti. *Jornal do Commercio*. São Paulo, 28 ago 1967.

Primeira Exposição Brasileira de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 dez 1911.

Primeiro Salão Paulista de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo* (Artes e Artistas), São Paulo, 25 e 26 jan 1934.

Professor Eliseu Visconti: Vem experimentando sensíveis melhoras o ilustre artista. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 11 jul 1944, caderno 2, p. 8.

Quadros de Visconti. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1º/2 maio 1901, p. 2.

Quer a punição do autor ou autores do atentado. *O Globo*, Rio de Janeiro, [jul-out ?] 1944.

Ressurge um grande trabalho artístico. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 13 abr 1938.

Retrospectiva de Visconti. *A Gazeta*, São Paulo, 13 dez 1977.

Salão Oficial 1930. *Suplemento Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 ago 1930.

Sessenta anos de arte e idealismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 out 1943.

Sob os loureiros divinos. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 set 1923.

Uma grande perda para a arte nacional. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 out 1944, p. 1.

Uma tela de Visconti para as galerias do Museu. 1941. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jan.

Visconti inspira exposição. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 out 1998.

Visconti, mestre pintor. *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, 6 out 1936, p. 7, 8.

Visconti, os artistas e o público. *A Noite* (Letras e Artes), Rio de Janeiro, 26 mar 1952, p. 16.

Visconti regressou ao Rio – A sua exposição na Galeria Jorge. *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 ago 1920.

Vítima de lamentável acidente o pintor Eliseo Visconti. 1944. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 5 jul, p. 1.

Bellas Artes. Rio de Janeiro, 16 jan 1931 – nº 1.

Bellas Artes. Rio de Janeiro, mar 1936 – nº 13.

Commercio de São Paulo. (Notas Artísticas) São Paulo, 2 mar 1903.

Correio Paulistano. (Echos e Factos Diversos) São Paulo, 4 mar a 5 abr 1903.

Diário da Noite. Rio de Janeiro, 20 jul 1959.

Diário de Notícias. (Opiniões Livres) Rio de Janeiro, 8 ago 1907.

Epopéia. Rio de Janeiro: Ebal, nº 14, set 1953.

Fon-Fon. Rio de Janeiro, 11 jul 1909.

Gazeta Artistica. (Atravez das Artes) Anno 1º, nº 9, São Paulo, abr 1910, p. 16-17.

Gazeta Artistica. (Notas sobre Arte) São Paulo, dez 1911.

Gazeta Artistica. (Notas sobre Arte) São Paulo, jan 1912.

Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, nº 5, set 1935; nº 7, nov 1935; nº 12, abr 1936; nº 26, jun 1937.

Jornal do Commercio. (Notas de Arte), Rio de Janeiro, 1º e 6 set 1896, p. 2.

Jornal do Commercio. (Notas de Arte) Rio de Janeiro, 13 set 1898, p. 2.

Jornal do Commercio. (Notas de Arte) Rio de Janeiro, 16 dez 1909, p. 7.

Jornal do Commercio. (Várias), Rio de Janeiro, 6 ago 1907.

O Paiz. (Artes e Artistas), Rio de Janeiro, 27 mar, p. 2; 26 jun, p. 3; 6 jul, p. 1; 9 jul, p. 1; 27 ago, p. 2; 27 nov 1890, p. 2.

O Paiz. (Palestras) Rio de Janeiro, 29 e 30 jul 1908.

O Paiz. (Arte e Artistas) Rio de Janeiro, 2 set 1908.

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Museus. 2005, nº. 31, Brasília: IPHAN/MinC, p. 144.

Revue du Brésil. Paris, 1^{er} année – nº 1, 1^{er} novembre 1896.

Tico-Tico. Rio de Janeiro, ago 1956.

4. TESES E DISSERTAÇÕES

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les Artistes Bresiliens et "Les Prix de voyage en Europe" A la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. (tese de doutorado) Paris: Université Paris I – Pantheon Sorbonne, U. F. R. d'Histoire de l'Art et Archeologie (orientação do Dr. M. Eric Darragon.), 1999.

MOLINA, Ana Heloisa. *"A Influência das Artes na Civilização". Eliseu d'Angelo Visconti e modernidade na primeira República*. (tese de doutorado) Curitiba: UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Pós-Graduação em História (orientação do prof. Dr. Carlos Alberto Medeiros Lima), 2004.

NUNES, José Luiz da Silva. *Eliseu d'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França*. (dissertação de mestrado) Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (orientação da profª. Dra. Sonia Gomes Pereira) 2003.

OLIVEIRA, Valéria Ochoa. *Um olhar sobre as Musas de Eliseu Visconti: a pintura do foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. (dissertação de mestrado) Uberlândia: UFU, Programa de Pós-Graduação em História, 2004.

SANCHES, Maria José. *Impressionismo Viscontiniano*. (dissertação de mestrado) São Paulo: ECA/USP, Departamento de Artes Plásticas (orientação do prof. Dr. Walter Zanini), 1982.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. *No Verão (1894) de Eliseu d'Angelo Visconti*. (dissertação de mestrado) Campinas: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História (orientação do prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr), 2003.

SOUSA, Silvia Maria de. *Eliseu Visconti – um percurso em busca da luz*. (dissertação de mestrado) Niterói: UFF, Instituto de Letras (orientação da profª. Dra. Lucia Teixeira), 2002.

5. CATÁLOGOS DE COLEÇÕES E EXPOSIÇÕES (ordem cronológica):

1890. Catalogo da Exposição Geral de Bellas-Artes, Rio de Janeiro, Typographia de J. Villeneuve & C.

1893. *Explicativo das Obras expostas nas Galerias da Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro.

1894. *Catalogue illustré de Peinture e Sculpture*. Salon de 1894 (au Palais des Champs-Élysées). Seul Catalogue illustré vendu au Salon e renfermant la liste des Exposants. Librairie d'Art. Lucovic Baschet, éditeur. 12, rue de l'Abbaye, 12. Paris

1894. *Exposição Geral de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1894.

1896. *3ª Exposição Geral de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1896.

1897. *Le Nu au Salon du Champ de Mars*. Armand Silvestre, v. 24. Paris: E. Bernard.

1898. *5ª Exposição Geral de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1898.

1901. *Exposição E. Visconti – Pintura e Arte Decorativa*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes.

1902. *9ª Exposição Geral de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1902.

1903. *10ª Exposição Geral de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1903.

1904. *11ª Exposição Geral de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1904.

1905. *12ª Exposição Geral de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1905.

1907. *Catalogue illustré – Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, Paris

1908. *15ª Exposição Geral de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1908.

1910. *Catálogo Oficial Ilustrado da Exposición Internacional de Bellas Artes*, Santiago do Chile.

1911. *18ª Exposição Geral de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1911.
1920. *Catálogo Exposição Visconti*. Rio de Janeiro: Galeria Jorge.
1922. *Salão Nacional de Belas Artes (Arte Retrospectiva)*, Rio de Janeiro.
1922. *Catálogo General Del Museo de Bellas Artes de Santiago*. Luis Cousiño Talavera.
1923. *ENBA. Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura*. Rio de Janeiro: O Norte.
1929. *XI Salon de Rosário*, República Argentina. ?
1934. *1º Salão Paulista de Belas Artes* – Inaugurado em 25 jan 1934, São Paulo.
1940. *7º Salão Paulista de Belas Artes e Exposição Retrospectiva*, São Paulo.
1941. *Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português (Álbum)*. Lisboa: Neogravura.
1943. *Exposição de Pintura Religiosa*. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, set 1943.
1944. *Exposição de Auto-retratos*. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, fev 1944.
1944. *Exposição de Paisagem Brasileira*. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, fev 1944.
1944. *Exposição a Criança na Arte*. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, out 1944.
1945. *Exposição Aspectos de Paris por pintores brasileiros*. MNBA. Rio de Janeiro, jun 1945.
1949. *Exposição Retrospectiva de Elyseu D'Angelo Visconti*. Museu Nacional de Belas Artes e Ministério de Educação e Saúde. Rio de Janeiro: MNBA/MES, nov. 1949.
1950. *Um século da Pintura Brasileira – 1850-1950*. Rio de Janeiro: MES/MNBA.
1953. *Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* – dez 1953 a fev 1954.
1954. *Exposição Retrospectiva de Visconti. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Dep. de Imprensa Nacional/Studio Gráfico Brasil.
1962. *Salão do Paraná – Ano do Cinquentenário da Universidade*. Curitiba: MAC.
1965. *Catálogo do Acervo 1965*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.
1967. *E. Visconti*. (Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento). Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Dep. Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha.
1968. *Catálogo Geral da Pintura Brasileira*. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.
1968. *Guia das Galerias de Artistas Brasileiros*, 2. ed. , Rio de Janeiro: MEC/MNBA.
1968. *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MEC/MNBA.
1971. *Arte nos séculos*, vol. VIII. *Pintura no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural.
1974. *Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea: Os Precursores* – até 1917. São Paulo: Museu Lasar Segall, texto de Pietro Maria Bardi.
1974. *Exposição Reflexos do Impressionismo*. Rio de Janeiro: MNBA, out 1974.
1975. *30 quadros do Oitocentos Brasileiro*. Maurício Pontual Galeria de Arte. Ipanema, *Exposição e vendas*, 29 jul a 5 set.
1976. *Brasil Artistas do século XX*. Pietro Maria Bardi. Paris: Artcurial, centre d'art plastique contemporain, 23 abr a 5 maio.
1976. *Arte Brasileira Contemporânea. Coleção Gilberto Chateaubriand*. Roberto Pontual. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
1976. *Aspectos da Pintura Brasileira*. Texto de Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: Scala/ Eletrobrás.

1977. *Jóias da Pintura Oitocentista Brasileira*. Maurício Pontual Galeria de Arte. Ipanema, *Exposição e vendas*, 3 a 25 maio.
1977. *De Frans Post a Visconti*. Maurício Pontual Galeria de Arte. 2ª exposição e vendas em São Paulo, Salão de Exposições do Banco Nacional, de 3 a 11 nov.
1977. *Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti*. Galeria Arte Global. São Paulo, 12 a 31 dez.
1978. *2ª Exposição Itinerante da Galeria Arte Global*. Rio de Janeiro, 6 a 15 abr.
- [s.d.]. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/INAP.
1979. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: FUNARTE (Coleção Museus Brasileiros; 1).
1979. *Exposição dos mestres do retrato no Brasil*. Galeria de Arte Vasp, São Paulo, 12 a 30 nov.
1980. *20 Pintores Brasileños*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Texto de Pietro Maria Bardi. São Paulo: Raízes Gráficas.
1981. *A Pintura no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural.
1981. Museu de Arte de São Paulo. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP (Coleção Museus Brasileiros; 3).
1982. *Pintura Acadêmica – Obras Primas de uma coleção paulista – 1860-1920*. 3 v. Dominique-Edouard Baechler. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
1982. *Pintores Italianos no Brasil*. Apresentação: Cunha Bueno. São Paulo: Sociarte.
1982. *80 anos de Arte Brasileira*. Texto crítico: Carlos von Schmidt. São Paulo: MAB/FAAP.
1982. *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo?: FUNARTE (Coleção Museus Brasileiros; 6).
1982. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife: MEC/FUNARTE/INAP; Governo do Estado de Pernambuco/ Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. (Coleção Museu Brasileiros)
1982. *A Pinacoteca do MASP*: de Rafael a Picasso. São Paulo: Banco Safra
1983. *Exposição Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*. Irma Arestizabal. Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE.
1983. *Coleção Sulamérica Seguros*. Rio de Janeiro: Sugar Loaf.
1984. *Arte Brasileira século XX – Galeria Eliseu Visconti: pinturas e esculturas*. Maria Elizabete Santos Peixoto. Rio de Janeiro: MNBA.
1984. *Tradição e Ruptura – síntese de arte e cultura brasileira*. João Marino, organização. Roberto Mulyaert, apresentação. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, nov. 1984 a jan. 1985.
1985. *Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra.
1985. *100 obras Itaú*. Alfredo G. Gallas, coordenação. Pietro Maria Bardi, prefácio e apresentação. São Paulo: Itaugaleria. MASP, 30 out a 24 nov.
1985. *Catálogo de pintura, escultura e desenho – Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro.
1986. *Dezenovevinte: uma virada no século*. Jorge da Cunha Lima, apresentação. São Paulo: SEC/Depto. de Museus e Arquivos, Pinacoteca do Estado.
1987. *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros (séc. XVII-XX)* MASP São Paulo: Raízes Artes Gráficas.
- ? *Venezuela-Brasil: Diálogo Visual*. Jacob Klinyowitz – Banco Union/ MASP?

1988. *Pinacoteca do Estado – Catálogo Geral das Obras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ IMESP.
1989. *Universo Acadêmico – desenho brasileiro do século XIX da coleção do MNBA*. Texto de Pedro Xexéo. Rio de Janeiro.
1989. *150 anos de Pintura no Brasil – 1820/1970* – ilustrado pela coleção Sergio Sahione Fadel. Textos: Ferreira Gullar, Jean Boghici e outros. Rio de Janeiro: Colorama.
1989. *O Rio de Janeiro de Machado de Assis*. Coordenação: Tay Bunheirão. Curadoria: Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: CCBB.
1989. *Acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
- [s.d]. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Colorama.
1990. *Eliseu d'Angelo Visconti*. Texto de Sidéria Sousa Nunes, Rio de Janeiro: MNBA.
1990. *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1839-1988) – 150 anos*. Isa Adonias (projeto e realização). Rio de Janeiro: Studio HMF.
1991. *O Desejo na Academia – 1847 - 1916*. Curadoria: Ivo Mesquita. Pinacoteca de São Paulo, dez. 1991 a mar 1992.
1992. *Natureza: quatro séculos de arte no Brasil*. Apresentação: Elizia de Bellis. Texto: Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: CCBB. 2 jun. a 2 ago.
1993. *Visconti; Bonadei*. São Paulo: Art.
1993. *100 anos de Arte Moderna – Coleção Sergio Sahione Fadel*. Rio de Janeiro: MNBA.
1993. *Emblemas do corpo: o nu na Arte Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: CCBB.
1993. *Catálogo Geral do Acervo de Documentos / Objetos do Museu de Arte Assis Chateaubriand*. Campina Grande: MAAC/UEPB.
1994. *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra.
1994. *Bienal Brasil século XX*. Nelson Aguilar. São Paulo: Fundação Bienal, 24 abr. a 29 maio.
1994. *Um olhar sobre o acervo do século XIX: Reflexões iconográficas – memória*. Emanuel Araújo, coordenação. São Paulo: Pinacoteca do Estado.
1995. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Maria José Justino. Curitiba: Governo do Estado do Paraná/ SEC/ MACP.
1996. *Catálogo do Acervo de Artes Visuais – Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Centro de Letras e Artes/ CNPq.
1996. *Visões do Rio*. Acervo do Banerj. Curadoria: Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: MAM.
1997. *Castagneto 1851-1900, Giovanni Battista Castagneto*. Rio de Janeiro: Pinakothke.
1997. *Museu Carlos Costa Pinto*. Solange Godoy, pesquisa e texto. Salvador: Fundação M CCP.
1997. *Monet, o Mestre do Impressionismo*. Arnaud d'Hauterives, curadoria. Rio de Janeiro: Salamandra
1998. *Perfil da Coleção Itaú*. Stella Teixeira de Barros, curadoria e textos. São Paulo: Itaú Cultural.
1998. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Arte do Brasil e demais coleções*. Luiz Marques, coordenação geral. São Paulo: Prêmio.
1999. *Impressionismo: História e seus reflexos*. Rio de Janeiro: SESC.
1999. *Theatro Municipal, 90 anos*. Rio de Janeiro: MNBA.

1999. Christie's New York. *The Latin American Sale*, 2/3 jun.
2000. *Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX*. Nelson Aguilar, organização. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. Fundação Bienal de São Paulo, 23 abr. a 07 set.
2000. *Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna*. Nelson Aguilar, organização. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. Fundação Bienal de São Paulo, 23 abr. a 07 set.
2000. *De Frans Post a Eliseu Visconti*. Pedro Xexéo, curadoria. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 06 jul. a 20 ago.
2000. *Coleção Aldo Franco*. José Mindlin, apresentação. Texto de Jacob Klintowitz. Rio de Janeiro: Pinakoteke.
2000. *Século 20: arte do Brasil*. Nelson Aguilar, Franklin Espath Pedroso, curadoria. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão. Fundação Calouste Gulbenkian, out. de 2000 a jan. 2001.
2001. *Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Lauro Cavalcanti, organização e curadoria. Rio de Janeiro: Aeroplano.
2001. *30 Mestres da Pintura no Brasil – 30 anos Credicard*. Luiz Marques, exposição e catálogo, São Paulo: MASP.
2001. *Trajetória da Luz na Arte Brasileira*. Curadoria: Paulo Herkenhoff. São Paulo, Itaú Cultural.
2001. *Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-arts*. II tome; (1896-1900). Gaïte Dugnat. Dijon: L'echelle de Jacob.
2001. *Brasil Body & Soul* – Guggenheim Museum. – 11 out. 2001 – 27 jan. 2002 – Solomon R. Guggenheim, New York; 23 mar. – 29 set. 2002 – Guggenheim Museum, Bilbao.
2002. *Acervo MNBA – Collection Museum of Fine Arts*. Heloísa Lustrosa, coordenação. São Paulo: Banco Santos.
2002. *Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-arts*. III tome; (1901- 1905). Gaïte Dugnat. Dijon: L'echelle de Jacob.
2002. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do modernismo à autonomia da linguagem*. Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio.
2002. *Barão do Rio Branco: sua obra e seu tempo*. Maria Izabel Branco Ribeiro, curadoria. São Paulo: MAB/FAAP. Palácio do Itamaraty, Brasília, 7 a 29 set.
2002. *Imagem e Identidade: um olhar sobre a história*. Marcus de Lontra Costa, curadoria. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, dezembro.
2003. *Arte que une: Diversidade e Confluência – Brasil / Europa*. Brasília: Caixa Econômica Federal, mar/jul.
2003. *Vertentes e Afluentes: 1800 a 2003*. Curadoria: Carlos von Schmidt. São Paulo: Nova André Galeria.
2004. *Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
2004. *O preço da sedução: do espartilho ao silicone*. Denise Mattar, curadoria e textos. São Paulo: Itaú Cultural.
2004. *O Brasil do século XIX na coleção Fadel*. Jorge de Souza Hue, apresentação. Texto de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Fadel.
2004. *Espaço Lúdico: um olhar sobre a infância na Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: BNDES.
2004. *Entre duas modernidades: do Neoclassicismo ao Pós-Impressionismo na coleção do MNBA*. Rio de Janeiro/ Brasília: Artviva/ CCBB.

2004. *Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-arts*. IV tome; (1906- 1910). Ga  te Dugnat. Dijon: L'echelle de Jacob.
2005. *Erotica. Os sentidos na arte*. Tadeu Chiarelli, curadoria e textos. São Paulo: CCB BSP.
2005. *100 anos de Pinacoteca: a formação de um acervo*. Marcelo Matos Araújo, curadoria. São Paulo: Centro Cultural FIESP/ Galeria de Arte do Sesi. 16 ago. a 16 out.
2005. *Arte Brasileira nas Coleções Públicas e Privadas do Ceará*. Max Perlingeiro. Fortaleza, Espaço Cultural Unifor.
2005. *Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-arts*. V tome; (1911- 1920). Ga  te Dugnat. Dijon: L'echelle de Jacob.
2006. *Coleção Bradesco de Arte Brasileira – Pinturas*. Marcelo Mattos Araujo, coord. editorial. São Paulo: Est  dio Letras.
2007. *Salão de Arte do Clube A Hebraica*. São Paulo, Salão Marc Chagall, de 21 a 26 ago.
2007. *Eliseu Visconti: Arte e Design*. Rafael Cardoso, curador. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 27 ago a 30 set.
2008. *Eliseu Visconti: Arte e Design*. Rafael Cardoso, curador. São Paulo, PESP, 4 out a 7 dez.
2008. *Eliseu Visconti*. Lygia Eluf, organizadora. Campinas: Unicamp/ Imprensa Oficial (Coleção Cadernos de Desenho).
2009. MNBA. *Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea*. Rio de Janeiro.
2009. *Eliseu Visconti: Arte e Design*. Rafael Cardoso, curador. Salvador/ Brasília, CAIXA Cultural, 27 jan a 8 mar/ 6 set a 18 out.
2009. *Salão de Arte do Clube A Hebraica*. São Paulo, Salão Marc Chagall, de 18 a 23 ago.
2009. *Os Caminhos da Arte entre a França e o Brasil*. Max Perlingeiro, curadoria. Rio de Janeiro: Pinakoth  ke, 30 set a 12 dez.
2009. *Pinacoteca do Estado de SP*. Rio de Janeiro: Mediafashion. Carolina Duprat, textos. (Coleção Folha Grandes Museus do Mundo).
2009. *Laços do Olhar: Roteiros entre o Brasil e o Japão*. Paulo Herkenhoff, curadoria. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake.
2009. *5 visões do Rio na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Fadel.
2009. *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940*. Taisa Palhares, organização. São Paulo: Cosac Naify/ Imprensa Oficial/ Pinacoteca.

MIRIAN NOGUEIRA SERAPHIM

**A CATALOGAÇÃO DAS PINTURAS A ÓLEO DE
ELISEU D'ANGELO VISCONTI: o estado da questão**

VOLUME II – O Catálogo

Orientador: Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr.

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Sandra Aparecida Pereira CRB nº 7432**

Se65c

Seraphim, Mirian Nogueira

**A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti:
o estado da questão / Mirian Nogueira Seraphim. - - Campinas,
SP : [s. n.], 2010.**

2 v.

**Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Visconti, Eliseo, 1866-1944 2. Pintura brasileira.
3. Catalogação de arte. 4. Arte moderna - Sec. XIX - Brasil.
5. Arte moderna - Sec. XX - Brasil. I. Coli Junior, Jorge Sidney.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: The cataloguing of Eliseu d'Angelo Visconti's oil painting: the
state of art**

**Palavras chaves em inglês (keywords): Brazilian painting
Cataloging of art
Art, modern – 19th century - Brazil
Art, modern – 20th century - Brazil**

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Doutor em História

**Banca examinadora: Sonia Gomes Pereira, Maraliz de Castro Vieira Christo,
Ana Maria Tavares Cavalcanti, Arthur Gomes Valle,
Silvana Rubino, Luzia Margareth Rago**

Data da defesa: 27-08-2010

Programa de Pós-Graduação: História

MIRIAN NOGUEIRA SERAPHIM

**A CATALOGAÇÃO DAS PINTURAS A ÓLEO DE ELISEU
D'ANGELO VISCONTI: o estado da questão**

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas,
sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr.

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese, defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 27 / 08/ 2010.

BANCA:

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr. (orientador)

Prof^ª. Dra. Sonia Gomes Pereira

Prof^ª. Dra. Maraliz de Castro V. Christo

Prof^ª. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto

Prof^ª. Dra. Silvana Rubino

Prof^ª. Dra. Ana Maria T. Cavalcanti (suplente)

Prof. Dr. Arthur Gomes Valle (suplente)

Prof^ª. Dra. Luzia Margareth Rago (suplente)

AGOSTO/2010

SUMÁRIO

VOLUME II – O Catálogo

1. COR, DESENHO, FATURA E COMPOSIÇÃO	1
2. ORGANIZAÇÃO DO CATÁLOGO	11
2.1. DETALHAMENTO DE ALGUNS CÓDIGOS USADOS	12
2.1.1. Símbolo de caracterização das pinturas	12
2.1.2. Siglas de localização das inscrições nas pinturas	14
2.2. ENUNCIADO SINTÉTICO DE DADOS INCLUÍDOS NO HISTÓRICO DAS PINTURAS	15
2.2.1. Principais exposições de Visconti	15
2.2.2. Publicações com reprodução de pinturas	16
2.2.3. Listas de obras arquivadas pela família	17
2.2.4. Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti	18
2.3. LEGENDAS DAS SIGLAS DE INSTITUIÇÕES	19
3. ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO DAS PINTURAS A ÓLEO DE VISCONTI E A ELE ATRIBUÍDAS	21
3.1. PRINCIPAIS ASSINATURAS	144
4. OUTRAS PINTURAS A ÓLEO ATRIBUÍDAS A ELISEU VISCONTI	145
4.1. PAISAGENS	145
4.2. FIGURAS, INTERIORES E ETC.	150
5. CRONOLOGIA	155

1 COR, DESENHO, FATURA E COMPOSIÇÃO

Desde muito cedo, e de forma recorrente ao longo dos anos, foram dados a Visconti epítetos que lhe concediam a supremacia no domínio da técnica e a excelência na expressão através do desenho e da cor. O primeiro a lhe exaltar essas qualidades e outorgar um desses títulos foi Gonzaga Duque, que em carta ao próprio Visconti, datada de 25 de junho de 1901, inicia: “Ao mestre do desenho e da palheta, Elyseu Visconti”. Nesta carta, o crítico mais conceituado em sua época, declarava-se, logo nas primeiras palavras, contrariadíssimo com a demora do jornal *O Paiz*, em publicar seu artigo sobre a Exposição Individual de Visconti, ocorrida na ENBA, durante o mês de maio daquele ano. O artigo finalmente é publicado na primeira página, em 2 de julho, e na sua introdução, Gonzaga Duque, após citar os vários tipos de pinturas apresentadas – estudos, *pochades*, academias, composições, etc. – passa ao elogio das habilidades do jovem artista recém chegado de seu pensionato:

Nessas, como n’aquellas, o *tóque*, a côr e a fôrma são d’um mestre. O aproveitamento de seus nove annos na Europa foi completo. Não se lhe nota uma fraqueza no modelado, a linha estructural sae-lhe precisa e bem lançada, as tintas não se empastelam, não se precipitam, não se confundem e a tonalidade, sem preocupações de agradar maiorias ou respeitar ditames da moda, é vencida naturalmente, por um extraordinário conhecimento das nuanças, das meias tintas e dos valores¹.

Antes de comentar especifica e longamente algumas das grandes composições expostas, Gonzaga Duque ainda descreve, rapidamente, três ou quatro trabalhos menores e acrescenta:

¹ Gonzaga DUQUE. Elyseu Visconti. *O Paiz*, 2 jul 1901, p. 1.

[...] são o bastante para nos convencer da maestria do pintor e provam de modo irrefragável que elle é senhor do seu delicado mistér.

É intuitivo que quem possui o desenho submisso ao voluntário movimento da mão e a palheta prompta, quem claramente vê e conscienciosamente transmite a imagem á tela, não falseará no sério trabalho da composição, pelo qual se documenta o merito de um artista. [...]

[...] A sua composição, em que ha clarões de originalidade, phosphorescencias de inspiração, obedece a um sábio conjuntamento de qualidades desenvolvidas a poder de perseverança e á força de um talento que nunca se deslumbrou com os faceis louvores da multidão.

Calmo e modestissimo, laborioso e absorvido por seu sonho [...] toda a sua obra, desde a primacial 'té a de agora, respeita a uma orientação que, se aparentemente falha na unidade por ser variada, sobressae n'um relevo indelevel pelo que contém de sincero na emoção reverberada, de sério no trabalho harmonizador da composição e de firme no esforço para uma factura simples, exacta e perfeita².

O toque, a cor e a forma são d'um mestre. As tintas não se empastelam, não se precipitam, não se confundem. A tonalidade é vencida naturalmente, por um extraordinário conhecimento das nuances, das meias tintas e dos valores. Ele é senhor do seu delicado mister. Sério no trabalho harmonizador da composição e firme no esforço para uma fatura simples, exacta e perfeita. – Todas essas palavras de louvor adquirem um peso ainda maior vindas do rigoroso crítico, autor de *Arte brasileira*.

Dez anos depois, o caricaturista Raul Pederneiras, que usava o pseudônimo Bueno Amador, em uma de suas críticas para o *Jornal do Brasil*, refere-se a Visconti com a expressão: “Senhor absoluto do desenho e da cor!”³

Laudelino Freire, em 1913, assinando apenas com suas iniciais, traça as primeiras linhas de sua divisão em períodos, que publicará três anos depois, com pequenas alterações, em *Um século de pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil*. Depois de citar diversos nomes de artistas de uma mesma época, conclui: “Visconti é, como se vê, um dos mestres dentre os mestres”⁴.

A Exposição individual de Visconti na Galeria Jorge, quando voltou definitivamente para o Brasil, em 1920, também foi uma oportunidade ímpar para os críticos admirarem sua

² Idem, *ibidem*.

³ Bueno AMADOR. O Salão de 1911. *Jornal do Brasil*, 7 set 1911, p. 7.

⁴ L.F. Salão de 1913 – III, *O Paiz*, 10 set 1913, p. 3. O outro considerado nesta crítica como “mestre dentre os mestres” foi João Baptista da Costa.

técnica. Exibindo as pinturas que trouxe do seu último período de Paris, ao lado de algumas realizadas no Brasil, ainda antes de sua partida em 1913, Visconti conquistou mais uma vez a admiração incondicional de vários autores. A *Gazeta de Notícias* publicou:

A ousadia feliz das pinceladas, a expressão perfeita do colorido e a beleza requintada da concepção constituem o apanágio da maior parte dos seus quadros.

A subtileza de certos detalhes, o encanto dos efeitos de luz, a nuance das cores, tudo isso Visconti aproveita com muito talento, oferecendo-nos um conjunto magistral⁵.

Carlos Américo dos Santos, em sua coluna Notas de Arte, mostrou-se absolutamente encantado na breve resenha publicada no dia da inauguração e, voltando como prometido a falar mais detalhadamente da exposição, acrescentou: “Aproxima-se do seu thema primeiramente como um colorista, e nunca passa do ponto em que, na procura de tonalidade, a côr venha a perder na sua pureza e esplendor”.⁶

Sobre a mesma exposição, *O Jornal* comentou: “O pintor Visconti é um espiritualista da pintura. A sua maneira é leve, sobria de tintas, agradável de colorido”.⁷ E o autor da crônica, ao citar a pintura *Crisálida* [219], também lhe atribuiu o título “senhor do desenho e do colorido”.

Segundo o artigo “Palheta de alguns pintores dos séculos XIX e XX”, publicado no *Boletim de Belas-Artes*, número especial, out/nov 1945, da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, a palheta de Visconti constituía-se de 17 cores:

Amarelo limão. Amarelo de cádmio claro. Amarelo de cádmio escuro. Amarelo de cádmio laranja. Ocre amarelo. Vermelhão escuro. Laca de garança clara. Laca de garança escura. Vermelho de Veneza. Bruno vermelho. Terra de Siena queimada. Verde esmeralda. Azul de cobalto. Azul Ultramar. Negro de marfim. Branco de zinco. Branco (de chumbo?).⁸

⁵ Exposição Visconti, na Galeria Jorge. *Gazeta de Notícias* (Vida Artística), 6 ago 1920, p. 3.

⁶ Exposição Elyseu Visconti. *Jornal de Commercio* (Notas de Arte) 10 ago 1920, p. 7.

⁷ Exposição Elyseu Visconti na “Galeria Jorge”: os quadros adquiridos. *O Jornal* (Bellas-Artes), 6 ago 1920, p. 3.

⁸ Carlos DEL NEGRO. As côres. *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*, nº VIII. Rio de Janeiro. Universidade do Brasil, 12 ago 1962, p. 104. Este artigo de Del Negro é, na verdade, a compilação (reunião e reelaboração, segundo o autor) de três artigos sobre cores, publicados em periódicos diferentes, dois em 1945 e um em 1949. O artigo sobre as palhetas dos pintores cita, como fonte para as dos artistas brasileiros, a tese apresentada à congregação da ENBA para obtenção do título de Docente-livre da Cadeira de Pintura, por Córdélia Eloy de Andrade Navarro, sem, no entanto, informar a data.

Comparando-se a palheta de Visconti com a dos outros pintores brasileiros citados⁹ neste artigo, nota-se que a dele é a mais exuberante, enquanto as mais comedidas são as de Henrique Bernardelli e Augusto Bracet, ambas com 12 cores. A maioria das cores usadas por Visconti aparece também nas palhetas de um ou outro artista brasileiro, com exceção de Vermelhão escuro, Laca de garança clara e Bruno vermelho, ficando assim bem evidente sua preferência pelos tons avermelhados.

Outro dado interessante é que somente Visconti tem em sua palheta dois brancos, embora sobre um deles reste dúvida em relação à sua especificação. Ainda, todos os outros pintores brasileiros – com a exceção de Augusto Bracet, que usava o branco de zinco – preferiam o branco de prata. Até mesmo na relação das tintas indispensáveis para a aula de pintura, indicada por Victor Meirelles em 6 de abril de 1885, que lista 26 cores, aparece apenas o branco de prata¹⁰. Realmente, podem-se notar efeitos excepcionais nos brancos das pinturas de Visconti [028; 059; 141; 278; 299; 384; etc.].

Quanto ao desenho, nota-se que foi uma lição de grande importância em sua formação, tanto que nunca se afastou totalmente dele. Desde sua exposição individual de 1901, na ENBA, em que Visconti apresentou sua produção do tempo que passou na Europa se aprimorando (1893-1900), ele fez questão de mostrar vários estudos preparatórios – carvão, pastel ou óleo – que fazia para as suas grandes composições. E esse esforço foi muito admirado pela crítica, desde então:

Por exemplo, na *Dansa das Oreades*, pode-se ver primeiro o esboço, a idéia lançada na t la para o quadro futuro; seguem-se os estudos numerosos, feitos para cada figura, os desenhos e pinturas de modelos, trabalhados com afinho e cuidado esforçado, para conseguir o efeito certo e o desenho perfeito; por fim, na obra completa   curiosíssimo observar o resultado de tanto estudo [...] ¹¹

É surpreendente notar, que Visconti seguiu agindo assim por toda a sua carreira. Até mesmo das suas últimas composições, as belíssimas cenas de Teresópolis, encontram-se

⁹ Henrique Bernardelli, 12 cores, Augusto Bracet, 12; Carlos Chambelland, 13; Rodolpho Chambelland, 16; Augusto Marques Junior, 13.

¹⁰ Carlos DEL NEGRO. As côres. *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*, n  VIII. Rio de Janeiro. Universidade do Brasil, 12 ago 1962, p. 104.

¹¹ R. de C. “De Arte: Exposição Visconti”. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 27 maio 1901, p. 2.

estudos preparatórios a óleo de parte da paisagem, nos quais o pintor experimentava a cor, a luz, a composição [451; 470; 477; 489].

Seus blocos de notas, do período do estágio em Paris, estão repletos dos riscos das primeiras idéias para as suas composições [E05-07; 09-14]. Porém, a melhor forma de conhecer os processos criativos usados pelo mestre, e a importância que tinha o desenho no desenvolvimento de suas composições, é a partir dos estudos executados para os grandes painéis decorativos. O relato de um escritor, que visitou o seu atelier da Avenida Mem de Sá, demonstra o quanto Visconti os valorizava e guardava com cuidado:

Percorrendo o “atelier”, mostrou-nos, depois, vários esbocetos a óleo, “croquis” a carvão, uma infinidade de estudos, em suma, realizados antes da execução definitiva daqueles trabalhos.

O grande “pano de boca” do nosso principal teatro, bem como a frisa do alto procênio e o painel da Música, no teto do “foyer”, lá estavam em apontamentos quadriculados e em ligeiras anotações de côr.¹²

Em 1942, o prefeito do Distrito Federal organizou, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, um museu de documentos e objetos históricos relacionados àquela casa de espetáculos. Numa sala especial do novo museu figuravam os originais que serviram para a confecção das decorações de Visconti para o Teatro, doadas pelo próprio. Hoje fazem parte do acervo do Museu dos Teatros. Na biografia de Frederico Barata estão reproduzidos vários desses desenhos quadriculados, não só para as decorações do TMRJ, mas também para outros prédios públicos. Sobre a execução dos primeiros [E41-43], é interessante o depoimento de Helios Seelinger, relatado por Arthur Valle:

O contraste que Seelinger percebia entre a formação que tivera na Alemanha e aquela usual na França parece tomar contornos ainda mais nítidos quando analisamos algumas passagens de seus manuscritos, no qual ele descreve a experiência que teve, por volta de 1907, como assistente do então já célebre pintor brasileiro Eliseu d’Angelo Visconti, que também se encontrava em Paris às voltas com a execução do primeiro ciclo de pinturas decorativas para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Apesar do respeito incondicional pelo mestre mais velho, Seelinger não podia deixar de constatar as diferenças existentes entre o seu modo de trabalhar e o de Visconti:

Eu não me conformava como a meticulosidade do Visconti. A quadrícula, as medições, compassos, prumos, etc. Na Alemanha, aprendi a desenhar com a

¹²Francisco ACQUARONE e A. Queiroz VIEIRA. *Primores da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, 2 v., [1942].

medida do olho. Treinava-se à mão livre. Visconti aprendeu na Escola Francesa da medida da quadrícula. Para mostrar a minha habilidade, desenhei a olho as grandes figuras do plafond central. Dança das Horas. “Espantoso”, disse ele. “É rápido, expressivo o traço”. [“Hélio Seelinger na Palavra de Seus Filhos”, *Correio filatélico*, Rio de Janeiro, n.18, ago 1978, p.16.]¹³

Nos painéis definitivos, é curiosa a associação que Visconti fez desses desenhos lineares com a técnica da pintura divisionista. Executados em períodos diferentes, entre 1906 e 1936, o pintor fez questão de manter a coerência visual nas decorações do Teatro Municipal, tanto no teto da platéia [E44-52], quanto no do *foyer* [E56-62] e friso sobre o proscênio [E67-75]. Apenas o pano de boca não segue à mesma fatura.

A grande reforma do TMRJ, ocorrida em 2009, ano do centenário de inauguração do mesmo, proporcionou a oportunidade para o restauro desses painéis, principalmente os do *foyer*, que sofreram durante muitos anos com infiltrações. Os andaimes colocados para os trabalhos de restauro propiciaram a ocasião única, em muitos anos, de se observar e fotografar essas pinturas de muito perto [51, 52, 73-75]. Foi possível observar, então, que as figuras foram contornadas com linhas escuras, e sobre estas, aplicadas as pinceladas dissociadas e multicoloridas, que cobrem toda a extensão dos painéis. Essas linhas escuras, ainda que interrompidas pelas pinceladas sobrepostas, têm o objetivo de não se diluírem as figuras, demasiadamente, nas suaves nuances que colorem os painéis; a fim de que o desenho não se perca totalmente, pela grande distância que separa as pinturas dos seus observadores.

Recurso muito semelhante pode ser observado na *Igreja de Santa Teresa* [384]¹⁴. Sobre o fundo pintado em fatura lisa e as linhas estruturais da construção, principalmente na torre e no telhado, Visconti aplicou pinceladas diagonais, em azul claro, criando um efeito atmosférico interessante.

Outra solução empregada por Visconti combina as pinceladas dissociadas, que lhe davam o efeito de leveza desejado, em algumas áreas, com a fatura lisa, respeitando o desenho

¹³ Arthur VALLE. Helio Seelinger, um pintor “salteado”. In: 19&20. Vol. I, nº 2, ago 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>

¹⁴ Os detalhes de fatura e colorido, da maioria das pinturas citadas aqui, podem ser observados no arquivo em PDF, “Textura e Cor”, encontrado no CD-ROM, parte integrante desta tese.

elaborado, do qual foi mestre, em outras. Em algumas pinturas, aplicava no fundo e nos tecidos a técnica divisionista, e na figura, especialmente no rosto, uma fatura mais lisa, privilegiando o desenho, como em *Minha família* [202] ou no *Retrato de Leão XIII* [468]. É flagrante também a diferença observada em *Hino à Bandeira* [463], entre o divisionismo da bandeira e do fundo, e a fatura mais lisa e desenho nítido do grupo à direita, em que se distinguem Yvonne e seus dois filhos, ao lado de Getúlio Vargas.

No entanto, não se pode afirmar que Visconti nunca tenha se libertado do jugo do desenho preparatório. Em muitas paisagens, pode-se observar que ele conseguia representar, com facilidade, figura e movimento, em poucas e rápidas pinceladas, largadas sobre o suporte de forma livre e espontânea. É o que se pode observar principalmente nas pequenas figuras que povoam suas paisagens, desde as do Jardim de Luxemburgo [166], as do Rio de Janeiro [195 e 342] e de Saint Hubert [273; 290; 291; 297; 303]. Nas pinturas de Teresópolis, no final de sua carreira, mesmo nas figuras maiores e mais elaboradas, Visconti usou pincelada solta, sem contorno distinto ou esfregação, conseguindo efeito vibrante e definição das formas em poucos movimentos [422; 449; 452; 471]. O mesmo recurso pode também ser observado em algumas cenas de Copacabana, no início do mesmo período [382 e 407]. Numa pintura como *Quaresmas* [478], notam-se diferentes níveis de definição das figuras, desde a de Louise, com fatura mais lisa, em destaque, até as das crianças, salpicadas, que se perdem em meio à relva onde brincam.

Isso não significa que se possa apontar uma evolução linear de sua técnica – passando do desenho acadêmico, cores escuras e fatura lisa, do período de formação, para o desenho moderno, colorido alegre, e pincelada dissociada dos últimos tempos – num movimento de sentido único.

Visconti, como vários autores observaram e ele próprio testemunhou, era um constante pesquisador. Servia-se o tempo todo das variadas técnicas que experimentava, buscando o melhor efeito para cada tipo de trabalho. Todo o sucesso de crítica que se observa, do início ao final de sua carreira, tem tanto de inspiração quanto de dedicação. Sua genialidade era aliada ao trabalho árduo e constante. Nos seus cadernos de anotações lêem-se diversas

frases que certamente nortearam suas criações. Em um deles, pertencente ao Fundo Eliseu Visconti, do MNBA, pode-se ler:

O mundo não necessita de santos ou heróis – necessita de vitoriosos. [...]

Ser moderno não quer dizer esquecer o passado, porém repetil-o seria fraccionar a verdade. Ninguém deve voltar atrás a não ser para examinar. [...]

É preciso ter uma ansiosidade de ver como o sol se manifesta a diversas horas do dia e não pintar sempre do mesmo modo e à mesma hora. [...]

Ha n'uma certa Arte a inclinação a esquecer o espirito. Em outra, a esquecer o desenho, em outra a exaltar a cor. [...]

O mundo moderno precisa de novas artes para aliviar as tradições de uma sobrecarga que lhe está corrompendo a essência e as formas.

Suas novas conquistas, em termos de efeitos conseguidos nas constantes pesquisas, não negavam o aprendizado dos anos de formação: somavam-se! Visconti voltava a fazer uso das antigas técnicas, ainda que de forma muito peculiar, mescladas a outras que aprendeu pelo caminho, sempre que julgava interessante para o tipo de efeito esperado.

Os retratos são exemplares nesse sentido. É possível encontrar, no mesmo ano, resultados tão díspares e igualmente impressionantes: tanto em 1890 [016 e 023] quanto em 1943 [485 e 495], só para citar poucos exemplos. Obviamente, nos retratos da família e dos amigos mais chegados, assim como nos auto-retratos, sentia-se mais livre para ousar, e nos de encomenda ou personalidades públicas, mantinha-se mais próximo à tradição.

Sua propensão era, sem dúvida, para o colorido alegre ou suave e fatura mais moderna. No entanto, era capaz de mudar radicalmente um projeto, por força de uma grande realização, que significaria também o conforto para sua família. É o que fica evidente no caso da decoração semicircular para a antiga Câmara dos Deputados. Comparando-se os dois esboços [350 e 351], percebe-se que abriu mão, por exigência da comissão que examinou sua primeira proposta, do simbolismo da figura alegórica e da presença das mulheres, ambos muito caros a Visconti. Posteriormente, ainda teve que desistir do colorido vivo em favor da monocromia em sépia, como se pode observar no painel definitivo [E65].

Na composição podem ser observadas algumas características constantes, principalmente em suas paisagens. Uma bastante evidente é a linha do horizonte alta [008; 087; 143; 218;

223; 228; 261; 267-270; 290; etc.]. Visconti tem os olhos voltados para a terra, bem mais do que para o céu. Provavelmente, isso se deve à sua excelente existência terrena. Apoiado constantemente pela presença e carinho da família e admiração dos colegas e amigos, seu sustento sempre foi conseguido através da arte que tanto amava. Portanto, não necessitava voltar seus olhos para o céu, em busca de uma vida melhor. Muitas vezes, o céu aparece em apenas um canto da paisagem [028; 176; 253; 280; 304; 415; 457; etc.], ou nem entra no enquadramento [021; 070; 174; 259; 297; 342; 399; etc.].

Uma característica recorrente em suas paisagens é a colocação, em primeiríssimo plano, de um objeto [026; 042; 126; 323; 367], ou figura cortada pelo limite inferior do suporte [249; 381; 394; 457; 461]. Estas últimas não chegam a ser figura com paisagem ao fundo, o que também ocorre com frequência na pintura de Visconti [219; 226; 280; 300; 435], mas pelas proporções entre elas, mais parecem um detalhe na paisagem. Outro enquadramento usado diversas vezes é aquele em que aparecem na margem inferior das pinturas, apenas os telhados de algumas casas [342; 348; 384; 399; 426].

Várias de suas pinturas têm aquele equilíbrio que dificulta a definição: tratam-se de paisagem com figuras ou figuras com paisagem ao fundo? São exemplares nessa questão: *Visita* [370], *Na alameda* [415], *Para o banho* [446] e *Passeio no parque* [471]. Esta última, embora em termos de dimensões, não haja tanto equilíbrio entre figuras e natureza, a força do grupo é proporcional à da paisagem. Em *Roda de crianças* [305] podem-se ver, em diversos níveis, ao fundo, figuras na paisagem, e em primeiro plano, crianças brincando ao ar livre, algumas cortadas pelo limite da tela.

Nas pinturas em que a figura é soberana, muitas vezes as poses são naturais, mas também, originais, tanto em seus nus [055; 059; 066; 230; etc.] como nos retratos [125; 137; 158; 454; etc.]. Em alguns destes, percebe-se que a pose é inerente ao retratado. É o que se imagina sobre o *Retrato de Gonzaga Duque* [198], na maneira de segurar o cigarro, ou no de Jorge de Souza Freitas [408], com seus óculos nas mãos. De um dos retratos de Louise [360], pode-se constatar este fato, comparando-o com uma foto [F18] em que ela está na mesma posição, apenas em espelho, e sentada embaixo do referido retrato. Pose bastante similar é aquela adotada para o *Retrato de Luiz Edmundo* [444].

Quanto aos gêneros da pintura, cultivou a todos, com exceção da natureza-morta. Numa entrevista a Tapajós Gomes, o pintor declarou:

[...] entendo que o artista deve ser universal, isto é, não deve ter especialidades. Bem sei que ha excepções, mas não quiz ser uma dellas. Acho que deve ser simplesmente horrivel um artista especializar-se, por exemplo, em naturezas mortas! Pintar a vida toda frutas ou utensillos de copa ou cozinha, que, na bôa arte não passam de simples accessorios...¹⁵

Das composições históricas, ele experimentou cada uma, no período de estágio em Paris: da história literária em *Saída da vida pecaminosa* [085]; da religiosa em *Recompensa de São Sebastião* [108]; da mitológica em *Oréadas* [123] e da recente em *A Providência guia Cabral* [128]. Tanto na religiosa quanto na histórica introduziu uma figura alegórica feminina. Volta a fazer pintura de história recente apenas por encomenda [247; 318; 350; 351], sempre que possível, introduzindo a figura alegórica. E, posteriormente, da história religiosa foram encontrados apenas alguns esboços [236-240]. Fez também muitos nus, retratos e paisagens, mas sua predileção era por cenas de gênero, a maioria ambientada ao ar livre.

¹⁵ Tapajós GOMES. Os Nomes Gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*, (Suplemento de Literatura e Artes) Rio de Janeiro, 15 dez 1935, p. 2.

2 ORGANIZAÇÃO DO CATÁLOGO

Esse elenco iconográfico das pinturas a óleo e de cavalete de Eliseu d'Angelo Visconti registra os dados conseguidos, até a presente data, no processo de catalogação que está longe de ser concluído. Ele foi organizado de forma, o quanto possível neste momento da pesquisa, em ordem cronológica da criação das obras.

O registro de cada pintura se faz, a partir do número de ordem, com os seguintes elementos:

- I. Um símbolo em forma de grade, que identifica a situação da obra em cinco variáveis.
- II. Ao lado do símbolo: a) data da obra, entre parêntesis (quando acompanhada de asterisco, indica uma discordância entre a inscrição e outros dados referentes à pintura); b) suporte para a técnica a óleo; c) dimensões em centímetros, sendo sempre na ordem altura x largura; d) sigla referente à localização das inscrições sobre a pintura.
- III. Abaixo, o título da pintura em negrito e itálico. Quando não é conhecido, o título é substituído por uma designação genérica, que nesse caso não apresenta destaque. Segue-se a indicação da coleção, quando a obra foi localizada.
- IV. Logo abaixo, o texto descritivo e o histórico da pintura.

Dentre os números que identificam as imagens, alguns estão marcados em vermelho – estes correspondem às pinturas que aparecem também em grande formato e detalhes em *close*, no arquivo digital “Fatura e Cor na pintura de Visconti”, encontrado no CD-ROM, integrante desta tese.

Na parte principal do catálogo – o ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO – estão todas as pinturas de autoria comprovada de Eliseu Visconti, as aprovadas, e apenas algumas ainda em estudo (conforme detalhamento abaixo). Estas últimas são aquelas julgadas com maior

probabilidade de virem a ser comprovadas ou aprovadas, e representam apenas 4% do total de 501 pinturas a óleo, constantes do elenco.

Em separado, estão listadas as outras pinturas a óleo atribuídas a Eliseu Visconti – aquelas cuja autoria ainda está em estudo, e aquelas não aprovadas. Estas também estão caracterizadas através do símbolo em forma de grade, mas não estão ordenadas cronologicamente, pela dificuldade em se obter informações sobre a maioria delas. Assim, foram apenas organizadas em dois grupos: um deles das paisagens, que são a maioria, e o outro formado pelos diversos tipos de figuras, interiores e demais gêneros. As imagens destes dois grupos de pinturas estão inseridas em arquivos de apresentação de *slides*, encontrados no CD-ROM, em anexo, com o título “Outras pinturas atribuídas”.

2.1 Detalhamento de alguns códigos usados

2.1.1 Símbolo de caracterização das pinturas

O símbolo é formado por uma grade de cinco colunas – que correspondem às cinco variáveis – e quatro linhas; sendo que, um campo será preenchido em cada coluna, informando a situação da pesquisa referente àquela obra, de acordo com a tabela abaixo. Embora o símbolo registrado para cada pintura contenha uma grande quantidade de informações, ele é de fácil visualização, pois, um maior número de campos preenchidos nas linhas superiores indica que aquela obra tem uma situação privilegiada no processo de catalogação, e vice-versa.

Tabela de decodificação do símbolo

	Autoria	Título	Imagem	Data	Coleção
A	Comprovada	Documentado	Pessoalmente	Inscrita	Pública
B	Aprovada	Registrado	Por terceiros	Documentada	Particular
C	Em estudo	Site do pintor	Reprodução	Aproximada	Não localizada
D	Não aprovada	Não oficial	Internet	Incerta	Extraviada

A primeira coluna indicará que a **Autoria** de Visconti para a pintura é considerada:

- A. **Comprovada**, quando preenche um ou mais dos seguintes requisitos:
- Reprodução na biografia de Frederico Barata, 1944;
 - Reprodução nos catálogos das exposições retrospectivas: 1949 e 1967, no MNBA; 1954, na Bienal de SP; 1974, no Museu Lasar Segall; e itinerante de 1977/78;
 - Reprodução em jornais e revistas antigos, contemporâneos ao pintor ou referentes às exposições citadas;
 - Registro em fotografias e reproduções antigas dos arquivos do pintor;
 - Carimbos e etiquetas de bordas vermelhas numeradas, da exposição de 1949, no verso das pinturas;
 - Descrição e/ou título antigos, contemporâneos ao pintor ou referentes às exposições citadas, associados a tema, fatura, colorido e/ou inscrições característicos;
 - Aprovação da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti.
- B. **Aprovada**, quando tema, fatura, colorido e inscrições característicos do pintor estão evidentes na obra; ou esta é um estudo ligeiro ainda pertencente à família Visconti.
- C. No caso da pintura não se enquadrar em nenhum dos casos acima, nem apresentar elementos suficientes para se descartar sua autenticidade, ela se mantém **em estudo**.
- D. **Não aprovada**, quando, ainda que em algum momento a pintura tenha sido atribuída a Visconti, geralmente pelo mercado de arte, não existem informações, nem a obra apresenta características suficientes para sustentar a hipótese.

A segunda coluna indicará que o **Título** em negrito, antecedendo o texto, é aquele:

- A. Registrado no **documento mais antigo** – geralmente o catálogo da primeira exposição, ou legenda da primeira reprodução – para o qual foi dada preferência.
- B. **Registrado** oficialmente em coleção pública ou particular; mesmo que não coincida com o do documento mais antigo, e que se impõe a este.
- C. Adotado pelo **site oficial do pintor**; no caso de não estar documentado ou registrado em coleção.
- D. Adotado pelo mercado de artes ou em registro **não oficial**; quando não corresponde a nenhum dos casos anteriores.

Obs.: Quando não existe nenhum título previamente usado, no caso de imagens de obras não identificadas, recortadas de fotos de atelier, por exemplo, a pintura é designada por uma expressão genérica e descritiva, sem o uso do itálico e do negrito, e a coluna correspondente ao título fica em branco.

A terceira coluna indicará que a **Imagem** da pintura em arquivo digital foi conseguida sendo:

- A. Fotografada **pessoalmente** pela autora da tese, a partir da obra original; neste caso, são apontados no final do texto, a data e o local do registro fotográfico.
- B. Fotografada **por terceiros**, a partir da obra original, e cedida gentilmente. Neste caso é informado, no final do texto, quem forneceu a imagem.

- C. Escaneada a partir de **reprodução fotográfica ou impressa** em publicação. Todas as imagens reproduzidas de catálogos e gravuras das pastas arquivadas pela família foram fornecidas por Tobias S. Visconti.
- D. Baixada da **internet**.

A quarta coluna indicará que a **Data** registrada, ou localização na seqüência cronológica, está:

- A. **Inscrita** na pintura, tendo indicada a sua localização através de sigla.
- B. **Documentada** com precisão, indicando um único ano ou período curto.
- C. **Aproximada** por diversos dados, dentro de um período maior ou década.
- D. **Incerta** – não havendo nenhum indício seguro de datação, a pintura entra na seqüência cronológica por afinidade com outras obras de mesmo tema ou fatura.

A quinta coluna indicará que a pintura pertence a uma **Coleção**:

- A. **Pública**, sendo discriminada com número de registro, tombo ou inventário.
- B. **Particular localizada**, sendo indicado apenas o Estado da União.
- C. **Particular não localizada**.
- D. **Extraviada**, quando a obra foi roubada e não recuperada, recortada, danificada irreparavelmente ou perdida.

2.1.2 Siglas de localização das inscrições nas pinturas

cse	mse	mcs	msd	csd
bse		cs		bsd
bce	ce	c	cd	bcd
bie		ci		bid
cie	mie	mci	mid	cid

c centro
ce centro à esquerda
cd centro à direita
cs centro superior
ci centro inferior

cse canto superior esquerdo
csd canto superior direito
cie canto inferior esquerdo
cid canto inferior direito
mse margem superior esquerda

msd	margem superior direita	bid	borda inferior direita
mie	margem inferior esquerda	bce	borda central esquerda
mid	margem inferior direita	bcd	borda central direita
mcs	margem central superior	vc	verso, centro
mci	margem central inferior	vcsd	verso, canto superior direito
bse	borda superior esquerda		
bsd	borda superior direita		
bie	borda inferior esquerda		

2.2 Enunciado sintético de dados incluídos no histórico das pinturas

2.2.1 Principais Exposições de Visconti

As listas de obras apresentadas nas principais exposições de Visconti são utilizadas repetidamente para a autenticação de várias pinturas e, portanto, foi adotado um enunciado resumido e padronizado para identificá-las. São os discriminados a seguir:

- INDIVIDUAL de 1901 = *Exposição E. Visconti – Pintura e Arte Decorativa*, realizada de 1º a 31 de maio de 1901, na ENBA, com 53 pinturas a óleo. O seu catálogo [D02], além do título das obras, traz, em alguns casos, outras informações como: técnica, quando não se trata de pintura a óleo; se é estudo ou trabalho de pensionista; exposições ou coleções.
- GALERIA JORGE, em 1920 = Exposição individual na Galera Jorge, de 5 a 19 ago de 1920. Um catálogo desta mostra, encontrado nos guardados do artista [D03], além dos títulos impressos de 36 pinturas a óleo, traz ainda mais dois anotados à mão, pelo próprio Visconti.
- RETROSPECTIVA de 1949 = *Exposição Retrospectiva de Elyseu d'Angelo Visconti*, realizada em novembro de 1949, no MNBA, com 227 pinturas a óleo. Uma pequena etiqueta de bordas vermelhas, com anotação manuscrita corresponde à numeração do seu catálogo [D33] pode ser encontrada no verso de muitas pinturas que participaram dessa exposição, porém, não de todas. Da mesma forma, um carimbo retangular com a inscrição: “Exposição Retrospectiva/ VISCONTI 1949/ MUSEU NACIONAL/ DE BELAS ARTES/ RIO DE JANEIRO” [D18], aparece no verso de diversas obras. Ainda, várias pequenas e antigas fotos de pinturas [F51-63], arquivadas num álbum da família Visconti, apresentam sobre a obra uma etiqueta numerada, que corresponde ao seu registro no catálogo desta exposição.
- SALA ESPECIAL da II Bienal = *Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti*. Sala Especial na *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, de dez 1953 a fev 1954, com 37 pinturas a óleo. Essa exposição foi registrada no *Catálogo Geral da II*

Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 1953, com uma seqüência das pinturas diferente do catálogo específico, intitulado: *Exposição Retrospectiva de Visconti. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, publicado já em 1954. Neste último, inclusive, aparecem mais duas pinturas que não estão registradas no outro. Portanto, é a numeração do catálogo específico da Exposição Visconti que está anotada junto às pinturas participantes. Nele, com exceção das duas últimas, todas as obras estão acompanhadas de datas, mas a maioria não se encontra inscrita na pintura, tratando-se de aproximação.

- DO CENTENÁRIO, em 1967 = *Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Eliseu Visconti*, no MNBA, em 1967, com 44 pinturas a óleo, sendo doze da coleção Afonso Visconti; doze de Tobias Visconti; dez de Henrique Cavalleiro; e dez de outros colecionadores.
- OS PRECURSORES, de 1974 = *Ciclo de Exposições da Pintura Brasileira Contemporânea – 1ª fase até 1917: Os Precursores*, de 26 set a 20 out 1974, no Museu Lasar Segall, com 22 pinturas a óleo de Visconti e mais algumas de Belmiro de Almeida e Arthur Timotheo. Embora não seja uma exposição individual de Visconti, foi ele o pintor representado com mais obras, e todas estão reproduzidas e com seus dados catalográficos bem registrados.
- ITINERANTE, em 1977/8 = *Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti. Galeria Arte Global*. São Paulo, de 12 a 31 dez 1977, que se deslocou para várias outras capitais brasileiras: Goiânia, Belo Horizonte, Salvador, Olinda, Brasília e Rio de Janeiro, até abr de 1978, com 32 pinturas a óleo.
- DO CINQUENTENÁRIO, em 1994 = *Exposição Eliseu Visconti no MNBA*, comemorativa do cinquentenário de morte do pintor, de 3 nov a 4 dez 1994, com 32 pinturas a óleo. No livro não publicado de Nagib Francisco, o curador dessa mostra, aparece a “Relação das obras da Exposição Eliseu Visconti no MNBA – 1994”, que é utilizada aqui, pois não foi organizado um catálogo para a exposição.

2.2.2 Publicações com reprodução de pinturas

A reprodução de uma pintura, muitas vezes, é a única imagem que se tem dela, quando não se sabe onde a obra se encontra atualmente. Além disso, quando a reprodução é feita em publicações mais antigas, contemporâneas ao pintor, ou em catálogos das exposições retrospectivas, é considerada uma prova de autenticidade.

A principal publicação nesse sentido é o livro *Eliseu Visconti e seu tempo*, biografia publicada por Frederico Barata, em 1944, já no prelo quando da morte do pintor. Apresenta 93 pinturas a óleo e de cavalete reproduzidas em p&b, e mais oito coloridas, sendo que *Primavera (Nu)* aparece em cores e p&b, portanto, um total de 100 pinturas a óleo reproduzidas, sem contar os grandes painéis decorativos em prédios públicos. Dada a

importância dessa publicação, e seu caráter único, ela foi citada no histórico de todas as pinturas nela reproduzidas, sempre e apenas como “biografia de Barata, 1944”.

Todos os outros livros, que trazem reproduções, são citados pelo seu título e ano de publicação. Os catálogos das exposições retrospectivas também foram citados no histórico de todas as pinturas neles reproduzidas.

Quando foram encontradas poucas reproduções de uma determinada pintura, todas são citadas no seu histórico. Quando uma pintura foi muitas vezes reproduzida, são citadas apenas as mais importantes, até um total de dez, mais ou menos. O restante pode ser consultado no Apêndice 6: Publicações com reprodução de pinturas, encontrado no CD-ROM, parte integrante desta tese.

2.2.3 Listas de obras arquivadas pela família

Existem várias listas das obras de Eliseu Visconti, guardadas por sua família, organizadas e manuscritas pelo filho do pintor, Tobias d’Angelo Visconti. Foram separadas quatro listas principais, e consideradas no processo de catalogação, embora, sozinhas, não sirvam como documento para autenticação das pinturas. Elas são citadas com a seguinte designação:

- **A lista datada** = Com o título “Óleos e aquarelas de Eliseu Visconti”, e datada: “6/5/79, 21 h, Domingo”, apresenta apenas aquelas pinturas de sua propriedade e de seus filhos, com valores estimados para cada obra citada, e no final uma soma marcada: “(total aquarelas e óleos recebidos herança)”. [3 páginas]
- **A menor lista** = Apresenta, com o título “Quadros grandes a serem segurados de autoria do pintor Eliseu Visconti”, onze pinturas com respectivas dimensões, técnicas, datas, locais e valores; e com o título: “Lista de quadros pequenos de autoria do pintor Eliseu Visconti a serem segurados”, mais catorze pinturas com as mesmas informações. Deve ser de uma data próxima à lista anterior, pois a letra está muito semelhante. [2 páginas]
- **A maior lista** = Escrita de próprio punho como as demais, enumera, além das obras de sua propriedade (primeiramente óleos, depois aquarelas e finalmente desenhos, num total de 46) e de seus filhos (19 obras), também aquelas dos descendentes de seu irmão Afonso (31 obras). A caligrafia já apresenta um traçado mais inseguro, demonstrando a idade mais avançada do autor. [10 páginas]
- **A mais heterogênea lista** = É aquela que começa com o título: “Lista de quadros e desenhos existentes no apartamento de cobertura, de autoria do pintor Eliseu Visconti, à Ladeira dos Tabajaras 155, em Copacabana”, endereço do seu organizador, num total de 42 obras. Seguem-se um rol de oito quadros vendidos; de quatro obras do sobrinho Leonardo Cavalleiro; endereços de proprietários de outras pinturas; e a relação de 16

obras de propriedade do seu filho Ronald. A letra está ainda mais irregular, denunciando a mão trêmula que o autor tinha nos últimos anos de vida. [9 páginas]

2.2.4 Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti

Segundo esclarece o site oficial do pintor, somente a Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti está credenciada a emitir pareceres e a fornecer certificados de autenticação das obras do artista. Portanto, suas resoluções estão incluídas no histórico das pinturas como dados fundamentais no processo de catalogação. São membros da referida Comissão: Ana Maria Tavares Cavalcanti, doutora em História da Arte, professora da UFRJ; Christina Gabaglia Penna, historiadora da arte que coordenou por 26 anos o Projeto Portinari; Cláudio Valério Teixeira, restaurador e Secretário de Cultura da Prefeitura de Niterói; Edson Motta Júnior, doutor em Conservação e Restauração de Patrimônio Pictórico e professor na UFRJ; e Mirian Nogueira Seraphim, mestre em História da Arte, professora do IFMT¹⁶. Em 11 de dezembro de 2008, reuniram-se pela primeira vez, no ateliê de Cláudio Valério Teixeira, em Niterói/RJ, os referidos membros da Comissão, com o intuito de examinar imagens de obras atribuídas a Visconti encaminhadas por diversas pessoas. Neste dia, decidiu-se por classificá-las da seguinte maneira:

- Grupo A – Obras consideradas autênticas e em condições de integrarem o Catálogo Raisonné do artista.
- Grupo B – Obras para as quais a análise das imagens não foi suficiente para um parecer conclusivo e que necessitam de exame mais detalhado da própria obra, além de informações adicionais sobre a origem da mesma.
- Grupo C – Obras cujas imagens revelam a ausência de características típicas de Visconti e consideradas desprovidas de elementos e de informações suficientes que as credenciem para integrarem o Catálogo Raisonné do artista.

Na reunião do dia 8 de julho de 2009, além das análises oficiais, foi feita uma consulta informal à Comissão, sobre várias pinturas que se classificavam, até então, como “em estudo”, para verificar se algum membro teria conhecimento de alguma prova de sua autoria. Como ninguém era do conhecimento de nenhuma prova, foi pedido um parecer preliminar, sem uma análise mais acurada, apenas como parâmetro e não palavra final. O

¹⁶ Maiores informações sobre a titulação e atividades dos membros da Comissão podem ser encontradas no capítulo 3 do Volume I, item 3.4.3.

resultado desta consulta está especificado no histórico das pinturas, e não tem o mesmo peso dos resultados registrados nas atas da Comissão.

2.3 Legenda das siglas de Instituições

ACL – Academia Carioca de Letras, Rio de Janeiro

ACS – Associação Comercial de Santos

ABA – Academia de Bellas Artes (após a República), Rio de Janeiro

AIBA – Academia Imperial das Bellas Artes, Rio de Janeiro

BI-SP – Banco Itaú SA, São Paulo

BSP-RJ – Bradesco Seguros e Previdência, Rio de Janeiro

DPHAN – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro

EGBA – Exposição Geral de Bellas Artes, Rio de Janeiro

ENBA – Escola Nacional de Bellas Artes, Rio de Janeiro

FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro

FOC-RJ – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro

IHGB-RJ – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro

ILAO – Imperial Lyceo de Artes e Officios, Rio de Janeiro

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IRB-PE – Instituto Ricardo Brennand, Recife

MAAC-PB – Museu de Arte Assis Chateaubriand, Campina Grande

MAB/FAAP – Museu de Arte Brasileira, São Paulo

MAC-PE – Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco

MAP-MG – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

MAP-RJ – Museu Antonio Parreiras, Niterói

MARGS – Museu de Arte Ado Malágoli, Porto Alegre

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MCCP-BA – Museu Carlos Costa Pinto, Salvador

MCM-RJ – Museus Castro Maia, Rio de Janeiro

MDJVI – Museu Dom João VI, Rio de Janeiro

MHAERJ – Museu do Ingá (Museu Histórico e Artístico do Estado do Rio de Janeiro), Niterói

MHCRJ – Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro

MNBA-RJ – Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

MON-PR – Museu Oscar Niemeyer, Curitiba
MT-RJ – Museu dos Teatros, Rio de Janeiro
ON – Observatório Nacional, Rio de Janeiro
PC-RJ – Palácio da Cidade, Rio de Janeiro
PESP – Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
PBV-SP – Palácio Boa Vista, Campos do Jordão
PI-DF – Palácio do Itamarati, Brasília
PMPJ-SP – Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior, Rio Claro
PRB-RS – Pinacoteca Rubem Berta, Porto Alegre
PRN-AM – Palácio Rio Negro, Manaus
SBBA – Sociedade Brasileira de Belas Artes, Rio de Janeiro
SNBA – Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
TST-DF – Tribunal Superior do Trabalho, Brasília

* * *

Diagramação e edição de imagens: Silvio Cesar Mello

3 ELENCO CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO DAS PINTURAS A ÓLEO DE VISCONTI E A ELE ATRIBUÍDAS

Sou “presentista”. A arte não póde parar. Modifica-se permanentemente. Agrada agora o que hontem era detestado. Isto é evolução, e não é possível fugir aos seus efeitos. [...] É necessario procurar estabelecer alguma coisa de novo, crear, não reproduzir sómente os mesmos modelos. O espirito quer renovação e é a natureza que nos impelle a esse movimento esthetico universal. [ELISEU D’ANGELO VISCONTI, em entrevista a Angyone Costa, jul 1926.]

Se o fim da arte é despertar a emoção alheia, que importam os meios de que o artista lançou mão para conseguir essa finalidade, desde que a conseguiu? [ELISEU D’ANGELO VISCONTI, em entrevista a Tapajós Gomes, dez 1935.]

Imagine essa enorme téla, que eu deveria esboçar, pintar, encher, enfim, esticada no meu atelier de Paris, em minha frente, esperando por mim, completamente branca! Foi essa, sem duvida, a maior emoção da minha vida de artista! [ELISEU D’ANGELO VISCONTI, em entrevista a Tapajós Gomes, dez 1935.]

Há quase 70 anos que habito o Rio, tenho direito de ser Carioca, local, onde o meu espírito se formou e abriu-se à sensação estética que até hoje me prende à vida. O que é preciso mais para ser brasileiro? [ELISEU D’ANGELO VISCONTI, em carta ao amigo Braga, mar 1942]

Agora é que vou começar a pintar. Vocês vão ver! [ELISEU D’ANGELO VISCONTI, em conversa com Frederico Barata, out 1944]

001  (1887); tela; ? x ? cm.

Morro de São Bento.

Pintura reproduzida em jornal ainda não identificado, de um recorte encontrado na pasta pessoal do artista, do arquivo da família. O artigo, intitulado “A decoração externa da Escola de Bellas-Artes – Um quadro antigo de Elyseu Visconti”, informa que o quadro ficaria exposto por uns dias na Galeria Jorge, à rua do Rosário, e que acabara de ser restaurado. E ainda: “O quadro tem duas assignaturas, uma em 1887, e a dedicatória: ‘Ao amigo Miguel de Castro, offerece Visconti – 1889’”. Pela menção de que a tela tinha quase meio século de existência, pode-se concluir que o artigo seja da primeira metade da década de 1930.

002  (c.1888); tela; ? x ? cm.

Trecho de São Cristóvão

Aparece, ao lado do pintor, numa foto [F17] cujo detalhe está reproduzido na biografia de Frederico Barata, *Eliseu Visconti e seu Tempo* (1944, p. 6) com a seguinte legenda: “Fotografia feita no ‘atelier’ da Avenida Men de Sá, em Março de 1943, quando o artista retocava um dos seus mais antigos trabalhos, ‘Arredores de S. Cristóvão’ – Óleo – Rio, 1888”. No entanto, a mesma foto foi publicada em *O Jornal*, de 8 nov 1942, na primeira página, acompanhando trecho inédito da biografia que Barata já estava escrevendo. O artigo se destinava a anunciar o jubileu artístico de Visconti que seria comemorado em 26 de dezembro, quando completaria 50 anos da primeira premiação de viagem à Europa, da ENBA, conquistada por Visconti. A legenda de *O Jornal* informa que a pintura, intitulada *Trecho de S. Cristóvão*, foi realizada ainda nos tempos da Academia Imperial.

003  (1888); tela; 50 x 73 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Casebre no fim da praia do Flamengo. Coleção particular, RJ.

Assim como as pinturas anteriores, porém com a figura humana mais ressaltada, representa uma cena rural de temática regional popular, que coloca o pintor, por vezes acusado de estrangeiro, desde muito cedo em sua carreira, e ao mesmo tempo em que Almeida Jr iniciava suas grandes composições regionalistas,

entre os artistas brasileiros que viram, sentiram e expressaram de forma muito pessoal a nossa terra. O que talvez tenha influenciado a escolha dessa temática, no início da carreira de Visconti, foi o fato de ele viver por alguns anos numa fazenda no interior de Minas Gerais, logo que chegou ao Brasil. É a pintura nº 1 no catálogo da exposição RETROSPECTIVA de 1949 [P62], quando pertencia à coleção de Silvio Prado Pastana. Sua identificação foi possível através de uma das pequenas fotos numeradas do álbum da família [F51]. Foi leiloada por Lordello & Gobbi Escritório de Arte, em mar 2007. Participou do Salão da Hebraica de 2007, de 21 a 26 de agosto, em São Paulo, onde foi fotografada, no dia 25.

004  (1888?); tela; ? x ? cm. a.d.c.i.d.

Antigo Palácio da Marquesa de Santos.

Logo abaixo da assinatura, que não inclui a inicial do seu primeiro nome [A01], está uma numeração que parece ser 88. É bem provável que seja mesmo essa a data de criação da pintura, quando o Visconti não havia ainda firmado seu modo de assinar, que será sempre com a inicial E. O Solar da Marquesa de Santos, situado no bairro de São Cristóvão, foi adquirido pelo Barão de Guararema, em 24 abr 1882. Os dois primeiros endereços de Eliseu Visconti no Brasil eram propriedades dos Barões de Guararema: a fazenda São Luis, em São José d’Além Paraíba, MG e um estabelecimento comercial no Rio de Janeiro, à Rua dos Beneditinos, 26, endereço informado quando do pedido de Eliseu por sua admissão na AIBA (1885) e no catálogo da EGBA de 1890. A pintura foi reproduzida em tricromia, na revista *Ilustração Brasileira*, nov 1925, quando pertencia à Galeria Jorge, sendo esta a única imagem encontrada desta obra.

005  (s.d.); cartão; 32 x 20 cm.

Paisagem brasileira.

Identificada a partir de uma pequena e antiga fotografia numerada, do arquivo da família Visconti, como a pintura registrada sob o nº 2, no catálogo da RETROSPECTIVA de 1949, na época, pertencente à coleção Silvio Prado Pastana. A sua reprodução em cores, no catálogo da exposição *Pintores Italianos*

no Brasil, organizada pela Sociarte, em São Paulo, abr 1982, apresenta perdas nas quatro margens. Na época, a pintura fazia parte da coleção Galvão Filho.

006  (s.d.); cartão s. madeira; 26 x 21 cm; a.c.i.d.

Oficina na Gamboa. Coleção particular.

Apresenta no verso a inscrição: “Interior de uma officina, Gamboa”; restos de uma etiqueta da Coleção Raul Palletto com registros ilegíveis; e restos de uma pequena etiqueta com bordas vermelhas e um número manuscrito: 4 [D23]; que corresponde ao seu registro no catálogo da exposição RETROSPECTIVA de 1949. Na época, a pintura pertencia à Galeria Debret. Participou do Salão da Hebraica, de 21 a 26 ago 2007, na Sala Especial “Arte Brasileira do século XIX – O perfil de uma coleção”, com o título *Velha estação*, onde foi fotografada no dia 25.

007  (1889); tela; 25 x 40,5 cm; a.d.c.i.d.

Vista na Gamboa – RJ.

Apresenta a inicial D. na assinatura, como é comum apenas a esse período de sua carreira. A fatura, apesar de não ser tão evidente na reprodução, parece também característica do período. Foi leiloada por Evandro Carneiro, maio 2002, e reproduzida em cores no seu catálogo.

008  (1889); tela; 91,8 x 73 cm; a.m.i.d.

Mamoeiro. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 968.

É a única obra de Visconti que consta do *Catálogo Explicativo das obras expostas nas Galerias da Escola Nacional de Bellas Artes*, editado em 1893. O título registrado é apenas *Paisagem*, sob o nº 433, mas as dimensões – 0,90 x 0,73 – não deixam dúvida. Foi exposta na RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 5. Reproduzida em cores, no catálogo *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 22; e em *Eros Adolescente*, 2008, p. 286. Segundo o livro não publicado de Nagib Francisco, seria essa a pintura que deu a Visconti o 1º prêmio em Pintura da AIBA, uma medalha de ouro. Na ficha do museu consta apenas “Medalha de Ouro” e informa a necessidade de restauração.

009  (1889); tela; 65 x 85 cm;
a.d.l.m.i.d.; Rio.

Novilho.

Apresenta uma assinatura rara, que inclui duas iniciais – E. D. Visconti [A01]. Aparece no catálogo da EGBA de 1890, no Rio de Janeiro, organizada ainda pela ABA, sob o nº 19. Após o término dessa exposição, uma comissão composta por Victor Meirelles, Maximiano Mafra e Domingos de Araujo e Silva, aponta os quadros cuja aquisição seria solicitada ao Governo. Dentre eles, de Eliseu Visconti: *Uma pedreira*, por 100\$000 (cem mil réis), e *Novilho*, por 150\$000 (cento e cinquenta mil réis); solicitação não aceita, uma vez que estas pinturas não constam dos acervos do MNBA ou

do MDJVI, os dois herdeiros da Pinacoteca da ENBA. Foi reproduzida em tricromia, na *Ilustração Brasileira* de jun 1937; em *Primores da Pintura no Brasil*, 1941/42; e em *Mestres da pintura no Brasil*, [1949], p. 181, esta última em p&b, nas três com título *O vitelo*.

010  (1889); tela; 51 x 73 cm; a.d.c.i.e.

Menino na ladeira. Coleção particular, RJ.

A assinatura inscrita na pintura é única até o momento da pesquisa, ser feita em diagonal [A01]. Apresenta a inicial D, de d'Angelo, e não E, de Eliseu, e, os números correspondentes à data são formados por linhas retas, ambas carac-

terísticas que aparecem nessa fase de experimentação. Pela descrição de uma pintura de Visconti encontrada em artigo do *Jornal do Commercio*, de 6 abr 1890, sobre a última EGBA organizada pela ABA, esta pintura pode ser aquela exposta na ocasião como *Ladeira do Monte Alegre (paisagem)*, sob o nº 16. Infelizmente seu catálogo não traz as dimensões das obras, o que dificulta muito a confirmação, mas traz a seguinte informação, logo após o título desta pintura: “Premiado com a medalha de ouro no ultimo concurso escolar”. Leiloadada pela Leone Galeria de Arte, em jun 1995. Reproduzida em cores em *O Brasil do século XIX na coleção Fadel*, 2004, p. 169. Foi fotografada no Rio de Janeiro, em 14 jun 2007.



001



002



003



004



005



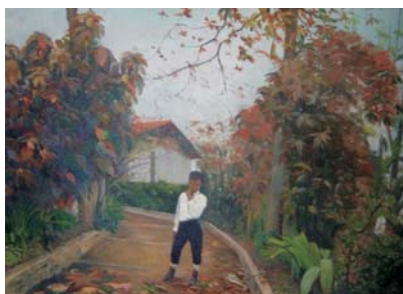
006



008



009



010



007

011  (s.d.); cartão; 60 x 37 cm;
a.c.i.d.

Fundo de quintal. Coleção particular, SP.

Reproduzida em catálogo de Roberto Haddad, não identificado, da pasta de recortes da família Visconti. Na “Relação das obras da Exposição Eliseu Vis-

conti no MNBA – 1994”, essa pintura aparece sob o nº 42, medindo 59 x 36 cm, da coleção Sérgio Fadel, e com data aproximada de c. 1935. No entanto, sua assinatura apresenta também a inicial D, encontrada somente nas duas pinturas desta fase inicial, embora aqui o formato das letras seja bastante diferente. A paleta escura e o tema representan-

do cenas da área rural, como em outras obras deste período, aumentam a probabilidade desta pintura pertencer ao ciclo de paisagens anteriores ao estágio em Paris. Reproduzida em cores, no *Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros*, 2005, p. 234. Fotografada em São Paulo, em 9 jun 2008.



011



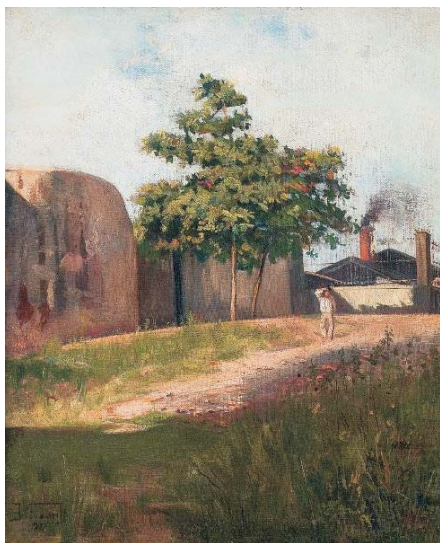
012



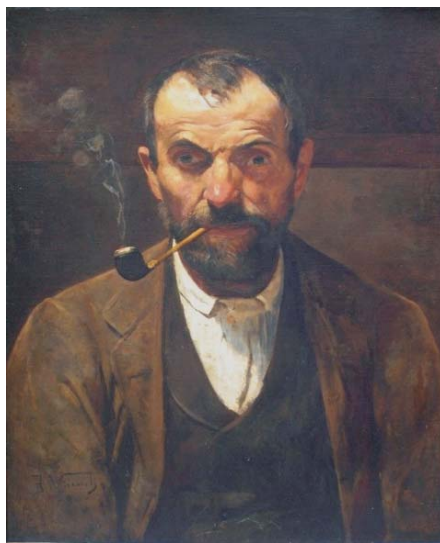
013



014



015



016



017



018



019



020

012  (188_); madeira; 28 x 16 cm; a.d.c.i.e.

Rosa. Coleção particular, RJ. Junto à assinatura, o último dígito da data está ilegível. Pequeno estudo que pertence à família Visconti. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

013  (1889); tela; ?; ? x ? cm; a.d.l.c.s.d; Rio.

Estudo. Coleção particular, RJ. É um retrato de senhora, de fatura clássica, porém, apresenta ao fundo folhagens em pinceladas mais largas e soltas. Aparece na parede do atelier da Mem de Sá, na foto do pintor, com dedicatória a Louise, datada de ago 1908. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, p. 3, com a seguinte legenda: “‘Estudo’, feito no atelier de H. Bernardelli, na rua da Relação, onde hoje funciona a Polícia Central. Rio, 1890. Propriedade do artista”; na revista *O Homem Livre*, jan/fev 1943 [P35]; e na revista *Brasil – Arquitetura Contemporânea*, nov/dez 1953/jan 1954, p. 16. Imagem fornecida por Fábio Scaglione.

014  (1889); tela; 65 x 54 cm; a.b.i.d.

Figura feminina. Coleção particular, SP.

Assinatura e fatura dessa pintura são características do início da carreira de Visconti, mas por ter muita influência da formação acadêmica, a fatura é comum a outros pintores também. No catálogo *Exposição dos mestres do retrato no Brasil*, nov 1979, na Galeria de Arte Vasp, com apresentação de José Roberto Teixeira Leite, está registrado, de autoria de Visconti, um *Retrato de moça* (69,5 x 58,5; ass. e dat. 1889). A diferença de 4 cm pode ser das bordas da pintura encobertas pela moldura. Leiloadada por Tableau Arte, em ago 2007; e Escritório Arte M. Mizrahi, em ago 2008. Segundo o proprietário, pertenceu à coleção Agnaldo de Oliveira. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 15 out 2009. Fotografada em São Paulo, em 26 ago 2007.

015  (1890); madeira; 41 x 34,5 cm; a.d.c.i.e.

Paisagem.

Apresenta assinatura característica do período, com o E invertido e seu vértice acoplado ao V [A02], além do tema e fatura compatíveis com a produção do pintor na época. Na última EGBA promovida pela ABA, em 1890, de acordo com o seu catálogo, Visconti expôs uma pintura com o título *Uma pedreira (Morro da Viuva)*, que poderia, em hipótese, se referir a esta, que representa o alto de uma colina. A pintura foi leiloadada por Maurício Karam, em dez 2008, no leilão residencial de Donald e Adail Stewart e outros. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 nov 2009.

016  (1890); tela; 60 x 46 cm; a.d.b.i.e.

O homem do cachimbo. Coleção particular, SP.

Apresenta assinatura característica da época, com o E invertido [A02]. Pelas dimensões, título condizente com o tema, e ainda a informação: “Solida obra do conceituado Mestre”, é muito provavelmente a pintura registrada sob o nº 287 – *O homem do cachimbo* – do catálogo do grande leilão de “Objetos Histórico e de Arte”, da coleção do Dr. Djalma da Fonseca Hermes, de 21 jul a 1º ago 1941. Fotografada na Galeria Pinakothek de São Paulo, em 29 abr 2008.

017  (s.d.); madeira; 20 x 11,5 cm; a.c.i.e.

Paisagem urbana.

Por sua composição e fatura foi considerada com grandes chances de autenticidade; e pelo tema e formato, levantou-se a hipótese de pertencer à série de paisagens brasileiras executadas no início da década de 1890. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em ago 2006 e reproduzida em cores em seu catálogo. Recebeu classificação “A” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

018  (s.d.); cartão; 20,3 x 12,8 cm; a.c.i.d.

Roupa no varal.

As tinas, as roupas estendidas no varal e no chão para quavar, da série de lavadeiras que Visconti irá produ-

zir até o final de sua carreira, já estão presentes nesse pequeno estudo que é o único encontrado do tema em que não aparece o elemento humano. Pelo tema e fatura deve pertencer ao período entre o Atelier Livre e seu estágio em Paris, apesar do catálogo da Bolsa de Arte, que a leilou e reproduziu em cores, em nov 2002 e set 2004, apontar a data de 1905. Foi restaurada no Atelier de Claudio Valério Teixeira, em Niterói, em nov 2007, e considerada sem data, embora pareça existirem restos de uma inscrição não identificável, abaixo da assinatura. Imagem fornecida por Cláudio Valério Teixeira.

019  (1890); tela; 41 x 26 cm; a.d.c.i.e.

Paisagem com figura. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 970.

Provavelmente criada durante o período do Atelier Livre, nessa paisagem já aparecem, de forma tímida, as lavadeiras em sua labuta diária, embora a figura principal, no plano mais próximo, esteja apenas observando. Segundo os registros do MNBA, a pintura foi comprada de Luiz Rego Freitas Silva, em 1950. Participou do 17º Salão Paranaense de Belas Artes, inaugurado em 19 dez 1962, em sala especial dedicada a Visconti. Após o término do salão, as obras de Visconti ficaram expostas, juntamente com o acervo do Museu de Arte do Paraná, por todo o primeiro semestre de 1963. Participou também da comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, em 1994, registrada na relação das obras expostas sob o nº 1. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

020  (1890); tela; 63 x 89 cm; a.d.c.i.e.

Mamoneiras, Morro de São Bento.

Apresenta assinatura característica desta fase – com o E invertido [A02] – e uma fatura muito solta e moderna no chão de terra, em primeiro plano. A figura do caboclo, apenas esboçada diante da grande moita de mamoneiras, remete ao quadro *Bananal*, de Lasar Segall, de 1927 [R29]. É, provavelmente, uma das oito paisagens a óleo que deram a Visconti uma medalha na *World's Columbian Exposition*, em Chicago, em 1893; e também uma das cinco pinturas registradas apenas como *Paisagem*, na 1ª EGBA, no Rio de Janeiro, em 1894.

Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 9, pertencendo na época à coleção Silvío Prado Pastana; e da comemorativa DO CINQUENTÁRIO, em 1994, registrada na relação das obras expostas sob o nº 34, da coleção Sérgio Fadel. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, p. 5; e em cores, no catálogo *O Brasil do século XIX na coleção Fadel*, de 2004, p. 83. Fotografada no Rio de Janeiro, em 14 jun 2007.

021  (s.d.); tela; 72 x 41 cm; a.c.i.d.

Uma rua da favela. Coleção particular, DF.

Descrita como uma das cinco paisagens (nº 192) que Visconti apresentou na 1ª EGBA, organizada pela ENBA, no Rio de Janeiro, em 1894, numa resenha publicada pelo jornal *A Notícia*, de 7/8 out. Seria também, muito provavelmente, uma das oito paisagens a óleo que deram a Visconti uma medalha na *World's Columbian Exposition*, em Chicago, em 1893. Pelas dimensões e título condizente com o tema, é muito provavelmente aquela registrada sob o nº 147 – *Uma rua da favela* – do catálogo do grande leilão de “Objetos Histórico e de Arte”, da coleção do Dr. Djalma da Fonseca Hermes, que aconteceu de 21 jul a 1º ago 1941. Leiloadas por Soraia Cals, em maio 2008, como *Paisagem com casas*, juntamente com toda a coleção Lily Marinho. Antes do leilão, a obra participou da Exposição *Arte Brasileira na Coleção Lily Marinho – séculos XIX e XX*, que percorreu várias cidades brasileiras fora do eixo Rio-São Paulo, tais como: Palmas; Natal; São Luiz; Manaus; Brasília; Florianópolis; Ponta Grossa; João Pessoa; Goiânia, de nov 2006 a abr 2008. Recebeu classificação “A” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 15 out 2009. Imagem fornecida por Oséas Abreu.

022  (s.d.); tela; 50 x 34,5 cm; s.a.

Auto-retrato. Coleção particular, Itália.

Pertence a um neto de Marianella, irmã de Eliseu Visconti que o acompanhou, ainda criança, quando veio da Itália para morar no Brasil. Marianella, depois de enviuvar, voltou definitivamente para a Itália com os filhos. Pela aparên-

cia muito jovem do pintor é provavelmente o auto-retrato mais antigo encontrado até hoje. O chapéu, que parece ser de palha, autoriza a identificação com o período anterior ao estágio do pintor em Paris. O fundo apenas esboçado, representando folhagens e pedras, remete ao período do Atelier livre, ou do início da ENBA, quando fez diversas paisagens ao ar livre. Faria um interessante *pendant* com aquele que talvez seja seu último auto-retrato, também ao ar livre, de 1943 [495]. Pintura reproduzida em cores na revista *Comunità Italiana*, de ago 2009, p. 46. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

023  (1890); cartão s/ madeira; 30 x 20 cm; a.d.b.i.e.

Retrato de Macedo. Coleção particular, SP.

Apresenta a dedicatória: “Ao Macedo. Atelier livre, 24.9.90”, que demonstra o orgulho de Visconti por ter participado da experiência contestatária que foi o Atelier Livre. O retratado é Julio de Magalhães Macedo, colega que com ele fez parte da primeira lista de inscritos para o curso de pintura do referido atelier, publicada em *O Paiz*, 9 jul 1890. Restaurada no atelier de Cláudio Valério, em set 2005; leiloadas por Evandro Carneiro, em dez 2005, e por Roberto Magalhães Gouvêa, em out 2008, reproduzida nos dois catálogos com o título *Homem de perfil*. Fotografada em São Paulo, 27 nov 2008.

024  (1892*); madeira; 23 x 16 cm; a.c.i.d.

Paisagem com casa.

Na pasta de documentos referentes à exposição RETROSPECTIVA de Visconti, de 1949, do acervo do MNBA, existe uma fotografia dessa pintura em p&b. No entanto, a pintura não está registrada no catálogo da exposição. Na foto é possível identificar uma assinatura com o E invertido [A02], que Visconti só usou por volta de 1890, quando ainda hesitava entre diversos formatos. Uma resenha sobre a exposição do Atelier Livre, publicada no jornal *O Paiz*, em dez 1890, após dizer que Visconti abusava do verde, conclui: “um só quadrinho em que não se nota esse abuso é o melhor e é aquele que nos mostra um pardieiro amarello sob a ramada de uma bella

arvore bem colorida.” A confirmação de que o comentário se referia a esta pintura veio quando suas cores puderam ser conferidas, ao ser leiloadas por Roberto Haddad, em jan 2010. A data de 1892 deve ter sido colocada posteriormente. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

025  (s.d.); madeira; 21 x 13 cm; a.c.i.e.

Paisagem. Coleção particular, RJ.

Pintada sobre caixa de charuto. Participou da exposição *Primeiros Gestos: alguns estudos de Arte Brasileira*, no MHAERJ – Museu do Ingá, Niterói, de mar a jul 2009, sob a curadoria de Cláudio Valério Teixeira e Dôra Silveira. Fotografada em Niterói, 8 jul 2009.

026  (1891); tela; 27,5 x 19 cm; a.d.b.i.d.

Lavadeiras. Coleção particular, RJ.

Pequeno estudo da temática que Visconti utilizará até o final da sua carreira, no qual a lavadeira tem uma presença maciça, assim como a trouxa de roupa em primeiro plano. O fundo é iluminado pelo sol e por seu reflexo nos panos brancos estendidos na relva. Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 12, quando pertencia à coleção René Levy. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição *Os PRECURSORES*, de 1974, sob o nº 24, quando pertencia à coleção Raphael Parisi; e em *Acadêmicos e modernos*, de Mário Pedrosa, p. 126. Leiloadas pela Bolsa de Arte, em dez 2003, e reproduzida em cores em seu catálogo. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

027  (s.d.); tela; 35 x 41 cm; a.l.c.i.e.; Andarahy Grande.

Dia de sol (Andaraí Grande).

As lavadeiras, seus utensílios e as roupas estendidas são agora apenas elementos de uma paisagem que se completa nos últimos planos com as montanhas e o céu azul. Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 19, quando pertencia à coleção da família Ferreira Real, e foi reproduzida em p&b no seu catálogo e no da *Exposição de paisagem brasileira*, realizada no MNBA, em fev 1944. Leiloadas pela Bolsa de Arte, em dez 2003, como *Lavadeiras do Andaraí*, e reproduzida em cores em seu catálogo.

028  (1891); tela; 70 x 110 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

As lavadeiras. Coleção particular, RJ.

É a maior pintura sobre o tema desse período anterior ao estágio em Paris. A composição está estruturada em torno da figura central, um menino que carrega uma lata d'água na mão. À sua esquerda, a cena das lavadeiras sob um barracão inclui as enormes tinas, as roupas quarando sobre a grama, e uma menina pequena. Uma das mulheres está sentada e tem um bebê em seu colo, constituindo esse grupo, talvez, a primeira "Maternidade" de Visconti.

Do lado direito do menino, a paisagem ganha profundidade: a vegetação é representada em detalhes, no primeiro plano; as roupas no varal e uma figura que se distancia, nos planos médios; e no último, algumas casas e o céu atrás de grandes árvores. Como fundo para o

barracão das lavadeiras, um grupo de bananeiras completa o tom de brasilidade da cena. Apontada como ganhadora de uma medalha de prata na exposição de Chicago, pelo catálogo da RETROSPECTIVA de 1949 (nº 11, coleção Onestaldo Pennafort), essa pintura foi, na verdade, uma das oito paisagens a óleo que deram a Visconti uma medalha na *World's Columbian Exposition*, em Chicago, em 1893. Participou depois da 1ª EGBA, organizada pela ENBA, sob o nº 196; e numa crônica de *A Notícia*, 7 e 8 out 1894, sobre a participação de Visconti o autor coloca a respeito dela: "a paisagem é vigorosa de colorido, e nota-se muita justeza de valores. A dispersão da luz sobre a roupa estendida a corar é bem notada e faz destacar do fundo verde as figuras, dando-lhes um realce cheio de verdade, que não prejudica o conjunto e torna mais viva a tela." Foi reproduzida em p&b no catálogo de 1949, e em cores no do leilão da Bolsa de Arte, em ago 1997. Fotografada em Vassouras/RJ, em 11 nov 2008.

logo de 1949, e em cores no do leilão da Bolsa de Arte, em ago 1997. Fotografada em Vassouras/RJ, em 11 nov 2008.

029  (s.d.); tela; 74 x 52 cm; a.b.i.d.

Juventude. Coleção particular, RJ.

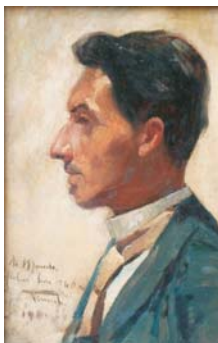
Um dos primeiros nus adolescentes de Visconti, a pintura apresenta uma característica somente observada nos estudos do início de sua carreira, porém presente em sua *Gioventù* [110]: a modelo envolta em panos da cintura para baixo. A postura é descuidada, revelando naturalidade e o cansaço resultante do ato de posar. Reproduzida no catálogo *150 anos de pintura no Brasil – 1820/1970*, p. 254, de 1989. Publicada no site da revista *Caros Amigos*, na série Pintores do Povo, de Paulo Ramos Derengoski, em 24 fev 2005.



021



022



023



025



026



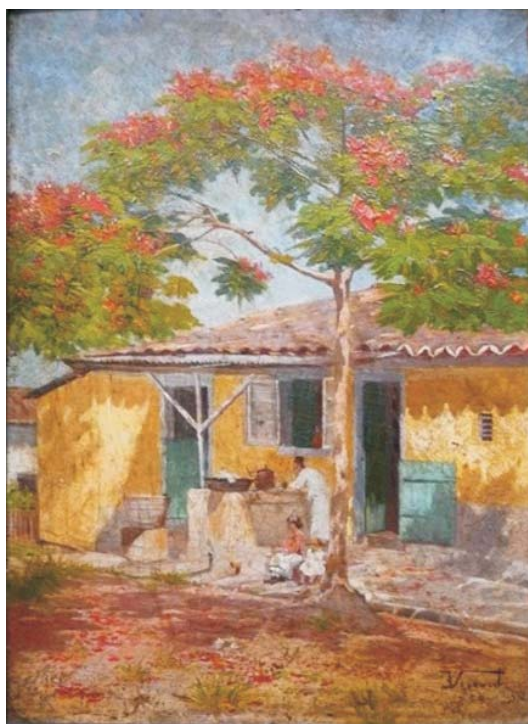
027



029



028



024

030  (1891); tela; 98 x 51cm;
a.d.l.c.i.d.; Rio.

Caboclinha.

Faz parte da série de temática rural brasileira do período entre o Atelier Livre e o estágio de Visconti em Paris. Representa uma criança de gestos muito tímidos – os pés juntos, os braços fechados à frente do corpo, e o olhar baixo – portando apenas uma longa saia escura, e sobre ela um pano branco amarrado na cintura. É o único nu de Visconti ao qual pode ser atribuída a sugestão de

certo grau de pudor. Um tecido irregular e vermelho, estendido na parede do fundo, cobrindo-lhe uma grande área, concede à cena um calor especial. A presença do vermelho vivo é uma constante nos nus femininos viscontianos, ainda que em diferentes proporções. A pintura participou da Exposição Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 25, sendo que pertencia na época à coleção Raphael Parisi. Reproduzida em p&b no catálogo dessa exposição e em cores, na coleção *Arte no Brasil*, 1979, p. 579.

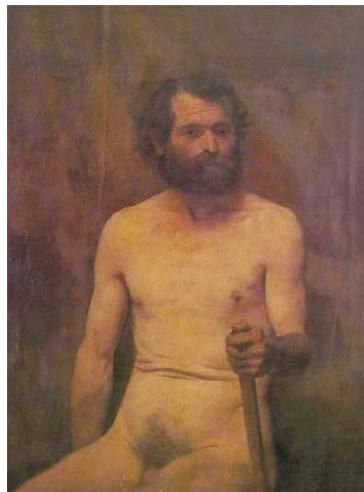
031  (c.1891); tela; 35 x 45
cm; a.?

Rosto de mulher. Coleção particular, RJ.

O fundo neutro e escuro contrasta fortemente com a pele rosada da jovem, que observa o espectador de frente. Segundo o neto Tobias, que estima esse período para criação da pintura, ela pertenceu a seu pai e foi vendida recentemente. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.



030



032



033



034



031



035



036



037



038



039

032  (1891); tela; 102 x 73 cm; a.d.?

Nu masculino sentado com bastão.

Reproduzida em p&b na biografia de Barata, p. 7; e em cores, no catálogo do leilão de Roberto Haddad de dez 2000. A legenda do primeiro diz: “‘Academia’ – pintada na aula de Rodolfo Amoêdo em 1890 – Óleo”; a do segundo: “Academia, ost, 1,02 x 0,73 – assinado e datado 1891”, mas nas reproduções não está visível nem assinatura nem data.

033  (1891); tela; 75 x 46 cm; a.d.c.i.d.

A leitura.

Tema que será outras vezes abordado por Visconti, representa aqui um frade na figura do leitor. Leiloadada pela Century’s Arte e Leilões, Rio de Janeiro, e reproduzida em cores no seu catálogo, sem indicação da data, cuja folha solta está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti.

034  (1892); madeira; 20 x 13 cm; a.c.i.d.

Baronesa de Guararema. Coleção particular, RJ.

Apresenta título e data no verso. Pertence à família Visconti. Retrata a madrinha do pintor, Francisca Monteiro de Barros, Baronesa de Guararema por seu casamento com seu tio Luis de Souza Breves. Segundo Barata, p. 1, ela teria descoberto a vocação do afilhado, a partir de um desenho, cópia de uma camponesa romana. Atestam o apreço que a Baronesa sentia pelo jovem, duas cartas que ela escreveu para ele, em maio de 1893, e enviou a Paris. Numa das quais ela comenta o “... futuro brilhante que te abre as azas pa conduzir te a gloria de artista notavel; eu Elizeo se chegasse a ver isto teria imenso prazer...” Porém, ela não pôde ver concretizar o seu vaticínio, nem rever o afilhado, pois veio a falecer em 5 jan 1899. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

035  (s.d.); tela; 66 x 80 cm; a.c.i.d.

Idílio nos cajueiros.

Talvez a primeira cena bucólica criada por Visconti, representando crianças ou adolescente, como tantas que ele fará

durante toda a sua carreira. Segundo o depoimento de quem viu o original há muito tempo, é de um encantamento inesquecível. Na paisagem enevoadada que aparece sob a copa das árvores nessa pintura, distinguem-se as siluetas de alguns prédios, o principal deles parece ser a cúpula da Igreja da Candelária, tema de outra pintura de Visconti, de 1902 [144]. A única imagem encontrada dessa pintura foi a foto numerada do álbum da família, que a relaciona ao nº 13 do catálogo da RETROSPECTIVA de 1949, e com a coleção Hilda Boavista Ferreira. Nesta ocasião, Flávio de Aquino comenta: “Em ‘Idílio nos cajueiros’ [...] as cores começam a substituir as negras sombras acadêmicas dando lugar a um colorido mais rico, a uma composição movimentada e surpreendente, a uma alegria da vida que se acha longe da sordida gravidade dos quadros de então.” Um desenho preparatório para essa pintura [E18], do menino sobre a árvore, foi leiloadado por Soraia Cals e Evandro Carneiro, em nov 2006. Também existe outro desenho de menino sobre uma árvore em um dos cadernos de desenhos de Visconti, do acervo da Biblioteca Mindlin [E25].

036  (s.d.); tela s/ madeira; 27 x 34 cm; a.c.i.d.

Morro do Castelo. Acervo da PRB-RS, registro nº RB 122.

Uma das primeiras composições, de uma série de morros que Visconti pintaria, revelando sua predileção por eles como tema, desde cedo. Representa à contraluz o morro histórico, berço da cidade do Rio de Janeiro após a expulsão dos franceses, em 1567. No cume, sua silhueta é recortada sobre o branco das nuvens, revelando a torre de uma de suas igrejas. A massa escurecida em primeiro plano, um tanto fantasmagórica, parece pressagiar o destino arrasador do morro, que em 1921 seria destruído, abrindo espaço para a marcha do progresso. Identificada a partir da pequena foto numerada do álbum da família Visconti, essa pintura foi exposta na RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 18, quando pertencia à coleção Otto Sachs. Imagem fornecida por Vivian Paulitsch.

037  (s.d.); tela; 35 x 29 cm; a.c.s.d.

Figura de menina. Coleção particular, SP.

É uma academia com fundo neutro, que pela fatura lisa e desenho com certa estranheza quanto à anatomia, sugere ser do período anterior ao estágio de Visconti em Paris. A assinatura é bastante semelhante a uma dos seus primeiros anos de carreira [006]. A pintura foi reproduzida em cores, no Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros, 2005, p. 237. Fotografada em São Paulo, em 9 jun 2008.

038  (1892); tela; 55 x 46 cm; a.d.c.s.e.

Nu de pé. Coleção particular, DF.

O corpo é sem dúvida de menina, pois não apresenta ainda nenhum sinal da puberdade, mas o rosto revela uma tristeza e uma melancolia que a envelhecem consideravelmente. Nota-se, também, algumas incorreções anatômicas, como na perspectiva dos ombros e principalmente na mão esquerda que, de tão diferente, nem parece pertencer àquele corpo. Ela é maior, mais grosseira e revela um tom avermelhado que o restante do corpo não tem. Apesar de o braço esquerdo apresentar continuidade com aquela mão, e dos seus dedos serem muito curtos, ela passa a sinistra impressão de uma mão masculina misteriosa, que segura o pulso da menina e a mantém presa, o que combina perfeitamente com a expressão em seu rosto. O mais provável é que sejam apenas incorreções de estudante, mas já anunciam a vocação para o retrato psicológico, frequente mesmo em nus de Visconti. A pintura apresenta além da assinatura, também suas iniciais no c.i.e.; e no verso, a inscrição: “Col. Araujo Junior, Pendotiba, Estado do Rio”; e uma etiqueta colada no chassi: “Ciclo de Exposições da Pintura Brasileira Contemporânea – 1ª fase até 1917, Período: de 26/9/74 a 20/10/74”, referente à exposição Os PRECURSORES [D20]. Reproduzida em p&b no seu catálogo, sob o nº 18, quando pertencia à coleção Mirante das Artes; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 308. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em set 2004, e reproduzida em cores em seu catálogo. Fotografada em Brasília, em 6 jul 2007.

039  (s.d.); tela; 76 x 63 cm; a.c.i.d.

Dorso de mulher. PESP/SEC-SP; tomo nº 1930.

Apresenta assinatura rara em pintura a óleo [A03], mas que aparece em dese-

nhos, na qual a haste da inicial E tem sua base no vértice da inicial V. Representa uma mulatinha muito jovem, com os seios ainda em formação, cujo rosto exprime certo incômodo, que parece vir, não da sua nudez parcial, mas do fato de posar por muito tempo. Segundo a relação de recebimento de doação, arquivada da Pinacoteca de São Paulo, fez parte de um lote de pinturas cedidas por Julieta Bueno de Andrade Noronha, em 16 fev 1965, com o título *Dorso nu*. No livro de registro museológico da Pinacoteca foi tombada com data de entrada em 12 maio 1965, com o título *Dorso de mulher*. Este título é bastante inadequado, pois, além da figura não se apresentar de dorso, ainda representa uma pré-adolescente. Reproduzida em p&b no catálogo *O desejo na Academia*, 1991, p. 126; em cores, em *Pintura acadêmica: Retrato – Obras primas de uma coleção paulista*, 1982; e no *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 26. Participou da exposição *Erotica – os sentidos na arte*, no CCB, em São Paulo, de 12 out 2005 a 8 jan 2006 e no Rio de Janeiro, de 20 fev a 30 abr 2006; sendo reproduzida em seu catálogo, p. 132, como *Torso de mulher*. A mesma exposição prevista para o CCB de Brasília, de 15 maio a 23 jun, foi cancelada em protesto pela retirada de uma obra de outro artista, 10 dias antes do encerramento no Rio. Imagem fornecida pela PESP.

040  (s.d.); tela; 86 x 104 cm; a.c.i.d.

Nu masculino sentado. Coleção particular, RJ.

Participou da RETROSPECTIVA de 1949, registrada em seu catálogo sob o nº 7, com o título *Homem sentado (estudo)*, de propriedade da viúva do artista; ainda pertence à família Visconti. Reproduzida em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 302. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

041  (1892); tela; 110 x 76 cm; s.a.

Nu masculino (academia). Acervo do MDJVI/EBA/UFRJ; reg. nº 3253.

Não apresenta assinatura pois foi realizada durante a 2ª prova do concurso do Prêmio de Viagem, da ENBA, realizado no final de 1892, no qual os participan-

tes se identificavam com pseudônimos [D56]. Visconti usou como anagrama, na primeira fase, prova de desenho de modelo vivo, um triângulo com a base voltada para cima, e foi classificado em 1º lugar. Na segunda e terceira fases, adotou como pseudônimo um significativo “Adeus”. Na 2ª prova – modelo vivo pintado – os trabalhos foram analisados pelo júri diante do modelo na posição escolhida para a mesma. Visconti ficou novamente em 1º lugar e recebeu a seguinte avaliação: “É o que melhor satisfaz quanto à compreensão do carácter do modelo e que melhores qualidades apresenta de pintor e de desenhador.” O 2º colocado foi considerado regular e os outros dois, totalmente desqualificados. Após a terceira prova, na qual Visconti se classificou mais uma vez em 1º, foi considerado digno do prêmio com grande vantagem sobre os outros. O modelo, muito magro e desengonçado em seu gesto artificial, foi retratado com realismo cruel por Visconti, que não poupou, sequer, o sorriso amarelo e olhar constrangido de total incômodo. A academia participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 15, com o título *Estudo de nu*. No catálogo do MDJVI, *Pintura, escultura e desenho*, 1985, ela aparece como *Nu masculino em pé de frente*, e há a indicação da data no c.s.e., que, no entanto, não pode ser vista hoje no original, que sofreu várias perdas de massa pictórica. Reproduzida em p&b na revista *Renascença*, abr 1906, p. 178; na biografia de Barata, 1944, p. 4; e no catálogo de 1949; e em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 299. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 jun 2007.

042  (1893); tela; 33,2 x 24 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Jardim com casas ao fundo. Coleção particular, RJ.

A roseira em primeiríssimo plano contra um fundo mais distante é um efeito que será repetido várias vezes por Visconti, inclusive com figuras humanas. Pela localização e data inscritas na pintura, deveria ter sido uma das últimas criadas antes de sua viagem para o estágio na Europa. Restaurada no atelier de Cláudio Valério, em Niterói, em jan 2007. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010, pela análise microscópica da assinatura, que não revelou uma boa integração com a pintura. Também a paisagem ti-

picamente européia causou estranheza em relação à inscrição. Porém, ela pode ter sido acrescentada posteriormente e sem exatidão pelo próprio pintor, como aconteceu com várias outras pinturas comprovadamente autênticas. Fotografada em Niterói, em 1º mar 2010.

043  (1893); tela; 12 x 21 cm; a.d.c.i.d.

Torre de Belém, Lisboa.

Pela data, tema e dimensões, deve ter sido um dos primeiros estudos ligeiros que Visconti realizou na Europa, como pensionista da ENBA, ainda antes de chegar em Paris. Participou da INDIVIDUAL de 1901, sob o nº 45 [D02]; e da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 20, quando pertencia à coleção Viúva Couto Valle. Leiloadada por Roberto Haddad, em nov 2009, do espólio de Sylvia Rezende Chaloub. Imagem fornecida por Oséas Abreu.

044  (189_); tela; 55,3 x 46 cm; s.a.; l.c.i.d.; Paris.

Cabeça de menino. Acervo do MDJVI/EBA/UFRJ; reg. nº 3080.

Envio de pensionista em cumprimento às obrigações do primeiro ano de estágio em Paris, provavelmente. Seguindo o programa estipulado no regulamento dos bolsistas, no 1º ano, Visconti deveria enviar oito estudos pintados ou desenhados de modelo vivo; e no seguinte, oito estudos pintados. Como o MNBA tem em seu acervo quatro academias desenhadas de Visconti [E32, 33], todas com as mesmas características, e o MDJVI possui mais duas [E31], ao menos quatro e no máximo seis envios do primeiro ano eram desenhados. O busto do menino, captado à contraluz, de frente, em meio-perfil, e num ângulo de baixo para cima, tem como fundo, parte da vidraça iluminada e suas esquadrias. No catálogo do MDJVI, *Pintura, escultura e desenho*, 1985, ela está registrada como *Cabeça de jovem*. Fotografada no Rio de Janeiro, em 2003.

045  (189_); tela; 80,5 x 58 cm; [*]; a.c.i.d.

Nu masculino de frente (academia). Acervo do MDJVI/EBA/UFRJ; reg. nº 11.

Envio de pensionista em cumprimento às obrigações do primeiro ano de estágio em Paris, provavelmente. Ao contrário do que afirma Lygia Martins

Costa sobre os nus na descrição do primeiro período da carreira de Visconti, indicado por ela no catálogo da RETROSPECTIVA de 1949, o corpo recebe maior atenção do que a cabeça. Representados de frente e meio-perfil, o corpo é valorizado em todos os seus músculos, mas a cabeça apresenta certa deformidade. Na caracterização da sala, ao fundo, além dos cavaletes e telas, aparecem ainda um banco, um chassi e outro modelo em pose. No catálogo *Pintura, escultura e desenho*, do MDJVI, de 1985, a pintura está registrada como *Homem em pé de frente*. Reproduzida em p&b (detalhe), no *Catálogo do Acervo de Artes Visuais* do MDJVI, 1996, p. 149; e em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 299. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 jun 2007.

046 ■■■■■ (189_); tela; 80,6 x 49,3 cm; a.c.i.d.

Nu masculino (academia). Acervo do MDJVI/EBA/UFRJ; reg. nº 18. Envio de pensionista em cumprimento às obrigações do primeiro ano de estágio em Paris, provavelmente. O modelo, representado de costas e meio-perfil, apresenta-se na contraluz, tendo iluminado apenas o contorno relativo à parte da frente do seu corpo, num efeito muito interessante. O fundo, em que os elementos da sala estão apenas esboçados,

apresenta o foco de luz vindo das vidraças, em forte contraste com o corpo do modelo. Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 13, em cuja legenda o título é “Estudo na Academia Julien”; e em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 299. No catálogo do MDJVI, *Pintura, escultura e desenho*, 1985, a pintura está registrada como *Nu masculino de pé*, e com a data de 1893. Realmente, ao lado da assinatura, já quase invisível, pode-se ver ainda o dígito 9, apenas. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 jun 2007.

047 ■■■■■ (1893); tela; 65,1 x 81 cm; a.d.c.i.d.

No verão ou Menina com ventarola: estudo de nu. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 958.

Foi exposta no Salon de la Société des Artistes Français, em 1894, sob o nº 1821, como *En été*, e no mesmo ano, na 1ª EGBA, no Rio de Janeiro, sob o nº 193, como *No verão*, quando recebeu uma medalha de 2ª classe [D38]; e com o mesmo título, participou da exposição INDIVIDUAL, de 1901, sob o nº 42. Essa identificação foi feita a partir da descrição “É uma menina nua, abanando-se com uma ventarola”, de um artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, 1º nov 1894, referente à pintura de Visconti que havia conquistado a medalha;

e do registro no *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura*, da ENBA, de 1923 [P53], em que a pintura *No verão* apresenta as dimensões 0,65 x 0,81. Neste catálogo aparece também uma pintura com o título *Estudo de nu*, medindo 0,58 x 0,80, que pelas dimensões é aquela que representa duas meninas nuas sobre uma cama [059]. Em algum momento entre 1923 e 1949, essas duas pinturas tiveram seus títulos trocados, pois foram assim expostas na RETROSPECTIVA de 1949. No seu catálogo, sob o nº 21, aparece *Estudo de nu* (menina com ventarola), de 1893, medindo 0,65 x 0,80. Daí em diante, nos próximos catálogos do MNBA, a pintura foi sempre apresentada com este último título, até que as designações foram invertidas e passou a ser *Menina com ventarola: estudo de nu*. Reproduzida em p&b no catálogo *O desejo na Academia*, 1991, p. 126. Em cores, no Visconti, Bonadei, 1993, p. 23; no catálogo da exposição *De Frans Post a Eliseu Visconti*, no MARGS, em 2000, p. 88/89; no catálogo *Imagem e Identidade: um olhar sobre a história*, 2002, p. 73; em *Eros adolescente*, 2008, p. 276. Pela presença da ventarola de inspiração japonesa, a pintura participou da exposição *Laços do olhar*, de 21 maio a 10 ago 2008, no Instituto Tomie Ohtake, que mostrou também várias gravuras japonesas que pertenceram a Visconti. Imagem fornecida pelo MNBA.



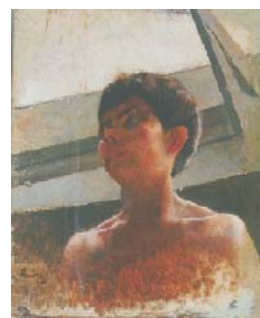
040



041



042



044



046



043



045



047

048  (189_); tela; 80,5 x 60 cm; a.l.c.i.d.; Paris.

Nu feminino de costas (academia). Acervo do MDJVI/EBA/UFRJ; reg. nº 49.

Envio de pensionista em cumprimento às obrigações, provavelmente do segundo ano de estágio em Paris. A pintura está inacabada na parte de baixo, apenas traçada a carvão, e o fundo parece ter recebido só a tinta de base. No entanto a figura apresenta um modelado primoroso, com destaque para a orelha. A família de Visconti guarda o esboço desenhado desta pintura feito num bloquinho de notas [E02], onde o bolsista parece ter registrado os envios que faria. A pintura participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 25, com o título

Estudo de mulher (nu). No catálogo do MDJVI, *Pintura, escultura e desenho*, 1985, ela está registrada como *Tronco de mulher de costas*. Reproduzida em p&b, em *Eros adolescente*, 2008, p. 317; e em cores em *O novo Museu Dom João VI*, 2008, p. 38. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 jun 2007.

049  (189_); tela; 61 x 50 cm; s.a.

Homem com gorro vermelho. Acervo do MDJVI/EBA/UFRJ; reg. nº 9. Envio de pensionista em cumprimento às obrigações provavelmente do segundo ano de estágio em Paris. É representado apenas o busto do homem, com o corpo em meio-perfil e o rosto de frente. O gorro vermelho que lhe dá o título

está apenas esboçado. O tipo está caracterizado como um cigano, de cabelos negros longos e brincos de argolas. Porém, num pequeno esboço desenhado [E03] guardado pela família aparece a inscrição “Indio”, e por isso, a pintura pode ser a registrada no catálogo da exposição INDIVIDUAL, de 1901, sob o nº 33: “*Cabeça de Indiano – Trabalho de pensionista*”. Pode ser vista ainda no fundo, na altura da mão, a sombra de um cachimbo longo que foi substituído pelo cigarro aceso. No catálogo do MDJVI, *Pintura, escultura e desenho*, 1985, a pintura está registrada como *Tronco de homem com gorro vermelho*. Reproduzida em p&b, em *Eros adolescente*, 2008, p. 307. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 jun 2007.



048



049



050



051



052



053



054



055



056

050  (1894); tela; 81 x 66 cm; s.a.

Nu masculino sentado (academia). Acervo do MDJVI/EBA/UFRJ; reg. nº 12.

Envio de pensionista em cumprimento às obrigações do segundo ano de estágio em Paris. Sobre um fundo neutro e bastante escuro, a figura, representada de perfil, tem as pernas, na parte inferior da pintura, inacabadas. O cotovelo direito do homem avança para o primeiro plano, sendo ele e a mão apoiada sobre a coxa, as partes mais destacadas do corpo do modelo. A família Visconti guarda o esboço desenhado desta pintura feito num bloquinho de notas [E04], com a inscrição: “Tamanho natural”. A pintura participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 14, com o título *Homem sentado* (estudo). Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 23, em cuja legenda o título é “Estudo na Academia Julien”; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 308. No catálogo do MDJVI, *Pintura, escultura e desenho*, 1985, ela está registrada como *Tronco de homem sentado*, e datada de 1894. Esta última informação aparece também no *Catálogo do Acervo de Artes Visuais* do MDJVI, 1996.

051  (1894); tela; 81,3 x 45 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

Nu feminino (academia). Acervo do MDJVI/EBA/UFRJ; reg. nº 13.

Envio de pensionista em cumprimento às obrigações do segundo ano de estágio em Paris. É uma das três únicas academias de Visconti do MDJVI que estão datadas [A03]; as outras são a pintura anterior e a seguinte. A modelo, representada de costas e meio-perfil, tem a luz projetada sobre a sua lateral, deixando o posterior nas sombras. O fruto vermelho que a modelo segura junto ao seio dá a nota mais quente da cena. No fundo, com iluminação intermediária, aparecem vários elementos característicos das aulas de modelo vivo, como telas, cavaletes e outros artistas. No catálogo do MDJVI, *Pintura, escultura e desenho*, 1985, ela está registrada com o mesmo título, reproduzida em p&b em sua capa. Reproduzida em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 299. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 jun 2007.

052  (1894); tela; 98,6 x 72,4 cm; a.d.b.i.e.

Velho sentado. Acervo do MDJVI/EBA/UFRJ; reg. nº 48.

Envio de pensionista em cumprimento às obrigações do segundo ano de estágio em Paris. Cãs, rugas, pele flácida, ostura cansada e expressão desiludida são representadas com extremo realismo. O fundo é absolutamente neutro, e percebe-se o acréscimo posterior de um tapa-sexo verde, apenas esboçado, sobre o modelo. A pintura está reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 12, em cuja legenda o título é “Estudo na Academia Julien”; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 316. No catálogo do MDJVI, *Pintura, escultura e desenho*, de 1985, ela está registrada com o mesmo título. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 jun 2007.

053  (1894); tela/cartão; 32 x 41 cm; a.c.i.d./a.d.t.l.v.; *Arredores de Paris*.

Chorentin. Coleção particular, RJ.

Pequena paisagem cujo tema, fatura e caligrafia na inscrição do verso, são característicos de Visconti. Ex-coleção Onestaldo de Pennafort, segundo carimbo no verso. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em ago 2000, e reproduzida em cores, em seu catálogo. Fotografada no Rio de Janeiro, em 28 set 2007.

054  (s.d.); madeira; 32 x 40 cm.

A morte de Cleópatra.

Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 42, em cuja legenda consta: “Esboceto a óleo, 1894”; e na revista *O Homem Livre*, jan/fev 1943 [P35], com a seguinte legenda: “‘A Morte de Cleópatra’, magistral esboceto para um quadro que não chegou a ser realizado. (1904)”. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 24, portanto, do 1º período (1888-1897), quando pertencia à viúva do artista. Infelizmente, não foi encontrado outro documento que determine qual das duas datas indicadas é, na verdade, a de criação da obra.

055  (1894); tela; 59,5 x 81 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

Nu feminino. Coleção particular, SP.

Apresenta detalhe curioso na inscrição da data, em que o algarismo 4 está de ponta-cabeça [A03]. Composição excepcional em que a figura está deitada sobre uma superfície vasta, coberta por um tecido branco, em forte contraste com o fundo muito escuro, que, no entanto, não se caracteriza como uma cama. A jovem se apresenta em ângulo original, com a cabeça e o tronco em escorço, as coxas de frente e a perna esquerda, também em escorço, em direção ao fundo e à direita da tela. A cabeça, em primeiro plano, está apoiada sobre uma almofada cinza de listras brancas, e as mãos postas delicadamente sobre a barriga. Os detalhes de textura da pele e pêlos pubianos são tratados com muito realismo, chegando a mostrar a sujeira por baixo da unha da mão. Os limites da tela cortam, lateralmente, as pontas dos cabelos e do pé esquerdo da modelo. A família guarda o esboço desenhado desta pintura feito num bloquinho de notas [E01], com a inscrição: “Este foi trocado pelas duas meninas na cama”, referindo-se, provavelmente, aos envios de pensionista. Como a pintura foi fotografada no atelier do artista para a reprodução em *O Jornal*, de 11 jul 1926, ficou em posse do pintor até pelo menos esta data. Uma foto antiga desta pintura dos arquivos da família Visconti [F40] mostra que alguns detalhes do fundo se perderam na escuridão, e os cabelos da moça apresentavam nuances que hoje não se vêem mais. A pintura participou da exposição *Erotica – os sentidos na arte*, de curadoria de Tadeu Chiarelli, no CCB, em São Paulo, de 12 out 2005 a 8 jan 2006 e no Rio de Janeiro, de 20 fev a 30 abr 2006; sendo reproduzida em cores, em seu catálogo, p. 133; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 304. Imagem fornecida por Tadeu Chiarelli.

056  (s.d.); tela; 65 x 80 cm; a.c.e.

Nu feminino com véu.

Aparece na parede do atelier da Mem de Sá, na foto do pintor com dedicatória a Louise, datada de ago 1908 [F12], uma pintura em que a modelo está exatamente nessa posição, mas sem o véu sobre as pernas. É bem plausível supor que o pintor tenha acrescentado esse véu posteriormente, pois é sabido que Visconti costumava retocar suas obras, mesmo muito tempo depois de sua criação. Além disso, as dimensões dessa pintura são compatíveis com as proporções que se vê na foto de 1908. Também

na fotografia [F07] em que Visconti posa ao lado da pintura seguinte, aparece parcialmente, por trás do cavalete, a mesma pintura, vendo-se apenas as pernas da modelo sem o véu. Reproduzida em tricromia na *Ilustração Brasileira*, set 1924 [P28], quando pertencia à coleção José Marianno Filho; em cores, em *Primores da Pintura no Brasil*, 1941/42, que informa suas dimensões; e na revista *Dom Casmurro*, dez 1943. A pintura inspirou, em *Primores da Pintura no Brasil*, o comentário mais franco sobre um nu viscontiano, ainda na primeira metade do século XX. O autor fala do “magnífico escorço bem conseguido e habilmente interpretado”, e sobre o colorido quente onde predomina o vermelho, declara: “Como resultante desse abrasamento de tons, fica a impressão de forte sensualismo”. Uma aquarela representando a mesma cena [E34], medindo 21 x 29 cm, fotografada em São Paulo, em 27 nov 2008, pode ter sido criada para experimentar o efeito do véu, antes deste ser acrescentado na pintura a óleo.

057  (1894); tela; 59,5 x 81 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

A leitura. A única imagem conseguida foi a fotografia em que a pintura aparece no cavalete, ao lado do pintor [F07], em seu atelier de Paris. Foi exposta no Salon de la Société des Artistes Français, em 1894, sob o nº 1822, como *La lecture*, e no mesmo ano, na 1ª EGBA, no Rio de Janeiro, sob o nº 194. Participou da exposição INDIVIDUAL, de 1901, na ENBA, sob o nº 40, sendo uma das duas únicas que, segundo seu catálogo, já pertencia a uma coleção particular, neste caso a do Dr. Domingos Góes.

058  (1895*); tela; 40 x 32 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

Estudo para As duas irmãs ou No Verão. Coleção particular, SP.

Apresenta junto à assinatura, a data “95”, porém, tratando-se de um estudo para uma obra de 1894 (a seguinte), é certo que foi inscrita mais tarde, de forma aproximada. É uma pintura inacabada, deixada assim, provavelmente porque, não satisfeito com o olhar da garota, o pintor resolveu mudar sua direção. Aparece na foto do Atelier da Mem de Sá, em c. 1930 [F16]. Participou da exposição *Pintores italianos no Brasil*, da Sociarte, em São Paulo,

abr 1982, quando pertencia à coleção Simão Mendel Guss; e foi reproduzida em cores, em seu catálogo, como *Esboço de figura feminina*; no *Dicionário de artistas plásticos brasileiros*, 2005, p. 240; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 304. Fotografada em São Paulo, 24 nov 2007.

059  (1894); tela; 58,9 x 80,4 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

As duas irmãs ou No Verão. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 967.

Duas meninas nuas numa cama – um tema ousado e inusitado para o final do século XIX, tratado pelo artista com sensibilidade e sem afronta, faz dessa pintura uma obra pioneira, porém perfeitamente sintonizada com a cultura do seu tempo. Num caderno de desenhos de Visconti, de coleção particular, aparecem três esboços preliminares para esta pintura [E05, 06, 07], nos quais as duas garotas estão em posições diversas. Foi apresentada na INDIVIDUAL de 1901, na ENBA, sob o nº 32, com o título *As duas irmãs*, e a especificação “Trabalho de pensionista”; mas no *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura* da ENBA, de 1923, foi designada apenas como *Estudo de nu*, o que pode ser verificado pelas dimensões apontadas [P53]. Em algum momento depois desta publicação, provavelmente, porque suas qualidades observadas por tantos comentaristas – composição bem elaborada; escorço admirável; ângulo singular; leveza do colorido; sutileza da cena; jogo dos contrastes; profundidade das expressões e sensualidade inquietante – não se conformaram à designação tão redutora que lhe foi dada, teve seu título trocado com a pintura *No verão*. Esta última, representando uma menina nua com uma ventarola, sobre a mesma cama [047], havia recebido a medalha de 2ª classe na 1ª EGBA, em 1894, e um pouco antes participado do *Salon* de Paris; o que foi por muito tempo computado para a pintura das duas meninas na cama, pois a troca de títulos só foi percebida muito recentemente, a partir de uma pequena descrição da tela medalhada. Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 23, com o título *No verão*. Reproduzida em p&b, na *História da Pintura no Brasil*, de Reis Jr., 1944, p. 294 [P58], com esse mesmo título; na biografia de Barata, do mesmo ano, p. 39, como *As duas irmãs*;

e no *Dicionário dos Pintores do Brasil*, 1988, p. 185, como *As duas meninas*. No *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, foi mencionada em verbete especial, como *No verão*, p. 520, e reproduzida na p. 529. Em cores, sempre com esse último título, foi reproduzida na quarta capa de uma História em quadrinhos – *Epopéia*, set 1953 [P43], o que rendeu várias cartas de protesto enviadas aos seus editores; na capa do catálogo *O desejo na Academia*, 1991 [P67], o que lhe trouxe notoriedade e acusações infundadas para seu autor; no catálogo da exposição *Século XX, Arte do Brasil*, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, 2000; entre várias outras publicações. Foi tema de dissertação de mestrado defendida na Unicamp, em 2003, e do livro publicado em 2008: *Eros adolescente, No verão de Eliseu Visconti*. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

060  (1895); tela; 91,5 x 73 cm; a.d.l.b.i.d.; Paris.

Dorso de mulher. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 962.

Participou da 3ª EGBA, em 1896, com o título *Tronco de mulher*, nº 137 do catálogo; e deve ter participado da INDIVIDUAL de Visconti em 1901, sob o nº 56: *Tronco nu de mulher* – trabalho de pensionista. A família guarda o esboço desenhado desta pintura, feito num bloquinho de notas [E08], onde o bolsista parece ter registrado os envios que faria, com a inscrição: “Tamanho natural”. Foi reproduzida em p&b, no *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e Escultura*, da ENBA, de 1923, p. 183, como *Tronco de mulher*. Participou na RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 26, com o mesmo título. Segundo os registros do MNBA, tem procedência desconhecida, mas certamente, foi um envio de pensionista, que por ter participado de uma EGBA, não foi destinada ao acervo do MDJVI. Reproduzida em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 302. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

061  (?); tela; 80 x 64 cm[*]

Nu masculino com bastão.

A única imagem encontrada desta pintura foi a reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, de 1977/78, sob o nº 18, da cole-

ção Francisco Márcio Carneiro Porto. A proporção da imagem não corresponde às dimensões informadas no catálogo (80,5 x 58 cm); mas sim aquelas atribuídas à pintura seguinte, que são as adotadas aqui. Como o catálogo da exposição não informa a data das obras, não é possível saber se esta traz sua data de criação inscrita ou não.

062 ■■■■■ (?); tela; 80,5x58 cm[*];
■■■■■ a.c.i.d.

Nu masculino de costas.

O modelo, com seus músculos acen- tuados, foi captado magistralmente de costas e meio-perfil pelo pintor, que o destacou sobre um fundo que repre- senta telas e um cavalete. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITI- NERANTE, de 1977/78, como *Academia*, sob o nº 15, da coleção José Marcelino Gonçalves Neto. Também pelas propor- ções é muito provável que o catálogo tenha trocado as dimensões informa- das com a pintura anterior, pois aponta para esta, 80 x 64 cm. Foi encontrada

na pasta de Visconti da biblioteca da Pinacoteca de São Paulo, uma foto muito pequena, colorida, desta pintu- ra, porém, invertida horizontalmente; mas como na reprodução do catálogo se pode ver a assinatura do pintor, é possível deduzir a orientação correta.

063 ■■■■■ (s.d.); tela; 41 x 48 cm;
■■■■■ a.c.s.d.

Dorso de mulher. Acervo do MAR- GS/SEC-RS.

Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 40, com o título Nu (dorso), e segundo seu catálogo, pertencia à cole- ção da viúva Couto Valle. Nele a pintura está registrada com dimensões erradas: 68 x 62; mas não resta dúvida que se trata da mesma pintura, hoje no museu gaúcho, pois pode ser reconhecida na pequena foto numerada do álbum da fa- mília [F54]. Em nov 1965, encontrava- se no Mondrian Atelier de Arte, repro- duzida em p&b, num recorte de jornal sem identificação, arquivado na pasta do pintor, da Biblioteca do MNBA.

064 ■■■■■ (?); ? ; ? x ? cm; a.c.i.e.

Nu feminino.

Uma fotografia antiga dessa pintura está arquivada na pasta “Fotos e gra- vuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti, e foi a única imagem encon- trada desta pintura.

065 ■■■■■ (?); tela; c. 80 x 60 cm.

Nu masculino.

Além da fotografia antiga dessa pintura, arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, existe também, no álbum da família Visconti, uma foto do atelier da Rue Didot, Paris, em 1914 [F14], com o pintor dando instruções a um modelo nu, em que aparece na parede essa pintu- ra, entre várias outras. Pela proporção da tela em relação às duas que apare- cem, cada uma de um lado desta pintu- ra, na foto do atelier, ela mede aproxi- madamente o que está indicado.



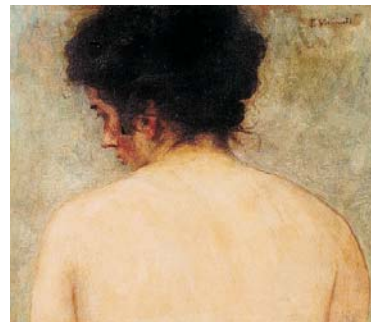
057



058



061



063



062



064



065



059



060

066  (1895); tela; 27 x 22 cm;
a.d.l.c.i.d.; Paris.

A modelo. Coleção particular, RJ.
Cena de atelier em que, com as costas eretas, a modelo ergue os braços na altura do rosto, terminando de retirar suas vestes. A ocultação do rosto usando-se o braço é um gesto externo de pudor muito usado no final do século XIX. Porém, aqui não há sugestão de pudor; Visconti faz uma homenagem ao modelo, que se desvencilha de suas roupas para o ato de posar. Faz ainda uma celebração do despido momentâneo, mostrando que ele também tem sua dignidade, assim como o nu eterno e etéreo. Apresenta carimbo da Galeria Jorge no verso. Foi leiloadada pela Lordello & Gobbi, em mar 2007. Reproduzida em cores, em *Eros*

adolescente, 2008, p. 303. Fotografada no Rio de Janeiro, em 24 set 2007.

067  (1895); tela; 24 x 30 cm;
a.d.l.b.i.d.; Paris.

Moça.

Leiloadada pela Concorde Galeria de Arte, Rio de Janeiro, em jun 1989, e reproduzida na 2ª capa do seu catálogo; o qual está arquivado na pasta organizada a partir dos guardados de Tobias Visconti, filho do pintor. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

068  (1895); tela; 165 x 89 cm;
a.c.i.d.; d.c.s.e.

Nu. MASP Assis Chateaubriand; inventário, nº 434.

Assinada somente com as iniciais E.V. e datada somente com os dois últimos dígitos. A julgar por suas dimensões, essa pintura deve ter sido pensada para concorrer aos salões de arte. Porém, os pés e pernas da modelo ficaram inconclusos, e não se tem conhecimento do porquê. Provavelmente, não ficou pronta a tempo de ser submetida ao júri do *Salon* de Paris, ou Visconti pode ter desistido deste objetivo, julgando seu tema – a Vaidade, pela presença do espelho – já muito desgastado. Segundo registro no catálogo do MASP de 1998, a pintura deu entrada no seu acervo em 1966. Porém, de acordo com a anotação no verso de uma fotografia da solenidade de



067



068



069



070



066



071



073



072

incorporação desta obra ao acervo, isso aconteceu em 9 jan 1967. Na foto do arquivo do MASP, aparecem, ao lado do quadro, entre outras pessoas, Assis Chateaubriand sentado na cadeira de rodas, e o prefeito Faria Lima. No verso de outra foto do mesmo evento está registrado: “Um dos quadros mais importantes de Eliseu Visconti, “Grande Nu”, oferecido pelo industrial pernambucano João Santos”. Realmente, essa pintura bem merece a designação de *Grande nu*, pois é o maior de Visconti, que se tem notícia até hoje; excetuando-se, claro, as grandes composições que incluem o nu, mas são na verdade pinturas históricas: *A Recompensa de São Sebastião* [108]; *Oréadas* [123] e *A Providência guia Cabral* [128]. Um detalhe do rosto da modelo aparece no cartaz criado por Willis de Castro [R44], para o Centenário da Semana de Arte de 1922, reconhecendo Visconti como um precursor do modernismo brasileiro. Reproduzida em p&b, em *A inquietação das abelhas*, 1927; na biografia de Barata, 1944, p. 19, como *Estudo de nu*; e no catálogo *O desejo na Academia*, de 1991, p. 126. Em cores, no *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 24; no catálogo do MASP: *Arte do Brasil e demais coleções*, 1998, p. 53; e no catálogo da exposição *30 mestres da pintura no Brasil*, 2001, p. 106; entre outras publicações. Neste último catálogo, a proximidade com *As duas irmãs* ou *No verão* [059], fez ressaltar um detalhe em comum nessas duas pinturas e também em *No verão* ou *Menina com ventarola* [047]: o arremate redondo e dourado do gradil, que revela ser a mesma cama retratada nas três pinturas. Imagem fornecida pelo MASP.

069  (s.d.); tela; 53 x 38; cm; a.m.i.d.

Retrato de moça. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 979.

Segundo os registros do MNBA, foi comprada de Alípio José Miranda Ribeiro, em 1969. Reproduzida em p&b, na p. 14 de *Visconti, Bonadei*, 1993, com o título *Cigana*, cuja legenda indica, erroneamente, a técnica aquarela. A indumentária característica da retratada sugere a possibilidade de ser uma das pinturas registradas no catálogo da exposição INDIVIDUAL de 1901 [D02], com os títulos: *Uma madrilena* (nº 21); *Camponesa italiana* (nº 37); *Hespanhola* (nº 46); ou mesmo um dos vários nomes próprios: *Georgette* (nº

39); *Marguerite* (nº 41); *Marcelle* (nº 47). A fatura solta, de pinceladas visíveis, pode também sugerir um período mais adiante. Porém, Visconti já se utilizara dessa fatura mais moderna desde o *Retrato de Macedo* [023] e também em algumas paisagens, anteriormente; e continuará a alternar, em seus retratos, as faturas de textura mais grossa ou mais fina, durante toda a sua carreira. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

070  (1895); tela; 60 x 45 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

Primavera. Coleção particular, CE. Paisagem que apresenta ângulo incomum, pois focaliza mais a relva florida e os troncos das árvores, em primeiro plano, deixando de fora o céu e a copa das mesmas. Indica uma tendência das paisagens de Visconti, que apresentam sempre a linha do horizonte bastante alta. Por diversas vezes, chega a excluir o céu, escondido por trás de um morro, como se pode ver desde *Uma rua da favela* [021]; ou mostra apenas uma pequena parte dele, como desde *Casebre no fim da praia do Flamengo* [003]. Provavelmente seja a pintura apresentada na 3ª EGBA, em 1896, sob o nº 140, como *Paisagem*. Participou da exposição ITINERANTE, em 1977/8, quando pertencia à coleção Renato Brogiolo. Foi reproduzida em cores na quarta capa do catálogo desta exposição; na revista *IstoÉ*, 28 dez 1977; e em p&b no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de 1969. Leiloadada por Luiz Carlos Moreira, em jul 1981 e out 1983; e por Roberto Haddad, em jul 1989, e reproduzida em cores na capa do seu catálogo. Fotografada em Fortaleza, em 15 abr 2008.

071  (c. 1894/5); madeira; 24 x 16,5 cm; a.b.s.d.

Estudo para o retrato de Alberto Nepomuceno. Coleção particular, RJ.

Pela aparência do retratado e sua pose com as mãos sobre um teclado, deve ser uma primeira idéia esboçada, para o retrato de Alberto Nepomuceno [072]. A pintura pode ser vista na parede do atelier que o pintor mantinha em sua residência, na Ladeira dos Tabajaras, numa fotografia em que ele aparece sentado com a esposa, a filha e um menino, provavelmente um dos netos, em 1944 [F18]. Imagem fornecida pelo proprie-

tário, através de Tobias S. Visconti.

072  (1895); tela; 59 x 81 cm; a.d.m.i.d.

Retrato do maestro Alberto Nepomuceno. Acervo do IHGB-RJ.

Segundo Carlos da Silva Araujo, em 1944, no c.i.d. da tela aparecia a dedicatória: “Ao amigo Nepo Off^{ce}. E. Visconti. Paris. 1895” O retratado foi um compositor considerado pai do nacionalismo na música erudita brasileira. Nepomuceno (Fortaleza, 1864 – Rio de Janeiro, 1920) mudou-se para o Rio de Janeiro em 1885, vindo morar na casa dos Bernardelli; viajou para a Europa com os irmãos Henrique e Rodolpho, em 1888; e depois de estudar em Roma e Berlim, rumou para Paris em 1894 para aprimorar-se no estudo do órgão, sendo então retratado por Visconti diante desse instrumento. Foi professor e diretor do Instituto Nacional de Música, onde apresentou, pela primeira vez, uma série de canções em português, de sua autoria, o que lhe rendeu severas críticas. Foi também autor do projeto de reforma do Hino Nacional Brasileiro, e regulamentação de sua execução pública. Comprova a amizade entre o compositor e o pintor, uma carta de 1897, em que Nepomuceno se despede afetuosamente. A pintura foi exposta no Salon de la Société des Artistes Français, de Paris, inaugurado no dia 1º maio 1895, como *Portrait de A.N...*, sob o nº 1896. No ano seguinte, foi apresentada na 3ª EGBA, com o título *Retrato de A.N.*, nº 139. Participou da exposição de Visconti, em 1910, na Casa Vieitas; da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 29, como *Retrato de Alberto Nepomuceno*, da coleção de Carlos da Silva Araujo. Este proferiu um discurso na ACL, em homenagem póstuma a Visconti, cujo tema foi justamente: “Dois retratos da minha galeria”. Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 11; na publicação da ACL, em 1945; no catálogo da RETROSPECTIVA de 1949; e em cores, no catálogo do *IHGB (1838-1988) 150 Anos*, de 1990, p. 373.

073  (1895); tela; 40 x 32 cm; a.d.

Comungantes (esboço).

Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 28, quando pertencia à coleção de Raul Vieitas. A única imagem encontrada dela é a pequena foto antiga,

com etiqueta numerada [F55], correspondente à mostra no MNBA, onde, no entanto, não é possível distinguir assinatura e data informadas pelo catálogo. É o esboço da composição seguinte cujo tema, bastante caro ao espírito da *belle-époque*, enaltece a pureza da infância em contraste com o arquétipo da mulher fatal. Entre os brasileiros, Raphael Frederico e Carlos Chambelland [R28] expuseram suas versões do tema nas EGBA de 1903 e 1923, respectivamente.

074  (1895); tela; d:90,5 cm; a.b.i.

Comungantes.

A composição apresenta, em relação ao seu esboço, algumas modificações. Observa-se que Visconti optou por diminuir o número das comungantes para seis, e ocupar melhor o espaço circular, aproximando as figuras do observador e dispondo-as também num nível mais alto, o que diminui proporcionalmente o fundo. A cena expressa não tanto um sentimento religioso, mas principalmente a pureza e docilidade das juvenzinhas que cantam hinos em volta da madre. Foi exposta no Salon de la Société des Artistes Français, de Paris, inaugurado no dia 1º maio 1895, como *Communiantes*, sob o nº 1895, e reproduzida em seu catálogo [P01], a partir de uma gravura linear, que representa seu sombreado por hachuras, ao lado de uma *Castidade*, de C. Henry-Daudin. No Brasil, foi apresentada no ano seguinte, na 3ª EGBA, com o título *A comunhão*, sob o nº 136; e participou da INDIVIDUAL de 1901, na ENBA, sob o nº 4. Reproduzida em tricromia na revista *Ilustração Brasileira*, jul 1924 [P26], quando pertencia à galeria do Dr. Villela dos Santos; e em p&b, em *Um século de pintura*, 1916, p. 592; e no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 530.

075  (s.d.); tela; 122 x 94 cm; s.a.

Nobre veneziano. (cópia de Veronese). Acervo do MDJVI/EBA/UFRJ; reg. nº 3043.

Segundo os registros do museu, trata-se de um envio de pensionista. É a cópia em tamanho original da pintura de Paolo Veronese (c.1528-1588), *Ritratto di Gentiluomo* (o.s.t.; 125 x 94 cm; Palazzo Colonna, Roma) [R01]. Como não

se encontrou um registro de quando Visconti esteve em Roma, não se pode precisar a data da cópia; assim como do original, cujos estudiosos divergem em muitos anos. Como Visconti não conseguiu mandar a cópia designada para o seu 3º ano de estágio a tempo, ele pode ter enviado esta de Veronese, como compensação pela espera. Porém, a pintura não está assinada e nem apresenta as inscrições características de Visconti em suas cópias [076; 077; 086 e 088], o que levanta uma dúvida sobre sua autoria. Com o passar dos anos, esta cópia sofreu perda substancial de matéria pictórica. Em 2009, foi novamente esticada no chassi, e higienizada. Porém, por fazer parte do acervo de um museu universitário, recentemente reestruturado, mas preservando sua vocação original, optou-se por deixar à mostra a ação do tempo, e não foi feita a reintegração dos pigmentos. Imagem fornecida por Arthur Valle e Ana Cavalcanti.

076  (1895); tela; 99 x 63 cm; a.d.l.c.i.e.; Madrid.

Las niñas (detalhe) Cópia de Velásquez.

Cópia de um detalhe, em tamanho real, de *La familia de Filipe IV* (1656-57; o.s.t.; 318 x 276 cm; Museu do Prado) [R02], representando o próprio Velásquez a pintar e uma das meninas. Certamente se trata de estudo que Visconti realizou, de forma a se preparar para a cópia de um quadro célebre [089], que deveria fazer em cumprimento ao programa estipulado para o terceiro ano do estagiário na Europa. Apresenta inscrição, junto à assinatura informando: “Copiou de Velásquez no Museu Del Prado”. Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 30, de propriedade da viúva do artista; e da exposição ITINERANTE de 1977/78, sob o nº 10, quando pertencia à coleção Francisco Márcio Carneiro Porto, sendo reproduzida em p&b no seu catálogo.

077  (1895); tela; 49 x 55 cm; a.d.c.i.e.

Infante Carlos (detalhe) Cópia de Velásquez.

Esta cópia, que representa apenas o busto do retrato de corpo inteiro do *El infante Dom Carlos* (1626-27; o.s.t.; 209 x 125 cm; Museu do Prado) [R03], também, certamente, serviu para Vis-

conti estudar a cor e a fatura de Velásquez, antes de iniciar sua obrigação de pensionista [089] para o terceiro ano de estágio, a cópia de um quadro célebre. Apresenta inscrição, junto à assinatura informando: “Copiou de Velásquez no Museu Del Prado em 1895”. Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 31, quando pertencia à viúva do artista, sendo que se mantém ainda hoje na família do pintor. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

078  (1895); tela; ? x ? cm.

Esboço para Saída da vida pecaminosa.

Aparece em fotografia de 1895 [F09], do arquivo da família Visconti, ao lado do pintor no atelier de Paris, que é também a única imagem encontrada desta pintura. É uma versão menor, provavelmente o primeiro esboço, da cena escolhida para a última obrigação de pensionista: a execução de uma grande composição, para a qual Visconti receberia verba especial, caso fosse aprovado o seu projeto.

079  (s.d.); tela; 85 x 45 cm; a.b.i.d.

O modelo. Acervo do IRB-PE.

Aparece na parede do atelier, na foto de Visconti com dedicatória a Louise, de ago 1908 [F12]. Apresenta como fundo o ambiente de uma aula de modelo vivo, como em outros nus realizados na Académie Julian. Porém, nessa pintura, Visconti rompe com a tradição do nu clássico, desprezando duas de suas normas: a ausência de pêlos e os cabelos sempre presos. Nesta academia, os cabelos muito longos da jovem, jogados para frente, a cabeça baixa e os braços junto aos seios lembram a iconografia de *Lady Godiva* [R15]. Como a modelo se encontra de perfil, e a luz incide diretamente sobre suas costas, o rosto fica invisível nas sombras, mas os pêlos pubianos têm seu volume recortado em silhueta, contra o fundo à meia-luz. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 16, quando pertencia à coleção José Mariano Neto, sendo identificada pela foto numerada do álbum da família [F55]. Reproduzida em cores, em *Eros adoles-*

cente, 2008, p. 301. Foi fotografada em Recife, em 10 abr 2008.

080  (1895); madeira; 21,8 x 27,2 cm; a.d.l.c.s.e.; Paris.

Nu deitado – Estudo. Coleção particular, CE.

Apresenta assinatura rara, em que a inicial V tem hastes duplas, e a inicial E, em ziguezague, é colocada no interior daquela. Apesar dessa configuração não ter sido encontrada em outra obra, o formato das letras é bastante característico de Visconti. Pequeno esboço para a pintura *Nu deitado*, do MNBA, em que a figura já se encontra na posição definitiva, porém apresenta um elemento a mais, que assume uma grande importância nessa composição por suas proporções: uma cadeira colocada de perfil, imediatamente atrás das pernas da modelo, ficando quase no mesmo plano que ela e ocupando pouco menos que um quarto da tela. Sobre o assento e o espaldar da cadeira estão esboçados panos coloridos, que sugerem roupas. Não é difícil imaginar porque Visconti fez desaparecer a cadeira no quadro final – a presença das roupas implica em que elas foram despidas pela mulher ao lado. Isso a faria descer do pedestal

intocável de nu clássico – absoluto e atemporal –, para a categoria das coisas mundanas e corriqueiras, o que poderia tornar a obra inaceitável num salão oficial do final do século XIX. Reproduzida em cores, no catálogo *Jóias da Pintura Oitocentista Brasileira*, 1977, como *Sonhando*; em *Eros Adolescente*, 2008, p. 300. Fotografada em Fortaleza, em 15 abr 2008.

081  (1896); tela; 47 x 56 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

Adormecida. Coleção particular, RJ.

Possivelmente um estudo de busto para o *Nu deitado* do MNBA. Revela posição quase idêntica à do quadro final, apenas com uma leve diferença no ângulo do braço direito da jovem, mas já com todos os detalhes e adereços. Os restauradores Cláudio Valério Teixeira e Edson Motta Jr acreditam que se trata de uma cópia do quadro do MNBA, feita por Agenor César de Barros, que auxiliou Visconti na execução do novo friso sobre o proscênio do Teatro Mudo Rio de Janeiro, em 1934. Agenor de Barros fez cópias de diversas obras do acervo do MNBA, que identificava com inscrição sobre a pintura, como fazia

Visconti, seu mestre, nas cópias que realizou no Museu do Prado [076; 077; 086; 088]. Mas a inscrição poderia ser cortada da tela, e a cópia vendida de forma inescrupulosa como um original de Visconti. Esta seria apenas uma hipótese para a pintura em questão. Porém, a assinatura, local e data inscritos nesta obra estão quase invisíveis, e parecem ter sido feitos em tinta ferro gálica, a bico de pena, como era costume de Visconti, principalmente neste período. Além disso, uma prática de toda a carreira de Visconti, no seu processo de criação, era a realização de estudos a óleo de partes de suas composições maiores, até mesmo de paisagens, mas em especial, estudos bem acabados de cabeças. Podem ser citados como exemplos os estudos para *Fatigada* [096]; para o *São Sebastião* [106]; para o *Anjo coroando São Sebastião* [citado no catálogo da INDIVIDUAL de 1901]; para *A carta*, intitulado *Moça chorando* [184]; entre vários outros. A pintura foi leiloadada pela Galeria Belas Artes, em out 2003, como *Estudo do quadro Mulher dormindo*. Reproduzida em cores, em seu catálogo; em *Eros Adolescente*, 2008, p. 300. Fotografada no Rio de Janeiro, em 16 maio 2006.



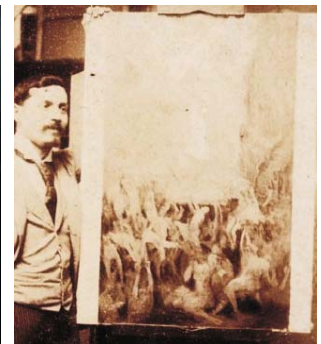
074



075



077



078



076



079



080



081

082 ■■■■ (1896); tela; 91,7 x 130,5 cm; a.d.l.c.i.e.; Paris.

Nu deitado. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 961.

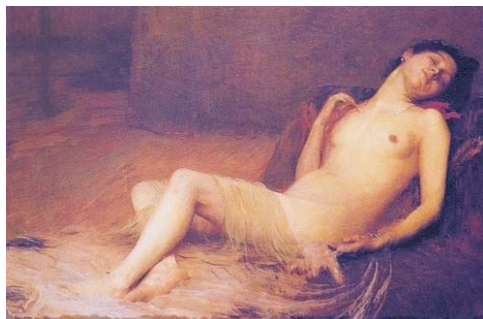
Um véu diáfano envolve as pernas da modelo, deitada no chão, e termina na palma de sua mão esquerda, largada ao longo do corpo. Apesar de muito delicados, os pequenos adornos – pulseiras no braço esquerdo, anel na mão direita, colarzinho de duas voltas e brinco redondo – ganham realce sobre a pele da jovem. O vermelho vivo, presença constante nos nus femininos viscontianos, que além de ressaltar bochechas, lábios e mamilos de todas as jovens, surge também em diferentes objetos, aqui revela-se num pequeno lenço. A família guarda um esboço preliminar desenhado do rosto desta figura, feito num bloquinho de notas [E09]. A pintura aparece ao lado de Visconti, em fotografia [F08] cujo verso está assinado por ele e com a

inscrição: “Paris, 1896. Salon des Artistes Français” Neste salão, inaugurado no dia 1º maio, a pintura foi exposta sob o nº 2012, com o título *Femme nue : étude*. Apesar de não constar do catálogo, com certeza foi apresentada na 5ª EGBA, pela descrição incluída em um artigo da *Gazeta de Notícias*, de 23 set 1898. Participou da exposição INDIVIDUAL de 1901, sob o nº 22, com o título *Mulher dormindo*; e da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 35, como *Nu de mulher*. Restaurada em 1969, por Edson Motta. Reproduzida em tricromia, na *Ilustração Brasileira*, 12 out 1922 [P20], como *Estudo de nu*. Em p&b, na *Ilustração Brasileira*, nov 1935, p. 19, e nov 1944, p. 26, ambas como *Adormecida*; em *Mestres da Pintura no Brasil*, [1949], p. 174, com o mesmo título; e na biografia de Barata, 1944, p. 24, como *Mulher dormindo*. Em cores, no *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 27; no catálogo *Monet. O mestre do Impressionismo*, 1997, p. 71; entre outras publicações. Imagem fornecida pelo MNBA.

083 ■■■■ (s.d.); tela; 34 x 24 cm; a.c.s.e.

Esboço para A Convalescente. Coleção particular, SP.

Apresenta junto à assinatura, uma dedicatória: “Ao collega Oscar, Off”, que provavelmente se refere a Oscar Pereira da Silva. É a única indicação das cores possivelmente usadas na pintura *A convalescente* [084], da qual só foram encontradas reproduções em p&b. Representa apenas a figura título da pintura definitiva, sentada na mesma poltrona, com a mesma postura, e a mesma cortina como fundo, porém, vista de ângulo diferente. No verso, está conservada em saco plástico, uma etiqueta em bom estado da Coleção Raul Paletto [D22], em que a pintura é intitulada *Moça descansando*, e traz a observação: “Limpo e Empermeabilizado Junho 1977”. Recebeu classificação “A” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 7 maio 2010. Fotografada em São Paulo, 29 abr 2008.



082



083



084



085



086



087



088



089

084  (1896); tela; ? x ? cm.

A Convalescente.

O tema, bastante comum na *belle époque* [R16], é uma variante suave do decadentista que enaltecia a dor, o sofrimento, a morte e até a decomposição. Durante seu estágio em Paris, Visconti procurou experimentar vários temas que inspiravam, naquele tempo, artistas de todas as áreas. No entanto, tratou a todos de acordo com seu temperamento sempre otimista; e da estética decadentista criou uma cena cheia de cuidado e ternura. A pintura foi exposta no Salon de la Société des Artistes Français, inaugurado no dia 1º maio 1896, sob o nº 2011, com o título *La Convalescente*. No Rio, participou da exposição INDIVIDUAL de 1901, sob o nº 5, com a seguinte informação: “Salon de Paris de 1895 e de Munich 1896”. A fotografia dessa pintura, arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, da família Visconti [F39], é provavelmente, dessa época. Ela traz no verso a inscrição: “Salão de la Secession de Vienna, 1897”. Porém essas informações, tanto sobre o salão de Munique quanto sobre o de Viena, ainda não puderam ser comprovadas. Foi exposta em Saint Louis, EUA, na mostra internacional *Louisiana Purchase Exposition*, de 30 de abril a 1º de dezembro de 1904, e reproduzida em p&b no volume VI da coleção *Louisiana and the fair: An exhibition of the world its people and their achievements*, p. 2693 [P11].

085  (1896); tela; 49 x 55 cm; a.d.c.i.e.

Saída da vida pecaminosa: cena da “Divina Comédia” de Dante Alighieri. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 964.

As inscrições sobre a obra, registradas em catálogo antigo, não podem mais ser vistas a olho nu. Durante o quarto e o quinto anos de estudos na Europa, o pensionista deveria executar uma grande composição que seria adquirida pela ENBA, caso o Conselho Escolar a aprovasse. Segundo carta ao Ministro dos Negócios do Interior, datada de 29 maio 1896, Visconti remetia essa pintura como esboço para a execução de um grande quadro que pretendia fazer com uma tela de 24 m2, através da Legação

do Brasil em Paris, e submetia-lhe o orçamento de doze mil francos para as despesas materiais do quadro. Embora a verba pedida por Visconti tenha sido aprovada, ela nunca foi enviada, e assim a obra não saiu do esboço. A sua composição é dividida em duas partes, a partir de uma linha horizontal que passa um pouco acima da metade da tela. Na secção superior, Dante e Virgílio dirigem-se para o alto e à esquerda, onde flutuam três figuras femininas, das quais emana um feixe de luz intensa em direção aos poetas, contra um fundo rochoso, que deixa entrever apenas uma nesga de céu escuro. Na parte inferior, amontoam-se dezenas de nus que representam as almas em agonia. Alguns corpos são apenas sugeridos ao fundo, mas no primeiro plano, podem-se distinguir diversas posições que lembram as ilustrações de Gustave Doré. Assim também, é possível observar essa inspiração no cenário e nas figuras dos dois peregrinos. Na composição final imaginada por Visconti esses nus mais à frente seriam pintados em tamanho natural. Foi apresentada na 5ª EGBA, em 1898, sob o nº 251; e da INDIVIDUAL de 1901, na ENBA, sob o nº 57, com o título *Dante e Virgílio saindo da vida pecaminosa*. Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 34; e da exposição DO CINQUENTENÁRIO, em 1994, sob o nº 4. Reproduzida em cores no catálogo da exposição *Entre duas modernidades*, em Brasília, 2004, p. 44; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 298. Foi fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

086  (1896); tela; 43 x 55 cm; a.d.l.c.i.e.; Madrid.

Marianna d’Áustria (detalhe) Cópia de Velásquez.

Representa apenas a cabeça do retrato de corpo inteiro de *Doña Mariana de Austria* (1652-53; o.s.t.; 234 x 131 cm; Museu do Prado) [R04]. Apresenta inscrição, junto à assinatura informando: “Copiou de Velasquez no Museu Del Prado”. Talvez, o último estudo da técnica de Velásquez feito por Visconti, antes de iniciar a cópia que enviaria como obrigação de pensionista para a ENBA [089]. Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 32, quando pertencia à viúva do artista. Leiloadada por M Mizrahi, em ago 2005, como *Las Niñas*.

087  (s.d.); tela; 21 x 47 cm; a.c.i.d.

Paisagem de Espanha. Coleção particular, CE.

Além da assinatura sobre a pintura, apresenta também as iniciais [A05]. No verso, há outra assinatura do pintor e carimbo da RETROSPECTIVA de 1949 [D24], da qual participou sob o nº 33, quando pertencia à coleção Manoel Santiago. Tela restaurada no atelier de Claudio Valério, em fev/mar 2009, devido a avarias ocorridas, após ser fotografada em Fortaleza, em 15 abr 2008.

088  (1896); madeira; 21 x 32 cm; a.d.m.i.e.

Batalha de Lepanto – Cópia de Tintoretto.

Apresenta, ocupando toda sua margem inferior, a inscrição: “1896. E. Visconti Copiou de Tintoretto no Museo Del Prado”. A única imagem encontrada dessa pintura é uma fotografia antiga, arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias d’Angelo Visconti. Seus dados, inclusive título, são os da lista de obras pertencentes à família, feita pelo mesmo filho do pintor, em 6 maio 1979. É a cópia em miniatura de *Il ratto di Elena* (c.1578; o.s.t.; 186 x 307 cm, Museu do Prado) [R05, 06], de Tintoretto, que já foi identificada com a batalha naval entre turcos e cristãos, ocorrida em 1571, hipótese que hoje já não é aceita. Difere bastante das cópias feitas por Visconti, no mesmo museu, das obras de Velásquez, pela escala reduzidíssima. Como não se tratava de uma obrigação de pensionista, o interesse de Visconti foi, certamente, pela composição agitada por linhas oblíquas que se cruzam e pela profusão de figuras, e não pela fatura.

089  (1896); tela; 308 x 370 cm; s.a.

Rendição de Breda – Cópia de Velásquez. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 978.

No terceiro ano de estágio na Europa, o aluno deveria enviar uma cópia de um quadro célebre, e para Visconti foi escolhida a obra de Velásquez, *La rendición de Breda* ou *Las lanzas* (1634-35; o.s.t.; 307,5 x 370 cm; Museu do Prado) [R07, 08]. Segundo uma carta de Visconti para

o diretor da ENBA, datada de 30 jul 1896, a cópia, em tamanho original, saíra de Lisboa no dia 5 set, no vapor Orca-na. Tendo começado a gozar seu prêmio de viagem em março de 1893, Visconti estava atrasado com essa obrigação. Successivas cartas de R. Bernardelli a Visconti, de 8 ago a 1º nov 1895, indicam que Visconti esteve em Madrid de jul a out, mas não conseguiu concluir sua cópia. Certamente seu perfeccionismo o levou a esse atraso, tendo feito também cópias de outras obras de Velásquez, sempre em tamanho natural, mesmo que apenas um detalhe. Percebe-se na última carta de Bernardelli, de 1895, que Visconti estava contrariado por não ter podido concluí-la, julgando o trabalho maçante. O diretor da ENBA procura sempre animá-lo a continuar, e concorda que durante o inverno não seria prudente permanecer em Madrid, posto que ali seria o “ninho das pneumonias”. Assim, Visconti volta a Madrid no verão seguinte, quando consegue terminar a cópia, que participou da 3ª EGBA, em 1896, sob o nº 142; e da INDIVIDUAL de 1901, na ENBA, sob o nº 60. Foi reproduzida em p&b na *Revue du Brésil*, nº 1 [P03], publicada em Paris, em nov 1896, p. 16. Em 1º nov 1938, *O Imparcial* publica um artigo sobre as reformas que aconteciam no recém-instituído MNBA, com a reprodução de uma foto [R72] “que reproduz a cópia esplendida da famosa tela de Velasquez ‘Rendição de Breda’, por Visconti. Helios Seelinger mostra, com profunda demonstração de tristeza, o rombo que é de mais de dois palmos.” Em seguida o artigo informa que ela estava sendo reconstituída. Essa cópia de Visconti, sempre muito apreciada, esteve exposta no saguão de entrada do MNBA por muitos anos, ali recebendo luz natural e poluição dia após dia. O resultado foi a sua deterioração física e na ficha cadastral da pintura no museu consta a observação, de 10 set 1980: “O quadro está em péssimo estado de conservação e se encontra no Gabinete de Restauração”. Até hoje está partida em vários pedaços, a espera de socorro.

090  (s.d.); ? x ? cm; a.l.c.i.d.; Madrid.

Recanto de Madri.

Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 18; cuja legenda indica o acervo da galeria do Solar de Monjope, de propriedade de José Marianno Filho [R56, 57], e a data de 1897. No entanto, documentos com-

provam que Visconti esteve em Madrid, nos verões de 1895 e 1896, para realizar suas cópias no Museu do Prado. Não foi encontrado nenhum registro de que tenha voltado em 1897.

091  (1897*); ?; ? x ? cm; a.d.l.c.i.e.; Madrid.

A governanta.

Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 22. Embora seja possível identificar nessa única imagem da obra a inscrição “97”, é mais provável que a pintura tenha sido criada em 1895 ou 1896, quando Visconti esteve em Madrid trabalhando em suas cópias no Museu do Prado. A legenda dessa reprodução informa que o retrato de corpo inteiro pertencia à galeria do Solar de Monjope [R56, 57]. Esta construção neo-colonial, demolida nos anos 70, era propriedade de José Marianno Filho, um médico que chegou a presidir a Associação Brasileira de Belas Artes, em 1924, posteriormente foi Diretor da ENBA, e teve em sua coleção diversas obras de Visconti.

092  (s.d.); tela; 40 x 32 cm.

Cabeça de menino.

Possivelmente seja a pintura apresentada na exposição INDIVIDUAL de 1901, na ENBA, sob o nº 18, com esse título. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, quando pertencia à coleção Álvaro Moscoso; registrada em seu catálogo sob o nº 36, portanto, do 1º período da carreira de Visconti (1888-1897). A única imagem encontrada desta pintura foi a da pequena foto antiga, com etiqueta numerada, correspondente ao catálogo desta exposição, encontrada no álbum da família Visconti.

093  (1897); tela; 62 x 47 cm; a.d.b.i.e.

Retrato de senhora.

Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 39, quando pertencia à coleção do Automóvel Clube do Brasil; e pôde ser identificada através da pequena foto em p&b, com etiqueta numerada, do álbum da família Visconti [F57]. Leilada pela Bolsa de Arte, em abr 2004, como *Figura feminina*, e reproduzida em cores em seu catálogo.

094  (s.d.); tela; 33 x 41 cm; a.c.s.e.

Patinhos.

Reproduzida em p&b na revista *O Cruzeiro*, 10 dez 1949, p. 27 [P38]; e no catálogo da RETROSPECTIVA de 1949; exposta sob o nº 83-A, do patrimônio do Automóvel Clube do Brasil, cuja seção Rio foi à falência em 1997. É uma versão menor da pintura seguinte e, portanto, deve ser um estudo para ela. Por serem quase idênticas, pensou-se que poderia ser a mesma pintura, tendo as dimensões indicadas equivocadamente. Mas as proporções das duas imagens são diferentes e também o local da assinatura, além de que esta não tem a data inscrita, e das pequenas variações que podem ser notadas. O catálogo de 1949 traz suas dimensões invertidas (a maior em primeiro lugar, sendo que sempre é apontada a altura antes da largura), mas como recebeu a numeração 83-A, isso indica que foi inserida de última hora, talvez após a revisão que padronizou o registro das dimensões. O catálogo registra ainda uma terceira pintura com o mesmo tema, sob o nº 103: *Os patinhos, Jardim do Luxemburgo*; tela s/ madeira; 34 x 23 cm, da coleção Otto Sachs, que ainda não foi localizada.

095  (1897); tela; 60 x 81 cm; a.d.c.i.d.

Patinhos no lago. Coleção particular, RJ.

Provavelmente é a pintura que foi apresentada na 5ª EGBA, de 1898, sob o nº 250, com o título *Patinhos*; e da mesma forma, o nº 12 da exposição INDIVIDUAL de 1901, na ENBA. É considerada a primeira pintura de Visconti na qual ele incorpora elementos do impressionismo. Há uma festa de cores puras entre os reflexos do lago, em forte contraste com o branco luminoso dos patinhos. Participou da exposição DO CINQUENTENÁRIO, em 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 35, com a coleção Sérgio Fadel. Reproduzida em cores, no *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 28; em três catálogos da coleção Fadel,

096  (c.1897); madeira; 26,5 x 27,5 cm; a.c.i.e.

Estudo para Fatigada. Acervo da PMPJ-SP; inv. nº 080.

É claramente um estudo de cabeça e a

única indicação que temos para as cores de *Fatigada* [097]. Apresenta no verso carimbo da exposição da RETROSPECTIVA de 1949 [D25], mas não foi possível identificar sob qual número e título. Deve ter havido algum engano no registro das dimensões. No verso existe ainda: uma plaqueta da Prefeitura Municipal de Rio Claro, com o número 15413; um carimbo da Coleção Américo Ribeiro dos Santos, e do nº 292; e uma anotação a caneta: “Doação de Américo Ribeiro dos Santos para a Pinacoteca Municipal ‘Pimentel Junior’, em Rio Claro, 21 abr 70”. Segundo o jornal *A Cidade*, Rio Claro, 10 dez 1970, a pinacoteca comemorava quatro anos de existência, e entre as últimas obras agregadas ao acervo estava “Cabeça”, de Eliseu Visconti, doação do Dr. Américo Ribeiro dos Santos. Reproduzida em cores, em *Eros Adolescente*, 2008,

p. 276. Fotografada em Rio Claro, em 31 jan 2008.

097 ■■■■■ (1897); tela; ? x ? cm; a.c.i.e.

Fatigada.

Exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, de 1897, como *Noceuse*, e na 5ª EGBA, de 1898, sob o nº 248. Uma descrição publicada na *Gazeta de Notícias*, 28 set 1898, ainda lhe cai muito bem: “Um modelo, mulher de formas delicadas e graciosas, cansada de posar, deitou-se de costas no divan e ahi, com os joelhos dobrados e os braços cruzados sobre a cabeça, deixa-se estar socegada, com o corpo entorpecido pelo *far niente*”. A família guarda dois esboços preliminares desenhados desta pintura, feitos num bloquinho de notas [E10, 11]. Reproduzida em p&b,

em *Le nu au Salon*, vol. 24, de 1897 [P04, 05], como *Rêve Mystique*, junto a duas poesias que Armand Silvestre lhe dedica; e na biografia de Barata, 1944, p. 10, como *Fatigada*, cuja legenda informa ser um nu em tamanho natural, de coleção particular na França. Como em 1901, ela não figurou na INDIVIDUAL da ENBA, é provável que já estivesse na França. Henrique Bernardelli, em carta de 19 out 1898, comenta sobre os nus que Visconti vinha mandando para o Rio, e depois de contar que o pintor tivera um “compartimento especial” na EGBA daquele ano, fala da venda de um de seus nus expostos, por dois contos de réis, a um tal D. João Martins da Silva. Por exclusão, só pode ser *Fatigada*. Uma troca de títulos ocorrida em Paris, não se sabe se no Salon ou na publicação de Silvestre, a fez confundir com a pintura *Sonho místico* [099], do acervo do MNBA de Santiago do Chile.



090



091



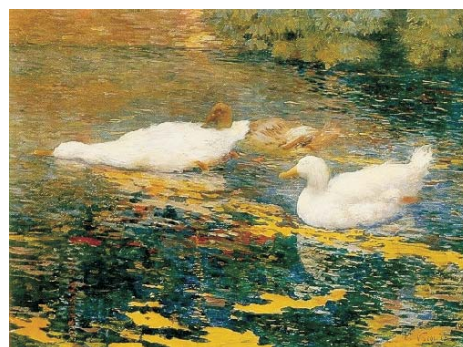
092



093



094



095



096



097

098  (1904*); ?; ? x ? cm;
a.c.i.e.

Esboço para *Sonho místico*.

Apresenta junto à assinatura, a dedicatória: “Ao sympathico amigo Trajano [?], Off^o E. Visconti, Rio, 904”. O sobrenome de Trajano está parcialmente ilegível, na única imagem conseguida pela Bolsa de Arte, sem mais nenhuma informação. A data e o local certamente se referem à dedicatória, pois a pintura é claramente um esboço para a pintura *Sonho místico* [099], de 1897. A tinta se apresenta bem diluída, e os tons todos castanhos, mas já estão presentes a postura definitiva da figura e o ramo de lírios na mão esquerda, além das flores no canto inferior direito, que desaparecem na composição final. Visconti fez anteriormente vários esboços desenhados em pequeno bloco de anotações, guardado pela família [E12, 13, 14], ensaiando diversas posições diferentes para a modelo, e para as mãos segurando hastes. Imagem fornecida pela Bolsa de Arte, através de Tobias S Visconti.

099  (1897); tela; 101 x 81 cm;
a.d.c.i.e.

Sonho Místico. MNBA de Santiago, Chile.

Apesar da figura representada ter seu corpo já bem desenvolvido, o primeiro comentador dessa pintura não teve dúvida de que se tratava de uma adolescente, talvez pela força do símbolo que o pintor colocou na mão da jovem: um ramo de lírios brancos. Exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, de 1897, como *Rêve Mystique*; na 5ª EGBA, de 1898, sob o nº 247, como *Esperança*; na INDIVIDUAL de 1901, na ENBA, sob o nº 2, como *Sonho mystico* [D01, 02]; e da mesma forma, na INDIVIDUAL de São Paulo, em mar 1903. Foi designada de forma diferente na EGBA, porque o seu título original havia sido associado à reprodução de outro nu de Visconti [097], numa publicação francesa sobre o *Salon*. Mas o título *Sonho místico* devia ser bastante caro ao pintor – provavelmente, pelo seu tom simbolista – pois, na próxima ocasião em que a obra foi exposta, quando Visconti voltou de Paris, ele lhe foi devolvido definitivamente. Participou, juntamente com outras duas pinturas de Visconti e mais catorze itens da seção de Arte Decorativa

[D05, 06], da *Exposición Internacional de Bellas Artes*, que em set 1910, inaugurava o prédio do Museo Nacional de Bellas Artes, em Santiago do Chile. A lista dos trabalhos comprados pelo governo chileno para seu museu mostra que *Sonho místico* foi a única obra brasileira adquirida, pela quantia de 4.500 francos. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 26, a partir de uma fotografia que traz a inscrição errônea: “Musée de Valparaiso”; e nas revistas *ArtCultura*, jan/jun 2005, p. 164 e *RHAA*, dez 2005, p. 124. Reproduzida em cores, em *Eros Adolescente*, 2008, p. 284. Fotografada em Santiago do Chile, em 31 ago 2004, quando saiu da reserva técnica após décadas de confinamento. Isso possibilitou a retirada do vidro sobre a tela e a observação de seu estado de conservação, que inspirava cuidados. A revista *Conserva*, nº 9, 2005, do Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile, publicou



098



099



100



103



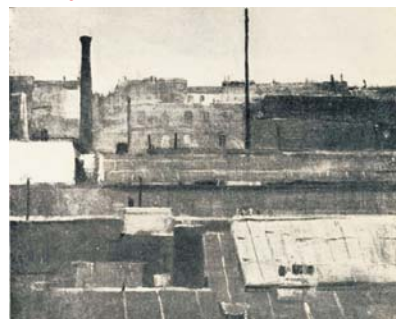
101



102



104



105

um artigo, que cita como exemplo, o procedimento usado na obra de Visconti. Este artigo informa que havia duas capas de proteção sobre pintura, mas foi possível retirar somente a superior, que apresentava o verniz bastante amarelado, o que lhe dava um aspecto plano, com pouca profundidade, e uma gama de cores tendente ao ocre.

100  (s.d.); 56 x 25 m; a.c.i.d.

Modelo no atelier.

A modelo, bastante franzina, dá as costas ao observador e parece estar enfeitando, com uma grinalda de folhas, um busto escultórico que, provavelmente, seja o mesmo que está ao lado de Visconti, na foto do atelier da Mem de Sá, com dedicatória a Louise, de ago 1908 [F12]. Um detalhe que difere esse nu dos outros de Visconti é o fato da modelo estar calçada, com sapatos e meias escuras, que, no entanto, não são as meias de seda que conferem erotismo às figuras femininas. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 23, quando fazia parte da coleção Levy Aguiar Nunes.

101  (s.d.); tela; 39 x 31,5 cm; s.a.

Figura mitológica. MAAC-PB, reg. nº 152.

Foi doada por Helena Harley Lundgren, em 1967, e fazia parte da coleção enviada por Assis Chateaubriand, através da Campanha Nacional dos Museus Regionais. Com esse projeto, Chateaubriand pretendia criar museus regionais, de alto valor artístico, em vários pontos do País, e contou com a assessoria de Pietro Maria Bardi e Max Lowenstein. Porém, apenas cinco foram implantados, sendo um deles nomeado “Museu de Arte de Campina Grande” no documento de entrega do acervo inicial, datado de 10 de agosto de 1967, e posteriormente batizado Museu de Arte Assis Chateaubriand, hoje ligado à UEPB. Na ficha catalográfica da obra, consta a informação oral de Eliseu Visconti Neto, de que se trata de cópia do pintor David, elaborada no Museu do Prado. Infelizmente, não foi possível comprovar essa informação. Reproduzida no jornal *Diário da Borborema*, de Campina Grande, em 19 set 1967. Fotografada em Campina Grande, em 17 abr 2008.

102  (s.d.); tela; 49 x 73 cm; a.m.i.e.

Busto de mulher. Coleção particular, MG.

Uma jovem recostada de lado num travesseiro, com a cabeça sobre seu braço direito, mantém o outro braço levantado em arco. Este braço não se apóia na cabeça, nem esconde-lhe o rosto, porém, projeta uma sombra sobre os olhos, que estão apenas delineados. Os lábios e mamilos da jovem recebem um tratamento muito mais realista, trazendo a sensação exata da matéria. O cabelo solto, que contraria a tradição do nu clássico, tem os fios desalinhados, que espalham-se sobre a pele muito clara. Uma almofada vermelha, localizada às costas da modelo, confere um tom mais quente à cena. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 22, quando pertencia à coleção Henrique Fleuiss, sendo identificada pela foto numerada do álbum da família. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 21, como *Nu deitado I*, quando pertencia à coleção Mirante das Artes [D21]; e na *RHAA*, jan/jun 2007, p. 73. Em cores, no catálogo da exposição ITINERANTE em 1977/8 [D20], sob o nº 22; em *Arte no Brasil*, 1979, p. 579; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 303. Imagem fornecida por Renato Rezende.

103  (1897?); tela; 100 x 55,4 cm; a.d.c.i.d.

Menino nu. Coleção particular, SP. Estudo de nu especialmente interessante, pela postura e proporções que apresenta. Os pés são particularmente longos. O menino se mostra com o tronco de frente e os pés e cabeça de perfil, sendo que, os pés se voltam para um lado e o rosto para o outro. Tal torção faz lembrar as pinturas egípcias que seguiam os rigorosos esquemas da lei da frontalidade. Porém, aqui não existe a rigidez apresentada por aquelas figuras, que se constituíam por formas angulosas. Ao contrário, o corpo do menino descreve uma linha sinuosa que salienta o seu quadril e marca a cintura. O corpo delgado, sem vestígios de musculatura ou pêlos, associado à pose adotada, dá a esse nu um aspecto acentuadamente andrógino, apesar dos pés e do rosto anguloso, que são mais masculinos. Apresenta data inscrita, porém com os numerais de difícil

identificação. Reproduzida em p&b no catálogo *O desejo na Academia*, 1991, p. 125, indicando a data de 1897; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 319. Recebeu classificação “A” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008. Fotografada em São Paulo, em 22 abr 2006.

104  (1897); tela; 80 x 68 cm; a.d.c.i.d.

Travessura. Coleção particular, SP. A assinatura [A06] é muito semelhante à de várias outras pinturas da mesma época [047; 051; 059]. O tema foi explorado por Visconti no início de sua carreira, podendo ser visto na pintura *Idílio nos cajueiros* [035], e também, no desenho de um menino sentado no galho de uma árvore [E25], feito num caderno de anotações de Visconti, do acervo da Biblioteca Mindlin, com a anotação “Julio, 27 Junho 901, E. Visconti”. A fatura e colorido dessa pintura são condizentes com outras ao ar livre, do período de final do século XIX e início do XX. A pose do menino, inusitado, porém natural, com o braço e a cabeça projetados para frente e para baixo, e o detalhe de uma das pernas da calça, arregaçada pelo esforço de se movimentar entre os galhos, são bastante interessantes. A mão esquerda do garoto, pendendo solta, faz lembrar outras em pinturas posteriores de Visconti [059, 141; 241; 403]. Recebeu classificação “A” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010. Fotografada em São Paulo, em 17 nov 2009.

105  (s.d.); tela; 32 x 40,5 cm.

Telhados parisienses.

Possivelmente seja a pintura apresentada na 5ª EGBA, em 1898, sob o nº 245, com o título *Da minha janela*; ou na INDIVIDUAL de 1901, na ENBA [D01, 02], sob o nº 19, como *Telhados de Paris ao sol*. Participou da exposição comemorativa DO CENTENÁRIO, em 1967, sob o nº 35, quando pertencia à coleção José Paulo Moreira da Fonseca. Reproduzida em p&b, em seu catálogo, que indica a data de 1897; e no jornal *O Globo*, 21 ago 1967, 2º caderno, p. 17, na coluna Artes Plásticas, de José Roberto T. Leite que considera a pintura uma vanguarda artística de seu tempo. Segundo o catálogo a pintura é assinada, mas não é possível identificar a inscrição na reprodução.

106  (1897); tela; 80 x 58 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

Estudo para Recompensa de S. Sebastião. Coleção particular, RJ.

Estudo da cabeça e tronco da figura masculina de *Recompensa de São Sebastião* [108]. Podem ser notadas algumas diferenças desta para a composição final: os finos bigodes; os cabelos longos caindo sobre os ombros; as folhagens sobre o tronco; os fiozinhos de sangue que escorrem dos ferimentos; a flecha que transpassava a garganta que na composição final, aparece no braço direito. A paisagem ao fundo mostra a silhueta de uma cidade distante ao crepúsculo. Pode ser a obra exposta na INDIVIDUAL de 1901, na ENBA, sob o nº 8 [D01, 02], como *Primeiro estudo para o S. Sebastião*, mas não se pode ter certeza, pela falta do registro das dimensões nesse catálogo, e porque Visconti deve ter feito vários estudos e esboços para a sua grande composição. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 38, quando pertencia à coleção José Buarque de Macedo. Sua identificação foi feita a partir da pequena fotografia numerada do álbum da família Visconti. Aparece também na foto de Visconti em seu atelier de Paris, em 1899 [F10]. Reproduzida em cores no catálogo da exposição *Os Caminhos da arte entre a França e o Brasil*, na Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro, set/dez 2009, como *São Sebastião*. Fotografada no Rio de Janeiro, em 15 out 2009.

107  (1898); madeira; 12 x 21 cm; a.d.l.c.i.e.; Paris.

Tarde de novembro, Paris ao longe. Coleção particular, RJ.

Sobre o horizonte vermelho recortam-se as silhuetas de diversos edifícios parisienses, e em primeiro plano, um campo azul acinzentado, apresenta duas solitárias árvores desfolhadas, à esquerda. Possivelmente, seria a pintura de nº 23, no catálogo da exposição INDIVIDUAL, de 1901, na ENBA [D01, 02], com o título *Crepúsculo – Novembro*. Participou da exposição “Aspectos de Paris por pintores brasileiros”, no MNBA, em 1945, sob o nº 56 do catálogo, conforme plaqueta de metal e selo do museu no verso. [D26]. Assemelha-se muito com o crepúsculo representado no fundo da pin-

tura anterior. Fotografada no Rio de Janeiro, em 28 set 2007.

108  (1898); tela; 218,8 x 133,9 cm; a.d.l.c.i.e.; Paris.

Recompensa de São Sebastião.

MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 966. Única composição encontrada em que um nu masculino é o personagem principal, se bem que o anjo, figura feminina, tem também grande destaque; tanto que acabou por preceder ao santo no título da obra. Desde sua primeira exibição no Brasil, em 1901, foi relacionada à escola idealista, que seria uma consequência do movimento Pré-Rafaelista. Destacou-se sua paisagem bizantina e o emprego do ouro em certos detalhes, como uma característica pura das obras dos Primitivos. Em 1968, Pedro Manuel viu na figura do São Sebastião, “um homem despido e não nu [...], demasiadamente fiel à realidade sensorial em contraste com a estilização elegante e sensível do quadro”. No entanto, ele não expressa nenhum embaraço ou resquício de pudor. Ao contrário, Ana Maria T. Cavalcanti observou nessa cena, não a imagem religiosa, mas “a expressão do amor passionnal do homem, feliz prisioneiro de seus sentimentos, que se entrega à mulher amada, adorada como um anjo benevolente que alivia todo sofrimento”. Exposta no Salon de la Société Nationale de Beaux-Arts, de Paris, em 1898, com o título *Récompense de Saint Sébastien*. No Brasil, foi apresentada na exposição INDIVIDUAL de 1901, na ENBA, sob o nº 1 [D01, 02], com o título *S. Sebastião mártir (a recompensa)*; na 9ª EGBA, em 1902, sob o nº 253, como *São Sebastião*; e na Individual de São Paulo, em mar 1903. Ganhou uma medalha de ouro [D41] numa grande mostra internacional, a *Louisiana Purchase Exposition*, que aconteceu em Saint Louis, EUA, de 30 abr a 1º dez 1904. Participou da Seção de *Belas Artes*, no Palácio dos Estados, da EXPOSIÇÃO NACIONAL de 1908, como pode ser visto na foto do recinto [R62]; da *Mostra de Arte Brasileira*, organizada no Liceu de Artes e Ofícios, para a visita do rei dos belgas no Rio de Janeiro, em nov 1920 [P18]; da Exposição Retrospectiva anexa à Exposição *Comemorativa do Centenário da Independência*, em 1922, sob o nº 297, com o título *São Sebastião*; e da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 45. Desde 1920, Adalberto Mattos insistia

em que ela fosse adquirida para a Pinacoteca da ENBA, mas só foi comprada em fev 1938, para o recém constituído MNBA. Restaurada em 17 maio 1977, por Norma Carreira Peregrini. Reproduzida em p&b na revista inglesa *The Studio*, jun 1902, p. 71 [P07]; em *Um século de Pintura*, 1916, p. 594; em *História da Pintura no Brasil*, 1944; p. 301; na biografia de Barata, 1944, p. 30, com os títulos *S. Sebastião mártir* ou *A Recompensa*; e no catálogo de 1949. No *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, foi mencionada em verbete especial, p. 435, e reproduzida na p. 436. Em cores, foi reproduzida no *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 30; na revista *Abigraf*, jan/fev 2002, p. 24; entre outras publicações. Imagem fornecida pelo MNBA.

109  (1898); tela; 80,5 x 53 cm; a.v.c.

Modelo em pose. Acervo do IRBPE.

A modelo de formas arredondadas posa em pé, de pernas juntas e mão esquerda na cintura, captada por Visconti de costas e meio perfil. Ao fundo, vêem-se claramente algumas academias penduradas na parede, e abaixo, um pintor sentado diante do seu cavalete. A pintura apresenta restos de assinatura no c.s.e., e uma sigla SA. Participou da 5ª EGBA, de 1898, sob o nº 249; e da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 42, como *O modelo*, quando pertencia à coleção Onestaldo Pennafort. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 9, como *Academia*; e no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 30, como *Nu*, quando fazia parte da coleção Francisco Márcio Carneiro Porto; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 320. Em cores, reproduzida na revista *IstoÉ*, 28 dez 1977, p. 56, como *Academia*; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 31, como *Estudo de nu*. Aparece nas fotos do atelier de Rue Didot, em 1914 [F14]. Foi fotografada em Recife, em 10 abr 2008.

110  (1898); tela; 82 x 58 cm; a.d.c.i.d.

Colhendo frutas. Coleção particular, SP.

Um *plein air* criado em cores puras, que apresenta o foco de luz, um pequeno trecho iluminado pelo sol, em segundo

plano. A figura feminina, em primeiríssimo plano, estica-se para apanhar um fruto no alto da árvore, e parece que a qualquer momento pode desequilibrar-se e se projetar para fora do quadro. Sua roupa branca oferece reflexos multicoloridos da folhagem à sua volta. A assinatura em vermelho apresenta os numerais da data em formato angular, como em *Menino na ladeira* [010]. O proprietário tem uma fotografia colorida dessa pintura, em cujo verso está a expertise de Tobias d'Angelo Visconti [D44], com firma reconhecida em cartório: "O quadro representado no verso é de autoria de meu pai, o pintor Eliseu Visconti. Rio, 15-10-98." Foi fotografada em São Paulo, em 25 jun 2008.

111  (s.d.); tela; 40 x 33,5 cm; a.2x c.s.e./l.c.i.e.; Paris.

Figura feminina. Coleção particular.

Apresenta duas assinaturas, o que

ocorre freqüentemente em pinturas de Visconti; e no verso, carimbo da RETROSPECTIVA de 1949 e a etiqueta de bordas vermelhas com numeração manuscrita, correspondente ao seu catálogo: nº 76, que indica a coleção Benjamim de Mendonça. Leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa Escritório de Arte, São Paulo, 1991; e reproduzida em seu catálogo: *Leilões de arte* (venda nº 29), com o título *Retrato de Louise*. Porém, como essa pintura aparece na foto do atelier de Paris, em 1899 [F10], não pode ser ela a pessoa retratada, pois nesta época Louise era muito jovem. Leiloadada também pela Lordello & Gobbi, em dez 2008, como *Retrato feminino*, e reproduzida em cores em seu catálogo. Imagem fornecida por Márcio Gobbi.

112  (1898); tela; 33 x 41,5 cm; a.d.c.i.e.

Na fonte - esquisse. Coleção particular, SP.

Apresenta, junto à assinatura, a

dedicatória, já parcialmente apagada: "Ao velho companheiro de luta[?] Baptista da Costa"; e no verso a inscrição "1º lugar na Academia Julien no concurso de Esquisses, em 1898, Paris"; que não parece ter a caligrafia de Visconti, sendo provavelmente anotada por Batista da Costa. Foi reproduzida no catálogo *De Frans Post a Eliseu Visconti*, que informa a existência de certificado da filha de Baptista da Costa. Fotografada em São Paulo, em 9 nov 2009.

113  (s.d.); madeira; 38,5 x 31 cm; a.c.i.d.

Atmosfera parisiense. Coleção particular, RJ.

Mancha rápida representando tema diversas vezes abordado por Visconti: a vista de sua janela. O site oficial do pintor sugere a data aproximada de 1915, que é também uma possibilidade. Pertence à família Visconti. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 maio 2006.



106



108



109



111



113



107



112



110

114  (1898); tela; 65 x 49 cm; a.d.l.c.i.e.; Paris.

Gioventù. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 956.

Uma das raras representações do nu alegórico em Visconti e, como tal, ambientada ao ar livre. Desde sua primeira exibição no Rio de Janeiro, 1901, foi destacada como a jóia da Exposição Visconti; e em São Paulo, 1903, a crítica evocou Ruskin para elogiá-la. Os gestos das mãos da menina-moça, decantados por tantos comentaristas, podem ser vistos em outras obras suas. O aspecto frágil e vulnerável, de prazeroso abandono, que está perfeitamente

caracterizado na mão deixada displicentemente sobre o colo, está presente em praticamente todos os nus femininos viscontianos. Mas exatamente a mesma posição desta mão, cujo braço é envolvido pelo véu, pode-se observar também no *Nu deitado* [082]. E a outra mão, que toca levemente com o dedo indicador o seu queixo, poderá ser vista anos mais tarde, num gesto semelhante, não tão sutil, porém, bastante carregado de expressão, na figura de Louise, a esposa do pintor, em seu *Auto-retrato em três posições* [455]. É a primeira pintura de Visconti em que aparece o grupo de pombas brancas, aqui voejando dos

dois lados da menina. Sua simbologia é inequívoca, e reaparecerá da mesma forma em *Oréadas* [123] e com outro sentido em *A Providência guia Cabral* [128]. Foi exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, de Paris, em 1999, sob o nº 1438, com o título *Mélancolie*, e reproduzida em página inteira, no seu catálogo, p. 67 [P06]. Juntamente com *Les Oréades* [123], e ainda como *Mélancolie*, participou da *Exposition Internationale Universelle* de Paris, em 1900 [D04], conquistando uma medalha de prata para seu autor. Na *INDIVIDUAL* de 1901, no Rio, foi apresentada sob o nº 3 [D01, 02], com o título



116



117



120



121



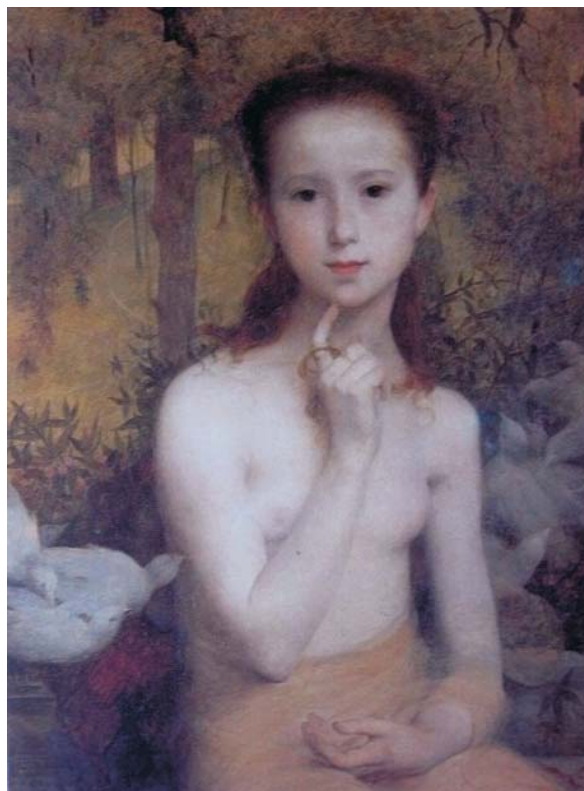
115



119



118



114

lo *Gioventù*; assim como na 9ª EGBA, em 1902, sob o nº 238; e na Individual de São Paulo, em mar 1903. Num dos cadernos de anotações de Visconti, conservado pela família, consta que em 25 mar 1902, Visconti vendeu ao Sr. Silva Vieitas 3 quadros, dentre eles, *Giuventù*. Foi doada por E. G. Fontes ao MNBA, em jan 1941. Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 44, abrindo o 2º período da carreira de Visconti (1898-1908), segundo indicação de Lygia Martins Costa, organizadora da exposição. Foi uma das três únicas obras de acervo público expostas na SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 35. Restaurada em mar 1968, por Edson Motta. Reproduzida em p&b na revista inglesa *The Studio*, jun 1902, p. 71 [P07]; na biografia de Barata, 1944, p. 27; no catálogo de 1949 e no de 1954. Em policromia, na *Ilustração Brasileira*, nov 1944, p. 25 [P31]; e em sua capa, na edição de jul 1949. A partir de então, será presença constante na maioria das publicações que citam Visconti. Apenas mais alguns exemplos de reprodução: em pelo menos seis catálogos do MNBA; no catálogo *Brasil Body & Soul*, do Guggenheim Museum, 2001, p. 16; em cores: nas revistas *IstoÉ*, 28 dez 1977, p. 54, como *Juventude*; na *Manchete*, 1º maio e 20 nov 1982; na *Abigraf*, jan/jun 2002; e no *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 29. No *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, foi mencionada em verbete especial, p. 220, e reproduzida na p. 221. É considerada uma das obras primas do pintor, citadas várias vezes como a *Gioconda* brasileira, sendo que esta comparação foi feita inicialmente por Hugo Auler, no *Correio Braziliense*, em out 1967, e recordada, entre outros, por Rafael Cardoso, em 2008, que a distinguiu como uma das obras analisadas em *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Imagem fornecida pelo MNBA.

115  (1898); tela; 24 x 2,5 cm; a.c.i.e.

O beijo. Coleção particular, SP.

Na sua primeira exibição no Brasil, em 1901, Gonzaga Duque a chamou incomparável: “consta apenas de duas cabeças de crianças; uma, de menino [...] olhar firme e audaz, [...] que lhe dá, prematuramente, a vaga energia d’um pequeno cavaleiro; outra, de menina carinhosa, anjo sem azas, trazendo a

alma forte do irmãozinho a suavidade d’um consolo na meiguice d’um beijo”. Foi exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, de Paris, em 1899, sob o nº 1439, com o título *Tendresse*. Apresentada no Rio, na INDIVIDUAL de Visconti, em 1901, sob o nº 14 [D01, 02]; e na 9ª EGBA, em 1902, sob o nº 242; e em São Paulo, na Individual de mar 1903. Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 38, em cuja legenda consta: Paris, 1898 (da coleção do sr. José Vieitas); no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, 1969, p. 544; e no catálogo *O desejo na Academia*, 1991, p. 123, indicando a coleção Francisca de Arruda Botelho Vieitas. Em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 285. Num dos cadernos de anotações de Visconti, conservado pela família, consta: “Em 25 de Março de 1902 vendi ao Sr. Silva Vieitas 3 quadros: 1º o ‘Beijo’ Salon ch. de Mars 1899”, donde se conclui que a pintura se conservou na família Vieitas por no mínimo 90 anos. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 1998. Imagem fornecida por Paulo Kuczyński.

116  (c.1898/99); tela; ? x ? cm.

Retrato de Louise.

A única imagem conseguida dessa pintura foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier, em Paris, 1899 [F10]. Porém ela foi reconhecida por Edson Motta Jr, que testemunhou ter pertencido a seu pai por muitos anos. Provavelmente seja o mais antigo retrato da esposa de Visconti, da época em que se conheceram. O documento mais antigo encontrado até hoje, registrando a presença da francesa Louise-Alexandrine Palombe (1882-1954) na vida de Eliseu Visconti, é uma carta de despedida apaixonada, do pintor que estava prestes a voltar para o Brasil, destinada à jovem que ficava em Paris, datada de 18 out 1900. Pelo conteúdo da carta pode-se deduzir que o romance teve início em princípios de 1898.

117  (1899 ou antes); tela; ? x ? cm.

Figura feminina de costas.

A única imagem conseguida dessa pintura foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier em Paris, 1899 [F10].

118  (1899 ou antes); tela; ? x ? cm.

Retrato de homem.

Aparece na da fotografia de Visconti em seu atelier, em Paris, 1899 [F10]. Porém, a imagem foi recortada da fotografia do atelier da Ladeira dos Tabajaras, publicada em *O Jornal*, 11 jul 1926 [F15].

119  (1899 ou antes); tela; ? x ? cm.

Paisagem.

A única imagem conseguida dessa pintura foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier em Paris, 1899 [F10].

120  (s.d.); tela; 82 x 44 cm; a.b.c.e./c.i.d.

Nu feminino. Coleção particular, SP.

A modelo, representada de frente, com os pés e pernas muito juntos, tem a cabeça melancolicamente pendida para um lado. A mão esquerda segura o outro braço, passando por trás das costas, de forma a facilitar à modelo manter sua postura ereta. A pintura aparece nas duas fotos de 1914 [F14], em que Visconti está trabalhando com um modelo vivo masculino, em seu atelier da Rue Didot, em Paris. Leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa, São Paulo, out 1989; e reproduzida em seu catálogo: *Leilões de arte* (venda nº 22). Fotografada em São Paulo, em 30 out 2007.

121  (s.d.); tela; 81 x 45 cm; a.b.i.e.

Nu feminino. Coleção particular, RJ.

Na maioria dos seus nus femininos, como no anterior, Visconti mantém a tradição, observando uma norma muito importante: a ausência de pêlos; neste, porém a modelo se apresenta em pé, de perfil, deixando ver perfeitamente o volume dos pêlos pubianos. Foi leiloadada pela Lordello & Gobbi, em mar 2007, e reproduzida em seu catálogo. Participou do Salão da Hebraica, de 21 a 26 ago 2007, na Sala Especial “Arte Brasileira do século XIX – O perfil de uma coleção”, onde foi fotografada no

dia 25. Reproduzida em p&b em *Eros adolescente*, 2008, p. 318; e em *Os Caminhos da Arte entre a França e o Brasil*, 2009, p. 55, com o título *Estudo de Academia*.

122  (s.d.); tela; 58 x 110 cm; a.?

Tríptico - 3 fases da vida.

É o esboço de um projeto ambicioso, um grande tríptico do qual possivelmente só foi realizado o primeiro painel, relativo à juventude, que recebeu o título *Oréadas* [123]. Um caderno de desenhos de Visconti, do acervo da Biblioteca Mindlin, traz vários esboços com idéias preliminares para cada painel dessa obra, e anotações sobre as três fases da vida, associando: a velhice ao passado; a juventude ao futuro; e a meia idade ao presente [E23]. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 43, pertencendo à coleção Otto Sachs. A imagem foi recortada da pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949. Pode ser vista na foto de Visconti, na parede de seu atelier da rua Mem de Sá, em ago 1908 [F12].

123  (1899); tela; 182,2 x 108 cm; a.d.l.c.i.e.; Paris.

Oréadas. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 965.

Dentre as obras de cavalete, além do São Sebastião [108] essa é a única composição de Visconti encontrada, na qual se vê um nu masculino. Um zagal dança entre seis ninfas dos montes e dos bosques – as oréadas. Três delas tocam instrumentos musicais: uma, a flauta e outras duas, o pandeiro. Apesar de se destacar em primeiro plano, o único varão é quase ignorado nas descrições e comentários dessa composição. É apenas Alexandre Eulálio, em 1984, menciona o aspecto andrógino desse pastor. Em sua primeira exibição no Brasil, a pintura recebeu de Gonzaga Duque o comentário mais fascinado de sua crítica à Exposição Visconti, de 1901. No longo trecho dedicado a ela o autor declara: “O aspecto sadio desses corpos em que a adolescência está desabrochando [...], a plastica rythmica de seus movimentos, a alegria franca de seus rostos innocentes, compõem um todo adorável

de ingenuidade e júbilo, [...] a que serve de adequado, perfeito, imprescindível enquadramento, por contraste, a discreta e risonha paisagem do cenário. É tão linda, tão linda essa obra, que nos escraviza a contemplação por horas sem conta [...]” Juntamente com *Melancolie* [114], a pintura participou da *Exposition Internationale Universelle* de Paris, em 1900 [D04], como *Les Oréades*, conquistando uma medalha de prata para seu autor. Na INDIVIDUAL de 1901, na ENBA, é o nº 6 [D01, 02], com o título *Dansa das Oreadas*; e na 9ª EGBA, em 1902, o nº 243. Segundo uma ficha catalográfica antiga do MNBA, foi adquirida em 15 jan 1903, para a Pinacoteca da ENBA. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 47. Restaurada em 24 jun 1976, por Magaly [?]. Na foto de Visconti em seu atelier de Paris, em 1899 [F10] o pintor está sentado em frente desta pintura, com pincéis e paleta na mão, voltado para seu estudo em pastel. Mas os primeiros esboços para esta pintura devem ser os desenhos registrados num caderno de notas de Visconti, do acervo da Biblioteca Mindlin [E21]. Reproduzida em tricromia na revista *Renascença*, mar 1908; na *Ilustração Brasileira*, fev 1922 [P19]; e em *Primores da Pintura no Brasil*, em 1941/42. Em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 31, como *A dança das Oreadas*; no catálogo de 1949; e em *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, 1983, p. 219. No *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, foi mencionada em verbete especial e reproduzida na p. 367. Em cores, na revista *Arte Hoje*, out 1977, p. 22 [P42]; no *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 32; no catálogo *De Frans Post a Eliseu Visconti*, 2000, p. 90, entre várias outras publicações. Imagem fornecida pelo MNBA.

124  (1899); 31 x 23 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

Menina.

Retrato em que o tratamento das pontas aneladas dos cabelos é muito semelhante ao de *Sonho místico* [099] e o véu diáfano que lhe cobre o tronco ao do *Nu deitado* [082]; assim como ambos os detalhes reaparecem em *Gioventù* [114]. Reproduzida em p&b no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de 1969, apenas como *Retrato*, pertencendo à coleção Henrique A. Baez Sampaio; e no

catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 20, quando fazia parte da coleção Renato Brogiolo.

125  (s.d.); madeira; 33 x 26 cm; a.?

Retrato de Rodolfo Bernardelli.

O retratado – José Maria Oscar Rodolpho Bernardelli (Guadalajara, 1852 – Rio de Janeiro, 1931), escultor e professor na AIBA, desde 1885, foi diretor da ENBA desde a sua criação em 1890, até 1915, tendo deixado o magistério em 1910. Escreveu diversas cartas a Visconti, nas quais assinava como colega e amigo; sendo que o Fundo Eliseu Visconti, do MNBA, guarda oito delas: a primeira de 10 dez 1894 e a última, de 15 jan 1909. Em duas cartas de 1895, set e nov, Rodolpho expressa o seu desejo de ir para Paris, e em outra de abril de 1896, diz que pretendia estar lá em jul, dependendo da votação de verba para um trabalho seu. Porém, estudos sobre o escultor indicam que ele esteve em Paris em 1894 e 1899-1900. Como em 1894 Visconti estava ainda às voltas com as várias obrigações de pensionista, é mais provável que tenha retratado Bernardelli em c.1899. A pintura participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 27, cujo catálogo aponta o 1º período da carreira de Visconti (1888-1897), a coleção da Galeria Debret, e informa que a pintura é assinada. A imagem foi recortada da foto antiga com etiqueta numerada do álbum da família Visconti [F57]. Aparece também na fotografia do pintor em seu atelier da Ladeira dos Tabajaras, publicada em *O Jornal*, de 11 jul 1926 [F15]. Comparando-se as duas fotos, nota-se uma pequena diferença no fundo da pintura, por trás do ombro direito do retratado, que tanto pode ser efeito da fotografia quanto uma modificação feita pelo próprio pintor, após 1926. Pelas dimensões diminutas e por estar ainda em poder de Visconti tantos anos depois, é mais provável que seja apenas um estudo para uma pintura não localizada ou não realizada.

126  (1899); madeira; 38 x 30 cm; a.d.c.i.d.

Telhados de Paris. Coleção particular, RJ.

Essa *pochade* enevoadada evidencia um elemento que aparece como detalhe característico em várias paisagens de

Visconti – a fumaça branca que sai de alguma chaminé. Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, como “Telhado com chaminé e fumaça”, indicando sua propriedade entre os descendentes de seu irmão Afonso. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

127  (1899); tela; 84 x 54 cm; a.c.i.e.

Esboço para A Providência guia Cabral. Coleção da Embaixada do Brasil em Washington.

A primeira idéia para essa composição foi, muito provavelmente o esboço que participou do concurso lançado em 20 jun 1899, pela Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil. Os concorrentes deveriam enviar até o dia 20 ago, um esboço medindo cerca de 60 x 40 cm, com o tema do Descobrimento do Brasil. A composição vencedora seria executada em tela de aproximadamente 3 x 2 m, e seu autor receberia 10:000\$000 (dez contos de réis). Foram apresentados doze

esboços concorrentes e Visconti usou *Providência* como seu pseudônimo; sendo vencedor o esboço apresentado por Aurélio de Figueiredo [R18]. Como mede praticamente o dobro do que estipulou o edital do concurso, este aqui apresentado deve ser uma segunda versão. Em relação à composição final [128], apresenta cores mais vivas, especialmente na representação do mar, e não inclui as pombas brancas na base da pintura. É, possivelmente, a obra de nº 55, do catálogo da exposição INDIVIDUAL de 1901, na ENBA [D01, 02], com o título *Esquisse para o quadro de Cabral*. Pelas proporções, pode ser a pintura que aparece na fotografia de Visconti em seu atelier da Ladeira dos Tabajaras, publicada em *O Jornal*, de 11 jul 1926 [F15], embora apresentem pequenas diferenças entre si. Pois, provavelmente, essas diferenças sejam modificações feitas pelo próprio Visconti, que costumava retocar suas obras, mesmo muito tempo depois de concluídas. Imagem fornecida pela Embaixada, através de Tobias S. Visconti.

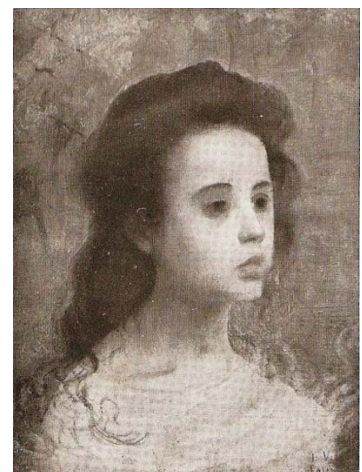
128  (1899); tela; 180 x 108 cm; a.c.i.d.

A Providência guia Cabral. PESP/ SEC-SP; tomo nº 1286.

Apesar de ter sido exposta com diversas variantes de seu título, esse, adotado pela Pinacoteca de São Paulo, é realmente o mais adequado à sua composição. Criada no sentido vertical, bastante incomum para a representação de qualquer embarcação, a composição de Visconti mostra muito pouco da caravela – apenas partes dos mastros, das velas, das cordas e do timão – e somente uma nesga do mar. Mais importante que o próprio Cabral, a Providência, figura feminina e delicada, reina soberana acima dos três personagens masculinos, ocupando o lugar um pouco à direita do centro da composição. Seus cabelos, o véu que lhe cobre a parte de baixo do corpo, e a chama da tocha que segura na mão direita estão agitados pelo vento, e têm um tom dourado avermelhado. Com o dedo indicativo da mão direita ela toca o alto da cabeça de Cabral, e com esse gesto mínimo, dirige os atos do navegador e o destino de um país continental. A cena representa bem a visão que Visconti passa em toda a sua obra, do poder benevolente da mulher.



122



124



123



125



126



127



128

A pintura foi apresentada na INDIVIDUAL de Visconti, na ENBA, em 1901, sob o nº 7 [D01, 02], com o título *Pedro Álvares Cabral guiado pela Providência*; com o mesmo título, na 9ª EGBA, de 1902, sob o nº 245; e na Individual de São Paulo, em mar 1903. Participou da 1ª Exposição Brasileira de Belas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, inaugurada em 24 dez 1911, como *Pedro Álvares Cabral*. Em 1914, Visconti expõe *Le découvreur Cabral guidé par l'Humanité*, no Salon de la Société des Artistes Français, de Paris, inaugurado no dia 1º de maio, sob o nº 2000. Dificilmente ele teria pintado outro quadro com o mesmo tema para expor no Salon. É mais provável que tenha realizado, em 1914, o intento que não pode concretizar na época em que criou a tela de 1899. Na Exposição Retrospectiva anexa à *Exposição Comemorativa do Centenário da Independência*, em 1922, Visconti exhibe, sob o nº 298, *Pedro Álvares Cabral guiado pela humanidade*, informando que a obra participou do Salon de Paris, em 1914. Foi exposta, ainda, no *Stand de Arte* do Pavilhão do Brasil, na *Exposição do Mundo Português*, realizada em Lisboa e inaugurada em 23 jun 1940 [R73], com o título *Cabral*. Segundo os registros da Pinacoteca, a pintura foi transferida do Museu

Paulista, em 19 fev 1948, juntamente com mais nove de outros pintores, “por se tratarem de obras de interesse mais propriamente artístico do que histórico e documental”, segundo o recibo das obras, assinado pelo então diretor da PESP, Tulio Mugnaini, que cita a pintura de Visconti apenas como *Cabral*. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 44, como *Pedro Álvares Cabral guiado pela Providência*; e no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, 1969, como *Cabral*. No *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, foi mencionada em verbete especial e reproduzida, na p. 427, com o título *Providência guiando Cabral*. Em cores, em *Pintura acadêmica: Pintura de gênero – Obras primas de uma coleção paulista*, 1982; no *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 33; nos catálogos da Pinacoteca, 1982, p. 77, e 1994, p. 119; em *Pintura no Brasil: um olhar no século XX*, 2000, p. 23; entre outras publicações. Imagem fornecida pela PESP.

129  (1899); tela; 64 x 39 cm; a.d.l.c.i.e.; Paris.

Jovem parisiense.

Dois estudos de galhos de pinheiros, a giz e crayon sobre papel, muito semelhantes a estes que aparecem nessa

pintura, foram exibidos na Exposição *Eliseu Visconti – Arte e Design*, no Rio de Janeiro (2007); em São Paulo (2008) e em Salvador e Brasília (2009). Uma fotografia colorida dessa pintura está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 1994.

130  (s.d.); tela; 40,4 x 32,3 cm; a.c.s.d.

Auto retrato. Coleção particular, SP. No único auto-retrato conhecido, em que Visconti se apresenta de torso nu, o jovem pintor tem as sobrancelhas franzidas e o olhar penetrante, que lhe dão um ar de preocupação e concentração, talvez pelas incertezas e ansiedades próprias desse período de sua carreira, quando ele encerrava o tempo de estágio na Europa, e preparava-se para enfrentar outra realidade no Brasil. A pintura foi reproduzida em p&b no catálogo da exposição *Os PRECURSORES*, de 1974, sob o nº 10; e no catálogo da exposição *ITINERANTE*, de 1977/78, sob o nº 26, sendo que nas duas ocasiões pertencia à coleção Américo Ribeiro dos Santos. Em cores, reproduzida em



129



130



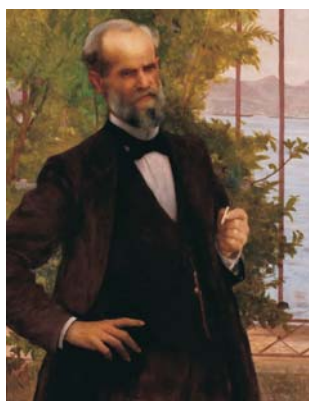
131



132



133



134



135



136

Eros adolescente, 2008, p. 290. Gilda de Melo e Souza escreve sobre ela em 1974: “O auto-retrato de mocidade já revela as qualidades raras do retratista, o domínio do claro-escuro, e a sensibilidade linear no belo ritmo sinuoso que une o desenho da barba ao sombreado do pescoço. É bem sua maneira de colocar o rosto na tela numa torsão acentuada, equilibrando o movimento do pescoço com a direção em sentido oposto do olhar, cuja expressão é em geral muito intensa.” Fotografada em São Paulo, em dez 2007.

131  (s.d.); tela; 100 x 75 cm; a?

São João Batista.

É na verdade uma academia, que recebeu esse título, talvez, pelas barbas do modelo e sua posição semelhante a representações tradicionais do santo. Um dos netos do pintor disse ter essa pintura na memória, de sempre tê-la visto com alguém da família. Leiloadada pela Century's e reproduzida em catálogo, cuja página está na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti. O catálogo sugere a data aproximada de c.1900, e informa que era da coleção da família.

132  (1900); madeira; 14 x 9 cm; a.c.i.e.

Pavilhão real da Itália na Exposição Universal, Paris – face lateral. Coleção particular, RJ.

Foi apresentada na exposição INDIVIDUAL de 1901, na ENBA, sob o nº 28 [D01, 02]. Leiloadada por Evandro Carneiro e Soraia Cals, em maio 2006, como *Pavilhão de Varsóvia*, e reproduzida em cores no seu catálogo. Este título foi adotado equivocadamente no leilão, a partir de inscrições no verso, que na verdade se referiam às cores ali experimentadas. O prédio representado na pintura foi identificado, em seguida, como a Basílica Sacre-cœur, de Paris. Porém, a ausência dos cavalos esculturais, a diferença no formato da cúpula principal e a presença das bandeirolas, associados ao título tão descritivo constante do catálogo da INDIVIDUAL de 1901, e às dimensões diminutas da obra, não deixaram dúvida de ser um registro rápido, feito na grande feira internacional [R49], da

qual Visconti participou conquistando uma medalha de prata. Fotografada no Rio de Janeiro, em 15 maio 2006.

133  (s.d.); madeira; 23 x 16 cm.

Meu sobrinho Remo. Coleção particular.

Pertence aos descendentes da irmã do pintor, Anunciata, cujo filho Remo é retratado ainda criança. Segundo um bisneto de Anunciata, ela teria se casado em 1889, o que permite aproximar a data do retrato. Parece ter sido recortada de uma pintura maior, dada à proximidade muito grande da cabeça cortada abruptamente na parte posterior, e também o estado do suporte que apresenta manchas e rachaduras. Porém, pode ser vista emoldurada, na parede do atelier que o pintor mantinha em sua residência, na Ladeira dos Tabajaras, numa fotografia em que ele aparece sentado com a esposa, a filha e um menino, provavelmente um dos netos, em 1944 [F18]. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

134  (1900); tela; 92 x 73 cm; a.d.l.c.i.d. Nictheroy.

Retrato do Sr. Simas. Coleção particular.

Segundo sua bisneta, o retratado era natural da Ilha do Pico, no Açores, Portugal, e veio para o Brasil na segunda metade do século XIX. Aqui, casou-se com Adelaide, trabalhava em aplicações financeiras e morava em Niterói, onde foi retratado por Visconti, à Rua Visconde do Rio Branco, 111, antiga Rua da Praia. Na paisagem representada ao fundo, pode-se reconhecer a cidade pela presença do mar e montanhas características, vistos através da grade de ferro. O retratado tem o cenho franzido, numa expressão grave e concentrada, que aliada ao fino e elegante terno marrom, gravata borboleta, e postura ativa, simboliza perfeitamente o bem sucedido homem de negócios. As mãos receberam tratamento especial, e o cigarro aceso completa a imagem de refinamento à qual o hábito de fumar estava associado no início do século XX. O contraste do traje escuro contra a folhagem verde vivo do fundo confere leveza à composição. Um retrato bastante moderno à sua época, que contraria certas afirmações de que Visconti escurecia sua palheta quando de

regresso ao Brasil. Foi apresentada na 9ª EGBA, em 1902, sob o nº 251, quando recebeu a Medalha de 1ª classe; e na Exposição Retrospectiva anexa à *Exposição Comemorativa do Centenário da Independência*, em 1922, sob o nº 299. Participou da exposição de Visconti, em 1910, na Casa Vieitas, com o título *Retrato do Sr. Antonio Xavier Simas*, quando recebeu a seguinte apreciação: “apesar de certa opacidade de tom, é também uma dessas obras que, uma vez vistas, nunca mais saem fora da retina do observador. É obra de grandes dificuldades vencidas, e pintada a anos, nada ou quase nada tem perdido da sua frescura primitiva.” Foi restaurada no atelier de Cláudio Valério, em set 2006. Leiloadada por Evandro Carneiro e Soraia Cals, em dez 2006 e set 2007, e reproduzida em seu catálogo, em cores, como *Retrato de Antônio Simas*. Fotografada no Rio de Janeiro, Galeria Dom Quixote, em 15 jun 2007.

135  (s.d.); madeira?; 22 x 12,5 cm; a.c.i.e./a.c.d.

Retrato de moça de perfil. Acervo do DPHAN, reg. nº 50016.

O fundo, apenas esboçado, é uma rara cena noturna, em que aparecem a lua quase cheia e algumas estrelas. Um pequeno desenho preparatório para essa pintura [E19] foi encontrado no álbum de retratos organizada pelo filho do pintor, Tobias Visconti. A pintura encontra-se no MNBA, como empréstimo/depósito, por “cessão temporária” do DPHAN (of. 415 de 9 abr 1963). Participou da exposição Comemorativa Do CINQUENTENÁRIO, de 1994, sob o nº 12, como *Moça de perfil*. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

136  (1901); tela; 33 x 28 cm; a.d.b.i.e.c. .

Auto-retrato. Ex-acervo do MAC PE.

Pintura inacabada na parte de baixo, em que a camisa ficou apenas na base preparatória da tela. Apresenta como fundo um retrato apenas esboçado. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 51, quando pertencia à coleção Otto Sachs. Reproduzida em p&b na *Ilustração Brasileira*, nov 1944, p. 23; no catálogo do *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, 1982, p. 84 [P65]; e em cores, em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 35 [P66]. Entre as duas

últimas reproduções, no final da década de 1980, esta pintura foi roubada do museu, e nunca mais recuperada, embora no último catálogo seja apontada como de coleção particular do Rio de Janeiro.

137  (1901); tela; 65 x 81 cm; a.d.l.b.i.e.; Rio.

Retrato do Dr. Ovídio Romeiro. Coleção particular, RJ.

O retratado, de quem nada se sabe, está sentado de lado em uma poltrona de espaldar baixo, no qual ele se apóia, com os dois braços, provavelmente procurando uma postura confortável, para o longo período da pose, nada convencional. Como fundo, a vegetação colorida, quase estilizada, se entrelaça na grade, possivelmente, de uma varanda. Sua expressão é suave, com o olhar distante, um tanto vago. Além do fundo, também a pose do retratado faz desta composição um retrato bastante moderno à sua época. A pintura apresenta dedicatória junto à assinatura: “Ao Dr. Ovidio Romeiro Off^e como Lembrança” [A08]. Participou da 9ª EGBA, de 1902, sob o nº 249; e da exposição de Visconti, em 1910, na Casa Vieitas; que constou, em sua maioria, de retratos. O *Jornal do Commercio* de 7 set 1902, comenta: “Nestes retratos o Sr. Visconti mostra-se muito moderno e impressionista da melhor especie. São, pode-se dizer, symphonias em verde; porque os seus fundos, que dão a tonalidade dominante, são verdes. Como essa cor é extremamente absorvente, por vezes prejudica a apresentação da figura; mas em alguns dos seus trabalhos, como nos retratos do Sr. Dr. Romeiro [...] consegue de modo admirável vencer as grandes dificuldades propositalmente procuradas, e dar a sensação exacta do ambiente.” Estava registrado na coleção particular à qual pertence como *O pensador*, mas a dedicatória e pequenas descrições dos jornais de época confirmam a identificação. Fotografada no Rio de Janeiro, em 28 set 2007.

138  (1901); tela; 26 x 32,5 cm; a.c.i.d./d.l.c.i.e.; Rio.

Pão de Açúcar.

Uma das raras pinturas de Visconti focalizando o mar e com o horizonte baixo. Porém, tem grande presença, como na maioria de suas paisagens cariocas, e também em algumas de Teresópolis, o morro ao fundo. Apesar das imagens conseguidas não coincidirem quanto às

suas tonalidades, podem-se perceber reflexos multicoloridos na superfície da água. Apresenta assinatura rara, porém usada em outras obras, em que a haste da inicial E coincide com o vértice da inicial V [A09]. Provavelmente foi apresentada na 9ª EGBA, em 1902, sob o nº 254, com o título *Tarde de julho (Pão de Açúcar)*. Reproduzida em tricromia, na *Ilustração Brasileira*, set 1928, como *A mancha*; e no catálogo *30 quadros do Oitocentos Brasileiro*, da Maurício Pontual Galeria de Arte, 1975. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 52, quando pertencia à coleção Serafim Sales Soares. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 1997, como *Pier na praia do Flamengo*, e reproduzida em cores em seu catálogo.

139  (s.d.); tela; 44 x 26 cm, a.c.i.d.

O colegial. Coleção particular, RJ.

O garoto retratado, de pé, com uma mão apoiada na maçaneta da porta que lhe serve como fundo, e a outra no bolso das calças curtas, olha para o observador com ar sério. A pintura apresenta no verso, colado sobre o chassi, um documento do MNBA, informando ter recebido de José Murinho Tasso, “um quadro a óleo intitulado ‘O colegial’, 44 x 26”, para figurar na exposição temporária, de 3 nov a 4 dez 1994. Nesta data aconteceu a exposição comemorativa Do CINQUENTENÁRIO de morte do pintor, porém, em sua relação de obras não consta *O colegial*, mas sob o nº 43, *Retrato de menino* (45 x 27), da coleção Miguel Ângelo Haddad. Uma reprodução dessa pintura foi encontrada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti. Fotografada no Rio de Janeiro, em 28 set 2007.

140  (1902); tela; 64 x 48 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Auto-retrato. Coleção particular, RJ.

Rafael Cardoso, em 2007, comentando essa pintura ressalta o olhar direto, severo e perscrutador do pintor que empunha seus “quatro pincéis como se fossem armas brancas afiadas, e não delicados instrumentos de pintura”; e ainda coloca que a obra “é intencionalmente crua e ríspida em matéria de cor e textura”. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o

nº 53, com o título *Pintando*; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 8, sendo reproduzida em seu catálogo; e da comemorativa Do CINQUENTENÁRIO, em 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 18, como *Auto-retrato moço*, nas três ocasiões pertencia a Tobias Visconti. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 8, em cuja legenda consta: “feito no ‘atelier’ da rua do Passeio”; e no jornal *O Estado de S. Paulo*, 31 jan 1954 [P51]. Tanto na reprodução de Barata quanto na do catálogo de 1954, está indicada a data de 1901, mas a inscrição sobre a pintura é bastante visível: 1902. Foi restaurada no atelier de Cláudio Valério Teixeira, em jun/jul 2003, quando foi removida uma assinatura vermelha, que estava sobreposta à assinatura original mais escura [A09]. Reproduzida em cores, no catálogo *Eliseu Visconti – Arte e Design*, 2007, p. 27; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 290. Imagem fornecida por Cláudio Valério Teixeira

141  (1902); tela; 93 x 72 cm; a.d.c.i.d.

Família do Maestro Nepomuceno. Coleção particular, RJ.

A pianista norueguesa Walborg Bang casou-se, em 1893, com o compositor brasileiro Alberto Nepomuceno, e foi retrata por Visconti, ao lado de seus três filhos. Ela sentada numa cadeira de vime com as três crianças em pé, do seu lado esquerdo. Ao fundo, uma paisagem distante em tons muito suaves e logo atrás dos meninos, um pequeno arbusto. Em toda a composição dominam os tons claros, tendo como contraste apenas as roupas e cabelos mais escuros do garoto. Segundo a proprietária do quadro, a filha caçula do casal tinha um problema na mão direita, o que levou seu pai a compor canções ao piano para mão esquerda, e o pintor a retratá-la com especial doçura, exibindo sua mãozinha. A pintura foi apresentada na 9ª EGBA, em 1902, sob o nº 237; e reproduzida em cores na 4ª capa do catálogo *Jóias da Pintura Oitocentista Brasileira*, 1977, como *Grupo de figuras*; e na *Revista Abigraf*, jan/fev 2002, p. 22. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

142  (1902); tela; 92 x 73 cm; a.d.c.s.e.

Retrato da Exma. viúva Simas.

MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº ?. Em grande contraste com o retrato de seu esposo [131], criado por Visconti dois anos antes, esta pintura só pode ser compreendida a partir da informação dada pelo título com o qual foi registrada em sua 1ª exibição. Vestida toda de preto, guardando luto pelo seu esposo, a Sra Simas foi representada de perfil, sentada em uma poltrona de madeira, contra um fundo neutro e escuro. Mantém o olhar altivo, os lábios apertados, os braços descansados na poltrona, e na mão esquerda um raminho de flores não identificadas. Foi apresentada na 9ª EGBA, em 1902, sob o nº 250. Foi restaurada no atelier de Cláudio Valério, em set 2006. Leiloadada por Evandro Carneiro e Soraia Cals, em dez 2006, como *Retrato de Adelaide Simas*. Doada ao MNBA pelos descendentes da retratada, o que foi registrado na coluna Gente Boa, de *O Globo*, em 4 dez 2007. Fotografada no Rio de Janeiro, em 26 set 2007.

143  (1902); tela; 54 x 65 cm; a.d.c.i.d.

Vista do mar. Coleção particular, RJ.

A composição é bem característica de Visconti: as figuras – um casal de crianças debaixo de um galho florido, em primeiríssimo plano – olham para o fundo e à esquerda, para algo que é apontado pela menina e não nos é permitido ver também. Ao fundo, o mar muito azul domina, mas aparecem também, na parte de baixo, os telhados de algumas casas, e no horizonte, dois pequenos morros. Outro elemento característico, a fumaça branca ao longe, aparece no meio da água sem que seja possível identificar sua origem. Reproduzida em cores, no catálogo *Quando o Brasil era moderno*, de 2001, p. 42-43. Recebeu classificação “A” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu

Visconti, na reunião de 11 dez 2008. Fotografada no Rio de Janeiro, em 25 mar 2009.

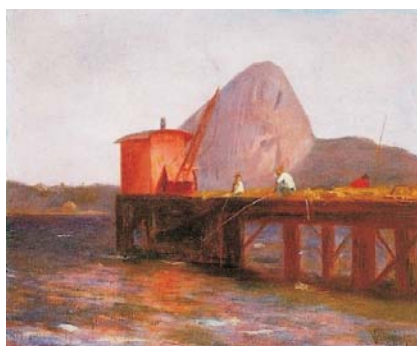
144  (1902); tela s/ cartão; 27,5x 25,5 cm; d.l.c.i.d.; Rio.

Igreja da Candelária. Acervo do MAC PE.

Apresenta inscrições quase apagadas. A julgar pelo título e data, participou da 9ª EGBA, de 1902, sob o nº 239. Fazia parte da coleção enviada por Assis Chateaubriand, através da Campanha Nacional dos Museus Regionais. Com esse projeto, Chateaubriand pretendia criar museus regionais, de alto valor artístico, em vários pontos do País. Porém, apenas cinco foram implantados, sendo um deles o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. Foi fotografada em Olinda, em 11 abr 2008.



137



138



141



140



142



143



144



139

145  (1902); tela; 41 x 32,5 cm; a.d.l.c.i.e.; Petrópolis.

Mulher num parque, Petrópolis. Acervo do DPHAN, reg. nº 50018. Esboço de um tema que será, poucos anos depois, bastante representado por Visconti, no Jardim de Luxemburgo, Paris: mulher de chapéu, sentada de perfil numa cadeira, debruçada sobre uma costura ou bordado [165; 166; 173; 174]. Apresenta data completa: “8.2.902”, que se repete no c.i.d., ao

lado das iniciais E.V. A julgar também pelos desenhos em cadernos de notas, datados de abril de 1902, e localizados “Petrópolis” [E28, 29], pode-se concluir que Visconti passou uma temporada trabalhando naquela cidade serrana. Encontra-se no MNBA, como empréstimo/ depósito, por “cessão temporária” do DPHAN (of. 415 de 9 abr 1963).

146  (s.d.); painel; 31 x 23; a.c.i.e.

A Igreja de Petrópolis.

Pintura ligeira, de fatura larga, apresentada com o mesmo suporte e dimensões invertidas da pintura seguinte. Como existem registros em pinturas e desenhos [E28, 29] localizando-os em Petrópolis e no primeiro semestre de 1902, imagina-se que estas possam ser da mesma temporada. Reproduzida em p&b no catálogo da da exposição Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 30, quando pertencia à coleção Isaac Krasilnic.



145



146



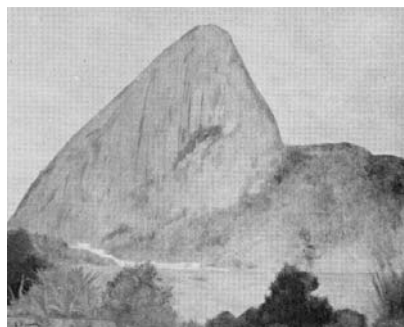
147



151



148



149



150



152



153



154



155



156

147  (s.d.); painel; 23 x 31; a.c.i.e.

Paisagem de Petrópolis.

Uma *pochade* de pinceladas aparentes, que apresenta um tema comum na produção de Visconti: uma paisagem em que o morro domina ao fundo e figuras se integram harmoniosamente à natureza [266; 373; 393]. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição OS PRECURSORES, de 1974, sob o nº 31, quando pertencia à coleção Isaac Krasilnic.

148  (1903); tela; 46 x 80 cm; a.d.

Antigo Observatório Nacional. Coleção particular, RJ.

O Observatório Nacional, criado por Dom Pedro I em 1827, foi transferido para as antigas instalações de uma igreja no Morro do Castelo, entre 1846 e 1850, pelo seu diretor de então. De lá foi transferido em 1922 para o Morro de São Januário, em São Cristóvão, onde atualmente ainda se encontra instalado. É, portanto, o ON do Morro do Castelo o que foi representado por Visconti, nessa pintura. Reproduzida em cores, em página de leilão não identificado, encontrada no álbum de recortes organizado pelo filho do pintor, Tobias d'Angelo Visconti. Recebeu classificação "A" da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 7 maio 2010. Leiloadada por Evandro Carneiro e Soraia Cals em maio de 2010, e reproduzida em cores em seu catálogo. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

149  (1904); tela; 64,5 x 80 cm; a.d.l.c.i.e.; Rio.

Marina com Pão de Açúcar.

Para quem viveu tantos anos numa cidade praiana como o Rio de Janeiro, e fez dela sua terra de adoção, Visconti retratou muito pouco o mar e suas areias. Mesmo nas pinturas em que eles aparecem, o verdadeiro motivo é sempre um morro, como neste caso. As águas que circundam o Pão de Açúcar aparecem apenas como detalhe, enquanto o morro domina toda a tela, e somente por esse enfoque foi adotada a linha do horizonte mais baixa. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 19, quando fazia parte da coleção Renato Brogiolo. Leiloadada

por Luiz Carlos Moreira, em abr 1981.

150  (1904); tela; 54 x 44 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Ancião. Coleção particular, RJ.

Apresenta dedicatória característica junto à assinatura: "A Americo Santos Off^{ce}...", e data completa: 30-5-904. É mais um estudo de nu no qual Visconti representa com realismo tocante a debilidade física da velhice, caracterizada magistralmente nos cabelos ralos, barba muito branca, flacidez das carnes e expressão cansada. Fotografada no Rio de Janeiro, em 29 set 2007.

151  (1904); ?; ?; a.d.l.c.i.d. Rio.

Menina.

Reproduzida em cartão da Galeria Oliviá Kan, do Rio de Janeiro, encontrado na pasta do pintor, da Biblioteca Araújo Porto Alegre/ MNBA. Apresenta inscrições e composição bastante características de Visconti; mais uma vez, uma criança em primeiríssimo plano contra um fundo paisagístico, com a linha do horizonte alta. Recebeu classificação "B" numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

152  (190?); tela; 46 x 54,4 cm; a.d.m.i.d.

Busto de homem. Coleção particular, SP.

O último algarismo da data, que assim como a assinatura foi feita a pena e tinta ferro gálica, que vai clareando com o passar do tempo, está ilegível. O realismo cru na caracterização da pele e da anatomia, a expressão séria e concentrada do modelo, fazem desse estudo um verdadeiro retrato. Fotografada em São Paulo, na Galeria Pinakothke, 29 abr 2008.

153  (s.d.); tela; 46 x 55 cm; a.c.i.e.

Busto masculino. Coleção particular, RJ.

Apesar de representar apenas o busto do homem, podem-se ver ao fundo os detalhes que compõem a cena de uma aula de modelo vivo, como em outros nus de corpo inteiro [045; 046; 051; 061; 062; 079; 109]. Porém, como a assinatura nesta pintura não é aquela

mais característica do primeiro período de Visconti em Paris [A03] há a possibilidade desta tela ter sido pintada a partir de 1904, quando Visconti volta a praticar na Académie Julian, no atelier de Jean-Paul Laurens e Benjamin Constant. A pintura foi restaurada, em out 2007, no atelier de Cláudio Valério Teixeira, que forneceu a imagem.

154  (s.d.); tela; 39 x 45,5 cm; a.c.i.e.

Busto feminino. Coleção particular, RJ.

Aqui o fundo é neutro e escuro, como adotado em outros bustos [153; 175; 275], inclusive o seu próprio [130], mas também em nus sentados [049; 050; 052; 060]. A perspectiva acentuada de baixo para cima sugere uma proximidade grande do modelo em um pedestal. A pintura foi restaurada, em dez 2002, no atelier de Cláudio Valério Teixeira, que forneceu a imagem.

155  (1904); tela; 61 x 44 cm; a.c.i.d.

Nu sentado.

Um dos nus mais francamente eróticos de Visconti, no qual ele ressalta as curvas da modelo, representando-a sentada num banquinho, com uma postura bastante lasciva e sinuosa. O tom acentuadamente escuro na região pubiana da mulher não deixa dúvida que se trata da representação da cor mais quente e sensual – o vermelho vivo do cortinado que ocupa quase toda a tela. Reproduzida em tricromia na *Ilustração Brasileira*, out 1924, como *Estudo de nu*, quando pertencia à Galeria José Marianno Filho [P27]; e em p&b, na biografia de Barata, p 41, indicando a data de 1897, em cuja legenda consta: "(Das Galerias do Solar de Monjope)" [R56, 57]. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 56, quando pertencia à coleção José Marianno Neto. O catálogo desta exposição informa que a pintura é datada de 1904, embora não seja possível visualizar qualquer data nas reproduções encontradas.

156  (s.d.); tela; 45,5 x 56 cm; a.c.i.e.

Moça com cabelos pretos.

Nota-se uma semelhança com a moça representada em desenhos datados de

18 jul 1904, do caderno de anotações de Visconti, publicado em 2008, pela Unicamp, p. 43 e 45. Participou da exposição *Pintores italianos no Brasil*, da Sociarte, na Pinacoteca de São Paulo, em abr 1982, quando pertencia à coleção Armando de Arruda Camargo, sendo reproduzida no seu catálogo, apenas como *Retrato*. Leiloadada por Evandro Carneiro, em nov 2002, que sugere a data de c.1898. Recebeu classificação “A” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eli-seu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

157  (1905); tela; 100 x 81,1 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

Retrato da escultora Nicolina Vaz de Assis. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 963.

É considerada a obra-prima da retratística de Visconti, e segundo Adalberto Mattos (abr 1923): “Da mocidade artística mereceu a têla a denominação de “Gioconda brasileira”, o que muito deve desvanecer o seu autor”. Louvada entusiasticamente por todos os seus comentaristas por mais de um século, desde sua primeira aparição no Brasil, por Gonzaga Duque, até a sua mais recente reprodução (2008), por Ana Paula C. Simioni. Do crítico pode-se destacar: “É, pois, um retrato, mas desses retratos que ficam nos arquivos da arte e perpetuam o nome dos seus auctores, porque são mais do que reproduções, são valiosos productos da técnica, nos quaes se concretisam seguranças de fôrma, meritos de palhêta e qualidades surprehenderes de expressão. [...] Olha-se-o e difficilmente se lhe retira o olhar, tal o encanto em que se fica...” E da socióloga da arte: “... um retrato de mulher no qual não se acen-tua a feminilidade, mas o caráter, dota-do de personalidade forte e inteligente, qualidades que, não obstante, não a masculinizavam, evitando estereótipos bipolares. Era uma artista que ali esta-va, mas (e isso precisa ser notado) sem os atributos do *métier*. Não há buris, espátulas, gesso, macacão ou qualquer outro indicativo do ofício de escultora”. A retratada (Campinas, 1874 – Rio de Janeiro, 1941) foi aluna de Rodolpho Bernardelli na ENBA e aperfeiçoou-se em Paris, entre 1904 e 1907, onde, no final desse período, morreu seu esposo, o médico Benigno de Assis. Recebeu as medalhas de prata e ouro nas EGBA de 1907 e 1908. Casou-se novamen-

te, em Paris, com o escultor português Rodolfo Pinto do Couto, em 1911. No caderno de desenhos de Visconti, publicado pela Unicamp, em 2008, estão os primeiros esboços para esse retrato (p. 35, 37, 39, 41), sendo que em um deles está registrado: “Pesquisa para retrato de Nicolina de Assis/ E. Visconti”. Mais tarde, o pintor comprou da escultora, o terreno à rua Mem de Sá, sobre o qual ergueria um prédio de três pavimentos, com seu atelier, conforme a escritura, datada de 7 dez 1907. A pintura foi exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, de Paris, em 1905, sob o nº 1198, como *Portrait de Mme de Assis*. Foi apresentada no Brasil, na 12ª EGBA, no mesmo ano, sob o nº 249, apenas como *Retrato*; e na exposição de Visconti, no início de 1910, na Casa Vieitas, como *Retrato da Sra. Nicolina de Assis*. Participou juntamente com *Maternidade* [176], *Sonho místico* [099] e mais catorze itens na seção de Arte Decorativa, da *Exposición Internacional de Bellas Artes* [D05, 06], que em set 1910, inaugurava o prédio do Museo Nacional de Bellas Artes, em Santiago do Chile; e da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o nº 57. Reproduzida em p&b na revista *Kosmos*, set 1905 [P15]; na revista inglesa *The Studio*, mar 1906 [P12]; na biografia de Barata, 1944, p. 37 (detalhe); na publicação da Academia Carioca de Letras, 1945; nos catálogos de 1949 e da exposição *Um século de Pintura no Brasil*, 1950; entre várias outras publicações. Em tricromia, na revista *Ilustração Brasileira*, abr 1923 [P21], que informa ser uma oferta de José Marianno Filho à ENBA; e em *Primores da Pintura no Brasil*, 1941/42. No *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, foi mencionada em verbete especial, p. 444, e reproduzida na p. 531. Em cores, foi reproduzida em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 36; no catálogo *Acervo MNBA – Collection National Museum of Fine Arts*, 2002, p. 87; e no livro *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, 2008, p. 261. Imagem fornecida pelo MNBA.

158  (1905); tela; ? x ? cm.

Retrato de Mlle B. Lindheimer.

No caderno de desenhos de Visconti, publicado pela Unicamp, em 2008, estão dois esboços para esse retrato (p. 59, 61), que sugerem que na primeira idéia,

a cadeira seria mostrada de perfil. A pintura foi exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, de Paris, em 1905, sob o nº 1199, como *Portrait de Mlle B. Lindheimer*; e na 12ª EGBA, no mesmo ano, sob o nº 250, apenas como *Retrato*. Apesar de, aqui no Brasil, o *Retrato de Nicolina Vaz de Assis* [157], que foi nas duas ocasiões exposto juntamente com esta pintura, ser muito mais apreciado, em Paris ocorreu o contrário, a julgar por sua reprodução no catálogo do *Salon*, à p. 111 [P08, 09], ao lado do retrato de outra jovem, pintado por J. Flandrim. Também a revista, *Renascença*, out 1905, apesar de comentar apenas o *Retrato de Nicolina*, traz na p. 177 a reprodução do retrato da jovem sentada na cadeira, pintado por Visconti [P14]. Já a revista *Kósmos*, set 1905, traz a crônica de Gonzaga Duque com o único comentário encontrado sobre esta pintura, e que é também a única indicação de algumas de suas cores: “Um, é de menina transformada em moça, d’olhos celestes e cabellos negros. Clara e rosea, transsudando o capitoso aroma da mocidade e toda primaveral no seu vestido branco. Se não é linda é real. Ella ahi está numa leve cadeirita de bambú, braço apoiado no espaldar, a mão esquerda cujos dedos apertam umas flores singelas, descançada mollemente sobre o regaço e viva, palpitantemente viva, com a rijeza de sua carnação de moça e a calma ingenuidade dum olhar celeste a que o negrume dos cabellos sombre-am estranhamente”. Reproduzida também em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 17, que informa pertencer a uma galeria particular, em Paris.

159  (s.d.); tela; 40 x 34 cm.

Estudo parte central – Pano de boca.

Estando Visconti em Paris, recebeu uma carta de Francisco Guimarães, datada de 16 jun 1905, anunciando o pedido do construtor Francisco de Oliveira Passos, para que Visconti participasse da decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, providenciando já algumas idéias. A pintura, um dos estudos para o pano de boca do referido teatro, participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o nº 61, quando pertencia à coleção Otto Sachs. A única imagem conseguida dessa pintura foi a pequena fotografia com etiqueta manuscrita, cor-

respondente à numeração do catálogo de 1949, do álbum da família Visconti.

160  (c.1905); tela; 64,5 x 81,2 cm; a.m.i.d.

Esboço do Pano de Boca do Teatro Municipal. Acervo do MT-RJ.

Assinada apenas com as iniciais E.V. Foi apresentada na 15ª EGBA, em 1908, sob o nº 161. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, registrada em seu catálogo sob o nº 62, do patrimônio do Museu do Teatro Municipal, e com as dimensões equivocadas: 72 x 99 cm. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 119, em cuja legenda consta: “Primeira esquisse do pano de boca do Teatro Municipal” (Aprovada em março de 1905, tendo por tema “A influência da Arte sobre a Civilização”) [E40, 42] No entanto, a data correta da aprovação dos projetos de Visconti para o TMRJ, apresentados a 28 mar 1906, é 14 abr do mesmo ano. Doada pelo artista à Prefeitura, que a conserva no Museu dos Teatros. Integrou a exposição itinerante *Eliseu Visconti: Arte e*

Design, no Rio de Janeiro em 2007; em São Paulo, em 2008; e em Salvador e Brasília, em 2009; sendo reproduzida em cores nos seus três catálogos publicados; em *Theatro Municipal 90 anos*, 1999, p. 34; e em *A arte na belle époque*, 2008, p. 183. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 maio 2006.

161  (1905); tela; 100 x 73,5 cm; a.d.l.c.d.; Rio.

A passagem do dia. Coleção particular, RJ.

É um esboço da decoração para o teto da platéia [E43-52] e para o friso sobre o proscênio do TMRJ, provavelmente encaminhado à Comissão Construtora do Teatro Municipal, em 28 mar 1906, junto à proposta de Visconti por escrito. Foi apresentada na 15ª EGBA, em 1908, sob o nº 162, com o complemento: (esquisse do teto da sala de espetáculos). Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, registrada em seu catálogo sob o nº 60, com o complemento: (esboço da cúpula do Teatro Municipal); de propriedade da viúva do artista, com a data de 1903, seguida de “(?)”. Realmente, a data inscrita na pintura parece ser 1903,

mas o último algarismo também pode ser um 5 [A10]. Aparece ainda na sequência um algarismo 4 à lápis. Porém, é certo que esse esboço foi feito em 1905, pois a carta de Francisco Guimarães, que anunciou o pedido do construtor Francisco de Oliveira Passos, para que Visconti participasse da decoração do Teatro, é datada de 16 jun 1905. Essa pintura foi leiloadada por Leone Galeria de Arte, em mar 1991, com o título *A dança*. Restaurada no Atelier Cláudio Valério, em 2009, e revela ter sido feita sobre outra pintura, provavelmente uma figura masculina, da qual se pode ver a cabeça, no alto da tela. Fotografada em Niterói, em 11 dez 2008.

162  (1905); aglomerado; 24,3 x 32,5 cm; a.l.d.l.c.i.e.; Paris, Rosny-sous-bois.

Paisagem. Acervo do DPHAN, reg. nº 50005.

Trata-se de um estudo ligeiro, cuja inscrição a pena e tinta ferro gálica é bastante característica. Encontra-se no MNBA, como empréstimo/ depósito, por “cessão temporária” do DPHAN (of. 415 de 9 abr 1963). Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.



157



158



162



159



160



161

163  (s.d.); tela; 22,5 x 33 cm;
a.c.i.d.

Parque de Luxemburgo.

Apresenta assinatura, tema, fatura e composição característicos de Visconti. O maior parque público de Paris, que abriga o Senado francês em seu palácio, foi inúmeras vezes retratado por Visconti, geralmente focalizando suas alamedas decoradas com estátuas. Nesta pequena tela ele mostra um recanto diferente: um bosque, talvez o pomar do canto sudoeste. As figuras estão apenas esboçadas, passeando entre as árvores ou assentadas à sua sombra. Reproduzida em cores na *Revista Abigraf*, jan/fev 2002, p. 23, como *Jardim de*

Luxemburgo. . Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

164  (s.d.); tela; 31 x 46 cm;
a.c.i.d.

Paisagem de Luxemburgo.

A mulher que caminha dando as costas para o espectador, de cabeça baixa, tem uma estrutura anatômica estranha; ao fundo, pode-se ver a balaustrada do Jardim de Luxemburgo. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 68, quando pertencia à coleção Nelson Magalhães Porto. Nesse catálogo suas dimensões estão invertidas, se não estiverem realmente equivocadas. A

única imagem conseguida dessa pintura foi a da pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949.

165  (1905); tela; 50 x 60 cm;
a.d.l.c.i.d.; Paris.

Jardim de Luxemburgo.

Representa uma alameda onde se vêem esculturas e a balaustrada, provavelmente dos arredores do Palácio de Luxemburgo. O vermelho forte que domina todo o traje da moça sentada em segundo plano; o azul e rosa dos lenço que enfeitam o chapéu, assim como



163



164



165



166



167



168



169



170



171

seus reflexos no vestido e sombrinha brancos daquela que está em primeiro plano; as diversas nuances de verde, amarelo e castanhos, do arvoredo ao fundo; completados pela atmosfera azulada do último plano fazem dessa paisagem do Luxemburgo a mais colorida da série da lavra de Visconti, dentre as conhecidas. Por ser a maior paisagem do Jardim de Luxemburgo encontrada, excetuando-se obviamente *Maternidade* [176], é possível supor que seja aquela exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, de Paris, em 1907, sob o nº 1194, como *Au Luxembourg*. Leiloado pela Bolsa de Arte, em maio 1997, e reproduzida na capa do seu catálogo.

166  (1905); tela; 30 x 46 cm; a.d.c.i.d.

Tricoteuse. Coleção particular, RJ. Talvez uma das primeiras cenas de Visconti do Jardim de Luxemburgo, em Paris, com tema que remete à sua maior composição ambientada neste local [176]. A mulher em primeiro plano, sentada em uma cadeira, está debruçada sobre um trabalho manual que mais parece ser uma costura ou bordado, do que propriamente o tricô, que deu o título à pintura. A presença da criança pequena e da cadeira vazia à sua frente, assim como as cenas ao fundo, com um carrinho de bebê à esquerda, e de um grupo de crianças brincando à direita, podem ter gerado a idéia para o tema da *Maternidade*. No catálogo da 15ª EGBA, em 1908, o nº 160, é *Tricoteuse, Luxembourg*, e apresenta como complemento: (aquarela). No entanto, esta última informação trata-se de um equívoco, pois pode-se ver essa pintura a óleo, numa foto do recinto da EGBA [R59], ao fundo, ao lado de *Maternidade*, da qual se vê apenas uma faixa lateral. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 50, em cuja legenda consta: “(Das Galerias do Solar de Monjope)” [R56, 57]. Em cores, no catálogo da coleção Fadel, *150 anos de Pintura no Brasil – 1820/1970*, 1989, p. 247. Participou da exposição Comemorativa Do CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 36, da coleção Sérgio Fadel. Foi fotografada no Rio de Janeiro, em 14 jun 2007.

167  (?) ; ? ; ? x ? cm.

Jardim do Luxemburgo.

Dentre as pinturas de Visconti representando esse jardim, algumas têm a metade inferior da tela totalmente ocupada apenas com o chão; o que sugere que ele estudava o efeito rendilhado da ramagem projetada pelas sombras das copas das árvores. Neste exemplo algumas figuras esboçadas complementam o motivo. Reproduzida no Catálogo *Aspectos de Paris por Pintores Brasileiros*, MNBA, jun 1945 [P56], quando pertencia à coleção Yvonne Visconti Cavalleiro; e no jornal *A Manhã*, de 2 jun 1946 [P49, 50].

168  (s.d.); tela; 30,5 x 37,5 cm; a.c.i.d.

No Jardim de Luxemburgo.

Na metade inferior da tela, além do chão sombreado pelas árvores, salpicado com pequenas ilhas de luz solar, um pequeno grupo de pessoas aparece no médio plano. Mais ao fundo, outras pessoas reunidas em volta do pedestal da estátua e debaixo das árvores, se fundem à paisagem. Reproduzida em p&b, no catálogo *De Frans Post a Eliseu Visconti*, da Maurício Pontual Galeria de Arte, nov. 1977, cuja legenda informa ser da série *Maternidade* [176]; e no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 4, quando fazia parte da coleção Agnaldo de Oliveira.

169  (s.d.); tela; 28,3 x 35 cm; a.c.i.d.

Jardim de Luxemburgo. Coleção particular.

Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 59, quando pertencia à coleção Otto Sachs. Seu catálogo informa que a pintura não é datada e acrescenta ao seu título o complemento: (estudo para a “*Maternidade*”). Reproduzida no catálogo *A pintura no Brasil*, 1981, p. 37, como *Tulherias*, indicando a data 1900 e, erroneamente, a coleção do MASP; e no catálogo da *Coleção Aldo Franco*, 2000, p. 56-57, indicando a data de 1908, embora, na reprodução, não seja vista nenhuma data. Neste último catálogo, Jacob Klintowitz comenta: “É onírico esse jardim onde as pessoas passeiam e as cores renascem em pequenos lagos de luz. Tudo flui e

se movimenta em direção à plena felicidade, as mulheres bem vestidas, as estátuas nos seus pedestais, o belo e cuidado jardim. O pintor Eliseu Visconti é um mestre na criação dessa atmosfera...” Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949 [F58].

170  (1905); tela; 30 x 45 cm; a.d.c.i.e.

Jardim de Luxemburgo.

Outro exemplo de composição em que a metade inferior da tela é totalmente ocupada com o efeito rendilhado da ramagem projetada pelas sombras das copas das árvores. Aqui Visconti parece ter definido o trecho de paisagem que usará como fundo para sua grande composição *Maternidade* [176], focalizando a alameda sob o mesmo ângulo. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 58, quando pertencia à coleção Antonio de Oliveira Rocha. A única imagem conseguida dessa pintura foi a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949.

171  (s.d.); tela; 33 x 40 cm.

Chapéu branco.

Pela semelhança deste chapéu com o da menina em *Maternidade* [176], essa pintura pode ser um dos muitos estudos para aquela composição. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 66, quando pertencia à coleção Luiz Alonso Gonçalves. Lygia Martins Costa, no catálogo desta exposição, ao comentar os efeitos de luz e cor em *Maternidade*, nos dá uma indicação das cores desta pequena tela: “A esplêndida saia de seda azul de reflexos prateados da jovem mãe é de muito efeito junto ao tecido branco, leve e transparente, de sua blusa e chapéu. Semelhante efeito, talvez ainda mais acentuado, é o do ‘Chapéu branco’. O mesmo contraste das cores e tons, aqui da fita azul sobre a palha branca, magnífica em seu empastado, inédito na arte de Visconti.” A única imagem conseguida dessa pintura foi a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949. [F60]

172  (s.d.); tela; 22 x 27 cm;
a.c.i.d.

Jardim de Luxemburgo.

Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 67, quando pertencia à coleção Alexandre Schechner. Como registrado no catálogo dessa exposição, a pintura é um estudo para a grande composição *Maternidade* [176]. No caderno de desenhos de Visconti, publicado pela Unicamp, em 2008, dois dos esboços para essa composição (p. 87 e 101) representam o dorso da mulher de chapéu, em ângulo bem próximo ao que se vê aqui. A única imagem conseguida dessa pintura foi a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949.

173  (s.d.); tela; 29 x 35,5
cm; a.b.i.d.

Jardim de Luxemburgo. Acervo dos MCM-RJ, reg. MCC 454.

Segundo ficha datada de 1º out 1971, da Fundação Raimundo Ottoni de Castro Maya, a pintura foi adquirida na 1ª metade do séc. XX. O nº de tombamento registrado é 969/ 454/ XVI 69. A ficha informa ainda, que a pintura figurou no leilão da residência do Dr. José Augusto Pretes, em nov 1915, nº 503; foi restaurada em 1971, por Marilka Mendes; e participou da mostra “Barão do Rio Branco”, no Itamarati, em Brasília, de ago a out 2002. Reproduzida em cores nos dois catálogos dos Museus Castro Maya: de 1994, p. 173; e de 1996, p. 39; e no catálogo *Barão do Rio Branco: sua obra e seu tempo*, de 2002. Nos três apresenta a data estimada de c.1912-1916, porém é mais provável que seja de c.1905-6, como estudo para *Maternidade* [176]. É também a estimativa feita pelo catálogo da RETROSPECTIVA de 1949, que a coloca no 2º período (1898-1908), sob o nº 69, como *Paisagem de Luxemburgo*, quando já fazia parte da coleção Raymundo de Castro Maya. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949. Fotografada no Rio de Janeiro, em 26 set 2007.

174  (1905); madeira; 33,5 x
49 cm; a.m.i.e.

Jardim de Luxemburgo – estudo

para Maternidade. Coleção particular, SP.

A esplanada ao fundo está vazia. A cena capta apenas as duas mulheres que, sentadas nas cadeiras do jardim, estão concentradas no trabalho manual, observadas de perto pela menina, que procura aprender a execução artesanal. Vários elementos desta composição reaparecem em *Maternidade* [176]: a blusa branca de mangas amplas da mulher em primeiro plano; a posição muito semelhante desta à da mãe na composição maior; e a cadeira à sua frente que em cada pintura comporta um objeto diferente: aqui uma sombrinha azul, lá é o chapéu do bebê. Ainda, a menina de quem, nesta composição, Visconti mostra só o rostinho atento, aparece na outra, em espelho, repetindo com sua boneca os cuidados que a mãe dispensa ao irmãozinho. A pintura foi leiloada por Roberto Haddad, em set 1989, como *Paisagem dos Jardins de Luxemburgo*, e reproduzida na capa do catálogo. Sua legenda traz a informação: “... participou da Exposição do Salão Nacional de Paris, em 1906, sob o nº 1205”, o que corresponde, no catálogo do Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts deste ano, ao título *En semaine (Luxembourg)*. O catálogo do leilão foi encontrado entre os guardados do filho do pintor, Tobias Visconti, e pela anotação manuscrita feita por ele, ao lado da reprodução, a tela foi vendida pela quantia de 285.000,00, porém, não há indicação da moeda usada. Imagem fornecida por Paulo Kuczynski.

175  (1906); tela; 39 x 41 cm;
a.c.i.d.

Perfil de mulher.

A semelhança desse perfil com o da mãe em *Maternidade* [176], associada à mesma data inscrita nas pinturas, leva a supor que esta seria mais um estudo para a grande composição, apesar da direção invertida do olhar. Leiloada pela Companhia das Artes, em fev 2008. Recebeu classificação “A” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

176  (1906); tela; 165 x 200
cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

Maternidade. PESP/SEC-SP; tombo nº 0053.

Constantemente exposta à contemplação pública na Pinacoteca, essa pintura é uma unanimidade e, apesar disso, não foi ainda objeto de um estudo mais apurado, como merecia. É, certamente, a pintura de Visconti, excetuando-se suas grandes decorações, que mais lhe custou tempo e trabalho, em pesquisas e estudos preparatórios. No caderno de desenhos de Visconti, publicado pela Unicamp, em 2008, aparece uma longa série de esboços para essa composição (p. 83 a 117). No da p. 83 o pintor experimenta a representação de bebês em várias posições. Da p. 85 à 101, estão nove desenhos de diversos aspectos da figura da mãe, desde seu busto, privilegiando vistas diferentes do chapéu, ângulos diversos focalizando também a cadeira na qual está sentada, até três mais completos (p. 93, 95 e 97), que incluem ainda o bebê no colo, o carrinho, e uma cadeira vazia; sendo que em um destes, estampado também na capa da publicação, está registrado: “Pesquisa para o quadro ‘Maternidade’/ Paris, 26-7-905/ E.V.” No desenho da p. 89, aparece a descrição detalhada das cores que seriam usadas na paisagem do fundo, e o registro: “Paris, 25-7-905”. Terminando a série, mais nove desenhos (p. 103 a 117) de traçado muito rápido, captam uma menina com chapéu brincando no chão, em diversas posições e ângulos, sendo que o mais detalhado deles (p. 109) também recebeu a inscrição: “Pesquisa para o quadro ‘Maternidade’”. Além dos desenhos, existe ainda uma série de pinturas a óleo [166-175], a maioria realizada no Jardim de Luxemburgo, ou de alguns detalhes, que provavelmente, e várias delas, certamente, foram concebidas visando esta composição maior, de tema tão caro ao pintor. A grande composição foi exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, de Paris, em 1906, sob o nº 1204, como *Maternité*; e apresentada no Brasil, na 15ª EGBA, em 1908, sob o nº 157. Foi nesta ocasião destacada em várias resenhas: “Visconti atrai todas as atenções com a *Maternidade*, bellissimo quadro, como composição, como desenho e suavidade de cores”. Participou, juntamente com *Sonho místico* [099], *Retrato de Nicolina Vaz de Assis* [157] e mais catorze itens na seção de Arte Decorativa, da *Exposición Internacional de Bellas Artes* [D05, 06], que em set 1910, inaugurava o pré-

dio do Museo Nacional de Bellas Artes, em Santiago do Chile. Quando apresentada no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, na 1ª *Exposição Brasileira de Belas Artes*, inaugurada em 24 dez 1911, produziu efeito ainda maior que no Rio: “Sabemos que havia também a intenção de comprar a grande e esplendida tela de Eliseu Visconti – ‘Maternidade’, que é um dos mais fortes de todos os quadros expostos.” O artigo de 12 jan 1912, referia-se a um documento assinado por Amadeu Amaral, e datado de 31 dez 1911 [D65], que consultava o pintor se o preço pedido pela pintura – 6:000\$ (seis contos de réis) – não poderia ser modificado, pois queriam que ela ficasse em São Paulo, mas havia dificuldades por questão de verba. Não se sabe a data exata da compra nem o preço final, mas contando com o incentivo da imprensa, a obra acabou sendo adquirida para a Pinacoteca nascente. A pintura participou ainda da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 64. Sempre foi citada como exemplo da excelência do pintor: Teixeira Leite, 1988 – “... é sem dúvida das obras mais delicadas, mais poéticas de Visconti”;

Ruth Tarasantchi, 1994 – “Resolveu os problemas com pincelada larga, rápida e desordenada”. Reproduzida em p&b, em *Um século de Pintura*, 1916, p. 593; na *Ilustração Brasileira*, nov 1934; em *O Homem Livre*, jan/fev 1943 [P36]; na biografia de Barata, 1944, p. 45; no catálogo de 1949; e no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, 1969, p. 544, entre outras publicações. No *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, foi mencionada em verbete especial e reproduzida na p. 317. Em cores, foi reproduzida em *Arte no Brasil*, 1979, p. 582; em *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, p. 235; em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 37; nos catálogos da Pinacoteca de 1994, p. 117, e de 2005, p. 60; entre outras publicações. Sua mais recente reprodução, no catálogo da Pinacoteca, da coleção “Grandes Museus do Mundo”, 2009, p. 80 (detalhes) e 81, é acompanhada do comentário de Carolina Duprat: “Muito além do tema da Maternidade, o assunto da pintura é o contraste das cores, a beleza e a textura dos tecidos e a luminosidade atmosférica. [...] *Maternidade* foi realizada em Paris: as pessoas retratadas são sua

mulher e filhos [...]” Essa afirmação, repetida de outros autores, merece cuidado. É muito provável que sua futura esposa Louise e sua filha Yvonne, então com quatro anos, tenham servido de modelo para as figuras femininas, porém, até onde se sabe, o casal não teve outro filho, senão em 1910. Fotografada em São Paulo, em 12 dez 2008. Imagem fornecida pela PESp.

177  (1906?); tela; 24 x 31,5 cm; a.c.i.e./ a.d.c.s.e.

Jardim de Luxemburgo.

De um ângulo diferente das outras pinturas no mesmo jardim, focaliza os arbustos floridos do canteiro e a cadeira vazia no primeiro plano. Do médio plano para o fundo, algumas figuras esboçadas, sentadas em cadeiras ao longo do canteiro, com destaque para um homem encurvado sobre sua leitura. Leiloadada por Dagmar Saboya, em São Paulo, set 2003, e reproduzida em cores em seu catálogo. Recebeu classificação “A” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.



172



173



176



174



175



177

178  (s.d.); tela; 40 x 31 cm;
a.l.c.i.d.

Paisagem do Luxemburgo.

Uma rara cena do Jardim de Luxemburgo que, composta em formato vertical, apesar de ter a metade inferior da tela representando apenas o chão, não apresenta o rendilhado da sombra projetada das árvores. A figura de sombrinha, com um vestido vermelho esvoaçando ao vento, foi concebida com um mínimo de pinceladas ritmadas que produziram

grande efeito. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 75, quando pertencia à coleção Joaquim Servera. A Bolsa de Arte leilou a pintura em out 1993. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família com a etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949 [F59]. Imagem fornecida pela Bolsa de Arte, através de Tobias S. Visconti.

179  (s.d.); ?; ? x ? cm. a.c.i.e.

Jardim de Luxemburgo. Coleção particular, RJ.

Apoiando-se na balaustrada, um homem pinta a vista à sua frente, sendo observado de perto por um menino. O aprendizado das crianças que observam ou imitam atividades dos adultos é um tema recorrente na obra de Visconti [028, 174; 176; 299; 480]. A pintura pertencia à coleção Milton Dacosta. Imagem fornecida por Christina Gabaglia Penna.



178



179



180



183



181



182



184



185



186



187

180  (?) ; ? ; ? x ? cm.

Jardim de Luxemburgo.

A parte lateral esquerda dessa pintura aparece na parede do atelier, na foto em que Visconti posa para a publicação de *O Jornal*, em 11 jul 1926 [F15]. Apesar de fracionada, é possível distinguir quase a mesma cena da pintura anterior, apenas tomada de maior distância, e sem a presença do menino ao lado do artista representado. É mais uma pintura com a linha do horizonte muito alta, que representa em metade da área da tela o chão do lugar, sem que possa ser visto o céu, escondido por trás da copa das árvores.

181  (s.d.); madeira; 12,7 x 21,8 cm; a.c.i.d.

Trecho de jardim.

Reproduzida no catálogo *De Frans Post a Eliseu Visconti*, da Maurício Pontual Galeria de Arte, nov 1977; e em cores no catálogo *Leilões de arte* (venda nº 12), de Renato Magalhães Gouvêa, São Paulo, maio 1984, com o título *Jardim de Luxemburgo*. Leiloadada também por Luiz Carlos Moreira, em jun 1984, com este último título. As legendas dos três catálogos trazem a informação de uma inscrição no dorso: “Jardim de Luxemburgo; A mim oferecido pelo autor/ Eliseu Visconti, na sua última/ exposição em S. Paulo/ Freitas Valle”.

182  (s.d.); cartão s/ eucatex; 18 x 26 cm.

Arvoredo. Coleção particular, SP.

No verso da pintura há uma expertise assinada por Tobias Visconti, com o seguinte texto: “Esta paisagem é de autoria de meu pai, o pintor Eliseu Visconti, executada num parque, em Paris, provavelmente na década de 1900. Rio, 21-07-92”. Consta da maior lista de obras, manuscrita por Tobias d’Angelo Visconti, com o complemento ao título: “(Luxemburgo ou Parque Montsouris)”, indicando sua propriedade entre os descendentes de seu irmão Afonso. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

183  (s.d.); tela; 41 x 32 cm.

Auto-retrato. Coleção particular, RJ.

É o primeiro auto-retrato de Visconti em que ele não dirige seu olhar para o espectador, mas segue acompanhando a direção de sua cabeça. No verso da pintura existe uma expertise assinada pelo filho do pintor, Tobias d’Angelo Visconti [D46]: “Atesto que este quadro a óleo medindo 0,32 m x 0,41 m, é um auto-retrato do meu pai, o pintor Eliseu Visconti, quando tinha cerca de 25 anos. Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1997”. Apesar da estimativa da idade do pintor, feita por seu filho, o site oficial sugere que esta pintura seria de c. 1905, o que parece mais coerente, comparando-se sua aparência com a dos outros auto-retratos. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

184  (s.d.); ?; 35 x 47 cm; a.b.i.d.

Moça chorando.

Estudo de busto, para a pintura *A carta*. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 55, quando pertencia à coleção Pedro Brando, e foi reproduzida em p&b em seu catálogo. Excepcionalmente, o registro desta pintura nesse catálogo não traz a indicação do suporte. A imagem usada é a da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949.

185  (1906); tela; 80 x 65 cm; a.d.l.b.i.d.; Paris.

A carta. PESP/SEC-SP; tombo nº 1230.

Em uma página do caderno de desenhos de Visconti, publicado pela Unicamp, em 2008 (p. 81), foram desenhados dois perfis de mulher que leva um lenço aos olhos, com o seguinte registro a tinta ferro gálica, obviamente efetuado em data posterior à dos esboços: “1ª esquisse do quadro ‘Más notícias’ que está na Pinacoteca de S. Paulo”. Foi exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, de Paris, em 1907, sob o nº 1193, como *La lettre*. Provavelmente foi exposta também numa individual de Visconti, no início de 1910, na Casa Vieitas, como *Lendo a carta*. Participou da Seção de Belas Artes, no Palácio dos Estados, da EXPOSIÇÃO NACIONAL de 1908, como pode ser visto na foto do recinto [R62]; e da 1ª Exposição Brasileira de Belas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, inaugurada em 24

dez 1911. Segundo os registros da Pinacoteca, a pintura foi adquirida pelo Governo do Estado de São Paulo, em 6 nov 1946, mas pode ter sido antes, pois o registro feito sobre o esboço desenhado parece ter a mesma caligrafia das outras anotações no mesmo caderno, feitas por Visconti. Reproduzida em p&b no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, 1969; e no catálogo *Dezenovevinte: uma virada no século*, 1986. Sua reprodução em cores, no catálogo da Pinacoteca, da coleção “Grandes Museus do Mundo”, 2009, p. 82, é acompanhada do comentário de Carolina Duprat: “A textura da pele, dos cabelos, do tecido e da estola de pele é perfeitamente diferenciada, com poucas cores e uma gama reduzida de tonalidades, pelo tratamento das pinceladas e do contraste de luz e sombra. [...] Em *A Carta*, pintada no mesmo ano de *Maternidade*, Visconti optou por uma paleta monocromática, e curiosamente se observa uma fusão da figura com o fundo, como ocorre em suas pinturas com intensa variação cromática.” Imagem fornecida pela PESP.

186  (1906); tela; 79 x 62 cm; a.d.l.c.i.e.; Paris.

Nu feminino de costas. Coleção particular, RJ.

Um nu de costas, sentado num banquinho, tomado de um ângulo de baixo para cima; e a pesar disso, recebe especial tratamento o penteado da modelo, com vários tons de castanho e ainda reflexos em azul. A leve torção do corpo para a esquerda permite uma boa visão das nádegas e do mamilo de um dos seios da modelo. Interessante notar também – pelo significado que têm com relação à identidade, em substituição ao rosto totalmente encoberto – o destaque dado às duas mãos, que se mostram de um mesmo lado, apesar da posição um tanto difícil. Reproduzida em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 302. Fotografada no Rio de Janeiro, em 29 set 2007.

187  (s.d.); madeira; 16,5 x 13,5 cm; a.b.i.e.

Mulher sentada com corpete e chapéu. Coleção particular, SP.

Uma das várias pinturas de Visconti realizadas sobre a madeira de uma caixa de charutos, neste caso, sendo possível ver uma marca oval em relevo. Um colorido vibrante, conseguido com pince-

ladas desordenadas e aparentes. Uma foto colorida desta pintura foi encontrada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti. Imagem fornecida pelo proprietário.

188  (1906); tela; 26 x 33 cm; a.d.l.c.i.e.

Inauguração da Escola Nacional de Belas Artes.

Do lado esquerdo, abaixo da assinatura, apresenta a inscrição: “Inauguração da Escola de Belas Artes – Rio, 7-4-906”. E mais ao centro, novamente: “Rio, 7-4-906”. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em nov 1995, e reproduzida em cores no seu catálogo, encontrado nos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti. Tanto o catálogo quanto o site oficial do pintor adotaram, como título da pintura, a inscrição feita por Visconti. Porém, na verdade, trata-se do registro da cerimônia de lançamento da pedra fundamental do novo prédio da ENBA, na Avenida Central, que Visconti pôde presenciar, pois se encontrava no Rio, a fim de apresentar seus esboços e projetos de decoração, para aprovação da comissão de construção do Teatro Municipal. Numa comparação com a foto da cerimônia, publicada pela revista *O Malho*, nº 188, p. 9 [R50], vêem-se o palanque armado para receber as autoridades e as bandeirolas sobre a cerca exatamente iguais nas duas imagens.

189  (1906/07); tela; 51,5 x 148 cm; a.d.m.i.d./m.i.e./b.i.e.

O amor e a virtude triunfantes.

Acervo do MT-RJ. Apresenta três assinaturas e datas: uma a lápis, na m.i.e.: “E. Visconti, Agosto, Paris, 1906”; outra, também a lápis, na m.i.d.: “Visconti, 1906”; e a terceira, em tinta verde, na b.i.e.: “E. Visconti, 1907” [A11]. Pelo registro do mês de agosto, este esboço para o friso sobre o proscênio foi feito depois da aprovação dos projetos de Visconti para as decorações do teatro, no Rio, em abril de 1906. Já em Paris, Visconti recebe a notícia de modificações estruturais na sala da platéia, tendo que suspender seus trabalhos e depois adaptar seus projetos às mudanças. Este estudo deve ter sido feito a partir dessas alterações. O painel para o qual esta pintura serviu de estudo

encontra-se ainda hoje no alto da boca de cena do Teatro Municipal, cerca de 50 cm atrás do novo friso, também realizado por Visconti e colocado em 1936. A pintura foi apresentada na 15ª EGBA, em 1908, sob o nº 163, com o complemento ao título: (esquise do friso situado sobre o pano de boca). Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 63, com o título *Esboço do primitivo friso do proscênio do Teatro Municipal*, do patrimônio do Museu do Teatro Municipal, e foi reproduzida em seu catálogo, em p&b. Integrou a exposição itinerante *Eliseu Visconti: Arte e Design*, no Rio de Janeiro, em 2007; em São Paulo, em 2008; e em Salvador e Brasília, em 2009; sendo reproduzida em cores nos três catálogos publicados. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 maio 2006.

190  (?); ? ; ? x ? cm.

Figura feminina.

Essa imagem foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, com dedicatória a Louise, de ago1908 [F12]. Porém, a pintura aparece também na foto de Visconti, Louise e Yvonne, ao lado da pintura *Minha família* de 1909, no mesmo atelier [F13].

191  (?); tela; ? x ? cm.

Retrato de um clérigo.

A única imagem conseguida dessa pintura foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, com dedicatória a Louise, de ago1908 [F12]. Como Visconti posa ao lado dela, pode-se perceber que o retrato – que pelas vestes seria de um clérigo – está em tamanho natural e, portanto, a pintura teria 2 metros ou mais de altura. O retratado apóia a mão esquerda na mesma mesinha em que Visconti está recostado na foto.

192  (s.d.); madeira; 9 x 10 cm; a.c.s.d.

Retrato de meu irmão Afonso. Coleção particular, SP.

É a menor pintura a óleo de Visconti encontrada até o momento. O retratado é seu irmão Afonso, nascido na Itália, e que teria vindo para o Brasil antes de

Eliseu. A pintura consta da lista “Óleos e aquarelas de Eliseu Visconti”, organizada pelo seu filho Tobias, e datada de 6 maio 1979, como *Tio Afonso* (miniatura). Aparece também em outras três listas criadas por Tobias, indicando em uma delas a data de 1904 e em outras duas, 1908. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 54, de propriedade da viúva do artista. Visconti já havia, anteriormente, pintado um retrato a têmpera deste irmão, que exibiu na 10ª EGBA de 1903, medindo 73 x 59 cm, que hoje pertence ao MNBA, e lá está registrado como *Retrato de Romeu*. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

193  (s.d.); tela; 45 x 27 cm; a.c.i.d.

Moça na porta. Coleção particular, RJ.

Consta da maior lista de obras manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção dos descendentes de seu irmão Afonso, como “Moça sentada perto da porta”, e acrescentou: “(trata-se de sobrinha do pintor)”. Em 1899, as três sobrinhas de Visconti, filhas de Marianella: Christina d’Angelo, Engracia d’Angelo e Maria d’Angelo, tinham 6, 7 e 9 anos, como mostra a relação de alunas da primeira Escola Municipal para o sexo feminino da Cidade de Alem Parahyba, MG. A outra irmã de Eliseu, Annunziata, casou-se em 1889, e sua primogênita foi a terceira na ordem de nascimento dos filhos. Os irmãos do pintor (também chamados Tobias e Afonso, como seus filhos) não tiveram filhos. Portanto, a julgar pela aparência da moça retratada, e pelos períodos em que Visconti esteve no Brasil, entre suas idas à França, a pintura pode ser datada entre 1906 e 1913. Provavelmente um esboço para uma composição maior não encontrada (compare-se com outros [080 e 083]), essa *pochade* pertence ainda hoje à família Visconti. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

194  (s.d.); tela; 39,5 x 32 cm; a.b.i.d.

Auto-retrato. Coleção particular, RJ.

Seria o primeiro retrato do autor de chapéu, depois daquele mais antigo [022]. A pintura está bastante escurecida e

com perdas de massa pictórica; apresenta junto à assinatura, a dedicatória: “Ao Remo”; que foi um dos sobrinhos do pintor, filho de sua irmã Annunziata. A pintura ainda pertence a um dos descendentes desta irmã. O site oficial do pintor sugere a data c. 1910, mas comparando-se com outros auto-retratos de mesma estimativa, este parece ser um pouco anterior. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

195  (s.d.); tela; 49,5 x 32,5 cm; a.c.i.e.

Avenida Central. Coleção particular, RJ.

Uma vista da Avenida Central, que foi entregue ao tráfego em 15 nov 1905, certamente tomada do alto de um dos seus prédios recém construídos, muito provavelmente dos terraços do Teatro

Municipal, onde Visconti trabalhava, no início de 1908, instalando seus painéis decorativos na sala de espetáculos, pelo processo de *marouflage*. Extraordinária no efeito conseguido com poucas pinceladas, em especial na caracterização das figuras e veículos. Provavelmente é a pintura apresentada na 15ª EGBA, em 1908, sob o nº 154. Participou da exposição Comemorativa Do CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 37, com a data de 1910, e da coleção Sérgio Fadel. Reproduzida em cores no catálogo *150 anos de Pintura no Brasil*, de 1989, p. 248; e em *5 visões do Rio na Coleção Fadel*, de 2009, p. 174, além de vários detalhes em close nas p. 164 a 168, por ser essa pintura uma das cinco escolhidas como tema do livro. Apresentada por Paulo Herkenhoff, inspirou um longo capítulo, do qual se pode destacar: “A tela de Visconti evita corresponder

aos valores vigentes da fotografia de então. [...] As delicadas tonalidades de verdes e rosas nos toldos parecem um processo de decodificação dessa luz sob a atmosfera opaca. [...] A dinâmica diagonal que organiza o espaço em *Avenida Central* acelera o movimento da vista sobre a pista de rolamento. O olhar desliza na cidade agora motorizada. [...] A pincelada impressionista de Visconti dissolve o corpo sólido da arquitetura que se contrasta com a atmosfera enevoadada. [...] Essa área da cidade no quadro de Visconti, com lojas e edifícios-sede de companhias e jornais, simboliza a presença do capital e do poder. De perto, transeuntes, carros e prédios em *Avenida Central* são só pinceladas. [...] a pintura de Visconti é profética da implantação da inexorável modernidade que ocorreria no Rio como em outras cidades.” Fotografada no Rio de Janeiro, em 14 jun 2007.



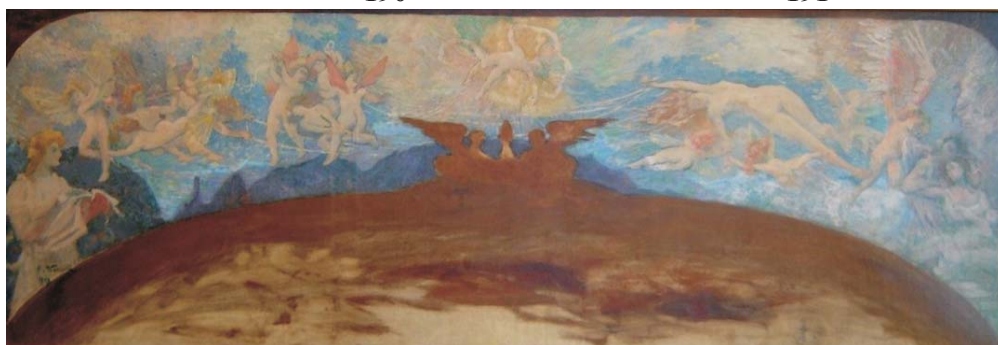
188



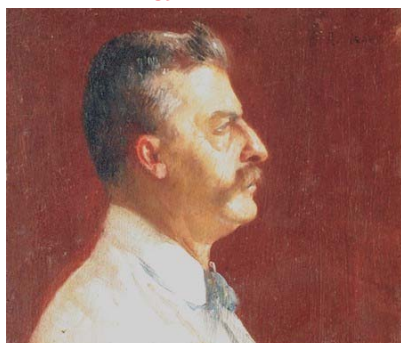
190



191



189



192



193



194



195

196  (1908); tela; 100 x 60 cm; a.d.c.i.e.

Dante e Virgílio ascendendo ao Paraíso. Coleção particular, RJ.

Mais uma cena do mesmo trecho da Divina Comédia, de Dante Alighieri, que Visconti abordou durante seu estágio em Paris, em cumprimento de uma de suas obrigações de pensionista. Estranhamente, esta é datada de 1908, e nada foi encontrado que possa precisar se essa data foi colocada mais tarde ou se, realmente, Visconti teria voltado a trabalhar o mesmo tema, oito anos depois. Praticamente com as mesmas dimensões, daquela enviada para a ENBA [085], nota-se que aqui foram aproximados do espectador os dois peregrinos e os três anjos, que assim ocupam a metade superior da tela, enquanto naquela do MNBA, preenchem apenas um terço. Pertenceu à coleção de Edson Motta. Imagem fornecida por Edson Motta Junior.

197  (1908); tela; 31,5 x 40,5 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Pão de Açúcar.

O morro que dentre tantos é o símbolo da cidade do Rio de Janeiro, está focalizado com exclusividade nessa pintura, criada na técnica pontilhista, que Visconti empregara nos painéis executados em Paris e foram fixados no teto

da platéia do TMRJ, no início daquele ano. Leiloadada pela Pontual Galeria de Arte, maio 1981, cujo catálogo informa a data e localização. Reproduzida em cores, no catálogo da exposição *Pintores Italianos no Brasil*, organizada pela Sociarte em 1982, quando pertencia à coleção Marcos Derani. Foi reconhecida por um dos netos de Visconti.

198  (s.d.); tela; 92,5 x 65 cm; a.c.i.e.

Retrato do crítico de arte Luís Gonzaga Duque Estrada. MNBA/IPHAN/MinC; reg. n° 960.

A ficha catalográfica dessa obra no museu indica a inscrição da assinatura e de uma dedicatória: “Ao Gozaga Duque”, que não pode mais ser vista no original. O retratado (Rio de Janeiro, 1863-1911) foi jornalista, crítico de arte, desenhista, pintor e escritor. Publicou em vida *A arte Brasileira* (1888), o romance simbolista, *Mocidade Morta* (1899), e *Graves e frívolos* (1910). Postumamente suas crônicas e críticas foram editadas em *Contemporâneos* (1929), incluindo uma longa apreciação da *INDIVIDUAL* de Visconti, originalmente publicada em *O Paiz*, 2 jul 1901. Foi o crítico da arte brasileira mais influente de finais do séc. XIX à primeira década do XX. Sua amizade com Visconti ficou registrada em cartas trocadas entre eles, hoje arquivadas no MNBA e na

Casa de Rui Barbosa. Na primeira delas, 25 jun 1901, Gonzaga Duque inicia: “Ao mestre do desenho e da palheta”; e em 27 fev 1910: “Meu bom amigo e illustre professor Visconti”, quando lhe apresenta uma amadora para que aceite como aluna. Uma carta de Visconti a Gonzaga Duque, 23 nov 1908, tem o objetivo de informar o envio do retrato que fizera do amigo e comunicar sua viagem à Europa, dentro de dois dias, avisando-lhe que na volta, aplicaria uma camada de verniz definitiva à tela. Outras duas cartas, de março e maio de 1909, em que ambos se tratam por “Meu caro” e assinam como: “amigo e grande admirador”, no caso de Gonzaga, e “amigo-velho” no caso de Visconti, tratam de visitas mútuas entre as duas famílias. A pintura foi apresentada numa exposição individual de Visconti na Casa Vieitas, no início de 1910. Participou da 19ª EGBA, em 1912, sob o n° 134, como *Gonzaga Duque* (retrato), podendo ser vista numa foto do vernissage [R66]; da Exposição de Arte Retrospectiva anexa à *Exposição Comemorativa do Centenário da Independência*, em 1922, sob o n° 300; e da RETROSPECTIVA de 1949, sob o n° 91. Na sua primeira exibição, em 1910, o *Jornal do Commercio* publicou: “No retrato do sr. Gonzaga Duque, a caracterização se faz pelo modo cuidadoso como o artista modelou o retratado, interpretou as suas feições, analysou e traduziu os



196



197



198



199



200



201



202

seus traços característicos, a sua atitude, o seu gesto, o seu particular modo de vestir, diríamos quase o seu andar: é isso tudo feito de um modo que, bem pintado como está, se reconhece o carácter do modelo”. Nas resenhas sobre a 19ª EGBA, esse retrato foi sempre destacado, e o jornal *A Noite*, 8 out 1912, anuncia que uma proposta de aquisição desta pintura havia sido entregue ao ministro da Justiça. No entanto, apesar da importância do retratado e do fato dele ter falecido um ano antes, a pintura não foi adquirida nessa ocasião. No catálogo da Exposição Retrospectiva, de 1922, a pintura aparece com o complemento “(pert. á Exma. viúva Gonzaga Duque)”. Segundo os registros do MNBA, ela foi transferida da Pinacoteca da ENBA, em 1937, sem nenhuma outra informação. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 53; na publicação da Academia Carioca de Letras, em 1945; e no catálogo de 1949, entre várias outras publicações. No *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, foi mencionada em verbete especial, p. 444, e reproduzida na p. 224. Em cores, foi reproduzida no catálogo *Bienal Brasil século XX*, de 1994, p.65; no do módulo *Arte do séc. XIX* da Mostra do Redescobrimento, 2000, p. 210; no *Acervo MNBA – Collection National Museum of Fine Arts*, 2002, p. 86; e na capa do catálogo *Gonzaga Duque, um crítico no museu*, MNBA, 2008, p. 14. Imagem fornecida pelo MNBA.

199  (1909); madeira; 23 x 12,5 cm; a.d.l.c.i.e.

Yvonne aos 8 anos.

Abaixo da assinatura aparece a inscrição: “Rio, 14.5.909 / 8 ans”. Parece ser o esboço de uma primeira idéia para o retrato seguinte, em que os cabelos da menina estão também amarrados com dois laços de fita, e terminam em pinceladas rápidas e leves. A retratada é Yvonne-Elisabeth, nascida em Saint Hubert, no dia 14 jun 1901, filha de Eliseo d’Angelo e Louise-Alexandrine Palombe, conforme o registro de casamento de seus pais, em 14 jan 1909 [D63]. Visconti só soube que Louise esperava sua primogênita quando já estava no Brasil, de volta do seu estágio em Paris. Em sua biografia percebe-se que buscou incessantemente reunir condições para trazê-las com segurança e conforto para o Rio de Janeiro. Antes de consegui-lo, viveu em Paris de 1904 até 1907, quan-

do voltou ao Rio de Janeiro para trazer as decorações do Teatro Municipal e assumir seu cargo de professor de pintura na ENBA. Terminado o primeiro ano letivo e a construção do prédio à Av. Mem de Sá, com seu atelier, residência, e salas para alugar, voltou a Paris para buscar mãe e filha, tendo então oficializado a união com sua companheira. Este é o retrato mais antigo de sua filha, dentre os localizados, embora seja quase certo que ela foi modelo para a menina em *Maternidade* [176]. Leiloadada por Evandro Carneiro, em nov 2002, e reproduzida em cores, em tamanho pouco maior que o natural, em seu catálogo.

200  (1908/9); tela; 42 x 33 cm; a.c.i.e.

Retrato de Ivonne.

No rosto de menina totalmente de frente, a pele alva com as maçãs rosadas, os lábios entreabertos vermelhos e os olhos claros, compõem uma expressão serena, porém concentrada. Os longos cabelos amarrados com dois grandes laços de fita azul, logo abaixo, em pinceladas difusas, confundem-se com o colo da menina e o fundo neutro. Provavelmente é a pintura apresentada na 1ª *Exposição Brasileira de Belas Artes*, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, inaugurada em 24 dez 1911, como *Retrato de minha filha*. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 65, de propriedade de Yvonne e Henrique Cavalleiro, sendo reproduzida em seu catálogo; e da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 25, da coleção Henrique Cavalleiro. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 40, com a legenda “Rio, 1900”; no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 7, como *Yvone*, da coleção Agnaldo de Oliveira. Em cores, reproduzida em *Arte no Brasil*, 1979, p. 578; no catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, 1982, ainda da coleção Agnaldo de Oliveira; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 34. Embora no catálogo da ITINERANTE a legenda indique dimensões diferentes (62 x 79), é certo que se trata da mesma obra, pois tanto essa publicação quanto a do ano seguinte indicam a mesma coleção. Além disso, no catálogo existe outro retrato também intitulado apenas *Yvone*, que apresenta dimensões idênticas às deste, o que configura a troca, certamente, um erro gráfico. Embora a obra não esteja datada, em *Arte no Brasil* existe a indicação de que foi executada em Paris, em 1908, o

que condiz com a aparência da menina. Portanto, se a tela foi pintada em Paris, terá sido em final de 1908 ou início de 1909, pois Visconti foi buscar mãe e filha em final de nov, e chegaram ao Rio em março. De qualquer forma, pode ter sido usada como estudo para *Minha família* [202], composição na qual Yvonne se apresenta também de frente.

201  (s.d.); 45 x 32,5; a.c.i.e.

Retrato de Louise.

Parece ser um estudo para a composição a seguir, pois Louise está representada com a mesma aparência e igual blusa, camafeu e penteado; apesar de se apresentar de perfil na composição. Seria, dentre os conhecidos, o primeiro retrato de Louise realizado por Visconti aqui no Brasil. A pintura foi reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 16, quando fazia parte da coleção Américo Ribeiro dos Santos.

202  (1909); tela; 100 x 79 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Minha família.

Sempre muito discreto, Visconti guardara segredo, aqui no Brasil, sobre a existência de sua companheira e filha em Paris. Após criar condições dignas para elas viverem aqui, e concretizar na França o casamento, em 14 jan 1909 [D63], o pintor traz sua família para o Rio e trata de apresentá-las à sociedade brasileira, na linguagem que lhe é própria: na 16ª EGBA, de 1909, sob o nº 149, exhibe esse belo retrato das duas, com o título que valia por uma declaração. Existem pelo menos duas fotografias [F13] da família Visconti em seu atelier, ao lado desta obra, provavelmente para registrar a sua conclusão. A pintura foi recebida com surpresa e admiração, pelo *Jornal do Brasil*: “um quadro de estylo *Minha família*, de composição exótica, mostrando a segura technica dos tons e a segurança do colorido, predicados triviaes no seu temperamento de artista. [...] é de uma feição propria, que indica um character pessoal do pincel e torna o artista vencedor na conquista dos efeitos e das tonalidades”, que também publicou uma caricatura [R46] do quadro, com a legenda “... pintada a *confetti*”; e pelo *Jornal do Commercio*: “A factura é ‘uma novidade’ só estranhavel para

quem não souber que o Sr. Visconti não cessa de estudar, de investigar, de variar [...] O efeito primordial da factura adoptada pelo pintor é o da rutilancia ambiente; ha alli uma irradiação; e a luz que envolve as duas figuras do quadro, parece ao mesmo tempo sahir dellas, sobretudo da criança formosissima que o Sr. Visconti deve adorar duas vezes, como pai e como artista”; entre outros. Visconti applicara no fundo deste retrato a mesma técnica usada nos painéis do teto da sala de espetáculos do Teatro Municipal, recém inaugurado. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 77, abrindo o 3º período (1909-1912); e da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 37, com o título *A rosa*, em ambas pertencendo à coleção Benjamim de Mendonça. Reproduzida em p&b na revista *O Cruzeiro*, 10 dez 1949, p. 26 [P38]; na revista *Brasil – Arquitetura Contemporânea*, nov/dez 1953/jan 1954, p. 15; no catálogo da exposição OS PRECURSORES, de 1974, sob o nº 29, como *A família*, quando pertencia à coleção Paulo Sérgio Leme da Fonseca. Em cores, na biografia de Barata, 1944, p. 35; no catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, 1982, quando pertencia à coleção Agnaldo de Oliveira; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 38. Numa crítica à exposição OS PRECURSORES, publicada em out 1974, Gilda de Mello e Souza escreve sobre essa pintura: “quadro muito bonito que, à primeira vista, surpreende pela virtuosidade. O tratamento das vestimentas, a colocação admirável das figuras no espaço, sobretudo a frontalidade da menina, lembram demais Renoir. No entanto, se atentarmos bem para a fatura, perceberemos que a realização do rosto não é impressionista. O modelado se prende antes aos ensinamentos da Academia, é unido, esmaltado, obtido através das gradações sutilíssimas do rosa. Eliseu não usou a pincelada partida, nem decompôs as cores, opondo as complementares; pintou segundo as regras tradicionais, limitando-se a estender por cima da tela já trabalhada, uma poalha de pontos coloridos, numa técnica que seria antes de Seurat.”

203  (1901*); tela; 42 x 29,5 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio. .

Auto-retrato.

O pintor aparece com as sobrancelhas levemente fransidas e o olhar concentrado, mantendo um pouco da expres-

são que pode ser vista no auto-retrato de 1902 [140], mas aqui o bigode e barba estão mais espessos, cobrindo-lhe os lábios. A pintura participou da exposição Comemorativa Do CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 17, com o título *Auto-retrato sem chapéu*, a data 1900, e a coleção Tobias Visconti. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em ago 2005, e reproduzida em seu catálogo. Apesar de estar datado de 1901, segundo o neto do pintor, Tobias, e pela aparência do retratado é de c.1910.

204  (1909); tela; 40 x 32 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Santa Teresa (Residência de Joaquim Murtinho). Coleção particular, RJ.

Composta por pinceladas soltas e bem aparentes, de cores suaves, mostra uma construção avarandada no alto do morro, identificada no catálogo da exposição RETROSPECTIVA de 1949, da qual participou sob o nº 79, quando pertencia à coleção da viúva do artista. Lygia Martins Costa cita essa pintura em sua “Apreciação da Obra”, como exemplo da técnica divisionista que Visconti traz de Paris e vai perdendo ao longo do 3º período, por ela estabelecido. A pintura pertence ainda aos descendentes de Visconti. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

205  (1909); tela; 81x100 cm; a.d.l.c.i.e.; Rio.

Morro do Castelo.

Representa um tema carioca dos mais caros a Visconti: o foco é a encosta do morro, com suas casas, árvores, e diversos varais cobertos de roupas brancas agitadas pelo vento. No sopé um grupo de telhados e uma fumacinha branca que sai de alguma chaminé. Neste caso, porém, representa o morro de um ângulo não muito usual: um recorte marcado pela encosta permite ver o céu azul ocupando quase metade da tela, e transformando a linha do horizonte numa diagonal. A pintura foi apresentada na exposição individual de 1920, na Galeria Jorge sob o nº 5, e reproduzida em p&b na *Revista da Semana*, de 14 ago 1920 [P17]. Justamente em agosto de 1920, o prefeito Carlos Sampaio decretava o arrasamento do Morro do Castelo. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob

o nº 78, quando pertencia à coleção Benjamim de Mendonça. Reproduzida em cores no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 6, quando fazia parte da coleção Américo Ribeiro dos Santos; e em *Arte no Brasil*, 1979, p. 582.

206  (s.d.); tela; 25,8 x 34 cm; a.c.i.d.

Praia de Copacabana e Morro do Cantagalo.

Pintura ligeira de poucas pinceladas bem aparentes, que apresenta, excepcionalmente, uma linha do horizonte que divide a composição um pouco abaixo da metade da tela, pois focaliza o morro por inteiro, bem ao centro. Participou da exposição comemorativa Do CENTENÁRIO, em 1967, registrada em seu catálogo sob o nº 37, com a data 1910, e da coleção José Paulo Moreira da Fonseca. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 1997, e reproduzida em cores em seu catálogo, que informa estar situada no c.i.e., e apresentar vestígios de assinatura no c.i.d. Apesar de sua legenda neste catálogo indicar o comprimento de 41 cm, pelas proporções da imagem, as dimensões indicadas no catálogo de 1967 são as corretas.

207  (s.d.); tela; 60 x 80 cm.

Deveres.

Foi apresentada na 17ª EGBA, em 1910, sob o nº 136, a julgar pela descrição publicada no *Jornal do Commercio*: “... uma bella menina, rechonchuda e loura, com dous laços de fita dando duas notas vermelhas á cabeça, faz as suas lições sentada a uma mesa. Á direita, com fortes pinceladas verticaes, quiz o artista dar a impressão de vibrante faixa de sol entrando arrebatadoramente pela sala – tudo numa technica, que tem reminiscencia da sua tentativa de *poin-tillé* do anno passado.” Este comentário, que é a única indicação das cores usadas por Visconti, faz uma comparação com a pintura *Minha família* [202]. Outra apreciação publicada no *Jornal do Brasil* reforça a identificação: “... *Deveres* em que ha admiraveis effeitos de contraste de luz, e onde a figura infantil palpita de vida na contemplação do livro illuminado.” Certamente Yvonne, a filha de Visconti, serviu de modelo para essa obra. Participou da exposição

RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 93, com o título *A lição*, quando pertencia à coleção Otto Gil. Lygia Martins Costa cita essa pintura em sua “Apreciação da Obra”, como *Estudando a lição*, e observa: “não é tão realista, qualquer coisa de indefinido contrasta com o fecho de luz intensa sobre o canto da mesa.” A única imagem conseguida dessa pintura foi a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949 [F61].

208  (s.d.); tela; 65 x 81 cm;
a.c.i.d.

O beijo. Acervo do PBV-SP, registro nº SF-24242/69.

Mais uma cena de gênero, bem ao gosto de Visconti, expressando intimidade e ternura, na qual se podem reconhecer Louise e Yvonne. A esposa do pintor parece estar usando a mesma blusa branca

e camafeu sobre a gola alta, que podem ser vistos nas pinturas 201 e 202. Já a menina usa aqui, nos cabelos, dois laços de fita verde, que combinam com o vestido de leve tonalidade esverdeada. Embora não esteja registrada no catálogo, a pintura foi apresentada na 17ª EGBA, o que pode ser comprovado pela descrição do *Jornal do Commercio*, 1º set 1910: “... naquella sua technica segura e sobria [...], uma menina, empunhando flores, abraça uma senhora: uma demonstração de affecto por um acontecimento faustoso, talvez um aniversario, – bem entonado e muito harmonico.”. Reproduzida em p&b no catálogo *Acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*, 1989, p. 122; em cores, em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 53, com o título *A despedida*, sugerindo a data c.1906/7; e no catálogo *Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*, 2004, p. 25. Fotografada em Campos do Jordão, em 24 out 2007.

209  (s.d.); tela; 70 x 96 cm;
a.c.i.d.

Recanto do morro de Santo Antonio.

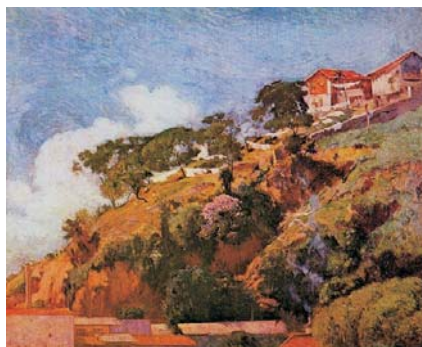
Mais uma vez o tema da lavadeira, aqui com chapéu de palha e carregando uma bacia de roupas. A sombra das árvores, a vegetação variada e colorida, o varal com roupas estendidas, a menina que brinca por perto, a presença da bananeira e a ausência do céu, são também elementos característico do repertório viscontiano. Reproduzida em tricromia na *Ilustração Brasileira*, jan 1924 [P25], fazendo parte da galeria do Dr. José Marianno Filho; e em *Primores da Pintura no Brasil*, 1941/42, acompanhada do comentário: “Essa paisagem de Visconti faz parte da crônica pictórica da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. [...] Agora, então, que êle se acha na iminência de ser demolido, segundo consta de um recente decreto da muni-



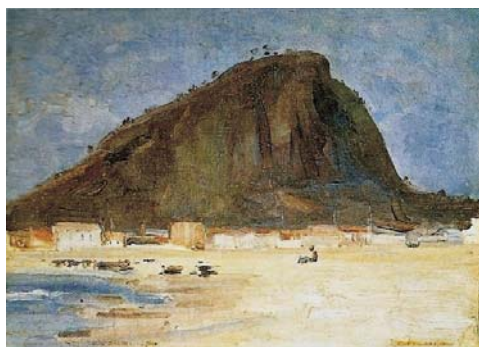
203



204



205



206



207



208



209

cipalidade, quadros como esse de Visconti assumem um caráter documental, inegavelmente inestimável”. De fato, na década de 1950, a maior parte deste morro foi destruída para fornecer material para o Aterro do Flamengo. A pintura participou da RETROSPECTIVA, de 1949, como *Meu quintal (Copacabana)*, sob o nº 82, da coleção José Marianno Neto; e de Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 16, quando pertencia à coleção Pedro Klabin Cury. Numa crítica à exposição Os PRECURSORES publicada em out 1974, Gilda de Mello e Souza escreve: “Em *Recanto do Morro de Santo Antonio*, tela mais recente e regida por um espírito tão diverso, Eliseu Visconti repete, curiosamente, o mesmo esquema cromático do quadro anterior [*A crisálida*]. Não há mais oposição entre figura e fundo e a tela inteira é entretecida gravemente de luz e sombra”. Reproduzida em p&b, nos catálogos das exposições RETROSPECTIVA, de 1949 e Os PRECURSORES, de 1974; e em *Acadêmicos e modernos*, 1998, p. 131. Em cores, no catálogo da exposição *A paisagem Brasileira*, no Paço das Artes, 1980; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 56. O catálogo de 1949 apresenta as dimensões 66 x 92 cm, mas essa diferença, certamente se refere à parte da tela

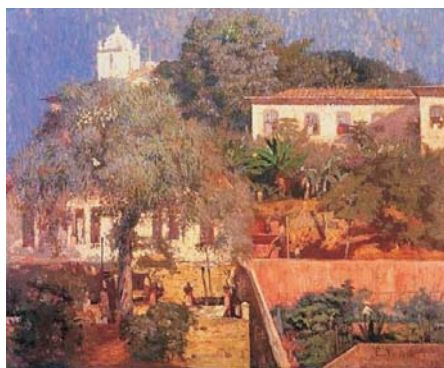
encoberta pela moldura; e a coloca no 3º período (1909-1912), enquanto em *Visconti, Bonadei* é indicada a década de 1920.

210 ■■■■■ (1910); tela; 46 x 54 cm; a.c.i.d.

Paisagem de Santa Teresa.

Pinceladas curtas e bem aparentes, aplicadas em diversas direções e em tonalidades vadiadas, cobrem toda a tela, com exceção das bananeiras, quase ao centro da composição, cujas folhas longas foram executadas com uma só pincelada, e por isso mesmo, destacam-se admiravelmente do restante da paisagem. Foi apresentada na 20ª EGBA, em 1913, sob o nº 210. Neste ano, Visconti preparava-se para voltar a Paris com sua família, a fim de executar os painéis decorativos para o teto do foyer do Teatro Municipal, e trabalhara em seus projetos. Assim sendo, nada preparou de especial para a EGBA, exibindo de expressivo, apenas esta pintura realizada anos antes. Como pode ser visto na foto publicada na *Gazeta de Notícias*, de 6 ago 1920 [R68], essa pintura foi exposta na individual da Galeria Jorge, muito provavelmente registrada em seu catálogo como *A Igreja de Sta. There-*

za, pois um artigo publicado em *O Jornal*, 6 ago 1920, indica que este título foi adquirido por José Marianno Filho.. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 79, em cuja legenda consta: “(Da coleção do Solar de Monjope)” [R56, 57]; no catálogo da exposição Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 26, como *A casa do pintor em Sta. Teresa*, quando pertencia à coleção Raphael Parisi. Em cores, em *Pintura brasileira do século XX: trajetórias relevantes*, 1998, p. 33; e na *Revista Abigraf*, de jan/fev 2002, p. 20-21. Numa crítica à exposição Os PRECURSORES, publicada em out 1974, Gilda de Mello e Souza escreve sobre essa pintura: “A parte esquerda da tela é admirável e os planos se organizam numa dosagem perfeita de sombras e luz, volumes e atmosfera. A vegetação é tratada com uma pincelada curta de grande leveza e o colorido é suave e transparente. No entanto, do lado direito da tela, Visconti não soube equilibrar os elementos estruturais (a casa e o muro) e a matéria ligeira dos verdes. O espaço resultou compartimentado em demasia, contrastando vivamente a concepção fluida da outra metade. Tem-se a impressão que a moldura enfeixou duas telas diferentes, uma mais próxima de Sisley, outra de Cézanne”.



210



211



212



213



214



215

211  (1910); tela; 81,4 x 65,4 cm; a.d.c.i.e.

Auto-retrato. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 976.

Aqui Visconti se apresenta caracterizado de pintor, num rara representação sem paletó e gravata. A luz lhe bate nos ombros vindo de trás, iluminando levemente o rosto no seu lado direito, mas mantendo um acentuado contraste de claro-escuro. Pode-se notar o realce nas maçãs do rosto, o que configura um sorriso que não aparece nos auto-retratos anteriores, e revela mais segurança e contentamento. É o período em que Visconti ministra aulas de pintura na ENBA, mudou-se com a família para Copacabana, e nasceu-lhe o segundo filho, Tobias. Na homenagem póstuma feita a Visconti na ACL, Carlos da Silva Araújo contou em seu discurso a conversa que teve com o pintor sobre esta pintura: “O Mestre sentiu-se um tanto embaraçado com a posse dêsse auto-retrato por alheia pessoa e fez questão de me contar como saíra êle de seu *atelier*. Recebera a encomenda urgente de certo quadro. Faltando-lhe no momento uma grade ou *chassis*, estendeu a tela a pintar sôbre o auto-retrato. Realizada a encomenda, já não mais se recordava da ocorrência. Entregou o trabalho. Foi pago. A transação ficou concluída. O cliente, certamente, descobriu mais tarde o ocorrido e não teve escrúpulo em vender o quadro adiante. Quanto a mim, informei-lhe da aquisição recente em público leilão da Coleção Fonseca Hermes.” A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 80, quando ainda pertencia à coleção Carlos da Silva Araújo. Herman Lima, em artigo publicado no *Diário de Notícias*, 1º jan 1950, faz um longo e entusiasmado comentário sobre essa tela, declarando: “o que me vem de logo à mente, diante dêle, é certa coisa do ritmo arquitetural dum Rodin. [...] Grande, profundo, sedutor arranjo a sangue e negro”. Segundo os registros do museu, foi comprada de Carlos Braz Lavoura, em 1961. Reproduzida em p&b, nos catálogos do *Leilão de objectos historicos e de arte*, da coleção Djalma da Fonseca Hermes, jul/ago1941; e do MNBA, *Arte Brasileira no século XX: Galeria Eliseu Visconti*, 1984, p. 48; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 305. Fotografada no Rio de Janeiro, em 15 maio 2006.

212  (1910); tela; 41 x 56 cm; a.d.l.m.i.d.; Rio.

Primeiro retrato de Tobias. Coleção particular, RJ.

A assinatura da direita [A12] apresenta formato característico do período de 1930-44 [A21, 23, 26]. Mais à esquerda, também na margem inferior, pode-se ver ainda restos de uma dedicatória feita a tinta ferro gálica, que deve ser da época em que a pintura foi criada: “A mon Tobie/ seu pai/ E. Visconti/ Rio, 1910”. Pode-se notar uma fatura mais lisa em toda a pele rosada do bebê, e uma mais solta nos lençóis e principalmente na sua camisolinha. O pezinho direito, suspenso no ar, ficou inacabado e cobre, apenas parcialmente, o sexo do menino, representando o orgulho do pai por seu primeiro filho *maschio*, nascido no Rio de Janeiro, em 30 julho 1910. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 81, com o título *Meu filho Tobias aos 6 meses*; e da Comemorativa Do CINQUENTÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 21, como *Tobias com 6 meses*, em ambas da coleção Tobias Visconti. Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 55; e em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 294. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em jul 2004, e reproduzida em cores em seu catálogo. Fotografada no Rio de Janeiro, em 24 set 2007.

213  (1910); tela; 82 x 58 cm; a.d.?

Alegoria dantesca.

É mais um esboço, de tamanho médio, para a mesma cena da *Divina Comédia*, que Visconti havia trabalhado em Paris, como obrigação de pensionista – uma grande composição que não foi executada por falta da verba prometida. Nesta versão, Visconti aproxima ainda mais a cena do espectador. As figuras em primeiro plano estão maiores proporcionalmente, e aquelas acima dos dois peregrinos não se parecem mais com anjos, mas com almas que se precipitam. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 20; e no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 17, sendo que nas duas ocasiões fazia parte da coleção Gilberto C. Cury. O catálogo de 1974 nos informa que a pintura é data-da, porém não é possível ver a inscrição

na reprodução. Isso pode significar que, ainda em 1910, Visconti não desistira da idéia de realizar sua grande composição inspirada em Dante Alighieri, depois de tê-la retomado também, em 1908 [196].

214  (s.d.); tela; 18,5 x 34,5 cm; a.c.i.d.

Tarde em Copacabana.

Mais uma paisagem cuja composição mostra apenas uma pequena nesga de céu, e embora as figuras sentem-se diante do mar, dele nada se pode ver. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em maio 2000, set 2004 e abr 2005; e por Evandro Carneiro em ago 2009, com a sugestão de c.1925. Porém, a data estimada pelo site do pintor, c. 1910, é mais plausível, pois neste ano, Visconti mudou com a família para a Ladeira do Barroso (hoje dos Tabajaras), pois o apartamento no andar abaixo do atelier, na Rua Mem de Sá, revelara-se muito quente e abafado. Certamente, várias paisagens de Copacabana foram por ele criadas nesses primeiros anos, quando o bairro ainda florescia.

215  (1912*); madeira; 22 x 14 cm; a.d.c.s.d.

O progresso.

Um pequeno esboço para estudo da composição e colorido, sem preocupação com o desenho, para um dos painéis executados por Visconti para a Biblioteca Nacional. Desta vez, ele foi chamado para participar da decoração do suntuoso prédio público, ao lado de Henrique e Rodolpho Bernardelli, Modesto Brocos, Correia Lima e Rodolpho Amoedo. A sede atual da Biblioteca Nacional foi inaugurada em out 1910, na Avenida Central (hoje Rio Branco), Rio de Janeiro. Segundo o *Jornal do Commercio*, 1º set 1910, os mestres, entre eles Visconti, achavam-se ocupados com as encomendas da Biblioteca. No *Relatório Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, 1911, Manoel Cícero Peregrino da Silva conta que ele próprio escolheu os assuntos e os artistas que deveriam executar os painéis: “Os que ficaram na Galeria são do pincel de Elyseo Visconti e representam a Solidariedade Humana e o Progresso”. A Biblioteca guarda os esboços que Visconti realizou para os seus dois painéis, em pastel sobre papel, datados de 1910 [E39]. Esta deve ser também

a data de criação deste pequeno esboço a óleo, apesar da data inscrita de 1912, pois ela deve ter sido acrescentada anos mais tarde, provavelmente junto com a assinatura. A pintura foi reproduzida em cores, em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 39. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 2000, e reproduzida em seu catálogo. Participou do *Salão de Arte* do clube A Hebraica, São Paulo, em ago 2005, onde foi fotografada no dia 17.

216  (1910/11); tela; 62 x 76 cm; a.b.i.d.

Boa noite. Coleção particular, RJ.

Uma cena familiar bem ao gosto viscontiano, particularmente interessante por ser um raríssimo retrato de Louise com os cabelos soltos, o que concede propriedade ao título. A luz incide diretamente sobre a cabeça e o braço do bebê adormecido, ficando tudo mais na penumbra, o que intensifica o clima de recolhimento. Apesar disso, os detalhes não foram negligenciados, como a chupeta que pende da roupinha dele. O olhar da mãe e o gesto de Yvonne beijando o irmãozinho são de extrema ternura, que estará sempre presente nessas cenas de gênero, que Visconti criará pelo resto de sua carreira, tendo sempre sua família por modelo. Participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o nº 86, de propriedade da viúva do artista; da *Comemorativa DO CENTENÁRIO*, de 1967, sob o nº 13, com o título *O beijo*, e da exposição *DO CINQUENTENÁRIO*, em 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 20, como *O beijo* ou *Boa noite*, com a data de 1910, em ambas da coleção Tobias Visconti. Lygia Martins Costa cita essa pintura em sua “Apreciação da Obra”, como exemplo do período realista, em que o castanho desempenha papel saliente: “é de extrema delicadeza de sentimento a execução. O fundo ainda divisionista destaca o grupo em pincelada lisa, pasta luminosa, sobretudo no bebê adormecido ao colo da mãe e da garota que o beija. Todo o resto está na penumbra.” Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 55, em cuja legenda consta: “Rio, 1911”; e em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 294. Sendo que Tobias, o bebê retratado nasceu em julho de 1910, a data da pintura poderia ser final deste ano ou início do seguinte. Fotografada no Rio de Janeiro, em 24 set 2007.

217  (s.d.); 34 x 38 cm; a.c.i.d.

Telhados de Copacabana. Coleção particular, SP.

De pinceladas rápidas e aparentes, trata-se de um esboço para a paisagem de *A crisálida* [219], no qual Visconti estuda sua composição e suas cores. Recebeu classificação “A” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 7 maio 2010. Leiloadada por Evandro Carneiro e Soraia Cals em maio de 2010, e reproduzida em cores em seu catálogo. Fotografada em São Paulo, em 10 jan 2008.

218  (s.d.); tela; 28 x 15 cm; a.c.i.d.

Troncos. Coleção particular, SP.

Parece ser um pequeno estudo de parte da paisagem para a pintura seguinte, porém a fatura dos troncos é bastante diferente, tanto da composição final como do esboço [217]. Apesar disso, deve ser vista em conjunto com estes, para facilitar a comparação. Foi fotografada em São Paulo, em 25 jun 2008.

219  (1910/11); tela; 60 x 82 cm; a.c.i.e.

A crisálida. Coleção particular, SP.

Yvonne, a filha do pintor, foi tomada como modelo para essa composição. Existe uma aquarela, de 23 x 32 cm [E35], representando basicamente a mesma cena, provavelmente um estudo realizado para esta composição. A pintura foi apresentada na 18ª EGBA, de 1911, sob o nº 105; na Individual da GALERIA JORGE, em 1920, sob o nº 18; e na Exposição Retrospectiva anexa à *Exposição Comemorativa do Centenário da Independência*, em 1922, sob o nº 303. Em sua primeira exibição, não causou o impacto que se esperava, a julgar pelo sucesso posterior. Enquanto todos os jornais elogiavam o *Retrato de Alberto* [221], apenas um – *A Noite* – citou esta composição: “..., um pequeno quadro, que é um poema de cor e de concepção; intitula-se «Chrysalida», é a nympha, de cujo casulo, numa metamorfose brilhante, vôm borboletas douradas, azues, vermelhas e, ao fundo, a casaria da cidade resplandecente num banho de sol.” Em 1920, foi destacada, pelo *Jornal do Commercio*: “A ‘Chrysalida’, uma obra-prima de concepção e de colorido não se pôde contemplar sem

experimental um nobre e intenso prazer intelectual.” Participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o nº 83; da *SALA ESPECIAL* da II Bienal, 1954, sob o nº 36, em ambas pertencendo à coleção Benjamim de Mendonça; e da exposição *Os PRECURSORES*, de 1974, sob o nº 13, da coleção Américo Ribeiro dos Santos. Sobre esta última exibição, Gil-da de Mello e Souza escreve: “Característica do período simbolista é *A Crisálida*, uma das obras mais fascinantes da mostra. [...] O jogo dos três planos é requintado: a bordadura das árvores separa com a sua renda de sombras chinesas o primeiro plano, mergulhado na penumbra, do segundo plano, cruamente iluminado.” Reproduzida em tricromia na *Ilustração Brasileira*, nov 1923 [P24]; e em *Primores da Pintura no Brasil*, em 1941/42. Em p&b, no jornal *A Noite*, 6 ago 1920; na revista *O Cruzeiro*, 10 dez 1949, p. 27 [P38]; no jornal *Ultima Hora*, 19/20 out 1974; e nos catálogos de 1949 e 1974. Reproduzida em cores em *Eros adolescente*, 2008, p. 279. Fotografada em São Paulo, em 6 dez 2007.

220  (s.d.); tela; 60 x 81 cm; a.c.i.d.

Mãe. Coleção particular, RJ.

Uma cena do cotidiano do pintor, em que sua esposa amamenta o filho pequeno, Tobias, enquanto lê uma revista e mexe o conteúdo de uma xícara. A luz chega forte do alto e de trás, iluminando bem a revista e deixando totalmente nas sombras apenas o rosto da jovem mãe. Muito provavelmente foi essa a pintura apresentada na 18ª EGBA, de 1911, sob o nº 104, o que se pode concluir do comentário de Raul Pederneiras: “... nessa tela soberba de verdade e de expressão, onde a figura de uma mulher amamentando o filho vibra e palpita com muita verdade e muito sentimento.” Provavelmente também, participou da Individual na Galeria Jorge, em 1920, sob o nº 7, quando foi destacada pelo *Jornal do Commercio*: “Outro quadro que também apresenta um difícil problema de luz e de cor, é o denominado ‘Mãe’ em que dominam cambiantes de branco, e que é um dos que também mais têm atraído os visitantes.” Mas, certamente, é a pintura citada por J. Paulo M. da Fonseca, em 1967: “uma mulher amamentando, uma cena que poderia veicular-se adocicadamente, mas que, ao contrário, se expõe com uma veemên-

cia estupenda, um contraste de brancos (roupas) com a carnatura rosa do seio e do infante, enquanto que a face materna se esconde, ou melhor, se expressa numa sombra impositiva, todo êsse laconismo sublinhado pelo fundo de um verde-cinza, uma espécie de silêncio a permitir maior nitidez para a frase pronunciada”. Reproduzida em cores na *Revista Abigraf*, jan/fev 2002, p. 24, com o título *Maternidade*. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

221 ■■■■ (1912*); tela; 67 x 82 cm; a.d.c.s.d.

Retrato de Alberto.

A cadeira na qual o menino está sentado, pode ser vista na foto de Visconti em seu atelier, de 1926 [F15]. Foi apresentada na 18ª EGBA, em 1911, como *Retrato de Alberto Giffoni*, sob o nº 103. Um retrato clássico, de fatura lisa e palheta escura, muito elogiado em todas as crônicas sobre o salão, recebeu comentário de Raul Pederneiras: “O retrato do rapaz impressiona pelo vivo característico da expressão, a figura parece viver na tela como, a um entendido ouvimos dizer, com muita propriedade, que pouco faltava para que essa figura saltasse

do quadro, a palpitar.” A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 92, quando pertencia à coleção Mario Francisco Giffoni; e da Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 48, com a data de 1912, e da coleção Nagib Francisco. Apesar de ter inscrita a data de 1912, é certo que participou da EGBA de 1911, pelas descrições encontradas nos jornais da época: “... um retrato de menino, que é uma obra cheia de dignidade e vigor, num tom verde-escuro, de grande harmonia.” Também confirmam ser a mesma nas duas primeiras exposições, a coincidência do título da primeira com a coleção da segunda, e a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949 [F62]. Lygia Martins Costa cita essa pintura em sua “Apreciação da Obra”, observando: “é de grande tristeza e dramaticidade em seu rosto abatido, mãos nervosas, olhos sérios e indagadores, sombras violentas.” Leiloadada pela Bolsa de Arte, em nov 2005, e reproduzida em cores em seu catálogo.

222 ■■■■ (s.d.); tela; 68 x 98 cm; a.m.s.e.

Retrato do ex-prefeito Dr. Pereira Passos. Acervo do PC-RJ.

O retratado, Francisco Pereira Passos (1836-1913) foi prefeito da cidade do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, nomeado pelo presidente Rodrigues Alves. Foi engenheiro do Ministério do Império e datam desta época (1875-76) as primeiras idéias e levantamentos para a reurbanização da capital federal que, 30 anos mais tarde, fez sua fama como prefeito. O fundo escuro da pintura parece ser o mesmo do *Retrato de Alberto* [221]. Foi apresentada na 18ª EGBA, em 1911, sob o nº 102, e embora não tenha chamado a atenção de muitos cronistas, o jornal *O Paiz* destacou: “... o assombroso retrato do Dr. Francisco Pereira Passo, de Visconti”. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, registrada no seu catálogo sob o nº 70, no segundo período da carreira de Visconti (1898-1908), com o título *Retrato do Prefeito Passos*, quando pertencia à coleção Francisco de Oliveira Passos. Apresenta em seu dorso o carimbo dessa exposição [D27]. Fotografada no Rio de Janeiro, em 20 jun 2007, quando a tela apresentava uma fissura, provocada por uma queda, bem visível na imagem.



216



217



218



219



220



221



222

223  (1911); tela; 32 x 42 cm; a.d.l.c.i.e.; Rio.

Ladeira do Barroso.

Poucas vezes Visconti se deslocou em busca de tema novo. A maioria delas é o registro dos arredores de suas residências ou ateliers. Esta é, certamente, a vista que o pintor tinha da altura da sua casa em Copacabana, para onde havia transferido a família no ano anterior, ou um pouco mais adiante, de forma a atingir o ângulo para captar toda a rua. A visão do mar ao fundo, lembra o seu lamento, registrado por *O Globo*, pouco antes de seu falecimento: “Quando para aqui vim com minha família, isto aqui era uma beleza. Eu via o mar e os navios que partiam para o resto do mundo. Hoje, só arranha-céus! [...] Tiraram-me o mar!” Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 51, em cuja legenda consta: “(hoje dos Tabajaras, Copacabana)”. Parti-

cipou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 84, registrada em seu catálogo com o título *Rua do Barroso, hoje Siqueira Campos*, quando pertencia à coleção Raul Vieitas.

224  (s.d.); tela; 40 x 33 cm; a.c.i.d.

Auto-retrato. PESP/SEC-SP; tombo nº 1728.

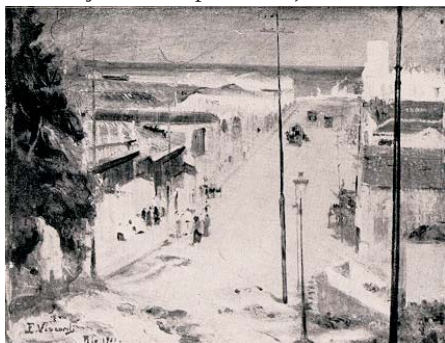
Uma forma bem característica de Visconti se auto-retratar: portando chapéu e gravata borboleta. A pintura participou da exposição *Erotica – os sentidos na arte*, de curadoria de Tadeu Chiarelli, no CCBB, em São Paulo, de 12 out 2005 a 8 jan 2006 e no Rio de Janeiro, de 20 fev a 30 abr 2006; sendo reproduzida em cores, em seu catálogo, p. 137. Reproduzida em p&b no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 42; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 305. Em cores, em *Pintura*

acadêmica: Retrato – Obras primas de uma coleção paulista, 1982; e nos catálogos da Pinacoteca, 1988, p. 406 e 1994, p. 115. Acompanha a reprodução de 1982, o comentário de Baechler: “Ligeiramente voltado de lado, iluminado pela metade, o rosto demonstra forte determinação. O olhar penetrante, quase duro, contrasta com o delicado contorno do rosto, adornado por uma barba juvenil e realçado por toques de carmim. A mancha escura do chapéu está sutilmente repetida no laço, criando equilíbrio na composição.” Imagem fornecida pela PESP.

225  (s.d.); tela; 40 x 51 cm; a.c.i.e.

Minha esposa (de perfil). Acervo FOC-RJ.

Retrato de Louise de perfil, que se assemelha muito com o rosto daquela que amamenta em *Maternidade* [176]. A fa-



223



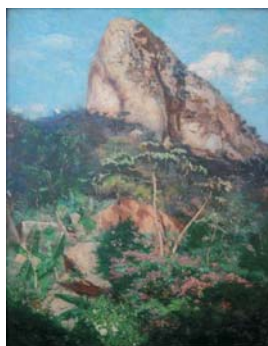
224



225



227



229



228



230



226

tura da pele é lisa e o fundo, neutro, mas a estampa da blusa foi sugerida através de poucas pinceladas soltas e bem aparentes. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 85; e da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 6, sendo reproduzida em seu catálogo como *Louise (Minha esposa)*, com a data 1911; em ambas pertencendo à coleção viúva Visconti. Reproduzida também em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 49, com este mesmo título, em cuja legenda consta: “Rio, 1911”. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 jun 2007.

226  (1911/12); tela; 140 x 100 cm; a.c.i.e.

Primeira comunhão. Coleção particular, RJ.

Como pode ser visto na foto publicada na *Gazeta de Notícias*, de 6 ago 1920 [R68], foi exposta na Individual da GALERIA JORGE, e registrada em seu catálogo sob o nº 29, com o título *Commun-gantes* [D03]. Mas, provavelmente, foi antes apresentada na 19ª EGBA, sob o nº 132, com o título *A mensagem*, o que pode ser intuído a partir do comentário do *Jornal do Commercio*, 17 set 1912: “O quadro – *Mensagem* – tem um thema allegorico cuja intuição confessamos humildemente não ter compreendido bem; mas, é bem pintado como factura, e a sua impressão seria completamente agradável se não fosse o effeito desharmonico da tonalidade azul da figura diaphana.”. Na comparação desta pintura com aquela que aparece na parede da exposição, na foto publicada na revista *Careta*, de 1912 [R66], notam-se algumas dessemelhanças, principalmente nos contrastes acentuados de claro-escuro que, no entanto, podem ser vistos em toda a foto. Além disso, se for realmente a mesma pintura, ela perdeu uma faixa de aproximadamente 20 cm de altura, na base inferior, o que pode ser percebido tanto na imagem representada quanto na proporção de sua altura com as das duas pinturas que a ladeiam na foto da revista. E se isso aconteceu, foi antes de 1920, pois na foto do jornal [R68] já aparece sem a parte inferior. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 87, com o título *A comun-gante*, quando pertencia à coleção Tobias Visconti. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em ago 2000, e reproduzida em cores em seu catálogo. Nos arquivos da

família há uma cópia do recibo em consignação, assinado pelo representante da Bolsa de Arte, datado de 18 jul 2000, e redigido com a caligrafia de Tobias d’Angelo Visconti, no qual ele intitula o quadro “1ª Comunhão”. Com esse título a pintura também aparece nas quatro principais listas de obras, manuscritas pelo mesmo filho do pintor, que indica em duas delas a data 1911, e outras duas c.1912. Na maior destas listas, está registrada como: “Primeira comunhão de Yvonne Irmã”, e na mais heterogênea: “Primeira comunhão (Yvonne Cavaleiro moça)”. Fotografada no Rio de Janeiro, em 28 set 2007.

227  (1911); tela; 45 x 56 cm; a.d.l.c.i.e.; Rio.

Bolhas de sabão. Coleção particular, SP.

A criança é presença constante nas pinturas de Visconti, seja em retratos, paisagens ou cenas de gênero, desde o início da sua carreira [009]. Mas a partir do nascimento de seus filhos, essa presença se intensifica. Os quintais são o ambiente propício para cenas como esta, em que a brincadeira infantil é o tema central. Sua filha Yvonne, então com dez anos de idade, produz bolhas de sabão com um canudinho, enquanto seu filho Tobias, com um ano, está sentado em um carrinho e a mãe observa os dois, protegida por uma sombrinha. A projeção da luz solar através da rama das árvores, que Visconti havia estudado no Jardim de Luxemburgo, aparece também nessa cena familiar. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 88, quando pertencia à coleção Yvonne e Henrique Cavaleiro. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração deste catálogo. Reproduzida em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 279. Fotografada em São Paulo, em 1º nov 2007.

228  (1912); tela; 25 x 34 cm; a.c.i.e.

A igrejainha (Copacabana). Coleção particular, RJ.

Uma das raras pinturas de Visconti representando trechos de praia, em direção ao mar, o que é curioso pelo fato dele ter morado no Rio de Janeiro, na maior parte de sua vida. No entanto, mantém a linha do horizonte alta

e o motivo que deu título à pintura é a construção solitária recortada contra o céu. Reproduzida em p&b na revista *O Homem Livre*, jan/fev 1943 [P36], indicando a data de 1911; e na biografia de Barata, 1944, p. 51, em cuja legenda consta: “Rio, 1912”. Participou da exposição comemorativa DO CENTENÁRIO, em 1967, registrada em seu catálogo sob o nº 36, com a data de 1912, e a coleção José Paulo Moreira da Fonseca. Consta da maior lista de obras manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, com o título *Marinha da praia de Copacabana com Yvonne*, e a data 1911. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

229  (s.d.); tela; 81,3 x 59 cm; a.c.i.d.

Paisagem do Rio. Acervo do MC-CP-BA, reg. nº 1540.

Apresenta abaixo da assinatura, escura sobre fundo escuro, restos de inscrição ilegível. O tema focalizando exclusivamente um morro carioca é constante em Visconti. Essa pintura traz ainda, perdida na imensidão da encosta, sobre uma grande pedra no centro à esquerda, a imagem de duas diminutas figuras humanas. Tobias Visconti, um dos netos do pintor, reconheceu nessa paisagem o morro atrás da Ladeira dos Tabajaras. É datável, portanto, de 1910-13 ou 1920-44. A ficha do museu informa apenas como procedência, a coleção Carlos Costa Pinto. Reproduzida em cores, no catálogo Museu Carlos Costa Pinto, 1997, p. 106. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em Salvador, em 7 abr 2008.

230  (s.d.); tela; 119 x 80 cm; a.l.c.i.d.; Rio.

Primavera (nu).

Foi apresentada no Rio, na 19ª EGBA, em 1912, sob o nº 133, podendo ser vista numa foto do vernissage [R66]; e em São Paulo, na 2ª *Exposição Brasileira de Belas Artes*, inaugurada em 12 jan 1913, no Liceu de Artes e Ofícios. Em sua primeira exibição, do *Jornal do Commercio* recebeu o comentário: “... a figura da menina, entretanto quasi na puberdade, está em uma posição desgraciosa, meio acaçada e encolhida, como que envergonhada de expôr

o seu joven corpo ao olhar indiscreto e desrespeitador de todo o mundo; [...] O pintor intitula esse quadro *Primavera*, e naturalmente, quiz simbolizar essa estação [...] Mas, admira que não tivesse pintado a sua figura ao ar livre, como elle o sabe fazer tão bem, em vez de mettel-a em um quarto fechado, como a tiritar de frio.” Visconti inova não ambientando sua alegoria ao ar livre, como ditava a tradição acadêmica, e ainda representando soltos, os cabelos de seu nu. Longos e lisos, os cabelos da menina envolvem suas mãos e braços, caem-lhe sobre os ombros e suas pontas chegam a tocar-lhe a coxa. Do alto pende um ramo de rosas; duas delas adornam sua cabeça, outra está aos seus pés; e várias pétalas espalhadas pelo chão, numa clara alusão à perda da inocência. Justamente a posição desgraciosa, apontada por Carlos Americo dos Santos, revela a naturalidade dos nus de Visconti, que por vezes se assemelham a retratos. A pintura foi reproduzida em tricromia na *Ilustração Brasileira*, jul 1923 [P22]; com comentário de Adalberto Mattos: “Com o maximo prazer, fomos tirar da intimidade do pintor tão encantadora joia; tivemos-a em nossas officinas por muito tempo; e dia para dia, novas bellezas constatavamos, delicadezas de toque surgiam aos olhos de todos que a contemplavam.” Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 76; e em cores, na p. 15, em cuja legenda consta: “(Coleção Silvio Prado Pastana)”. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 90, ainda da mesma coleção, reproduzida também, em p&b, em seu catálogo.

231  (?) ; tela; 63 x 48 cm;
a.c.i.d.

Menina com flor.

Leiloadada por Roberto Haddad, em mar 2009. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Segundo um dos membros da comissão e um dos netos de Visconti, que viram a pintura original, ela tem grandes chances de ser autêntica.

232  (?) ; ? ; ? x ? cm.

Busto de negro.

Esta pintura pode ser vista atrás de uma cristaleira, na parede do atelier que o

pintor mantinha em sua residência, na Ladeira dos Tabajaras, numa fotografia em que ele aparece sentado com a esposa, a filha e um menino, provavelmente um dos netos, em 1944 [F18].

233  (?) ; ? ; ? x ? cm.

Retrato de moça.

Esta pintura aparece na foto do atelier em 1912 [F68], na qual Hermes da Fonseca posa para *Alegoria da Lei Orçamentária* [247].

234  (s.d.); tela 38 x 38;
a.c.i.d.

Retrato de Yvone.

É um estudo de busto em perfil, com o rosto em escorço visto de baixo para cima. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 9, quando pertencia à coleção Sincero Zanela. Apesar do título atribuído na exposição, não se pode ter certeza que Yvonne, a filha do pintor, tenha sido seu modelo, embora ela tenha posado para vários estudos. Este talvez seja um estudo para a *Anunciação* exibida na 2ª *Exposição Brasileira de Belas Artes*, em São Paulo. Um comentário publicado no jornal paulista *A Gazeta*, de 20 jan 1913, descreve a cabeça de Maria voltada para o alto, em direção a uma estrela flamejante.

235  (?) ; ? ; ? x ? cm.

Rosto em escorço.

Aparece na foto do atelier em 1912 [F68], na qual o prefeito Gal. Bento Ribeiro posa para *Alegoria da Lei Orçamentária* [247]. Parece ser uma variação do estudo anterior, sendo que nesse caso, o peito aparece de frente. Poderiam ser também estudos para uma das filhas de Ló, do *Tema bíblico*, do PBV-SP [237].

236  (s.d.); tela; 44 x 32 cm;
a.c.i.e.

Anunciação.

Provavelmente um estudo para a *Anunciação* que Visconti apresentou na 2ª *Exposição Brasileira de Belas Artes*, inaugurada em 12 jan 1913, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Não se trata da mesma, pois uma descrição

em um jornal paulista, diz que Maria tinha os olhos voltados para o céu, e nesta versão, sua cabeça está voltada para baixo, numa demonstração de humildade e reverência. No restante, assemelha-se bastante à descrição feita da pintura exposta em São Paulo. Suas dimensões, bastante semelhantes às das quatro pinturas seguintes, e o tema bíblico igual ao delas podem indicar que façam todas, parte de uma série. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 14, quando fazia parte da coleção Armindo Arede.

237  (s.d.); tela; 32 x 40 cm;
a.c.i.e.

Tema bíblico – Ló e suas filhas.

Acervo do PBV-SP, registro nº SF 10015/70.

Esboço da passagem do Antigo Testamento, no qual o grupo dos personagens forma uma sólida pirâmide, que parece oferecer proteção contra o fogo e o enxofre, que destruíram Sodoma e ainda se espalham por todos os lados. Com as mesmas dimensões das três pinturas seguintes, que também se inspiram em temas bíblicos, parece fazer parte de uma série, talvez um projeto decorativo que não chegou a se efetivar. Fotografada em Campos do Jordão, em 24 out 2007.

238  (s.d.); tela; 32 x 40,5 cm.

Cena bíblica. Acervo do PRB-RS, registro nº RB 120.

Esboço ligeiro que parece representar a passagem em que Jesus, uma figura toda vestida de branco, restitui a visão aos cegos, dois homens semi-nus sentados no chão, sob o olhar de um grupo numeroso de pessoas. Fazia parte da coleção enviada a Porto Alegre por Assis Chateaubriand, em 1967, através da Campanha Nacional dos Museus Regionais. Com esse projeto, Chateaubriand pretendia criar museus regionais, de alto valor artístico, em vários pontos do País, e contou com a assessoria de Pietro Maria Bardi e Max Lowenstein. Porém, apenas cinco foram implantados, sendo um deles a atual Pinacoteca Rubem Berta, que foi doada à Prefeitura de Porto Alegre, em 1971, pela direção dos Diários Associados. A sua composição original permanece inalterada, sendo um acervo fechado. Imagem

fornecida por Flávio Krawczyk.

239  (s.d.); tela; 32,5 x 40 cm.

Cena bíblica – Lázaro. Acervo do PRB-RS, registro nº RB 123.

Esboço identificado em seu acervo com a história de Lázaro, não representa o momento em que o personagem se levanta do túmulo, que seria a passagem mais comum na sua iconologia. A almofada listada, a posição do personagem deitado, e sua disposição na tela se assemelham muito às de um nu de Visconti [055]. Assim como a pintura anterior, fazia parte da coleção enviada a Porto Alegre por Assis Chateaubriand, em 1967, através da Campanha Nacional dos Museus Regionais. Com as mesmas dimensões das duas pinturas anteriores,

e da seguinte, que também se inspiram em temas bíblicos, parece fazer parte de uma série, talvez um projeto para alguma decoração que não chegou a se efetivar. Imagem fornecida por Flávio Krawczyk.

240  (s.d.); tela; 40 x 32,5 cm; a.c.i.d.

Anjo na cisterna. Coleção particular, RJ.

O desenho estilizado se assemelha muito ao usado por Visconti, em seus projetos para marchetaria ou cerâmica, geralmente executados em aquarela ou guache sobre papel. O fato de ser uma cena bíblica, ambientada num interior, do qual se vê o exterior através de uma porta, assim como as duas pinturas anteriores, e ter as mesmas dimensões das

três precedentes, pode indicar que ela faça parte de uma série. A assinatura foi acrescentada pela família, pelo processo de serigrafia, de uma matriz feita a partir da assinatura reproduzida em destaque na capa do catálogo da exposição do CENTENÁRIO, de 1967 [P64], e no site oficial do pintor. Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, como “Composição decorativa representando um anjo purificando a água de um poço”. Na lista mais heterogênea de Tobias, esta pintura é indicada como “Composição mística (anjo a beira da cisterna)”; e na lista datada de 6 maio 1979, como “Composição Anjo no poço”, e indicada a data 1896, seguida de interrogação. Fotografada no Rio de Janeiro, em 26 set 2006.



231



232



233



234



235



236



237



238



239



240

241  (s.d.); tela; 73 x 58 cm;
a.m.i.d.

Louise. Coleção particular, RJ.

Mais um retrato da esposa de Visconti em cena do cotidiano. Sentada à mesa meio de lado, com o braço direito apoiado no espaldar da cadeira, sua mão pende solta como em alguns outros retratos viscontianos [141; 403; 421]. Louise segura com a mão esquerda a asa de uma xícara, e tem o olhar distante, acompanhando a direção do próprio corpo, como que a planejar a execução de suas tarefas ao longo do dia. O traje simples é enfeitado por um longo colar fino e um broche que lhe fecha a gola. A pintura é trabalhada em pinceladas curtas, aparentes e multicoloridas, principalmente no fundo, na toalha, na louça sobre a mesa, e no aparador por trás de Louise. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

242  (s.d.*); madeira; 22 x
13,5 cm; a.c.i.d.



241

Auto-retrato. Coleção particular, RJ.

Apresenta dedicatória: “A mon Nonó, 1943”, apelido carinhoso do filho mais novo do pintor, Afonso. Um auto-retrato de 21 x 13 cm participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, registrado em seu catálogo sob o nº 137, da coleção Afonso Visconti, e datado de 1920. Não se pode ter certeza que se trate da mesma pintura, pois não é possível visualizar hoje a inscrição deste ano e pela aparência de Visconti nessa pintura, ele seria mais jovem do que em 1920. A barba apenas começa a clarear, enquanto os cabelos ainda estão bem escuros, como numa foto de 1913, ainda no Rio de Janeiro, ao lado de sua família [F33]. Em ago 1920, por ocasião de sua exposição na Galeria Jorge, as fotos publicadas em jornais e revistas mostram Visconti já com a barba branca [R68]. A pintura consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, como “Auto retrato do pintor jovem”, pertencente aos descendentes



242



243

de seu irmão Afonso, sem indicação de data. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

243  (1911/12); tela; 98 x 72
cm; a.c.i.e.

Retrato de Mme. Marthe Weil. Coleção particular, RJ.

O belíssimo matiz avermelhado do vestido espalha-se também pelo fundo, formando com a pele rosada da senhora, uma harmonia quase monocromática. A retratada foi captada numa expressão doce, com o gesto da mão direita correspondendo, perfeitamente, ao da mão esquerda da mais famosa criação de Visconti, a *Gioventù* [114]. Também o véu que envolve os dois braços da senhora é similar àquele da menina-moça. O fino colar de pérolas e o luxuoso vestido denunciavam a posição social de Mme. Weil. Reproduzida na biografia de Barata, 1944, p. 58, em cuja legenda consta: “Rio, 1912”. Exemplificando sua afirmação de que Visconti nunca renunciou ao direito de pintar como



244



245



246



247

sentia, sobre esse retrato, Barata escreveu: “... feito em 1911, quando as mulheres usavam os cabelos em franja cobrindo a testa. O quadro já estava praticamente concluído, quando aquela senhora teve de fazer uma viagem à Europa. Ao regressar, no ano seguinte, pediu ao artista que pintasse de novo os cabelos afim de modernizar o penteado, pois as franjas já não estavam mais na moda. Também esse belo retrato, sem qualquer alteração, nunca mais saiu do atelier da Avenida Mem de Sá...” [p. 93]. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

244  (1912); tela; 39,5 x 30 cm (oval); a.d.b.i.d.

Retrato de Francisco Pereira Passos. Acervo do IRB-PE.

Diferente do retrato anterior que Visconti fizera do mesmo personagem [222], neste quase não resta fundo; o rosto, de frente, é captado em *close*. A margem oval da tela corta a figura no alto do chapéu, descendo por suas abas e finalizando o recorte logo abaixo do nó da gravata. A luz que vem do alto e da direita ilumina-lhe apenas metade do rosto, obstruída pelo chapéu. O olhar baixo e distante denuncia o cansaço e a idade avançada do ex-prefeito, que viria a falecer no ano seguinte. A pintura foi fotografada em Recife, em 10 abr 2008.

245  (1912); tela; 70 x 160,5 cm.

Primeira composição para o foyer do Theatro Municipal. Coleção particular, RJ.

Em 13 fev 1913, Francisco de Oliveira Passos, arquiteto responsável pela construção do Teatro Municipal até sua inauguração em 1909, e desde então, seu diretor geral, leva ao conhecimento de Visconti, através de carta oficial, que o prefeito do Distrito Federal, em 4 do mês anterior, havia aceitado a proposta do pintor, para a execução dos painéis decorativos para o teto do *foyer* do teatro, mediante algumas condições, dentre as quais: “Oportunamente apresentarei á minha apreciação os esboços definitivos e descrições dos respectivos assumptos que depois de aprovados por mim, servirão de base á execução da presente encomenda.” Muito provavelmente, esta primeira

composição teria sido apresentada junto à proposta de Visconti, pois não faz parte do acervo do Museu dos Teatros. Além disso, está mais distante da composição final dos painéis [E53]. Nesta tela, o centro já apresenta a idéia das musas tocando instrumentos musicais e Apolo a um canto [E56-61]. Em volta desse centro, cercado com uma moldura retangular pintada, dispõem-se algumas cenas futuramente descartadas, além daquelas que serão os temas dos tímpanos [E54, 55] que ladeiam o painel principal do foyer, aqui representadas na margem superior e inferior. A pintura consta da lista de obras datada de 6 maio 1979, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, com a observação: (necessita restauração); e da lista mais heterogênea, como “Esboço do Foyer do Teatro Municipal”, com a nota: “está danificado, largando a tinta”. A pintura foi restaurada no atelier de Cláudio Valério Teixeira, em 2008/09. Leiloadada por Evandro Carneiro e Soraia Cals em maio de 2010, e reproduzida em cores em seu catálogo, na capa e interior, com vários detalhes. Fotografada em Niterói, em 11 dez 2008, durante o processo de restauro. Imagem, depois do trabalho terminado, fornecida por Cláudio Valério Teixeira.

246  (1913); tela; 51 x 79,7 cm; a.d.l.c.d.; Rio.

Estudo para o foyer do Theatro Municipal. Acervo do MT-RJ.

Provavelmente este seja o esboço definitivo que foi, na carta de Oliveira Passos de 13 fev 1913, colocado como uma das condições para a aceitação do projeto, que Visconti apresentou para sua decoração do foyer. Neste estudo, Visconti já separou o painel central dos dois tímpanos laterais. Um deles, “Inspiração Musical”, é representado pelas sereias; o outro, “Inspiração Poética”, conta com as figuras de Dante e Beatriz. Esta última cena, no estudo anterior, está ambientada numa paisagem árida, com árvores secas, e neste, parece ser uma praia colorida, em tons de verde, rosa e azul. No painel decorativo lateral do foyer, o encontro de Dante e Beatriz se dá entre as árvores de um bosque, e na presença de algumas almas do purgatório [E54]. No outro painel lateral,

a cena das sereias é bem semelhante à que está proposta neste estudo, com o barco ao fundo e os remos abandonados pelos tripulantes, que nadam encantados em direção às sereias [E55]. O painel principal planejado neste estudo já apresenta as três graças ao centro, como no definitivo do *foyer* [E62]; mas nele não se pode ver Apolo que, no entanto, reaparece no painel central definitivo, embora a um canto, quase perdido entre as musas [E61]. A pintura é reproduzida em cores (det.) em *Theatro Municipal 90 anos*, 1999, p. 37; e em *A arte na belle époque*, 2008, p. 186. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 maio 2006.

247  (1913); tela; 220 x 200 cm; a.d.l.c.i.d.

Alegoria à Lei Orçamentária. Acervo do MHCRJ.

Segundo a legenda que acompanha a pintura em sua exposição permanente no museu, é a “Homenagem dos funcionários da prefeitura ao então prefeito Bento Ribeiro (1910-1914), em 29 ago 1913, data da assinatura da Lei Orçamentária que dava aumento aos funcionários. Figuras retratadas: Mal. Hermes da Fonseca – Presidente da República; General Bento Ribeiro – Prefeito do Distrito Federal; Dr. Osório de Almeida – Pres. do Conselho Municipal”. Foram encontradas, no álbum do artista guardado pela família, duas fotografias [F68] dos dois primeiros personagens, posando no atelier de Visconti da Ladeira dos Tabajaras, com os mesmos trajes e na exata posição em que estão retratados na pintura, apenas em ângulos ligeiramente diferentes. Na pintura foi também retratada a cadeira e a mesa deste atelier de Visconti, que aparecem em uma destas fotos, e também nas de 1926 e 1944 [F15,18]. A estante, a pequena escultura equestre e os quadros ao fundo não foram reconhecidos. Completando a composição, aparece por trás dos homens públicos uma figura alegórica feminina, sempre presente nas composições históricas de Visconti [108; 128; 159; 350], aqui representando a própria Lei, motivo da homenagem. Provavelmente, a pintura foi concluída antes da assinatura da lei, pois Visconti embarcou para Paris, com sua família, em jun 1913, ou foi finalizada lá. A pintura foi restaurada pelo próprio Visconti, em 1944, depois de doada ao

museu pela antiga prefeitura do Distrito Federal; e em 1979, por Carlota Martins Santos. . Fotografada no Rio de Janeiro, em 26 set 2007.

248  (s.d.); 31 x 55 cm;
a.c.i.e.

Flores.

De todos os gêneros pictóricos, o único negligenciado por Visconti foi sempre a natureza-morta. Numa entrevista de 1935, a Tapajós Gomes, o pintor declarou: “Acho que deve ser simplesmente horrível um artista especializar-se, por exemplo, em naturezas mortas!” Em outras representações suas de flores [283; 477], elas não se encontravam em vasos, mas ainda ligadas às plantas e ao solo, sendo esta, portanto, a única do gênero encontrada. Apesar das flores aqui serem mais abundantes e se espalharem para fora do recipiente, o vaso é o mesmo da composição histórica anterior, e o seu estudo justificaria essa exceção. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 24, quando fazia parte da coleção Armindo Arede.

249  (1914*); cartão; 27 x 31 cm; a.c.i.e.

Meu filho Tobias no campo.

Diversas vezes, com liberdade e ousadia, Visconti compôs suas pinturas com recortes inusitados, como nesta paisagem tão singela, na qual coloca o busto de seu filho em primeiríssimo plano. Fotografias coloridas desta pintura estão arquivadas na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados de Tobias d’Angelo Visconti. Consta da menor lista de obras manuscrita por este filho do pintor, que registrou a coleção da família, como “Tobias em Saint Hubert, paisagem com 1 figura, 1917”. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, registrada em seu catálogo sob o nº 94, abrindo o 4º período da carreira de Visconti (1913-1919), quando pertencia à coleção Tobias Visconti. Esse catálogo traz a informação de que se trata de uma pintura datada, porém, pela reprodução só é possível visualizar a assinatura. Apesar da figura do menino estar bastante simplificada, Tobias parece estar mais próximo dos quatro anos de idade, do que dos sete, como sugeriu o próprio.

250  (s.d.); tela; 40 x 33 cm;
a.c.s.e./ a.b.i.

Auto-retrato. Coleção particular, RJ.

Raramente Visconti se auto-retratava bem de frente, como nesta pintura, com exceção de uma das faces daquele em três posições, do MNBA [455]. Em alguns outros ele aparece com o rosto quase totalmente de frente, como naquele considerado o primeiro [022]; e mais dois apenas [194; 257]. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 129, quando pertencia à coleção Afonso Visconti. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

251  (s.d.); tela; 33 x 48 cm;
a.l.c.i.d.; Parque Montsoursy, Paris.

Parque Montsoursy – Paris.

Este parque em estilo inglês, construído no final do séc. XIX, está localizado no bairro de mesmo nome, ao sul de Paris. Na pintura pode-se ver o seu bosque ao fundo, através da cortina atmosférica. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em jun 2003, e reproduzida em cores no seu catálogo.

252  (s.d.); tela colada em duratex; 28 x 37 cm;
a.m.i.d.

Parc Montsoursy no outono.

Existe uma foto desta pintura nos arquivos deixados por Tobias d’Angelo Visconti. Consta da lista de obras datada de 6 maio 1979, manuscrita por este filho do pintor, que registrou a coleção da família; e também da sua menor lista, com a sugestão da data 1914. Desta última é o título adotado aqui, sugerido pela monocromia em castanho, com a qual Visconti representou todo o aspecto do parque na referida estação. Reproduzida em cores na dissertação de mestrado *Impressionismo Viscontiniano*, de M. José Sanches, 1982; e no catálogo da Concorde Galeria, ago 1989, como *Parc Montsoursy*.

253  (s.d.); tela; 60 x 82 cm;
a.c.i.d.

Sob a folhagem. Coleção particular, RJ.

Ao fundo, iluminado pelo sol, podem-se ver, mais uma vez, os varais de roupas e a lavadeira a estendê-las. No médio plano e à direita, um grupo de jovens, entretidas em várias atividades, abriga-

se sob a sombra das árvores, enquanto uma criança pequena brinca sentada na grama. O carrinho de bebê e a sombrinha – elementos recorrentes na pintura viscontiana – também compõem a cena. Em primeiro plano, repete-se a relva de colorido intenso e variado, iluminada pelo sol, que ainda se pode ver além da área sombreada. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 108, quando pertencia à coleção de José Mariano Neto; e da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, registrada em seu catálogo sob o nº 9, com a data 1913, ainda da mesma coleção. Herman Lima escreve sobre a RETROSPECTIVA de 1949, em trecho reproduzido no catálogo de 1954: “na sua prodigiosa mostra do divisionismo do quadro ‘Sob a folhagem’, com que o grande pintor atinge o cimo da sua arte, no que diz respeito à fulgurante realização daquela luz estival que põe cruezas de meio-dia na relva do primeiro e do último plano, contra a densidade da sombra do arvoredado mediano, em jogo de luminosidade e cromatismo de que só acharia ‘pendant’ no insuperável ‘Campo de trigo’ de Constable, da National Gallery de Londres”. Reproduzida em p&b no catálogo de 1949; e em cores na *Revista Abigraf*, jan/fev 2002, p. 24, como *Família no jardim*. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

254  (s.d.); tela; 55,3 x 42,5 cm; a.c.i.d.

A casa da vovó. Coleção particular, SP.

A casa da mãe de Louise Palombe, em Saint Hubert [F19-22], serviu de refúgio à família Visconti pela maior parte desta última temporada em Paris (1913-20), quando pelas ameaças da I Grande Guerra, a cidade já não era segura. Essa casa será, inúmeras vezes, representada por Visconti, mas nesta pintura o tema parece ser a copa das grandes árvores, com suas folhas amareladas pelo outono. O colorido é vibrante, ainda que o desenho tenha seus contornos suavizados pelo efeito atmosférico. A assinatura, muito mais nítida que a própria pintura, pode ter sido acrescentada anos mais tarde pelo próprio pintor. O verso desta tela [D28] é repleto de informações sobre sua história, apresentando inscrições e etiquetas, inclusive de uma galeria de arte. Pela inscrição da trave central do chassi – “‘Outono’, St. Hu-

bert (França)” – foi, provavelmente, apresentada na exposição individual da Galeria Jorge, em 1920, sob o nº 16. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 96, de propriedade da viúva Visconti; e da Comemorativa Do CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 27, como *Paisagem outonal*, quando pertencia à coleção Henrique Cavalleiro. Ainda se conservam, na trave superior do chassi, a pequena etiqueta de bordas vermelhas, com o número correspondente à exposição de 1949 manuscrito, e uma etiqueta que traz impressos o título e a coleção, da época da mostra de 1967. Na trave inferior, a inscrição: “Pertence a Yvonne Visconti Cavalleiro”, com caligrafia da própria. Fotografada em São Paulo, em 11 jan 2008.

255  (s.d.); tela sobre madeira; 36 x 30 cm; a.c.i.e./a.c.i.d.

A casa dos Palombe. Coleção particular, RJ.

Apresenta duas assinaturas, sendo a da direita feita em tinta ferro gálica e, por esse motivo, já está bastante apagada. Representa a mesma casa da pintura anterior, em outro ângulo [F19]. Consta da maior lista de obras, manuscrita por Tobias d’Angelo Visconti, que registrou a coleção da família, como “Paisagem de Saint Hubert com casa de Mme Palombe, sogra do pintor, com silueta de Tobias”, e a indicação da data 1916. Na lista mais heterogênea, do mesmo filho do pintor, esta obra aparece como: “Paisagem de Saint Hubert (casa de Mme Palombe) sogra do pintor” com a observação: “ass. dos dois lados”. Nas outras duas listas mais antigas (uma delas, datada de 6 maio 1979) não aparece essa designação, e sim o título: *Retiro no campo*, e na menor delas com o comple-

mento “paisagem com casa”, podendo referir-se à mesma pintura. Este título é citado também no catálogo da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 97, de propriedade de Tobias Visconti, mas como são várias pinturas de Saint Hubert com as mesmas dimensões e sem data, fica difícil ter certeza da identificação. Leiloadada pela Century’s Arte e Leilões, em mar 2000, como *Casa do pintor na Rua de Vaches*, e reproduzida em cores na capa do seu catálogo. Reproduzida em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 293. Fotografada no Rio de Janeiro em 19 maio 2006.

256  (?) ; ? ; ? x ? cm; a.c.i.d.

Moça na fonte.

Provavelmente uma alegoria ou cena



248



249



250



251



252



254



253



255



256

mitológica, pelo fato da jovem estar seminua e com uma lira nas mãos. Uma fotografia em cores dessa pintura está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti.

257 ■■■■■ (1914); tela; 65 x 42 cm;
a.d.l.b.s.e.; Paris.

Auto-retrato. Coleção particular, SP.

Pintura feita com a tinta bastante rala, conservando aparente a textura da tela, e em certos pontos dando efeito de muita transparência. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 57, com a indicação da data 1913; e no catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, 1982, quando pertencia à coleção Joaquim Augusto Bravo Caldeira. A data 1914, é bem visível, em vermelho, assim como a assinatura. Fotografada em São Paulo, em 11 jan 2008.

258 ■■■■■ (s.d.); cartão; 28 x 35 cm; a.c.i.d.

Névoa, Saint Hubert. Coleção particular, RJ.

Um tom azul acinzentado se espalha por toda a paisagem, que representa um trecho de Saint Hubert, nos arredores de Paris. Consta da maior lista de obras, manuscrita por Tobias d’Angelo Visconti, que registrou a coleção da família, como “Paisagem enevoadada de St. Hubert”, com a indicação da data 1915. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 100, de propriedade da viúva do artista. Leiloada por Soraia Cals e Evandro Carneiro, maio 2010, e reproduzida em cores no seu catálogo. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

259 ■■■■■ (s.d.); tela; 65 x 81 cm;
a.?

Leitura à beira do rio.

Uma jovem (certamente tendo Yvonne por modelo), de vestido branco e chapéu vermelho, lê à sombra das árvores e à margem das águas calmas. Seus belíssimos reflexos, de colorido suntuoso, ocupam mais da metade da área da tela, em primeiro plano. Sua composição lembra a de *O lago de Montgeron*, criada em 1876 por Claude Monet [R12], em que uma figura aparece na margem oposta do lago, cujo espelho d’água reflete toda a vegetação circundante, como na pintura de Visconti. Num álbum da família, há uma fotografia de 1938, na qual o filho de Visconti, Tobias, ocupa o lugar da figura feminina da pintura, exatamente no mesmo trecho de paisagem [F69] – um pequeno lago que fica no jardim da casa dos Palombe. Quase setenta anos depois, Tobias, neto do pintor, posa no mesmo local, e revela que a vegetação circundante está bastante mudada, mas a proteção de pedras na margem do lago ainda se mantém preservada, cerca de noventa anos após a



257



258



259



263



260



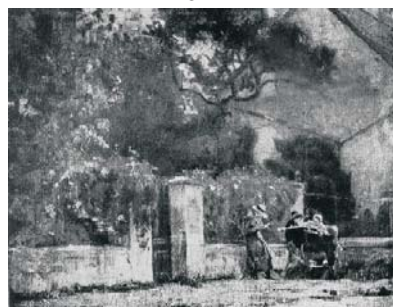
261



262



264



265



266

criação da pintura. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 106, quando pertencia à coleção Eliseu Scarpa. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949. Imagem fornecida por Paulo Kuczynski Escritório de Arte.

260  (1925*); tela s/ cartão;
28 x 34,5 cm; a.c.i.d.

Paisagem de Seine et Oise.

Excepcionalmente, uma paisagem com a linha do horizonte mais baixa. Apresenta assinatura e data, 1925, no verso, segundo catálogo antigo da Bolsa de Arte, no qual a pintura esta reproduzida em p&b, e cujo recorte foi encontrado no álbum da família Visconti. Seine-et-Oise era a uma região ampla da França, englobando oeste, norte e sul da região metropolitana de Paris (incluindo Versailles e Saint Hubert), que foi desmembrada em 1968. Seu nome vem dos dois rios principais que fluem através dela. Depois que retornou da Europa em 1920, Visconti não voltou mais para lá, por isso, o mais provável é que a data correta seja 1915.

261  (s.d.); tela; 28 x 34,5 cm;
a.c.i.e.

Paisagem em Saint Hubert.

Em primeiro plano, e ocupando metade da tela, Visconti representou a relva florida em detalhes, recurso que pode ser observado em outras pinturas suas. No médio plano, uma árvore à esquerda projeta sua sombra no chão, demarcando o início do plano mais movimentado, onde se vêem casas e grupos de pessoas às margens de um caminho de terra, e ao fundo, as primeiras árvores da floresta de Rambouillet, ao lado do vilarejo de Saint Hubert. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 1998, e reproduzida em cores, em seu catálogo. Imagem fornecida por Leonardo Visconti Cavalleiro.

262  (s.d.); tela; 46 x 55 cm,
a.c.i.d.

Paisagem. Acervo do MAP-MG, reg. nº 88.

Representa o trecho mais ao fundo da pintura anterior. Aqui a linha do horizonte é mais baixa e assim, pode-se ver mais do céu e menos do gramado. De acordo com os registros do museu, foi doada pela viúva Mário de Almeida,

em maio 1958, através da campanha de Assis Chateaubriand para compor o acervo inicial do Museu de Arte da Pampulha, que havia sido criado no ano anterior, sediado no edifício de um cassino desativado, às margens da Lagoa da Pampulha, Belo Horizonte. Segundo descrito no histórico de conservação e restauração do museu, em ago 1981, a tela se encontrava furada, rachada, arranhada e suja; e em mar 1987, além disso, apresentava perdas da camada pictórica e formação de craquelês generalizados. A pintura foi restaurada em jun 1988 pelo CECOR. Participou da *Exposição do Redescobrimento*, no módulo *Arte Moderna*, no Pavilhão da Bienal, em 2000, sendo reproduzida no seu catálogo, em cores e página dupla (64-65). Fotografada em Belo Horizonte, em 10 set 2009.

263  (1914); tela; 83 x 48 cm;
a.d.c.i.d.

Auto-retrato.

Sobre um fundo neutro, Visconti se auto-retrou em quatro posições: no alto, quase de frente, aparece de chapéu; em baixo, mostra o seu perfil esquerdo e meio-perfil direito; a meia altura, com a cabeça inclinada, parece espiar por trás de si mesmo. Pelas fotografias de Visconti [F02, 07, 10, 15, 26, 31, etc], captadas ao longo dos anos, percebe-se que ele sempre usou o cabelo repartido do mesmo lado. A quase totalidade de seus auto-retratos foi feita diante do espelho, uma vez que seu cabelo aparece sempre penteado do lado oposto. Neste, no entanto, nota-se que as duas faces representadas na parte inferior da tela, foram feitas a partir de fotografia, o que se confirma por seu olhar que não se dirige ao espectador. A pintura pode ser vista na fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, em c.1930 [F16]. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 11, quando fazia parte da coleção Maria do Carmo Carvalho; e em cores, em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 40.

264  (c.1915); tela; 90 x 58
cm; a.m.i.d.

Louise, Tobias e Afonso. Coleção particular, RJ.

Afonso, o terceiro e último filho de Eliseu e Louise, nasceu em 3 jan 1915, na França, e foi registrado no Consulado do Brasil. Esta pintura seria, talvez, o

primeiro retrato a óleo do caçula, que recebeu o apelido de Nonô. Num álbum da família Visconti, há uma fotografia [F67] em que o mesmo grupo familiar está numa posição bastante semelhante à desta pintura. Esta ficou inacabada, como poucas desse artista, principalmente na figura de Tobias e, portanto, é um interessante documento do seu processo de criação. A assinatura foi acrescentada pela família, pelo processo de serigrafia, de uma matriz feita a partir da assinatura reproduzida em destaque na capa do catálogo [P64] da exposição do CENTENÁRIO, de 1967, e no site oficial do pintor. Consta da lista de obras datada de 6 maio 1979, manuscrita por Tobias d'Angelo Visconti, que registrou a coleção da família, como "Louise, Tobias, Nonô, St. Hubert", com a indicação da data 1915; e da maior lista de obras, como "Retrato de Louise com Afonsinho no colo e Tobias", sugerindo a data 1916. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

265  (1915); ?; ? x ? cm;
a.c.i.d.

Saint Hubert.

Mais uma vista do vilarejo onde fica a casa dos Palombe, aqui com a família representada em outro trecho: Yvonne, como em várias outras pinturas, está concentrada em sua leitura; no carrinho de bebê está sentado o caçula, Afonso, observado de perto pelo pequeno Tobias; e ao lado deles, mamãe Louise. A única imagem encontrada dessa pintura foi a reprodução em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 64, em cuja legenda consta: "Paris, 1915 (Das galerias do Solar de Monjope)" [R56, 57].

266  (1915); tela; 23 x 33 cm;
a.d.l.c.i.d.; Rio.

Copacabana. Coleção particular, RJ.

Em 17 dez 1915, Visconti chega ao Rio de Janeiro para instalar seus painéis decorativos no foyer do Teatro Municipal, deixando sua família em Saint Hubert, para onde embarca de volta, em 5 abr 1916. Ele registrou sua rápida estada no Brasil com essa pintura da praia de Copacabana, bairro onde ficava sua residência. A pintura consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, como "Marinha de 1915", pertencente aos descendentes de

seu irmão Afonso. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

267  (s.d.); tela; 29 x 44 cm; a.c.i.d.

O trigal.

De volta à França, Visconti faz uma série de estudos da paisagem de um campo de trigo, para uma composição com figuras [271]. Nesta pintura, o grupo de árvores que se avista no horizonte está mais próximo que nos outros estudos. No primeiro plano, Visconti detalhou as pequenas flores que se destacam em pinceladas carregadas de tinta. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 11; e no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 2, sendo que nas duas ocasiões fazia parte da coleção Américo Ribeiro dos Santos.

268  (s.d.); tela s/ cartão; 28 x 35 cm; a.c.i.d.

Trigal. Coleção particular, RJ.

Este seria o esboço mais ligeiro do mesmo campo de trigo, que pode ser reconhecido pelas árvores representadas ao fundo. Dos quatro estudos encontrados, este é o que recebeu menor detalhamento, principalmente no primeiro plano. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 112, quando pertencia à coleção Paulo Carlos de Oliveira. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949, e no verso da obra, o carimbo e a etiqueta de bordas vermelhas numerada [D29], ambos da mesma exposição. Fotografada no Rio de Janeiro, em 29 set 2007.

269  (s.d.); tela s/ madeira; 28 x 34 cm; a.b.i.d.

Trigal. MAAC-PB, reg. nº 154.

Visconti tratou com especial cuidado as flores, no primeiro plano deste estudo. Elas estão diferenciadas por seu tamanho, cor e formato. Estão concentradas mais à direita, enquanto no lado oposto foi representada uma área mais vazia, talvez, parte de um caminho na plantação de trigo. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 113, quando pertencia à coleção Otto Sachs. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do ca-

tálogo de 1949. Foi doada por Joaquim Monteiro de Carvalho, em 1967, e fazia parte da coleção enviada por Assis Chateaubriand, através da Campanha Nacional dos Museus Regionais. Reproduzida no *Catálogo Geral do Acervo do MAAC*, 1993, p. 101. Fotografada em Campina Grande, em 17 abr 2008.

270  (s.d.); tela; 30,5 x 44,5 cm; a.c.i.d.

Trigal.

Nesta pintura se pode vislumbrar o campo de trigo em sua máxima extensão, assim como a linha do horizonte, que além das árvores vistas nos demais estudos, apresenta outras mais. O primeiro plano é também salpicado pelas flores brancas, mas ao fundo e à esquerda pode-se ver um elemento novo, provavelmente o limite do trigal. Reproduzida em cores na *Revista Abigraf*, jan/fev 2002, p. 22. Leiloadada por Evandro Carneiro, em maio 2002, com o título *Campo de trigo e coquelicots – Saint Hubert*. Restaurada em nov 2006, no atelier de Cláudio Valério Teixeira, que forneceu a imagem.

271  (c.1916); tela; 69 x 84 cm; a.c.i.d.

Pão e flores.

Foi apresentada na exposição individual da Galeria Jorge, em 1920, sob o nº 10 [D03], tendo sido adquirida, segundo *O Jornal*, 6 ago, que não informou o nome do comprador. Reproduzida em p&b na *Revista da Semana*, de 14 ago 1920 [P17]; e no catálogo da exposição Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 23, com o título *Moça no trigal*, quando pertencia à coleção Raphael Parisi. Na ocasião, Gilda de Mello e Souza julgou a pintura encantadora, e acrescentou: “As duas figurinhas, que aparecem à direita e no alto, são quase uma citação das meninas mergulhadas no capim, que Renoir representou em *Chemin montant dans les hautes herbes*. Mas o recolhimento da figura, a delicadeza etérea das pinceladas longas nas hastes do trigo, o ramalhete de flores silvestres, apontam para o japonismo ornamental da época. No entanto, a tela tem estilo e unidade.” Reproduzida também em p&b, no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 530, como *Trigal*; em cores, com este mesmo título, em *Arte no Brasil*, 1979, p. 581; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 54.

272  (1916); tela s. madeira; 35 x 25 cm; a.c.i.d./ d.v.

Jardim florido. Coleção Particular, RJ.

De colorido delicado e textura saliente, conseguida com grandes quantidades de tinta largadas sobre a tela, em cada pincelada, em diversas direções. Uma das raras pinturas de Visconti composta apenas com cor e textura, sem nenhuma preocupação com o desenho. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 115, quando pertencia à viúva do artista. Apresenta no verso a pequena etiqueta de bordas vermelhas, com a numeração correspondente ao catálogo desta exposição [D30]. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

273  (s.d.); tela s/ cartão; 35 x 26 cm; a.c.i.d.

Muro do quintal. MAAC-PB, reg. nº 153.

É claramente um estudo para a composição maior a seguir. As figuras diminutas e apenas esboçadas diante do muro integram-se perfeitamente à paisagem. Podem-se distinguir um pouco mais à frente, uma senhora com um bebê no colo e uma criança pequena ao lado. O céu é formado por manchas azuis, verdes, lilases e amarelas, que se refletem no muro. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 116, quando pertencia à coleção da Galeria Debret, sendo identificada pela foto do álbum da família, com a etiqueta numerada [F63]. Foi doada por Edmundo Monteiro, em 1967, e fazia parte da coleção enviada por Assis Chateaubriand, à Paraíba, através da Campanha Nacional dos Museus Regionais, com o título *Paisagem de Saint Hubert*. Fotografada em Campina Grande, em 17 abr 2008.

274  (s.d.); tela; 81 x 65 cm; a.c.i.d.

Saint Hubert. Coleção particular, SP.

Nesta composição, Visconti dá mais destaque às figuras, aumentando o seu tamanho em relação ao muro e detalhando o seu desenho, bem mais que no estudo [273], embora a massa das copas das árvores tenha a mesma presença. Agora é possível distinguir diversas brincadeiras infantis, além de um carinho de bebê: Um pequeno grupo de crianças está sentado em roda, entreti-

do, certamente, com bolinhas de gude ou figurinhas; uma criança “bate cara” no muro, iniciando o esconde-esconde; outras duas, mais à direita, sugerem recitar quadrinhas enquanto marcam o ritmo pelo bater das mãos. Essa cena descrita com encantamento e ternura se reveste de maior significado, quanto à calma e segurança do lugar, quando se lembra que a esta época se desenrolava a I Guerra Mundial. Uma fotografia antiga, em p&b [F41], dessa pintura está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti. O proprietário guarda ficha da Dan Galeria que informa a procedência da pintura na coleção Fernando Vidigal, e sugere como época de execução, 1914. Porém a presença do carrinho de bebê, muito semelhante ao de Afonso, que se

vê em outras pinturas [265; 278; 280] sugere uma data posterior ao nascimento do menino. Fotografada em São Paulo, em 24 ago 2007.

275  (1916); tela; 46 x 37 cm; a.d.c.i.d.

Cabeça de mulher.

Um belíssimo modelado feito a pinceladas largas bem aparentes dão um aspecto moderno e vibrante a este busto. O desenho da assinatura, com o V rebuscado, praticado algumas vezes na década de 1930 e 1940 [A21, 23, 26], não é comum nesse período. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o n° 118, quando pertencia à coleção Nicanor Toledo Mello. Reproduzida em cores no catálogo *De Frans Post a Eliseu Visconti*, da Maurício Pontual

Galeria de Arte, nov 1977. Leiloadada por Evandro Carneiro, em nov 2002, com o título *Modelo*, e reproduzida em cores em seu catálogo. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família [F63], com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949.

276  (s.d.); tela s/ cartão; 28 x 34 cm.

Macieira em flor.

Nesse último período na Europa, Visconti pintou muitas paisagens em suporte e com dimensões bem semelhantes aos desta obra, nenhuma delas datada. Nesta pintura a árvore florida ocupa toda a composição, e à sua sombra, há uma figura de menino, provavelmente seu filho Tobias. A única imagem completa conseguida foi recortada da



267



268



269



270



271



272



273



274



275



276

fotografia de Visconti em seu atelier da Ladeira dos Tabajaras, publicada em *O Jornal*, de 11 jul 1926 [F15]. Consta da lista de obras datada de 6 maio 1979, manuscrita por Tobias d'Angelo Visconti, que registrou a coleção da família; e da menor delas, na qual ele sugere a data 1918. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 120, de propriedade da viúva do artista. Reproduzida (det.) na dissertação de mestrado *Impressionismo Viscontiniano*, de M. José Sanches, 1982. Leiloadada pela Bolsa de Arte, jun 1992, cujo catálogo informa apresentar no dorso um atestado de autenticidade pelo mesmo filho do pintor.

277  (s.d.); madeira; 25 x 35,5 cm.

Paisagem em Saint Hubert.

Aparece na fotografia do pintor em seu

atelier da Ladeira dos Tabajaras, publicada em *O Jornal*, de 11 jul 1926 [F15]. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em nov 2002, com o título *Jardim em Saint Hubert*; e por Evandro Carneiro, em maio 2003, reproduzida em cores em seu catálogo.

278  (s.d.); tela; 66 x 81 cm; a.c.i.d.

Carrinho de criança. MCM-RJ, reg. MCC 432.

Uma das telas mais luminosas e fascinantes de Visconti. O carrinho de bebê, que aparece em tantas pinturas suas, aqui ganha destaque, com seu filho caçula, Afonso, de chapéu branco, dentro dele. Sentada a sua frente, com um chapéu vermelho e livro sobre o colo, a mulher que o embala é sua mãe Louise, segundo a própria, em rascunho de carta a Benjamin de Mendonça, data

do de 10 fev 1954, e conservado pela família. Ao fundo da composição, uma cortina de flores multicoloridas. A fatura é toda pastosa, sendo as superfícies construídas com pinceladas aparentes, largas, principalmente, nos tecidos. O vestido branco da jovem, por exemplo, é manchado de rosa, azul e lilás, sendo suas sombras conseguidas também com essas cores. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 121, com o título *Ninando no jardim*; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 11, como *Esperança*; e da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 14; em todas pertencendo à coleção Tobias Visconti. Segundo ficha datada de 1º out 1971, da Fundação Raimundo Ottoni de Castro Maya, a pintura foi adquirida do Dr. Tobias Visconti, filho do artista, na exposição de 1967. O nº de tombamento registrado é 969/ 432/ XVI 47.



277



278



280



279



281



282



283



284



285

A ficha informa ainda, que a pintura participou da Exposição na Galeria Arte Global, São Paulo, de 29 jul a 25 ago 1976; e que foi restaurada por Marilka Mendes, em 1989. Em 3 maio 1989, houve um roubo no Museu da Chácara do Céu, de onde foram levadas: muita prataria, alguma cerâmica, uma gravura e nove pinturas, dentre elas, *Carrinho de criança*, de Visconti. Todas as pinturas foram recuperadas em 17 de maio do mesmo ano, e somente elas. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 63, como *Esperança*. Em cores, nos dois catálogos dos Museus Castro Maya: de 1994, p. 172; e de 1996, p. 137; no catálogo *Bienal Brasil século XX*, 1994, p. 64, como *Esperança*; e na revista *O Cruzeiro*, 23 set 1967, p. 31 [P40]. Excetuando-se os catálogos de 1949 e 1967, e a revista, em todos os outros casos apresenta a data de 1916, embora ela não esteja inscrita na pintura. Participou da exposição *Trajetória da luz na arte brasileira*, em 2001. Fotografada no Rio de Janeiro, em 26 set 2007.

279  (s.d.); madeira; 25 x 33 cm; a.c.i.d.

Paisagem de Saint Hubert. Coleção particular, RJ.

Pelo tom esbranquiçado da pintura, parece ser uma das raras paisagens de Visconti representando uma vista com neve. Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, como “Paisagem de Saint Hubert com quintal”, entre as obras pertencentes aos descendentes de seu irmão Afonso. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

280  (s.d.); tela; 80 x 45 cm; a.c.i.d.

Minha família em Saint Hubert. Coleção particular, RJ.

Em várias composições de Visconti é difícil definir o que tem maior força e importância: se a paisagem ou as figuras representadas. É o caso desta pintura, na qual a casa de Mme. Palombe, ao fundo, tem imponência e serve de referencial; e o grupo familiar, mais uma vez em torno do carrinho de bebê, em primeiríssimo plano, tem movimento e funciona como narrativa. Interessante notar que ambos, casa e grupo de figuras, apresentam cortes impostos pelos

limites da tela. A pintura foi leiloadada por Dagmar Saboya, em ago 2008; e restaurada no atelier de Cláudio Valério Teixeira, em nov 2008/mar 2009. Participou do Salão da Hebraica, São Paulo, na sala especial “Caminhos da Arte entre a França e o Brasil”, de 18 a 23 ago 2009, reproduzida em cores, em seu catálogo, p. 13; e da exposição de mesmo nome, na Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro, de 30 set a 12 dez 2009, também reproduzida em seu catálogo, p. 52. Fotografada no Rio de Janeiro, em 2 out 2008 e 15 out 2009.

281  (s.d.); tela; 39 x 29 cm.

Auto-retrato.

Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 142, quando pertencia à coleção Otto Gil. Em seu catálogo a pintura foi inserida no início do 5º período da carreira de Visconti (1920-1930), porém é mais plausível que tenha sido criada um pouco antes, pela aparência do retratado. A única imagem conseguida dessa pintura foi a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949.

282  (s.d.); tela; 27 x 34 cm; a.c.i.e.

Cerca. Coleção particular, RJ.

Esse trecho de paisagem absolutamente banal, que não teria outro interesse a não se o pictórico, demonstra a atitude moderna de Visconti em relação ao seu trabalho. A pintura consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, como “Paisagem com uma cerca”, pertencente aos descendentes de seu irmão Afonso. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

283  (s.d.); tela; 65,5 x 81 cm; a.c.i.d.

Flores. MASP Assis Chateaubriand, inventário, nº 605.

Nos arquivos do MASP há uma fotografia [R76], na qual aparece essa pintura emoldurada e sobre um cavalete, em cujo verso se lê: “O casal Raul S. de Carvalho Junior e Antoinette Assife

de Carvalho ladeia o Sr. Assis Chateaubriand durante a cerimônia de batismo do quadro ‘Trepadeira em Flor’, de Eliseu Visconti, que doou ao Museu de Arte (7/11/1967).” Este título seria mais apropriado à obra que, no entanto, ficou registrada no museu apenas como *Flores*. Reproduzida em cores nos catálogos do MASP de 1982, p. 210, e de 1998, p. 52; e no catálogo *30 Mestres da Pintura no Brasil*, 2001, p. 108. Nos dois últimos, a obra foi reproduzida tendo por base o lado direito, mas a posição correta pode ser observada a partir da assinatura e da foto de 1967. Imagem fornecida pelo MASP.

284  (s.d.); tela; 56 x 46 cm; ?

Leitura. Coleção particular, RJ.

Mais uma vez, a filha do pintor, Yvonne (1901-1965), é representada entretida em sua leitura, neste caso, com uma revista nas mãos. Claramente uma atividade de grande importância em sua vida, que talvez tenha contribuído para uma situação nada comum em seu tempo: Yvonne casou-se com a idade de 37 anos. Mas, certamente, esse seu hábito agradava ao pai, que a eternizou em tantos desses momentos, além de representar o mesmo tema envolvendo outros personagens [033; 057; 185]. A pintura aparece em filme de 1972, do filho da retratada, o cineasta Eliseu Visconti Cavaleiro, e que foi projetado constantemente durante a Exposição *Eliseu Visconti – Arte e Design*, no Rio de Janeiro, de 27 ago a 30 set 2007. Imagem fornecida por Max Perlingeiro.

285  (1917); tela; ? x ? cm.

Saudade.

Segundo Lygia Martins Costa, no catálogo da exposição RETROSPECTIVA de 1949, Visconti fez uma curta viagem à Itália, em 1917, pra visitar sua mãe, que viria a falecer dois anos depois, com 96 anos de idade. No álbum da família, há uma foto que registra essa visita [F77], com o pintor ao lado de sua mãe e outros familiares. A pintura, que representa o sentimento de Eliseu em relação aos seus antepassados, foi apresentada na exposição individual da Galeria Jorge, em 1920, registrada em seu catálogo.

go sob o nº 1. *O Jornal* de 6 ago 1920 publica uma resenha sobre essa exposição e seu autor considera: “Também quizeramos, a nosso ver, que no bello quadro – “A saudade” – bello no assumpto, soberbo na factura e admiravel na pureza limpida do ambiente, houvesse mais relevo para a figura da velhinha, cujo semblante nos fala do passado. É aquella velhinha, de cabellos alvos como a neve, o assumpto dominante; é ella o motivo dessa magnifica tela.” Além da velhinha, estão representados diante da bela casa, algumas galinhas e outras figuras, sendo o homem de chapéu no canto direito, provavelmente o próprio Visconti. A única imagem encontrada dessa pintura foi a reproduzida na *Revista da Semana*, de 14 ago 1920 [P17].

286  (s.d.); tela; 32 x 40 cm; a.c.i.d.

No jardim de Saint Hubert. Coleção particular, RJ.

Debaixo da árvore de folhas avermelhadas, uma mulher parece estar lavando roupa, sob o olhar atento de alguém ao seu lado. A pintura consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, como “Paisagem de St Hubert, floresta e jardim com siluetas”, sugerindo a data 1917. Fotografada no Rio de Janeiro em 19 maio 2006.

287  (s.d.); tela; 24 x 28,5 cm; a.c.i.d.

Rue de la Haie aux Vaches, Saint Hubert, Forêt de Rambouillet. Coleção particular, SP.

Coleção particular, SP. 1-7-9-15-18 (s.d.); tela; 24 x 28,5 cm; a.c.i.d. Nesta pintura, podem-se ver mais claramente algumas árvores da grande floresta de Île-de-France, ainda hoje reino da vida selvagem, embora já fragmentada. A lateral da propriedade dos Palombe, que fica no final da rua, faz limite com o início da floresta. Uma fotografia antiga dessa pintura está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados de Tobias d’Angelo Visconti. Também nos arquivos da família, existe um cartão antigo, que reproduz uma foto em p&b do final da rua com a casa dos Palombe à direita, e a legenda impressa: “Saint-Hubert – Prolongement de la Rue de la

Haie-aux-Vaches” [F19], e uma foto da casa em 1951 [F20]. Leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa, em jun 1996, em cujo catálogo está reproduzida. Fotografada em São Paulo, em 9 jun 2008.

288  (1917); 32 x 38 cm; a.m.i.e.

A casa de Louise.

A casa da família da esposa de Visconti é, neste período, seu tema mais recorrente e, nesta pintura, vista lateralmente, de dentro da propriedade, divide o interesse com a árvore representada à direita, em primeiro plano. Participou da SALA ESPECIAL da II Bial, 1954, registrada no seu catálogo sob o nº 14, com a data de 1917, e a coleção Henrique Cavalleiro, sendo reproduzida, em p&b, no seu catálogo; e na biografia de Barata, 1944, p. 62, em cuja legenda consta: Saint Hubert, Paris, 1917.

289  (s.d.); tela; 66 x 54 cm; a.c.i.d.

Meditando. Coleção particular, CE.

Esse retrato de Yvonne com um livro aberto nas mãos é uma sinfonia luminosa em verde e vermelho. Com a cabeça inclinada, seu olhar se dirige ao espectador, mas parece atravessá-lo, em busca de um mundo distante, recriado através da leitura. Certamente por esse motivo, a pintura acabou recebendo um título diferente daquele usado em sua primeira exibição. O vermelho do vestido listrado, da flor na lapela e do chapéu estampado, reflete-se poderosamente nas maçãs do rosto sereno. O verde circunda a figura, na paisagem ao fundo e na capa do livro. A sombra projetada pelo chapéu amplo, amarrado sob o queixo em laço de fita, é formada por lampejos de azul e verde, inclusive no rosto da jovem. A pintura foi apresentada na exposição individual da Galeria Jorge, em 1920, sob o nº 19, como *Leitura*, tendo sido adquirida, segundo *O Jornal*, 6 ago, por José Marianno. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 128; da SALA ESPECIAL da II Bial, 1954, registrada em seu catálogo sob o nº 24, com a data de 1916, e em ambas da coleção José Mariano Neto. Por ocasião da RETROSPECTIVA de 1949, Antonio Bento escreve sobre esse retrato: “É um problema de pintura integralmente realizado. Ninguém no Brasil atingira antes dêle a um domínio tão completo da côr.” Reproduzida em p&b na *Revista da Sema-*

na, 14 ago 1920, com o título *Leitura* [P17]; na biografia de Barata, 1944, p. 69, em cuja legenda consta: “Paris, 1916 (Das galerias do Solar de Monjo-pe)”; e nos jornais *O Estado de S. Paulo*, 31 jan 1954 [P51], e *Diario Carioca*, 14 fev 1954. Em cores, no catálogo *Arte Brasileira nas Coleções Públicas e Privadas do Ceará*, 2005, p. 31. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em jul 1996, e reproduzida em cores na capa do seu catálogo. Fotografada em Fortaleza, em 15 abr 2008.

290  (s.d.); madeira; 28 x 34 cm; a.c.i.d.

Passeio em Saint Hubert. Coleção particular, RJ.

Uma vista da casa dos Palombe, manchada em verde, azul e lilás, com um grupo de pessoas que toma um caminho ao lado, dirigindo-se para a margem direita da tela. As massas escuras, ao lado e à frente da casa, representam as grandes árvores, com suas copas repletas de folhas. Muito provavelmente, é a pintura que consta de duas listas de obras, manuscritas pelo filho do pintor (a menor delas e a datada de 6 maio 1979), Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, como “St Hubert, chemin de la croix”. Fotografada no Rio de Janeiro em 19 maio 2006.

291  (s.d.); tela; 22 x 35 cm; a.c.i.d.

Paisagem em Saint Hubert.

A casa, vista do mesmo ângulo que na pintura anterior, apenas mais aproximado, apresenta o telhado tingido de branco, assim como o céu. As grandes árvores estão aqui desfolhadas, e o verde das folhagens e da relva foi substituído por tons castanhos, indicando as mudanças impostas pelo inverno. Ainda assim, uma mulher arrasta pela mão uma criança, mais no centro da tela e na direção contrária que o grupo da pintura anterior. Apresenta no verso uma etiqueta bem conservada da Coleção Raul Paletto, onde está registrada com o título *Paisagem Européia*. A partir de uma pequena e antiga foto numerada, do arquivo da família Visconti, pôde ser identificada como aquela registrada sob o nº 132 no catálogo da exposição RETROSPECTIVA, de 1949; na época, pertencente à coleção Silvio Prado Pastana. Participou do Salão da Hebraica, de 21 a 26 ago 2007, na Sala Especial “Arte

Brasileira do século XIX – O perfil de uma coleção”, onde foi fotografada no dia 25.

292  (s.d.); tela; 41 x 33 cm;
a.b.i.d.

Auto-retrato com chapéu.

Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 119; e da Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 19, indicando a data de 1910, e em ambas da coleção Tobias Visconti. Consta das quatro listas de obras manuscritas pelo mesmo filho do pintor, que registrou a coleção da família, sempre com o título aqui adotado e, sugerindo a data 1918, na lista mais heterogênea, e 1919,

na menor delas, suposições mais plausíveis que a indicação de 1994, a julgar pelos fios de bigode e barba brancos que já podem ser vistos nesta pintura. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em set 2003, e reproduzida em cores em seu catálogo. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 jun 2002.

293  (s.d.); tela; 95 x 122 cm;
a.c.i.e.

Tarde em Saint Hubert.

A frente da casa dos Palombe em Saint Hubert, onde a família Visconti viveu após o pintor entregar as decorações para o foyer do Municipal, está ainda mais movimentada nesta composição.

Duas crianças estão diante do portão, um vulto aparece mais ao fundo, e entre eles, seis ou sete crianças rodeiam uma jovem sentada, lendo um livro ao seu colo. Certamente, trata-se de Yvonne lendo para a garotada da redondeza. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 126; e da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, registrada em seu catálogo sob o nº 15, com o título *Paisagem de Saint Hubert*, e a data de 1917, em ambas da coleção viúva Visconti. Reproduzida em p&b, no jornal *O Estado de S. Paulo*, 31 jan 1954 [P51]. Leiloadado pela Bolsa de Arte, em maio 2000 e reproduzida em cores, em seu catálogo.



286



287



288



289



290



291



292



293

294  (s.d.); tela; 22 x 30 cm;
a.c.i.d.

Paisagem – Paris. Coleção particular, RJ.

Parece representar o final do caminho que aparece na pintura 261 e serpenteia pela 262, mostrando ao fundo as primeiras árvores da floresta de Rambouillet. As inúmeras paisagens que Visconti criou do vilarejo de St. Hubert, com raras exceções, contam sempre com a presença de algumas figuras, que desfilam calmamente ou reúnem-se sob as

árvores, assim como nesta pintura. A falta de nitidez dos contornos e o céu cinzento revelam um clima enevoado. Fotografada no Rio de Janeiro, em 13 maio 2006

295  (s.d.); tela; 29 x 34 cm;
a.c.i.d.

Paisagem de Saint Hubert. Coleção particular, RJ.

O mesmo trecho de paisagem da pintura anterior revela, nesta, nesgas do céu azul por entre as nuvens rosadas; maior

luminosidade, colorido e nitidez nos contornos; e folhas amareladas, típicas do outono, nas árvores e no chão. A pintura foi fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

296  (s.d.); tela; 20 x 27 cm;
a.c.i.d.

Paisagem de Saint Hubert. Coleção particular, RJ.

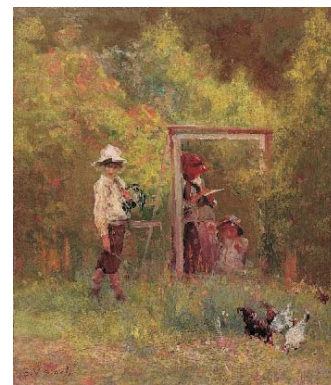
Chamada “Manchinha” numa expertise assinada por Tobias d’Angelo Visconti, no verso de uma foto desta pintura.



294



295



297



296



298



300



299



301



302

Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo mesmo filho do pintor, que a registrou como pertencente aos descendentes de seu irmão Afonso. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

297  (1913*); tela; 43,5 x 37 cm; a.c.i.e.

Crianças brincando.

As galinhas são os animais de presença mais constante nas pinturas de Visconti. Elas fazem parte do repertório de representação de um ambiente característico das paisagens viscontianas – os quintais familiares. O bosque ao fundo sugere o quintal da casa da mãe de Louise, Saint Hubert, nos arredores de Paris. Para Ana Maria T. Cavalcanti, na comparação desta obra com *Maternidade* [176], “... percebemos a evolução de sua pintura no sentido de uma simplificação das formas e de uma intensificação da atmosfera vaporosa”. Reproduzida em p&b no jornal *Última hora*, 19 set 1974; no catálogo da exposição Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 22, quando pertencia à coleção Raphael Parisi; e em cores, na revista *Abigraf*, jan/fev 2002, p. 23, com indicação da data 1913, e nos dois últimos, como *Família no bosque*. No entanto, não se pode ver a data nas reproduções, e o menino de chapéu branco deve ser Tobias, como se vê também em outras duas pinturas [299; 300], e certamente, por sua aparência, teria então bem mais de três anos. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em out 1996, e reproduzida em cores na capa do seu catálogo.

298  (1918); tela; 38,3 x 46,5cm; a.d.m.i.d.

Nu deitado.

É o nu mais tardio de Visconti, que se conhece, com exceção daqueles representados no novo friso do proscênio do Teatro Municipal, executado em 1934-36. Possivelmente seja a pintura apresentada na exposição individual da Galeria Jorge, em 1920, sob o nº 25, com o título *Dormindo* [D03]. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 19, quando pertencia à coleção Mirante das Artes; no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 21; e em cores, em *Arte no Brasil*, de 1979, p. 579.

299  (1916/20*); tela; 126,5 x 95 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

A família do artista. Coleção particular, SP.

É a primeira composição de Visconti, dentre as conhecidas, retratando Louise e seus três filhos, que será seguida de várias outras. Uma cena de gênero representativa das características mais marcantes da sua pintura: realizada ao ar livre; em jardim florido, iluminado e multicolorido; sua família reunida em atividades tranqüilas, em perfeita harmonia; o branco das roupas refletindo as cores circundantes. Yvonne parece concentrada num crochê, sua mãe a demonstrar a pintura de um livro de colorir para o pequeno Afonso, enquanto Tobias fita o observador com seu bambolê no ombro. A mais encantadora expressão da beleza, alegria e ternura que, são marca constante em toda a obra do pintor. Exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, em 1920, sob o nº 1002 [D08], com o título *La famille*. No Rio de Janeiro, foi apresentada na 27ª EGBA, de 1920, sob o nº 130, como *A família*; e na Exposição Retrospectiva anexa à *Exposição Comemorativa do Centenário da Independência*, em 1922, registrada no seu catálogo sob o nº 302, com a data de 1916 [D15]. Uma fotografia antiga dessa pintura, arquivada na pasta organizada a partir dos guardados do filho do pintor Tobias Visconti [F41], traz no verso a inscrição: “1, Square Delambre”, que foi o último endereço de Visconti em Paris, entre 1916 e 1920. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 56, com o título *No jardim de Saint Hubert (A família)*, em cuja legenda consta: “Paris, 1917 (Da coleção José Maria Withaker, S. Paulo)”; e em cores em *Eros adolescente*, 2008, p. 295. Através dos rascunhos de uma carta de Louise para Benjamim de Mendonça, datados de 10 fev 1954, dos arquivos da família, sabe-se que esta pintura deveria ter participado da SALA ESPECIAL da 2ª Bienal de São Paulo, o que não aconteceu porque ela foi avariada na parte superior da tela, e seria restaurada pelos responsáveis. É possível verificar que a data inscrita na pintura foi alterada. Sob certo ângulo se vê 1920; em outro, claramente, 1916 [A15]. Pela aparência de Afonso, nascido em jan 1915, a pintura não poderia ter sido criada em 1916, portanto, esta data teria sido inscrita num momento posterior, provavelmente para a exposição Retrospectiva de 1922. Mais tarde, verificado o equívoco,

o mais provável é que a inscrição “Rio” tenha sido acrescentada, junto com a alteração da data para 1920. Comparando-se esta com outras representações do grupo familiar, chega-se à conclusão que teria sido pintada em c. 1918. O título adotado está registrado oficialmente na coleção particular à qual pertence A foto do pintor em seu atelier da Ladeira dos Tabajaras, ao lado desta pintura, foi publicada em *O Jornal* de 11 jul 1926 [F15], com a legenda: “Recanto do atelier vendo-se Visconti junto a um dos seus quadros expostos no ‘Salon’ de Paris, e cuja venda recusou.” Fotografada em São Paulo, em 6 dez 2007.

300  (s.d.); tela; 33,5 x 41 cm; a.c.i.e.

Figura no bosque.

Apresenta boa assinatura, muito provavelmente a pena e tinta ferro gálica, e várias características das *pochades* de Visconti, como a figura em primeiríssimo plano, cortada pelo limite da tela. O chapéu branco do menino é igual ao usado por Tobias na pintura anterior. Leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa Escritório de Arte, São Paulo, set 1991; e reproduzida em cores em seu catálogo: *Leilões de arte* (venda nº 28). Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

301  (s.d.); tela; 60 x 73 cm; a.c.i.d.

Louise Palombe em Saint Hubert.

Parece ser a casa ao lado da dos Palombe, que pode ser vista na pintura 293, e à direita no cartão que mostra a rua e a floresta ao fundo [F19]. A figura feminina parece empurrar um carrinho de mão. Apresentada na individual da Galeria Jorge, aparece na foto do recinto da exposição, publicada na *Gazeta de Notícias*, de 6 ago 1920 [R68], bem acima da cabeça do pintor. Porém, não se pode precisar com qual título foi registrada em seu catálogo. Uma reprodução dessa pintura foi encontrada no álbum de fotos da família Visconti. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 1999, e reproduzida em seu catálogo, em cores.

302  (s.d.); tela; 33 x 41 cm; a.c.i.e.

Tobias e Afonso no parque.

Os filhos, os jardins floridos, as casas e caminhos da vizinhança são tema constante, e quase únicos, nesse período em que a recessão causada pela guerra não permitia encomendas, grandes projetos ou viagens para buscar novas paisagens. Se bem que, mesmo em tempos de prosperidade, o que inspirava Visconti sempre foi a gente e o ambiente doméstico, estivesse ele na França ou no Brasil. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 124, quando pertencia à coleção Otto Sachs. A única imagem conseguida dessa pintura foi a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949.

303  (s.d.); tela; 65 x 81 cm;
a.c.i.e.

Flores da rua, St. Hubert. Coleção particular, RJ.

Visconti havia chegado de volta do Brasil, onde estivera para instalar seus painéis decorativos no foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no final de abril de 1916. Desvincilhado de suas obrigações com o grande projeto e seus prazos de entrega, o pintor ficou livre para registrar seus temas favoritos e fazer as pesquisas que o animavam desde o início da carreira. Nesta pintura, o tema é mais uma vez o refúgio em Saint Hubert, e todos os elementos da paisagem são formados por muitas cores, porém, em cada um deles, o pintor usou uma fatura diferente. Desde a mais lisa, na casa ao fundo e na rua; no céu com a tinta rala, aplicada horizontalmente e deixando entrever a textura da tela; na copa das árvores e folhagens com pinceladas sobrepostas, em direções variadas e algumas tintas em relevo; no pequeno grupo de três crianças apenas esboçado; até a fatura mais ousada, no muro e na casa em primeiro plano, com longas pinceladas, principalmente verticais, espaçadas sobre a tela crua. Consta da lista de obras mais heterogênea, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, como “Flores da Rua, paisagem de Saint Hubert com Tobias, Affonso (Nosso) e Henriette”, com a data sugerida c.1919. O termo “nosso” era usado na família para distinguir o filho do pintor, do irmão deste, que também se chamava Afonso. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 127; da SALA ESPECIAL da

II Bienal, 1954, registrada em seu catálogo sob o nº 19, com a data de 1916, e em ambas da coleção da viúva Visconti; da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 16, como *Aspectos de Saint Hubert*; e da Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 23, também com a data de 1916, e em ambas pertencendo à coleção Tobias Visconti. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 66, em cuja legenda consta: “Paris, 1916 (Das galerias do Solar de Monjope)” [R56, 57], uma informação equivocada, uma vez que até bem pouco tempo a pintura ainda pertencia à família Visconti; e no catálogo de 1949. Foi restaurada no atelier de Cláudio Valério, em jul/ago 2003; leiloadada pela Bolsa de Arte, em set 2003 e reproduzida em cores em seu catálogo. Fotografada no Rio de Janeiro, em 17 maio 2006.

304  (s.d.); tela; 54 x 40 cm;
a.c.i.e.

Tobias no jardim de Saint Hubert.

As flores e folhagens vermelhas sempre atraíram Visconti, que as registrou várias vezes tanto em Saint Hubert como, posteriormente, em Teresópolis. Aqui elas são o verdadeiro tema da pintura. É a mesma casa da pintura 265, com sua mureta baixa e folhagens sobre a grade. Naquela pintura, a casa da esquerda está encoberta pelas árvores, nesta, é a da direita que se vê parcialmente, como fundo. A pintura consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, como “Paisagem de St Hubert com silueta de Tobias encostado com uma vara, com folhagem vermelha”; e da lista datada de 6 maio 1979, como “St Hubert (folhagem vermelha, casa de Marcel Rey)”. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em ago 1997, com o título *Paisagem com figura e a casa do artista em Saint Hubert*; e reproduzida em cores, em seu catálogo.

305  (s.d.); tela; 79,5 x 130 cm; a.c.i.d.

Roda de crianças. MAP-RJ; nº 0371.

Esplêndida festa de cor e movimento, essa pintura de grandes dimensões é toda dedicada a um tema sempre abordado por Visconti, com diversos graus de sutileza [035; 176; 227; 274; 297;

299], porém aqui com maior destaque. A roda de crianças, representada em primeiríssimo plano, repete-se na estrutura da composição: Começando com os meninos em cima do muro, ligados ao grupo principal através da escada, seguindo em curva nessa direção, passa-se pelas vacas e por outros três grupos de crianças, cada vez mais distantes, até aquele em proporções mínimas diante da primeira casa. Seguindo a perspectiva do alinhamento das casas, a massa escura das árvores no horizonte faz a união com o final do muro, que traz o olhar de volta aos meninos em primeiro plano. Na cabeça de um deles se vê novamente o chapéu branco usado por Tobias [297, 299]. As crianças, as vacas, as casas são habilmente representadas em poucas pinceladas aparentes. A pintura foi exposta no primeiro Salon parisien após terminada a I Guerra Mundial, chamado *Exposition au profit des œvres de guerre* [D07], que aconteceu em conjunto entre a Société des Artistes Français, e a Société Nationale des Beaux-Arts, em 1919, sob o nº 2138, com o título *Les enfants jouent*. Apresentada no Rio, na exposição individual da Galeria Jorge, em 1920, sob o nº 2 [D03], como *Idade de ouro*; ocasião em que foi adquirida pelo então presidente do Estado do Rio de Janeiro, Raul Veiga, para o Palácio do Ingá, segundo *O Jornal*, de 6 ago 1920. Neste ano, Raul Veiga remodelou o Palácio do Ingá, hoje Palácio Nilo Peçanha, em Niterói, para acréscimo de dependências destinadas à residência dos governadores. As obras de arte e móveis adquiridos nesta época fazem parte do acervo do atual Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro (MHAERJ, formado pela união dos Museus Histórico do Estado do Rio de Janeiro e de Artes e Tradições Populares, que funcionavam no mesmo espaço). Portanto, essa obra de Visconti deveria fazer parte daquele museu, e é o que sua atual diretora está pleiteando, pois sua intenção é reunir novamente as obras compradas por Raul Veiga. Tendo pertencido ao Serviço de Difusão Cultural do Estado do Rio, quando este deixou de existir e suas obras foram dispersas por vários museus estaduais, a pintura de Visconti foi destinada ao Museu Antonio Parreiras, também de Niterói. Sua ficha catalográfica neste museu não informa quando entrou em seu acervo, mas que consta dos Anais do MAP de 1952/53, vol. I, nº 65, p. 234. A pintura participou da exposição

RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 107, com o título *Ronda de crianças*, quando pertencia do Serviço de Difusão Cultural do Estado do Rio, e foi reproduzida em p&b em seu catálogo. Fotografada em Niterói, em 17 maio 2006.

306  (s.d.); tela; 95 x 125 cm; a.c.i.d.

Volta às trincheiras. Coleção particular, SP.

Apesar de viver na Europa com sua família durante todo o período da I Guerra Mundial, tendo se refugiado em Saint Hubert, Visconti não deve ter vivenciado seus conflitos de perto. Somente duas de suas pinturas a óleo, dentre as conhecidas, abordam de forma muito suave o tema da guerra. Esta seria a mais direta, pelo uniforme do cavalheiro que beija a mão da moça tímida. No álbum da família Visconti há uma foto de um soldado vestido com a mesma indumentária [F70], e para a figura da moça, certamente a modelo foi Yvonne. Um detalhe curioso é o grupo de pessoas que espreitam por trás do galpão, que existe ainda hoje na propriedade dos Palombe, em Saint Hubert [F22]. As flores vermelhas que cobrem suas paredes expressam a paixão do soldado mais que o seu gesto cerimonioso e contido. Uma tela iluminada e de colorido intenso, cujo único detalhe que poderia simbolizar a saudade que se avizinha é o tronco quase seco bem à porta do galpão. Por suas dimensões e cuidado na elaboração, é provável que Visconti tenha criado essa pintura com a intenção de expô-la no Salon de 1919, o primeiro depois que, em 1915, foram suspensos por causa dos conflitos, e contou inclusive com uma seção especial (*Œuvres des Artistes Mobilisés*). Foi apresentada na exposição individual da GALERIA JORGE, em 1920, sob o nº 4 [D03]; e na 30ª EGBA, de 1923, sob o nº 242, como *Despedida*. Com esse título, foi reproduzida, em tricromia, na *Ilustração Brasileira*, out 1923 [P23]; na capa dessa mesma revista, set/out 1956 [P32]; e em *Primores da Pintura no Brasil*, em 1941/42. Participou da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, registrada no seu catálogo sob o nº 1, com o título *L'Adieu*, a data de 1917, e a coleção Waldemar Eduardo Magalhães. Reproduzida em p&b no jornal *O Estado de S. Paulo*, 31 jan 1954 [P51], com a legenda tro-

cada com a da pintura *Visita* [370], na ocasião exposta como *Despedida*. Seu proprietário conserva uma ficha da Dan Galeria, que informa a procedência na coleção Maria Thereza I. Ribeiro de Barros, e um recibo de dez 2000. Ele conta que, recebendo, em mar 2003, a visita de representantes da Sotheby's de Paris e de New York (Andrew Strauss; Stephane Cosman Connery; Roberto J. Caballero; e Alejandra P. Rossetti) o primeiro a entrar na sala ficou extasiado diante desta pintura de Visconti, e chamou os outros para ver o "Monet" dos grandes, que havia ali. Fotografada em São Paulo, em 24 ago 2007

307  (s.d.); madeira; 23 x 27 cm.

Fogueira. Coleção particular, SP.

Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, indicando sua propriedade entre os descendentes de seu irmão Afonso. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

308  (?); ?; ? x ? cm.

Paisagem de Saint Hubert com casa. Uma fotografia antiga dessa pintura está arquivada na pasta "Fotos e gravuras de quadros" [F42], organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti, sem mais nenhuma informação.



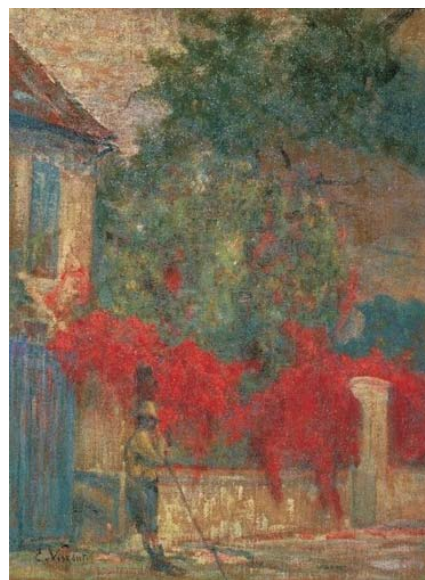
305



308



303



304



306



307

309 ■■■■■ (s.d.); tela; 34,5 x 45 cm; a.c.i.d.

Alma do passado. Coleção particular.

Na moldura, apresenta plaqueta com o título que recebeu na Individual na Galeria Jorge, em 1920, em cujo catálogo foi registrada sob o nº13 [D03]. Pode ser vista na foto que ilustra um artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, de 6 ago [R68], um dia após a inauguração da exposição; e que traz a seguinte apreciação: “No quadro ‘Alma do passado’ que lembra Alberto Baertsoen, o pintor das ‘cidades mortas’ da Belgica, soube o artista inculir no simples e pittoresco thema que pintou, um profundo sentimento, exprimir com intensidade a natureza espiritual das cousas, commovendo quem o examinar e evocando a vida tranquilla que alli se deve passar.” Leiloadada pela Bolsa de Arte, em maio 2008, tendo sido intitulada *Paisagem européia*, e reproduzida em seu catálogo, em cores. Nessa ocasião houve um debate entre os netos de Visconti, sobre a casa representada nesta pintura: se seria a casa dos Palombe, em Saint Hubert, ou não. Fechou a questão uma consulta aos primos distantes que ainda moram na propriedade, e que informaram se tratar de outra casa dos arredores, que teria sido destruída por um incêndio. Estaria o título se referindo ao desaparecimento da casa? Imagem fornecida por Oséas Abreu.

310 ■■■■■ (1919); tela; 180,9 x 118 cm; a.c.i.d.

Vitória de Samotrácia. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 975.

Além de *Volta às trincheiras* [306], esta é a única pintura a óleo conhecida, de Visconti, que faz alguma menção à Primeira Guerra Mundial, que transcorria na Europa, enquanto o pintor se refugiava com sua família em Saint Hubert. Seria também uma das raras pinturas feitas no interior do atelier (apenas retratos e auto-retratos, além do nu [298]), desse período. A esposa de Visconti e seus filhos servem de modelo, mais uma vez, para essa composição simbólica. Louise cobre os olhos com um lenço nas mãos, como em *A carta* [185], porém aqui, a cabeça mais baixa expressa emoção menos contida. Seus filhos mais velhos a apóiam: Yvonne de um lado, sentada, também com um lenço na mão direita, e Tobias de outro,



309



310



312



311



313



314



315

em pé abraçando a mãe. Este tem os olhos voltados para o alto, em direção a uma aparição da escultura helenística, que emana de uma tela emoldurada, sobre um cavalete, à sua frente. Ao lado do cavalete, alheio à comoção de seus familiares, o mais novo dos irmãos, Afonso, absorto em sua pintura, empunha um grande pincel. O tom escuro, castanho, do grupo de pessoas e móveis, contrasta fortemente com a parte superior da composição: a luz que entra pela vidraça, através da qual se vê a vegetação colorida do exterior, bate em cheio no peito da Vitória de Samotrácia e de suas asas, que se tingem com mil reflexos multicolores. O choro de Louise e a evocação da escultura feita para a proa de um navio, em comemoração a uma vitória naval, indicam para a expressão da saudade, ansiedade e preocupação que a família sofreu na Europa, enquanto Visconti viajava de navio para o Rio de Janeiro, a fim de instalar sua decoração do *foyer* no Teatro Municipal. A pintura foi exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, em 1920, sob o nº 1001 [D08], como *Samothrace*. No Rio de Janeiro, foi apresentada na 27ª EGBA, de 1920, sob o nº 129, com o mesmo título. Segundo os registros do MNBA, foi comprada de Tobias d'Angelo Visconti, em 1960, pela verba orçamentária; e tem a data de 1919, embora não seja mais visível. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 131; de propriedade da viúva do artista; e da Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 8. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 60, em cuja legenda consta: Paris, 1919; e no jornal *Diário de S. Paulo*, 29 nov 1964. Em cores, no catálogo *Bienal Brasil século XX*, 1994, p. 66; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 297. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

311  (s.d.); tela; 26 x 36 cm;
a.c.s.d. / a.c.i.e.

Figura feminina. Coleção particular, SP.

A expressão serena e melancólica da menina, o rosto virado de lado e o olhar baixo, lembram alguns nus femininos do início da carreira, como o 120. No fundo, as cores complementares, vermelho e verde contrastam com a delicadeza do semblante. A pintura

apresenta duas assinaturas, como acontece com certa frequência em Visconti [A16]. Aparece numa foto do acervo da família, junto ao tríptico *O Lar*, no atelier do pintor [F43]. Recebeu classificação “A” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 nov 2009. Fotografada em Campinas, em fev 2009.

312  (s.d.); tela; 40 x 24 cm;
s.a.

Auto-retrato.

Os fios brancos já são maioria na barba e nos bigodes do artista, mas não é possível vê-los nos cabelos que surgem por debaixo do chapéu. O paletó ficou no esboço e o fundo parece uma composição colorida e abstrata. A pintura foi reproduzida em cores, em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 55.

313  (s.d.); tela; 33 x 41 cm;
a.c.i.d.

A leiteira.

Foi apresentada na exposição individual da Galeria Jorge, em 1920, sob o nº 31 [D03]. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 133, quando pertencia à coleção Silvio Prado Pastana. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em jul 2002, como *Figuras na paisagem*, e reproduzida em seu catálogo, em cores. Restaurada no atelier de Cláudio Valério, em dez 2007. Imagem fornecida por Cláudio Valério Teixeira.

314  (s.d.); tela; 33 x 41 cm;
a.c.i.d.

Cura de sol. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 974.

Mais um belíssimo ar livre, do período de Saint Hubert, em que as mulheres da família do pintor constituem o motivo principal. Sentadas em cadeiras de jardim e abrigadas por sombrinhas claras e vestidos longos, tomam banho de sol protegidas do rigor de seus raios. Pequenas flores coloridas adornam o colo das mulheres, o laço do chapéu deixado no chão, em primeiro plano, e espalham-se salpicadas pela relva verde. Ao fundo e à direita, um grupo de pessoas parece trabalhar numa pequena planta-

ção. A pintura foi exposta no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, em 1920, sob o nº 1003 [D08], com o título *Le bain de soleil*. No Rio de Janeiro, foi apresentada na 27ª EGBA, de 1920, sob o nº 131 [D03]. Segundo os registros do MNBA, foi comprada de Ivone Visconti Cavaleiro, em 1960, e é de c. 1919. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 134, fechando o 4º período, de 1913-1919; e da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, registrada em seu catálogo sob o nº 23, com a data de 1920, e em ambas da coleção da viúva Visconti. Lygia Martins Costa cita essa pintura em sua “Apreciação da Obra”, observando: “executada bem pouco antes de voltar para o Brasil, com o contraste bem nítido do tratamento impressionista da paisagem com a fatura lisa na representação das figuras. [...] as sombras ainda são mais tênues, provavelmente devido à reverberação do sol.” Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 73, em cuja legenda consta: Paris, 1920; no jornal *O Estado de S. Paulo*, 31 jan 1954 [P51]; em *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, 1983, p. 226. Em cores, nas revistas *Veja*, 6 nov 1974, p. 121 e *Arte Hoje*, 1977, p. 21 [P41]; no catálogo *Tradição e ruptura*, 1982, p. 187; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 42, entre outras publicações. Fotografada no Rio de Janeiro, em 28 set 2006.

315  (s.d.); tela; 121,2 x 88,7 cm; a.c.i.d.

As maçãs. Coleção particular, RJ.

Foi apresentada na exposição Individual da Galeria Jorge, em 1920, sob o nº 3 [D03]; e na *Exposição de Arte Contemporânea* (29ª EGBA), anexa à Exposição do Centenário da Independência, em 1922, sob o nº 254. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 135, abrindo o 5º período (1920-1930), da coleção da viúva Visconti; e da Comemorativa DO CENTENÁRIO, em 1967, sob o nº 15, quando pertencia à coleção Tobias Visconti. Nos arquivos da família há um recibo assinado por este filho de Visconti, em 24 jun 1987, em nome de José de Almeida Coimbra, o comprador, do qual consta: “Trata-se de obra original e autêntica, dela não existindo cópia ou assemelhada do mesmo autor, e reproduz minha mãe Louise, eu e meus irmãos Yvonne e Afonso num pomar.” Reproduzida em

p&b na biografia de Barata, p. 54, em cuja legenda consta: Paris, 1918; e em cores, na capa do catálogo do 1º Grande Leilão da Temporada de 1987, de Roberto Haddad.

316  (1920); tela; 27,5 x 35 cm; a.d.c.i.d.

Le Jardin de Luxembourg a Paris.

Uma *pochade* em que tudo é representado de forma muito simplificada, por manchas conseguidas com poucas pinceladas, porém, de colorido rico. Leiloadada por Evandro Carneiro e Soraia Cals, em ago 2008, reproduzida em cores em seu catálogo, e indicando a coleção Linneo Eduardo de Paula Machado. Foi restaurada no atelier de Cláudio Valério Teixeira, em dez 2007/ jan 2008.

317  (s.d.); ? x ? cm; a.c.i.e.

Minha casa em Copacabana.

Representa a frente da casa do pintor, na Ladeira dos Tabajaras, vendo-se o portão que aparece em foto com a família Visconti e um cãozinho [F23]. O mesmo portão está entreaberto, em primeiro plano, na pintura *A visita* [386]. A única imagem conseguida é de uma fotografia colorida, encontrada no álbum da família Visconti. O site oficial do pintor sugere a data de c. 1920.

318  (1920); tela; 81 x 100 cm; a.d.c.i.d.

Esboço – Deveres da Cidade. Acervo do MHCRJ.

Apresenta três assinaturas, sendo uma em cada painel. Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, de 1944, p. 142, com a seguinte legenda: “O estudo original da grande decoração tríptica executada no edifício do Conselho Municipal e representando ao centro a glorificação do poder legislativo da cidade e nos painéis laterais a obra de remodelação de Pereira Passos e de saneamento de Oswaldo Cruz. (Concluída em 1923)”. A sede do Conselho Municipal (Legislativo Carioca), construída entre 1920 e 1923, é o Palácio Pedro Ernesto, onde funciona, desde 1977, a Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro. O tríptico [E63, 64] planejado nesse esboço por Visconti fica no hall do Salão Nobre, na altura do primeiro lance da escadaria que leva ao primeiro andar, mede 5 x 15m, e foi executado com a colabora-

ção de Oswaldo Teixeira. O esboço foi doado ao museu pela antiga prefeitura do Distrito Federal, e restaurado em jun 1976, por Carlota Martins dos Santos. Participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o nº 138, quando já pertencia à coleção do Museu da Cidade. O catálogo dessa exposição informa as medidas 1,18 x 0,75 erroneamente, pois elas foram verificadas pessoalmente, do original, quando a pintura foi fotografada no Rio de Janeiro, em 26 set 2007.

319  (c.1920/21); tela; 47 x 56 cm; a.c.i.d.

Estudo para o painel central – Deveres da Cidade. Coleção particular, SP.

É um estudo da figura central do tríptico do Palácio Pedro Ernesto, que representa a Cidade [E63], e teve a esposa do pintor, Louise, como modelo. Como espaldar do trono em que a figura alegórica está sentada, o pintor reproduziu, em escala aumentada, o encosto de uma cadeira de seu atelier da Alameda dos Tabajaras, que aparece em foto de 1926 [F15] e também na pintura 247. No verso da tela há uma inscrição: “Estudo para um dos painéis decorativos do Conselho Municipal da Guanabara, Trabalho realizado em meados de 1923/24.” A pintura foi fotografada em São Paulo, em 1º nov 2007.

320  (s.d.); tela; 30,5 x 29,5 cm; a.c.i.e.

Madona – Louise Visconti.

Leiloadada por Evandro Carneiro, em jun 2005, que informa estar acompanhada de um certificado de Tobias d’Angelo Visconti. Porém, seria necessário verificar o texto desse certificado, pois o filho do pintor costumava, na dúvida, escrever: “... pode ser atribuída a Eliseu Visconti.” Pela reprodução do catálogo do leilão, as cores vibrantes dessa pintura se assemelham àquelas de Yvonne, filha de Eliseu.

321  (s.d.); ?; 41,2 x 32,8 cm.

Paisagem.

Mais um trecho de morro carioca, de um tempo em que eles ainda não estavam totalmente ocupados pelo ser humano. Representa casas em primeiro e médio plano, mostrando o horizonte, ao alto, ainda com muitas árvores. Reproduzi-

da em p&b no catálogo da exposição *ITINERANTE*, em 1977/8, sob o nº 29.

322  (1921); madeira; 24 x 35 cm, a.d.c.i.d.

Tapera velha.

Um tema já antes abordado pelo pintor, que anotou em um de seus blocos, hoje no acervo do Fundo Eliseu Visconti, no MNBA, uma lista de “Trabalhos deixados na minha sahida a 2 de maio de 1906”, e entre eles, um: “Morro de Sto Antonio (Tapera) – A. Coutinho”.

Nessa composição, o arvoredado ao fundo está apenas esboçado, em grandes pinceladas de verde, sem nenhum detalhamento, como também, em menor escala, o gramado e arbustos em primeiro plano. A pintura foi leiloadada pela Bolsa de Arte, em abr 1998, como *Paisagem rural*, sendo reproduzida em cores, em seu catálogo. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Imagem fornecida pela Bolsa de Arte através de Tobias S. Visconti.

323  (1921); tela; 60 x 80 cm; a.c.i.d.

Marco de Sesmaria. Acervo do MHCRJ.

Quando a conquista do território brasileiro se efetivou a partir de 1530, o Estado português decidiu utilizar o sistema sesmarial, que surgira em Portugal durante o século XIV, no além-mar, com algumas adaptações. Caracterizado desde o início pela imensidão das glebas concedidas e pela imprecisão de seus limites, o sistema perdurou no Brasil até 1822, quando a resolução atribuída a José Bonifácio de Andrade e Silva, pôs termo a este regime de apropriação de terras. Na composição de Visconti, pode-se ver em primeiro plano, um dos antigos marcos, agigantado pela perspectiva em relação ao fundo, com a encosta de um morro carioca, uma casa e uma figura feminina. A pintura foi doada ao Museu da Cidade pela antiga prefeitura do Distrito Federal. Fotografada no Rio de Janeiro, em 26 set 2007.

324  (s.d.); tela colada em eucatex; 21 x 16 cm; a.c.i.e.

Mulher lendo.

De fatura empastada e pincelada apa-

rente, o tema recorrente da leitura é abordado nessa pequena tela em cores alegres, manchadas com liberdade. Leiloadada pela Lordello & Gobbi, em ago 2008 e reproduzida em seu catálogo, em cores. Restaurada no atelier de Cláudio Valério, em jun 2009. Recebeu classificação “A” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras

de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Imagem fornecida por Cláudio Valério Teixeira.

325  (s.d.); tela; 65 x 54 cm;
a.c.i.d.

Retrato de Louise.

A pintura foi reconhecida por um dos

netos de Visconti. De fatura moderna, utilizada somente nos retratos da família, e desenho bastante simplificado, ao fundo está reproduzida uma das composições do pintor, porém não é possível identificá-la. Reproduzida em cores no catálogo da *Exposição Vertentes e afluentes – 1800 a 2003*, da Nova André Galeria de Arte, 2003, como *Retrato de mulher*. Leiloadada por James Lisboa.



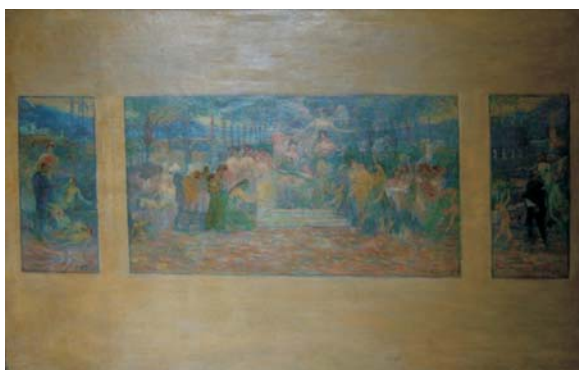
316



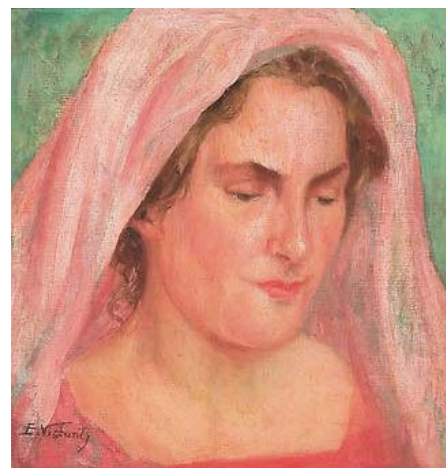
317



319



318



320



321



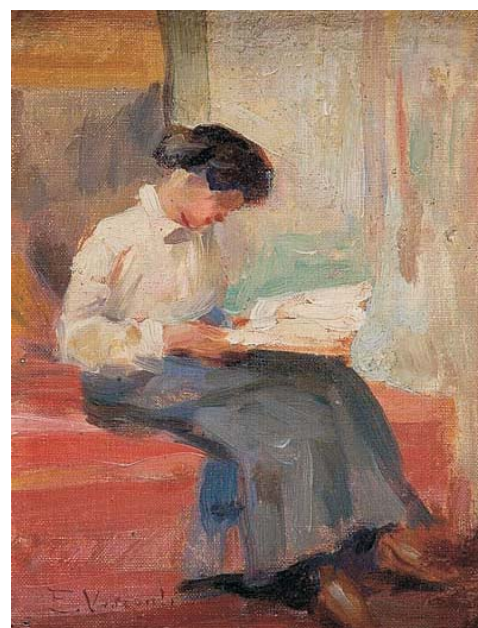
322



323



325



324

326 ■■■■ (1916*); tela; 81 x 60 cm; a.d.c.s.d.

Grupo de retratos. Coleção particular, RJ.

De fatura lisa e cores escuras, difere grandemente dos outros retratos do grupo familiar de até então, também por não representar nenhuma cena de gênero e por incluir um auto-retrato. A pintura foi apresentada na 28ª EGBA, em 1921, sob o nº 150. *O Jornal do Commercio*, 19 ago, em resenha sobre a exposição publica: “O seu grupo de retratos [...] é uma obra prima de simplicidade e de finura feita na sua maneira antiga – dessa outra obra prima que é o retrato da escultora Nicolina de Assis, uma das joias da coleção José Marianno. Nessas cabeças tão

divinamente desenhadas, numa tonalidade monochroma, com luz e com sombras, quanta expressão, que admirável ciência de colorido.” Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 117, como *Retrato da família e auto-retrato*, de propriedade da viúva do artista; da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 2, como *Retrato de família*, da coleção Afonso Visconti; e da Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 38, da coleção Sérgio Fadel, todas indicando a data de 1916. Apesar da inscrição desta data estar claramente visível na pintura, ela não corresponde ao ano de criação da obra, pois a aparência dos filhos de Visconti, que estão retratados ali, não corresponde à idade que eles

teriam em 1916, principalmente o mais novo, Afonso, que nasceu no ano anterior. Essa data foi inscrita na pintura, provavelmente em 1944, antes da sua reprodução em cores na biografia de Barata, p. 47, e depois de fotografada para a reprodução em p&b, na *História da Pintura no Brasil*, de Reis Jr, 1944, p. 302, com o título *Família*, pois nesta não se vê a inscrição 1916 [P59]. Foi reproduzida ainda, em p&b, na revista *O Homem Livre*, jan/fev 1943, também sem a inscrição da data [P34]; e em cores, em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 41, em ambos como *A família*. A pintura foi fotografada no Rio de Janeiro, em 14 jun 2007.

327 ■■■■ (1921); tela; 27,2 x 34,5 cm; a.d.l.c.i.e.



326



327



328



329



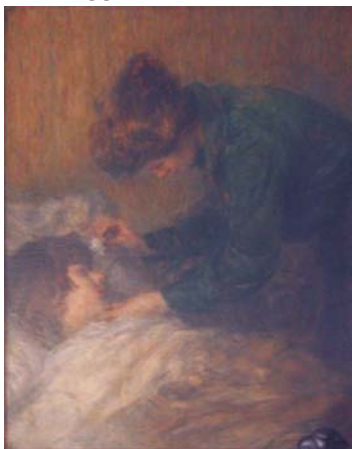
330



331



331 a



331 b



331 c

Amigos inseparáveis.

Nos retratos da família, Visconti ousava com faturas mais modernas e cores mais claras e alegres, como nesse retrato de seus dois meninos, Tobias (1910-2003) e Afonso (1915-1981). Com as pinceladas aparentes e reflexos coloridos, o fundo é manchado em tons de verde. Os rostos estão representados em meio perfil, os olhares não se dirigem ao espectador, mas na mesma direção, para o canto inferior esquerdo da tela. Foi apresentada na 28ª EGBA, em 1921, sob o nº 151. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 139, de propriedade da viúva do artista; da Comemorativa Do CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 17; e da Comemorativa Do CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 24, nas duas últimas com o título *Os dois irmãos* e da coleção Tobias Visconti. Apenas no catálogo da RETROSPECTIVA apresenta as dimensões equivocadas 36 x 30 cm. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, p. 81; e em cores, na revista *O Cruzeiro*, de 23 set 1967, p. 31 [P40], como *Dois irmãos*. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

328  (?) ; ? ; ? x ?.

Roupa estendida.

Aparece no canto superior esquerdo da foto de Visconti em seu atelier da Ladeira dos Tabajaras, publicada em *O Jornal*, de 11 jul 1926 [F15]. É, muito provavelmente, uma das duas pinturas que foram apresentadas com esse título, uma na EGBA de 1921, e outra em 1922.

329  (1922); tela; 52 x 38,5 cm; a.d.c.i.d.

O colar. Coleção particular, CE.

A pintura realizada toda na técnica divisionista, apresenta o fundo de um vermelho vibrante, com algumas pinceladas de azul e verde que, espalhadas também sobre o retrato, assemelham-se a confetes, no rosto, e a pequenas serpentinhas no restante. Foi apresentada na *Exposição de Arte Contemporânea* (29ª EGBA), anexa à Exposição do Centenário da Independência, em 1922, sob o nº 252, assim como o tríptico *O Lar*

[331], de fatura e colorido completamente diversos. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 141, da coleção Ivone e Henrique Cavalleiro; da SALA ESPECIAL da II Bial, 1954, sob o nº 7; e da Comemorativa Do CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 28, em ambas como *Retrato de Yvonne* e da coleção Henrique Cavalleiro. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, p. 72; e no catálogo de 1954; e em cores, no catálogo *Pintores italianos no Brasil*, de 1982, quando pertencia à coleção Agnaldo de Oliveira. Fotografada em Fortaleza, em 15 abr 2008.

330  (1922); madeira; 36 x 28 cm; a.c.i.d.

Retrato de meu filho Afonso aos 7 anos. Coleção particular, RJ.

O colorido do rosto – olhos verdes, lábios e tez avermelhados – contrasta com a roupa e chapéu brancos, numa fatura pastosa, e com o fundo neutro. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 143; e da SALA ESPECIAL da II Bial, 1954, sob o nº 16, como *Retrato de Afonso*, indicando a data de 1922, e em ambas da coleção Afonso Visconti. Apresenta no verso, a pequena etiqueta de bordas vermelhas, com numeração manuscrita correspondente à do catálogo de 1949. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

331  (1922); tela; 80 x 63 cm (cada painel); a.c.i.d.

O lar (tríptico). Coleção particular, RJ.

Num dos blocos de anotações de Visconti, do arquivo da família, pode-se ler um pequeno relato em forma de diário sobre o sarampo que acometeu primeiramente Tobias e depois Afonso, seus filhos, entre os dias 2 a 26 fev 1917, em Paris. Mesmo que não tenha sido essa doença que inspirou o tríptico, o relato mostra o interesse minucioso do pai pela saúde de seus filhos. O tema das doenças era muito comum na passagem do século, principalmente na estética decadentista que enaltecia a dor, o sofrimento, a morte e até a decomposição. Para o temperamento de Visconti, sempre voltado para o lado luminoso da vida, somente a convalés-

cença seria digna de atenção, tendo sido tema já abordado anteriormente [084]. O tríptico chegou a ser desmembrado e as telas vendidas separadamente, porém, foram novamente compradas por um mesmo colecionador e emolduradas conjuntamente. A pintura foi apresentada na *Exposição de Arte Contemporânea* (29ª EGBA), anexa à Exposição do Centenário da Independência, em 1922, sob o nº 149. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 144, quando pertencia à coleção Manoel de Souza Varella (S. Paulo). Lygia Martins Costa cita essa pintura em sua “Apreciação da Obra”, observando: “Dêsses [retratos de família], o tríptico ‘Lar’ – 1922 é seu trabalho mais importante. Executado na mesma ocasião que ‘O colar’ é, no entanto, muito mais sóbrio em todos os seus aspectos. É um estudo de expressões emotivas, principalmente.” Reproduzido em p&b na *Ilustração Brasileira*, de jan 1923; na biografia de Barata, 1944, p. 74, com a seguinte legenda: “Premiado com a Medalha de Honra no Salão do Centenário em 1922”. Embora por definição a Medalha de Honra seja conferida ao conjunto da obra de um artista, não sendo especificada nenhuma em particular no seu certificado [D42], na prática, o júri procurava se basear numa obra que atendesse aos critérios de excelência e estivesse presente na exposição em que a medalha era conferida. Reproduzida ainda no catálogo de 1949 e num recorte de jornal ou revista não identificado, da pasta do pintor no MNBA; onde os três painéis receberam sub-títulos. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

a. Enfermidade: O painel da esquerda foi assinado apenas com as iniciais: E.V. O menino Tobias aparece em primeiro plano afundado nos lençóis e travesseiros, com o semblante bastante abatido. Enquanto o médico toma o seu pulso observando um relógio de corrente, a mãe zelosa, Louise, aparece por sobre o seu ombro, levando um lenço ao rosto, o que indica a gravidade da doença. Atrás dela, vários frascos estão sobre uma mesa, representando os vários medicamentos usados no tratamento.

b. Cuidados maternos: Ao con-

trário da mulher-vampiro, tema caro aos artistas da passagem do século, a mulher em Visconti tem sempre uma ação benevolente, em todos os sentidos e durante toda a sua carreira, mas em especial, a figura da mãe. Louise é constantemente tomada como modelo e exemplo de mãe, sendo nesse tríptico a personagem principal. No painel central, ela está debruçada sobre o leito do filho, e cuida de lhe abaixar a febre (atitude ressaltada por Visconti no diário de fev 1917) com um lenço úmido sobre a testa.

c. Convalescença: o único dos três painéis que apresenta a assinatura habitual: E. Visconti, e com a localização: Rio. No painel da direita, Tobias já está sentado na cama, com um casaco de lã sobre o pijama, e um prato de frutas no colo. Esses detalhes lembram o relato de Visconti em 1917, que cita o extremo frio daqueles dias e a volta do apetite no período da convalescença. Louise, sentada ao lado do filho com um livro, lê para ele, cuidando também de diminuir-lhe o tédio..

332  (?) ; ? ; ? x ? cm.

Perfil.

Reproduzida num recorte de jornal não identificado, no anúncio de um leilão de arte na Galeria Irlandini, que atuou no Rio de Janeiro, na década de 1970. Na legenda da reprodução o título é apenas *Perfil*, mas seguramente se pode reconhecer Louise, a esposa de Visconti. A pintura, realizada em *close*, com partes da cabeça cortada pelos limites da tela, deve ser um estudo para uma composição maior, como por exemplo, o tríptico *O lar* [331c].

333  (s.d.); madeira; 34,8 x 26,6 cm; a.m.i.e.

Auto-retrato. Coleção particular, CE.

Em vários retratos, principalmente os da família ou de si próprio, Visconti usa uma luz vinda de trás, muitas vezes iluminando apenas um contorno da figura [380, 4xx]. Neste, porém, o pintor deixou o seu rosto totalmente na sombra, com a luz vinda de uma janela posicionada bem atrás, por onde se pode ver a paisagem com uma casa. Visconti se retratou exatamente na mesma posição em outra pintura [340] tendo, porém, o seu rosto iluminado como o fundo. Um

auto-retrato com mesmo suporte e as dimensões 34 x 26 cm participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 167, quando pertencia à coleção Eliseu Scarpa. A pintura foi fotografada em Fortaleza, em 15 abr 2008.

334  (s.d.); madeira; 34 x 24 cm; a.c.i.d.

Igreja de Santa Teresa. Coleção particular, SP.

Seria a primeira versão da igreja que Visconti pintaria ao menos mais duas vezes [374 e 385]. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 145, quando pertencia à coleção Yvonne e Henrique Cavaleiro. Apresenta no verso três etiquetas [D31]: uma informando a propriedade de Yvonne Visconti Cavaleiro; a pequena de bordas vermelhas, manuscrita com a numeração do catálogo de 1949; e uma do MAM-SP, com dados do colecionador, o título *Igrejinha*, e a indicação da Exposição “Colecionadores da Arcadas”, que aconteceu de 4 a 21 ago 1977. Leiloadada pela Bolsa de Arte, out 1996. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

335  (1923); tela; 51 x 61 cm; a.d.l.c.i.e.; Rio.

Afetos. Coleção particular, RJ.

Mais um retrato de Louise e seus três filhos: ela abraça o caçula Afonso, que se aconchega em seu ombro, posicionado no meio do semicírculo formado pela mãe e seus irmãos, criando um elo de proteção e carinho entre todos. Foi apresentada na 30ª EGBA, de 1923, sob o nº 246. *O Jornal* de 28 ago 1923, publica numa crônica anônima: “‘Afectos’ constitui uma pagina intima da sua palheta. Aquellas cabeças, aquellas physionomias expressivas, parecem emergir da tela e falar. Facil foi ao artista reflectir toda a pureza, toda a psychologia daquellas almas, pois cada uma dellas é um pedacinho da sua propria alma, da sua propria vida...” Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 150; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 26, em ambas da coleção da viúva Visconti; da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 26, como *Retrato de família*, da coleção Henrique Cavaleiro; e da exposição *Tradição e Ruptura*, da Fundação Bienal de São Paulo, 1984. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p.

77; na revista *O Cruzeiro*, 10 dez 1949, p. 27 [P38]; no jornal *O Estado de S. Paulo*, 31 jan 1954 [P51]; no catálogo da exposição ITINERANE, em 1977/8, sob o nº 1, quando fazia parte da coleção Agnaldo de Oliveira, entre outras publicações. Em cores, reproduzida em *O Cruzeiro*, 23 set 1967, p. 29 [P39]; em *Arte no Brasil*, 1979, p. 582; no catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, 1982, ainda da coleção Agnaldo de Oliveira; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 43. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

336  (?) ; ? ; ? x ? cm.

Para a escola [?]

Pela proporção apresentada, ao lado de outras telas conhecidas, na fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, por volta de 1930 [F16], esta pintura teria, ao menos, 65 x 80 cm. E pela cena representada, muito próxima à de outra pintura de mesmo tema [384], apresentando inclusive uma das esculturas que ladeavam o portão da casa da Ladeira dos Tabajaras, algumas crianças em frente, e até o cãozinho sentado no canto esquerdo, é, muito provavelmente, a pintura apresentada na 30ª EGBA, de 1923, sob o nº 243. Na foto [F16], a parte superior do cavalete de Visconti ficou na frente dessa pintura, sendo essa a única imagem conseguida dela.

337  (s.d.); tela; 34 x 28 cm; a?.

O galinheiro.

Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 151, quando pertencia à coleção Otto Sachs. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo dessa exposição [F64]. Foi reproduzida em p&b num catálogo de Maurício Pontual, 1979, com o título *No quintal*. Ambos os catálogos indicam que a pintura é assinada, porém não é possível identificar onde, através da reprodução.

338  (s.d.); madeira; 13,5 x 21 cm.

Morro do Rio. Coleção particular, CE.

Um pequeno esboço rápido representando alguns casebres no alto de um

morro. Fotografada em Fortaleza, em 15 abr 2008.

339  (s.d.); madeira; 34 x 27 cm.

O jardim. Coleção particular, RJ. Uma pintura representando as folhagens coloridas do jardim da casa de Visconti, com os raios de sol filtrados por sua ramagem. Pertence à família Scarpa, descendente da irmã do pintor, Anunciatta. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

340  (1924); ?; ? x ? cm; a.d.l.c.i.e.; Rio.

Auto-retrato.

A única imagem conseguida dessa pintura foi a sua reprodução na biografia de Barata, 1944, p. 86, em cuja legenda consta: “(Da coleção Eliseu Scarpa)”. Um auto-retrato em madeira e medindo 34 x 26 cm participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 167, quando pertencia à coleção Eliseu Scarpa, porém, o catálogo informa não ser datado. Por isso, poderia ser a pintura

333, que tem medidas muito próximas e igual suporte, e na qual o pintor se retratou na mesma posição e com o mesmo aspecto.

341  (s.d.); tela; 51 x 69 cm; a.c.i.e.

A carta.

Provavelmente seja a pintura apresentada na 31ª EGBA, de 1924, sob o nº 307. O site oficial do pintor sugere a data de c.1925. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 2000, e reproduzida em cores no seu catálogo.



332



333



334



336



335



337



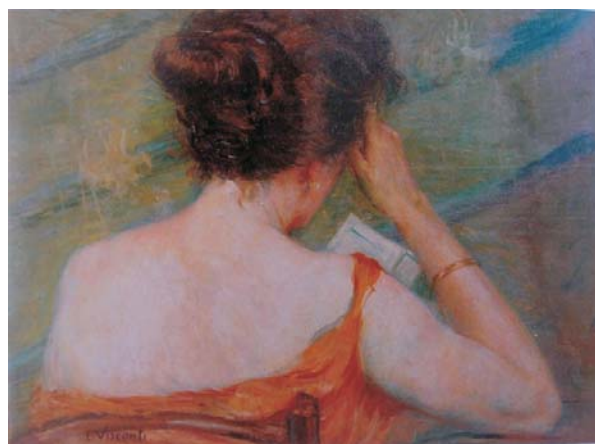
338



339



340



341

342 ■■■■ (1924); tela; 72 x 140 cm; a.d.c.i.d.



Baixada de Vila Rica. Acervo do MAP-RJ, reg. n° 1025.

Ligando a Rua Real Grandeza, em Botafogo, à Rua do Barroso, em Copacabana, o Túnel Velho foi aberto, em 1892, no Morro Vila Rica, dando início ao desenvolvimento do bairro, para onde Visconti se mudaria com sua família em 1910. Nessa pintura ele registrou o sopé desse morro, sendo a metade superior da tela, em todo o seu comprimento, ocupada por sua encosta. O verde domina toda a composição, manchado principalmente pelo azul e tons castanhos da terra e dos telhados. Algumas manchas brancas em seqüência cortam a encosta numa linha diagonal que vai da edificação na extrema direita em direção ao canto superior esquerdo,

marcando a ocupação humana na escada do morro. No sopé vêem-se várias pequenas casas espalhadas, e uma grande movimentação de pessoas que vão e vem por todo o espaço entre elas, inclusive também um carro de boi. Em todo o primeiro plano aparecem edificações maiores, vistas à esquerda apenas pelos seus telhados, acompanhadas em toda a extensão pelos postes e fios de eletricidade. No canto inferior direito uma grande rocha, sobre a qual está sentado um grupo de pessoas, certamente para apreciar a bela vista. Visconti dispôs horizontalmente três níveis de ocupação humana do morro: ao fundo a encosta que ainda resiste, bastante verde; no médio plano, as casas bem simples do sopé, guardam espaços livres entre si e um clima de vilarejo rural; e em primeiro plano, a rua já mais estruturada, com casas grandes e bonitas, uma

ao lado da outra, contando com os benefícios do progresso que se vai espalhando. A pintura foi apresentada na 31ª EGBA, de 1924, sob o n° 305, como *Vila Rica* (Copacabana). Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o n° 152; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o n° 3, como *Vila Rica* (Copacabana), em ambas da coleção do Museu da Cidade do Rio de Janeiro. O catálogo de 1949 indica, erroneamente, o comprimento de 90 cm para essa pintura; assim como, o catálogo de 1954 indica a data de 1932. Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 98, em cuja legenda consta: “Vila Rica (Copacabana), (A saída do Túnel Velho, vendo-se ao fundo a antiga favela onde hoje passa a Rua Santa Clara), (Doado pelo pintor ao Museu da Cidade, instalado pela Prefeitura em Copacabana)”. Fotografada em Niterói, em 27 set 2006.



342



343



345



347



346



344

343  (s.d.); tela; 28 x 58 cm;
a.c.i.d.

Rua de Santa Clara.

Apresentando as mesmas proporções da pintura anterior, em escala bastante diminuta, parece focalizar apenas o médio plano daquela, mostrando uma única edificação maior, no canto inferior direito, e o início da encosta do morro. É bem provável que seja a única pintura de Visconti apresentada na 32ª EGBA, de 1925, sob o nº 351, como *Vila Rica* (Copacabana). O *Jornal* publicou em 19 ago 1925: “Um artista que este ano não nos parece representado na altura de seu renome é o sr. Elyseu Visconti. Reproduziu elle em pequena tela um aspecto curioso do bairro de Copacabana – ‘Villa Rica’ – nome pejorativamente dado a aprazível e pittoresco recanto, onde a pobreza, para se abrigar, tem construído miseráveis barracões. O verde dessa paisagem está, a nosso ver, muito diluído; é um verde fraco, lavado e cru; não evoca o forte vigor da nossa pujante natureza.” Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 153, quando pertencia à coleção da Galeria Debret. O título adotado provavelmente nesta ocasião remete à maneira antiga de chamar a hoje conhecida como Rua Santa Clara. O nome em homenagem à santa deve-se à influência da colonização portuguesa na ocupação do bairro. A única imagem conseguida dessa pintura foi a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949.

344  (1924); tela; 75 x 65 cm;
a.c.d.

Retrato de Ernesto Cândido Gomes.

Acervo da ACS. O retratado é o 6º presidente da Associação Comercial de Santos, que teve seu mandato de 1893 a 1898. Apesar da fatura clássica, como o tipo de retrato oficial exigia, podem-se ver, em torno do paletó, várias pinceladas dissociadas em vermelho, que desfazem o contorno da figura em relação ao fundo e acompanham o limite inferior do espaço oval criado pela moldura. Junto à assinatura de Visconti, há uma inscrição [A17] com a qual o pintor informa como trabalhou: “D’Aprés – Photographia”. O Relatório apresentado em Assembléia Geral Ordinária, de 15 dez

1924, da ACS, explica os detalhes do projeto e da construção do novo edifício de sua sede, na esquina das ruas 15 de Novembro e Riachuelo, em Santos/SP. “O salão principal do edificio é o grande salão das sessões da Associação Commercial, no 2º pavimento do corpo central, com um comprimento de 20 metros, ocupando a sua largura total”. Após a descrição do acesso e detalhes ornamentais do salão, o relatório continua: “A parede dos fundos servirá, segundo uma feliz lembrança de um dos directores da Associação Commercial, cujo gosto artistico é reconhecido, para uma série de retratos dos presidentes da Associação.” Além desses retratos, o relato aponta para um quadro alegórico de Carlos Oswald no salão nobre, e um panorama da cidade de Santos, de Benedicto Calixto, no vestíbulo de entrada. O mesmo relatório apresenta fotos do prédio antigo e do novo [R54] e, no entanto, não cita os nomes dos pintores convidados para executar os retratos dos presidentes. Também não foram encontrados recibos ou contratos que documentem a encomenda, porém, encontram-se até hoje no Salão das Sessões, retratos executados por artistas renomados: Henrique Bernardelli (1º, 2º, e 3º presidentes); Eugênio Latour (4º e 7º); Guiomar Fagundes (5º presidente); Carlos Oswald (8º e 14º); entre outros. Nos quadros de Latour a data 1924 é bastante legível, podendo-se concluir, com certa margem de segurança, que os retratos dos primeiros presidentes foram encomendados para a cerimônia de inauguração da nova sede, pelos menos até o 13º, pois estes ocupam a fila superior da parede e têm molduras douradas em três modelos que se repetem [R55]. No verso do retrato do 6º presidente, executado por Visconti, sobre a trave de baixo do chassi, duas inscrições: “Restaurado por Linaldo Cardoso, maio de 2000” e “Conservado por Linaldo Cardoso, out 2006” A pintura foi fotografada em Santos, em 12 mai 2009.

345  (1924); tela; 75 x 65 cm;
a.c.d.

Retrato de Joaquim Miguel Martins de Siqueira.

Acervo da ACS. O retratado é o 9º presidente da Associação Comercial de Santos, que teve seu mandato de 1903 a 1906. Junto à assinatura de Visconti, uma inscrição

com a qual o pintor informa como trabalhou: “D’Aprés – Photographia”. Assim como a pintura anterior, sabe-se a data de criação da obra através do Relatório apresentado em Assembléia Geral Ordinária, de 15 dez 1924, da ACS, que explica os detalhes do edifício da nova sede [R54], com o grande Salão das Sessões da Associação Commercial [R55], onde fica a galeria dos presidentes, e também através da data inscrita nos retratos do 4º e do 7º presidentes, executado por Eugênio Latour. Com a tela em formato retangular, essa pintura apresenta a fatura clássica exigida por seu caráter oficial, e diferente do retrato do 6º presidente [344], nem mesmo os contornos do paletó foram suavizados com pinceladas aparentes. Foi fotografada em Santos, em 12 mai 2009.

346  (s.d.); tela; 37 x 39 cm.

As lavadeiras.

Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 154, inserida no período de 1920 a 1930, quando pertencia à coleção Otto Sachs. Aparece bem às costas do pintor, sem chassi, na foto do atelier da Mem de Sá, em c.1930 [F16]. A imagem utilizada foi a da pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949.

347  (s.d.); tela; 38 x 22 cm;
s.a.

Auto-retrato com chapéu.

Coleção particular, SP. Apesar da tela não ser assinada, o desenho e a fatura não deixam qualquer dúvida de sua autenticidade. O sorriso aparece intenso em seu olhar, como em apenas dois ou três outros auto-retratos. A pintura foi reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 5, quando fazia parte da coleção Agnaldo de Oliveira. Participou da exposição *Pintores italianos no Brasil*, da Sociarte, em São Paulo, abr 1982, quando pertencia à coleção Simão Mendel Guss. Reproduzida em cores, no catálogo desta exposição; em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 59, indicando a data aproximada de 1932/34; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 290. No site oficial do pintor, a data estimada para a criação desse auto-retrato é c.1925.

Leiloadada por Luiz Carlos Moreira, maio 1980. Fotografada em São Paulo, 24 nov 2007.

348  (s.d.); tela; 38 x 54 cm; a.c.i.d.

Arcos da Lapa.

É claramente um estudo para a pintura seguinte. Pela foto antiga do atelier de Visconti na Rua Mem de Sá [F11], pode-se constatar a proximidade do mesmo com o Aqueduto da Carioca, mais conhecido por Arcos da Lapa. A partir de 1896, o aqueduto inaugurado em 1750 passou a ser utilizado como viaduto para os novos bondes de ferro, principal meio de acesso do centro aos altos do bairro de Santa Teresa, até os dias de hoje. O atelier de Visconti foi demolido, por volta de 1970, para a abertura de uma avenida. Nessa pintura, o bondinho aparece lotado de passageiros sobre as arcadas; à frente delas, três palmeiras imperiais surgem por detrás de vários telhados em primeiro plano. Reproduzida em cores nos catálogos *150 anos de Pintura no Brasil* (p. 249) e *O Rio de Janeiro de Machado de Assis*, ambos de 1989; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 44, que indica a data de 1925. Leiloadada por Aloísio Cravo – Artes e leilões, nov 2009.

349  (1925); tela; 80 x 130 cm.

Os arcos.

Participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o nº 156, da coleção da viúva do artista. A única imagem conseguida dessa pintura foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, diante de um cavalete, por volta de 1930 [F16]. Pela proximidade com outras pinturas conhecidas na mesma parede, pode-se constatar que tem as medidas indicadas pelo catálogo de 1949. Em relação ao seu estudo [348], observam-se acréscimos nas quatro margens, mas, principalmente, na lateral esquerda.

350  (1925); tela; 81 x 100 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Posse de Deodoro da Fonseca – Esboço.

Acervo do MHAERJ. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 148, com a seguinte

legenda: “Primeira esquisse para o edifício da Câmara dos Deputados – Posse de Deodoro da Fonseca na presidência da República – recusada pela Comissão que exigiu do artista uma outra na qual não figurassem mulheres”. Bem ao gosto de Visconti, esse esboço apresenta uma figura alegórica alada, que abençoa a cerimônia (como na pintura 247, e nos painéis [E63, 64] da decoração recentemente realizada), ocupando a parte superior da composição em semicírculo; e a Bandeira Brasileira em destaque sobre a mesa, dando colorido especial à pintura. A cadeira onde senta o general é a mesma usada como trono da alegoria da Cidade, na decoração do Palácio Pedro Ernesto [E63]. O modelo para essa cadeira aparece na foto de Visconti em seu atelier da Ladeira dos Tabajaras, de 1926 [F15]. O esboço participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o nº 158, do patrimônio do Museu da Cidade. Recentemente foi transferida para o MHAERJ. Fotografada em Niterói, 8 jul 2009.

351  (1925); tela; 81 x 100 cm; a.d.l.b.s.d.; Rio.

Assinatura da Constituição de 1891 – Esboço.

Acervo do MHAERJ. Esboço aprovado pela Comissão, para a decoração do edifício da Câmara dos Deputados (Congresso Nacional), que funcionou no Palácio Tiradentes, de 1926 a 1960, e é a atual sede da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. A composição aqui planejada previa, em tamanho natural, os retratos dos 63 constituintes, como foi realmente executado, num painel em semicírculo, que se encontra atrás da mesa diretora [E65]. O álbum da família Visconti guarda uma foto da grande mesa e cadeira representadas nessa cena [F71], onde o próprio pintor se coloca na posição do constituinte que assina, no painel. Essa é a principal modificação que se percebe quanto à composição, pois no esboço, a assinatura acontece no centro da mesa, e no painel final [E65], na lateral esquerda. No entanto, o colorido alegre do esboço é substituído por uma monocromia em tons castanhos, muito provavelmente mais uma exigência da comissão. A pintura participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o nº 157, do patrimônio do Museu da Cidade. Recentemente foi transferida para o MHAERJ. Fotografada em Niterói, 8 jul 2009.

352  (?) ; ? ; ? x ? cm.

Paisagem.

A única imagem conseguida dessa pintura foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier da Ladeira dos Tabajaras, publicada em *O Jornal*, de 11 jul 1926 [F15].

353  (?) ; ? ; ? x ? cm.

Retrato de mulher.

Esta pintura pode ser vista na parede do atelier que o pintor mantinha em sua residência, na Ladeira dos Tabajaras, numa fotografia publicada em *O Jornal*, de 11 jul 1926 [F15].

354  (1926); tela; 79 x 63 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Baiana.

A personagem que rendeu críticas a Visconti, por aparecer num canto do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro [E40], é aqui o tema central – um tiporegional brasileiro caracterizado pelo pintor que foi algumas vezes acusado de estrangeiro, mesmo tendo sido naturalizado em 1889, declarar e registrar constantemente em sua obra, seu amor pelo Brasil. A pintura foi apresentada na 33ª EGBA, em 1926, sob o nº 310. Uma fotografia antiga dessa pintura está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 100; e no catálogo da exposição *ITINERANTE*, em 1977/8, sob o nº 27, quando fazia parte da coleção Ramon Fernandes Conde.

355  (1926); tela; ? x ? cm.

Piedade.

Assim como o tema da doença interessa a Visconti, sempre no viés da convalescença, a debilidade física é retratada no sentido da esperança, simbolizada pela fé religiosa, poucas vezes por ele abordada, considerando-se o conjunto da sua produção pictórica. A pintura foi apresentada na 33ª EGBA, em 1926, sob o nº 308. O cronista de *O Jornal*, de 13 ago 1926, julgou essa pintura “um dos melhores trabalhos da poderosa pintura brasileira” e Paulo Boneschi, em *O Globo*, de 16 ago 1926, ressaltou

o lindo escorço da cabeça. Participou do 1º Salão Paulista de Bellas Artes, inaugurado em 25 jan 1934, sob o nº 553, com o título *Prece*. Reproduzida em p&b, na *Ilustração Brasileira*, set 1926; e na biografia de Barata, 1944, p. 101, como *Prece*. Uma foto antiga dos arquivos da família Visconti [F44] é a melhor imagem conseguida desta pintura e em seu verso traz a inscrição: “F. Waldemar Teixeira de Carvalho/ advogado em Santos ou São Paulo/ Pertença”.

356 ■■■■■ (1926); tela; 81 x 65 cm;
■■■■■ a.d.l.c.i.d.

Meu irmão. Coleção particular, RJ. O retratado é Afonso, irmão de Eliseu,

que já se encontrava no Brasil quando o pintor chegou da Itália ainda menino, acompanhado pela irmã Marianella. A pintura foi apresentada na 33ª EGBA, em 1926, sob o nº 309, apenas como *Retrato*. Na cerimônia de inauguração, ao ser perguntado qual a melhor obra do salão, José Marianno Filho, então diretor da ENBA, respondeu: “A que mais me impressiona é o retrato que Visconti trouxe ao Salão. É uma maravilha de technica, um poema de harmonia” E Paulo Boneschi escreveu em *O Globo*, em 16 ago 1926, sobre essa pintura: “optimo de technica e duma psychologia notavel” Reproduzida em p&b, na *Ilustração Brasileira*, set 1926; em *O Jornal*, 14 ago, p. 3 e *O Paiz*, 20 ago 1926, p. 1; e na biografia de Barata,

1944, p. 90. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 160, de propriedade da viúva do artista.

357 ■■■■■ (s.d.); tela; 82 x 66 cm;
■■■■■ a.c.i.d.

Minha companheira (Retrato de Louise em sépia). Coleção particular, RJ.

A pintura foi apresentada na 34ª EGBA, sob o nº 431, como *Retrato (grisalha)*, conforme reprodução no *Correio da Manhã*, 28 ago 1927 [P44], cuja crônica ressaltou sobre ela: “em factura bem diversa [da Igreja de Santa Teresa, 369] diz energia e verdade”. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 164, quando pertencia à viúva do artista; e da Comemorativa



348



349



350



351



352



353



354



355



356



357

Do CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 29, com a data 1930/35, e da coleção Tobias Visconti. Lygia Martins Costa, no catálogo da exposição de 1949, comentando o 5º período da carreira de Visconti (1920-1930), sugere que essa pintura teria sido criada no período em que ele executava o painel decorativo *Assinatura da Constituição de 1891*, em 1926 [E65]. Essa hipótese é bastante plausível, pois o retrato em sépia poderia ser um estudo das nuances dessa cor, que ele poderia usar no painel. Infelizmente, uma restauração descuidada,

prejudicou muito a pintura, alterando visivelmente seu modelado. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

358  (?) ?; ? x ? cm.

Auto-retrato.

Mais uma pintura em que Visconti se retratou de gravata borboleta, mas que apresenta um detalhe diferente: a mecha de cabelo caída no meio da testa. A única imagem conseguida dessa pintura foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, por volta de 1930 [F16], e está localizada bem atrás do espaldar da cadeira à esquerda,

apoiada no chão.

359  (s.d.); tela; 81 x 65 cm; a.c.s.e.

Retrato de João Zacco Paraná.
Acervo do MON-PR.

Segundo um recorte de jornal encontrado num caderno de notas de Visconti, o retratado, nascido na Polônia como Jean Zak, a 3 jul 1884, veio para o Brasil, em Curitiba, criança de colo. Coursou a Escola de Belas Artes e Indústria do Paraná, frequentou a ENBA como aluno livre de escultura e aperfeiçoou-se em Bruxelas e Paris. Por ocasião da 1ª



358



359



360



361



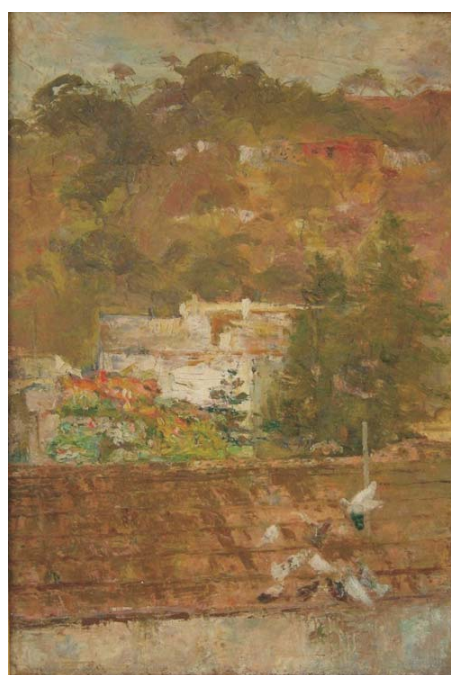
362



363



364



365

Grande Guerra estava na Europa, e de volta, radicou-se no Rio de Janeiro. Em 1923, naturalizou-se brasileiro, adotando o nome João Zacco Paraná, como homenagem ao Estado que acolheu sua família. Em 1940, foi nomeado catedrático interino da cadeira de Modelagem da ENBA, sendo por concurso efetivado em 1949. *O semeador*, em Curitiba; *Monumento a Francisco de Sá*, em Montes Claros; e o busto de Eliseu Visconti, no MNBA, são as suas principais obras. Com 70 anos aposentou-se e morreu no Rio de Janeiro, em 1961. Embora a tela seja menor, essa pintura faria um belo *pendant* com o *Retrato de Nicolina Vaz de Assis* [157] – dois escultores eternizados por Visconti, na mesma pose em espelho. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 163, como *Retrato do escultor Zacco Paraná*, quando pertencia ao próprio retratado. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949. Segundo os registros do museu, foi doada em 1984, por Albano Agner de Carvalho, ao Departamento de Cultura da SEC-PR, para ser entregue ao Museu Alfredo Andersen, do qual foi transferida, em 6 mar 1987, para o Museu Oscar Niemeyer. Na ficha do inventário do museu o campo do número de tombo está em branco. Fotografada em Curitiba, em 11 jun 2007.

360  (1926); tela; ? x ? cm.
a.c.i.e.

Retrato de minha mulher.

Reproduzido em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 82, em cuja legenda consta: “Rio, 1926”. No entanto, a inscrição dessa data não pode ser vista na reprodução, que foi a melhor imagem encontrada dessa pintura. Numa lista guardada pela família, encabeçada pelo nome de Louise d’Angelo Visconti, e intitulada “Rol de telas da autoria do pintor E. Visconti, para o seguro”, aparece sob o nº 15: “D. Luiza, retrato ao ar livre, c/ 1,10 x 0,90”. O outro retrato conhecido de Louise ao ar livre [379] mede 66 x 81 cm. Porém, pelas pinturas conhecidas dessa lista, pode-se concluir que as dimensões não foram registradas com muito critério, tendo algumas sido tomadas incluindo a moldura e outras não. A pintura aparece no alto da parede do atelier que Visconti mantinha em sua residência, na Ladeira dos Tabajaras, numa fotografia de 1944 [F18],

e na comparação com outras pinturas na mesma parede, pode-se estimar em torno de 60 x 50 cm. A foto é bastante interessante, pois Louise está sentada logo abaixo do quadro, com os braços na mesma posição, porém invertida, com os dedos das duas mãos cruzados entre si.

361  (s.d.); tela s/ madeira; 27 x 34 cm; a.c.i.d.

Morro de Santo Antonio.

Esse morro foi muitas vezes retratado por Visconti, pela proximidade que tinha de seu atelier, à Rua Mem de Sá [F11 e R51], de onde o pintor o avistava pela sacada dos fundos [D60]. Na década de 1950, a maior parte do morro foi destruída para fornecer material para o Aterro do Flamengo, porém, planos para sua demolição já existiam desde pelo menos o início do século XX. Talvez por isso Visconti tenha registrado em tantas pinturas aspectos desse morro, principalmente na década de 1920, enquanto acontecia o desmonte de outro morro que serviu de inspiração para várias composições suas: o do Castelo [036, 148, 205]. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 149, quando pertencia à coleção Gondim da Fonseca. A única imagem conseguida dessa pintura foi a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo dessa exposição.

362  (s.d.); madeira; 26 x 35 cm; a.c.i.d.

Alto do Morro de Santo Antonio.

Coleção particular, RJ.

Apresenta no verso declaração manuscrita do filho do pintor, Tobias d’Angelo Visconti: “Declaro que a presente paisagem é de autoria do meu pai, o pintor Eliseu Visconti. Rio, 26-10-2000.” Por ser uma das quatro vistas do mesmo morro, sobre madeira e de dimensões praticamente iguais [361-364], é bem provável que seja parte de uma série, talvez inspirada nas notícias de desmonte do Morro de Santo Antonio [R51], o que só veio a ocorrer na década de 1950. Leiloadada pela Leone Galeria de Arte, em jun 1997, como *Morro de Santo Antonio visto do ateliê do pintor*. Recebeu classificação “A” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 nov 2009, quando foi fotografada, em Niterói.

363  (s.d.); madeira; 26 x 35 cm; a.c.i.d.

Encosta do Morro de Santo Antonio.

Coleção particular, RJ.

Apresenta no verso etiqueta antiga da Galeria de Arte Ipanema, e declaração manuscrita sobre a madeira, do filho do pintor, Tobias d’Angelo Visconti, datada de 22 abr 1979, posicionando a obra na década de 1930. Porém, é mais provável que as quatro vistas do mesmo morro [361-364], que Visconti avistava dos fundos do seu atelier [F11; D60; R51], sobre madeira e de dimensões praticamente iguais, sejam parte de uma série. A alta e fina chaminé, que aparece fumegando em primeiro plano, é um elemento recorrente na obra de Visconti, não só por sua posição e corte provocado pelo limite inferior da tela, como também pela presença da própria fumaça. Esses detalhes podem ser vistos, por exemplo, numa pintura de 1899 [126], embora nesta a fumaça não saia da chaminé em primeiro plano. Pertenceu à coleção do filho do pintor, Tobias d’Angelo Visconti. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

364  (s.d.); madeira; 29 x 33 cm; a.c.i.e.

Morro de Santo Antonio com palmeiras.

Coleção particular, RJ.

O tom azulado desta pequena “mancha” reflete os efeitos da atmosfera sobre o morro que Visconti avistava dos fundos do seu atelier [F11; D60; R51], e também retratou em formato maior. Trata-se exatamente do canto superior esquerdo da *Paisagem de Outono* [367], sendo, talvez, um estudo para ela, ou apenas parte da série que pode ter originado a idéia de uma composição maior. Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, como pertencente aos descendentes de seu irmão Afonso, apenas como Paisagem. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

365  (c.1926); tela; 73 x 50 cm; a.c.i.d.

Revoada de pombos.

MNBA/IPHAN/MinC, reg. nº 972.

A assinatura está quase apagada, porém é bastante visível na pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949 [F65]. É muito provavelmente um estudo da parte superior central, levemente à esquerda, da *Paisagem de Outono* [367]. Embora aqui não se veja o efeito azulado da atmosfera, é possível distinguir nas duas pinturas: os mesmos dois pinheiros; a edificação à sua esquerda; os arbustos coloridos entre ela e o telhado da construção em primeiro plano; o cume do morro ao fundo; e ainda os pombos e o cano sobre o telhado. Parece apenas que as vistas foram tomadas de ângulos ligeiramente diferentes. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 224, do patrimônio do Ministério da Educação e Saúde; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, registrada sob o nº 34, do patrimônio do Ministério da Educação e Cultura, com a data de 1932; e do 17º Salão Paranaense de Belas Artes, inaugurado em 19 dez 1962, em sala especial dedicada a Visconti [R75]. Após o término do salão, as obras de Visconti ficaram expostas, juntamente com o acervo do Museu de Arte do Paraná, por todo o primeiro semestre de 1963 Na exposição RETROSPECTIVA, que foi organizada cronologicamente, essa pintura foi colocada em penúltimo lugar entre os óleos, considerada uma das últimas realizações da carreira de Visconti, por sua fatura moderna. Porém, ela aparece na foto de Visconti em seu atelier da Ladeira dos Tabajaras, publicada em *O Jornal*, 11 jul 1926 [F15]. Também por essa data, anterior à criação da composição maior, pensa-se em um estudo, embora possa ser apenas uma tomada de um detalhe da mesma vista. Antonio Bento, por ocasião da exposição de 1949, publica: “Este é um quadro moderno na fatura, como nos seus valores plásticos. E é certamente pintura pura, podendo a composição ser assinada pelo mais ortodoxo dos abstratos. É apenas um jogo de cores da maior pureza. Só um grande pintor seria capaz de fazer êsse quadro.” Dos registros do museu consta que foi adquirida de Cecília Ferreira de Oliveira Fontes, pela verba orçamentária, porém, sem indicação da data. Consta ainda que foi restaurada em 18 dez 1973, por Magdalena Vaccari, que executou reentelamento e reintegração da pintura e fundo. Encontra-se no Palácio da Alvorada, em Brasília, na parte restrita da residência presidencial,

para onde foi levada, segundo a etiqueta do MNBA em seu verso [D32], para uma exposição permanente, pelo período de dois anos, por um convênio de fevereiro de 1991. Reproduzida em p&b no catálogo de 1949; e em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 275. Fotografada em Brasília, em 6 jul 2007.

366  (s.d.); tela; 80 x 60 cm; a.c.i.d.

Morro de Santo Antonio.

É mais um trecho do morro que Visconti avistava dos fundos do seu atelier [F11; D60; R51]. Representa, assim como a pintura anterior, parte da *Paisagem de Outono* [367], neste caso, o canto superior direito: os dois pinheiros; a construção à direita; a fumaça que sobe por detrás dela; o cume do morro ao fundo, e na margem inferior, parte do telhado da construção maior. Possivelmente, um estudo para a composição que abrange maior porção da paisagem, pois tem o mesmo tom azulado do efeito atmosférico; apesar de ser pouco menor que aquela. Pode ser vista numa fotografia arquivada no álbum da família, na parede do atelier de Visconti, que aparece retocando uma pintura do início de sua carreira [F17]. Um detalhe dessa foto foi publicado em *O Jornal*, de 8 nov 1942 [P48]. A pintura foi reproduzida em cores, na capa de um catálogo da B-75 Concorde Galeria de Arte, leilão de abril, de um ano não identificado (provavelmente década de 1980, segundo o neto do pintor, Tobias).

367  (1927); tela; 100 x 74 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Paisagem de Outono. Acervo do BSP-RJ.

Pela grade que aparece em primeiríssimo plano nessa pintura, pode-se concluir que esta era a vista que Visconti tinha da sacada de seu atelier na Av. Mem de Sá. Em duas fotos antigas [F11], pode-se ver a sacada da fachada da frente, mas esta dava para o Morro de Santa Teresa [R51]. Pela planta do atelier [D60], porém, pode-se verificar que havia também uma sacada nos fundos, de onde o pintor avistava o Morro de Santo Antonio. É bem provável que esta seja a pintura apresentada na 34ª EGBA, de 1927, sob o nº 429, com o título *Manhã brumosa*. Se Visconti queria registrar a paisagem observada de seu atelier, sob a bruma da manhã,

talvez tivesse mesmo que fazer vários estudos de partes desta vista, em diferentes manhãs, pois o efeito se modificaria rapidamente com o passar das horas. Essa pintura abrange, na sua metade superior, as vistas registradas nas três pinturas anteriores. Na metade de baixo, os pássaros em revoada têm seu movimento caracterizado pela falta de contornos e detalhes indefinidos; bem diferentes dos pombos que estão pousados no beiral do telhado, em cores mais nítidas e individualizados. Enquanto os que voam se constituem numa massa esbranquiçada, mais próximos de nuvem ou fumaça, lembrando os pombos simbólicos das composições do início de sua carreira [114; 123 e 128], os que descansam, apesar de também esboçados, parecem ter mais matéria, ligados à realidade, ainda que vistos através das brumas da manhã. A pintura aparece no alto da parede na fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, diante de um cavalete, por volta de 1930 [F16]. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 200, com o título *Pombos do meu atelier*, de propriedade da viúva do artista; e da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 31, como *Revoada de pombos*, da coleção Henrique Cavalleiro. Em ambas exposições, a pintura foi registrada como sem data, porém, hoje é possível ver, além da assinatura maior, a óleo, sobre a barra horizontal da grade da sacada, também uma bem menor e mais tênue, logo abaixo, a tinta ferro gálica, que traz a data 1927 [A19]. Reproduzida em cores no catálogo *Coleção Bradesco de Arte Brasileira – Pinturas*, 2006, p. 39, com o seguinte comentário: “O branco intenso que incide na parede da casa, assim como o balcão no primeiro plano da pintura, retomam os ensinamentos do grande mestre do impressionismo, Edouard Manet. Ao mesmo tempo, a revoada de pássaros remete às influências do Simbolismo inglês.” Fotografada no Rio de Janeiro, em 20 jun 2007.

368  (1927); tela; 81 x 65 cm; a.d.c.i.d.

Minha irmã Anunciata. Coleção particular, RJ.

De fatura lisa, cores escuras e pose austera, em meio perfil, é um retrato típico das senhoras de família. Com o rosto voltado para o lado oposto do corpo, expressão séria, traje modesto, a retratada segura um terço nas mãos cruzadas

sobre o colo, indicando ainda sua religiosidade. Além de Anunciata e Afonso, os dois por ele retratados, Eliseu Visconti ainda teve outros três irmãos: Tobias, que morreu enquanto o pintor ainda era muito novo; Marianella, com quem ele veio da Itália, mas que para lá retornou muito cedo; e Luísa, que nunca saiu da Europa. Até o momento, não foram encontrados retratos destes três irmãos. A pintura foi apresentada na 34ª EGBA, conforme reproduções em *O Paiz*, 11 ago, p.1 e *O Jornal*, 13 ago 1927, p. 3 [P45]. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 165, quando pertencia à própria retratada., como *Retrato de minha irmã Anunciata Visconti Scarpa*. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 80, em cuja legenda consta: *Retrato de Anunziata Scarpa, minha irmã*. Rio, 1922. Imagem fornecida por Marcelo José Scarpa Espinola.

369  (s.d.); tela; 65 x 81 cm; s.a.

Igreja de Santa Teresa. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 959.

Visconti tinha uma vista privilegiada dessa igreja [R52] da sacada da fachada dianteira do seu atelier da Rua Mem de Sá. [F11, D60] Ele já a havia captado antes [334] numa pintura ligeira, em madeira, tomada do chão, pois é possível ver a parte inferior da igreja e o pequeno jardim em frente. Nesta versão maior, a presença dos telhados de outra construção, em primeiro plano, sugere que a vista foi tomada a partir da

sacada do atelier. As pinceladas dissociadas e aparentes principalmente no céu ganham saliência na parede branca da fachada da igreja, iluminada diretamente pela luz solar, com grandes quantidades de tinta. Por trás do telhado em primeiro plano, sobe, em direção ao canto superior direito, a massa escura da copa das árvores, num forte contraste com a claridade da igreja. A pintura foi apresentada na 34ª EGBA, em 1927, sob o nº 430, e segundo o catálogo do ano seguinte, foi adquirida naquela ocasião para a Pinacoteca da ENBA, que dez anos mais tarde constituiu o MNBA. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 146; e do 17º Salão Paranaense de Belas Artes, inaugurado em 19 dez 1962, em sala especial dedicada a Visconti [R75]. Após o término do salão, as obras de Visconti ficaram expostas, juntamente com o acervo do Museu de Arte do Paraná, por todo o primeiro semestre de 1963. Reproduzida em cores nos catálogos do MNBA: *Reflexos do Impressionismo*, 1974; e *Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea*, 2009, p. 142. Fotografada no Rio de Janeiro, em 25 set 2007.

370  (1927); tela; 118 x 90 cm; a.d.?

Visita.

Mais uma cena de gênero, ao ar livre, ambientada no jardim da casa do pintor, tendo por modelos, muito provavelmente, sua esposa e filha. A pintura

aparece na fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, diante de um cavalete, por volta de 1930 [F16]. Uma grande reprodução colorida dessa pintura, sem identificação, está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 166; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, registrada em seu catálogo sob o nº 22, como *Despedida*, em ambas de propriedade da viúva do artista; e da Comemorativa Do CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 5, da coleção de Afonso Visconti. Nos catálogos de 1949 e 1967, a pintura está registrada como datada de 1927, embora a inscrição não possa ser vista em nenhuma reprodução encontrada. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 52; na revista *Ilustração Brasileira*, nov 1944, p. 26; e no jornal *O Estado de S. Paulo*, 31 jan 1954 [P51]. A reprodução de Barata é acompanhada da seguinte legenda: “‘Despedida’, Rio, 1922. Figurou na XXX Exposição Geral de Belas Artes, em 1923.” Claramente o autor confundiu essa pintura com outra [306] que foi exposta em 1923 com este título [P23], e isso gerou a troca de legenda na reprodução do *Estado de S. Paulo*. Reproduzida em cores, na *Ilustração Brasileira*, nov 1935, p. 21; e em *O Cruzeiro*, 23 set 1967, p. 31 [P40].

371  (s.d.); madeira; 35 x 26 cm; a.b.i.e.

Retrato de Julinho.

Leiloadada pela Bolsa de Arte, em set 2003, reproduzida em cores em seu



366



367



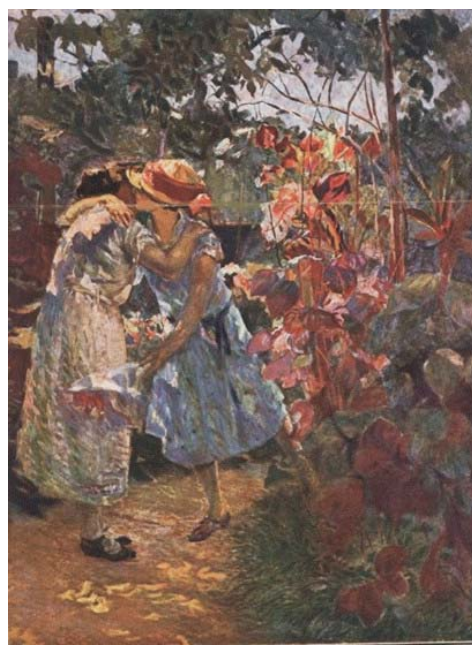
371



368



369



370

catálogo; e pela TNT, em jul 2008, como *Retrato de Leonardo*. O menino retratado foi reconhecido, por um dos netos do pintor, como o mesmo da pintura seguinte.

372 ■■■■ (1927); tela; 68 x 45 cm;
■■■■ a.2x c.s.e./ d.l.c.i.d.; Rio.

Julinho.

O garoto, retratado quase de frente, tem uma expressão melancólica e olhar distante. Ao fundo, uma parede com quadros, dos quais ao menos um pode-se reconhecer como um auto-retrato de Visconti [140]. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 84, em cuja legenda consta: “(Da coleção do desembargador Julio Cesar de Faria)”, provavelmente o pai do retratado; e no

Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, 1969. Leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa, São Paulo, dez 1996, e reproduzida em cores em seu catálogo: *Leilões de arte* (venda nº 44); e por Aloísio Cravo – Arte e leilões, em jun 1997.

373 ■■■■ (1927); madeira; 30 x 35 cm; a.d.l.c.i.d.; Ipanema.

Paisagem de Ipanema.

Uma das raras pinturas de Visconti representando uma praia com banhistas, se bem que, o motivo principal seja aquele que sempre o inspirou: os morros cariocas, neste caso, o Dois Irmãos, vendo-se atrás deles também a pedra da gávea. A assinatura e modelado são característicos do pintor. Uma fotogra

fia antiga dessa pintura, com dados no verso, indicando coleção particular, está arquivada na pasta de Visconti, da biblioteca do MASP.

374 ■■■■ (?) ; ? ; ? x ? cm.

Retrato de homem com bastão.

O retratado segura com as duas mãos, e apoiado no ombro, um instrumento comprido, não identificado pela reprodução, que deve ser um indicativo da profissão do mesmo. A única imagem conseguida dessa pintura foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, diante de um cavalete, por volta de 1930 [F16]. Pela proporção apresentada, ao lado de outras telas



372



373



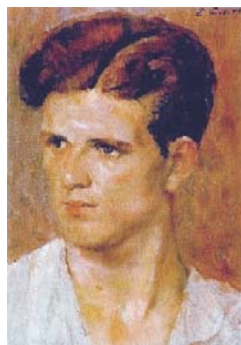
374



375



376



377



378



379



380



381

conhecidas na fotografia, essa pintura teria aproximadamente 70 x 55 cm.

375  (?) ; ? ; ? x ? cm.

Jovem.

Uma jovem, sentada diante de uma mesa, possivelmente mais um retrato de Yvonne. A única imagem conseguida dessa pintura foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, diante de um cavalete, por volta de 1930 [F16]. Pela proporção apresentada, ao lado de outras telas conhecidas na fotografia, essa pintura teria aproximadamente 70 x 55 cm.

376  (s.d.); tela; 33,5 x 26 cm; a.c.s.d.

Retrato de Tobias Visconti. MAAC-PB, reg. n° 155.

Retrato de perfil do jovem filho do pintor, constituído por pinceladas aparentes, com fundo neutro e parte de baixo apenas esboçada, cuja data de criação estimada pelo site oficial do pintor é 1927. A pintura necessita de limpeza, pois apresenta manchas amareladas de sujidade e oxidação do verniz. Foi doada por Ruben Berta (VARIG), em 1967, e fazia parte da coleção enviada por Assis Chateaubriand, através da Campanha Nacional dos Museus Regionais. Com esse projeto, Chateaubriand pretendia criar museus regionais, de alto valor artístico, em vários pontos do País, e contou com a assessoria de Pietro Maria Bardi e Max Lowenstein. Porém, apenas cinco foram implantados, sendo um deles nomeado “Museu de Arte de Campina Grande” no documento de entrega do acervo inicial, datado de 10 de agosto de 1967, e posteriormente batizado Museu de Arte Assis Chateaubriand, hoje ligado à UEPB. A pintura foi reproduzida no *Catálogo Geral do Acervo da MAAC*, 1993, p. 103. Fotografada em Campina Grande, em 17 abr 2008.

377  (s.d.); tela; 35 x 26,5 cm; a.c.s.d.

Meu sobrinho. Acervo do PBV-SP, registro n° SF 1040/70.

Retrato de um jovem que foi identificado erroneamente como um neto do pintor, sendo assim registrado no acervo do Estado de São Paulo. Em visita ao Palácio do Governo, um dos netos observou

o equívoco, e sugeriu que seria o retrato de um sobrinho. A partir de então, o título foi corrigido. O neto mais velho de Visconti tinha cinco anos quando o pintor faleceu. A pintura aparece na foto de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, diante de um cavalete, por volta de 1930 [F16]. Foi reproduzida em cores, em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 57, como *Meu neto*; e no catálogo *Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*, de 2004, p. 24, já com o título corrigido. Fotografada em Campos do Jordão, em 24 out 2007.

378  (1928); madeira; 34,5 x 26 cm; a.d.c.i.d.

Auto-retrato.

Pintura ligeira, aparentemente construída em poucas pinceladas, mostra ao fundo a sacada do atelier da Rua Mem de Sá, com a grade do balcão e uma pálida imagem do Morro de Santo Antonio, tantas vezes pintado por Visconti. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em abr 1998, e reproduzido em cores em seu catálogo; e no site Museus.art.br.

379  (s.d.); tela; 66 x 81 cm; a.c.i.e.

Louise. Acervo da Fundação Iochpe. Um belíssimo retrato ao ar livre da esposa do pintor, em que o sol lhe bate nas costas, iluminando os ombros e o contorno dos cabelos. Mesmas as partes não atingidas diretamente pelo sol são bastante claras, com destaque para o rico branco da blusa com renda nas mangas. O azul das flores ao lado se reflete, não só no branco da blusa, mas por toda a superfície da pintura. Foi apresentada na 35ª EGBA, em 1928, registrada sob o n° 91, apenas como *Retrato*. Aparece em fotografia do arquivo da família, da parede desta exposição [F49], ao lado das outras pinturas de Visconti, tendo no verso inscritos os títulos das obras. Participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o n° 140; da *SALA ESPECIAL* da II Bienal, em 1954, registrada em seu catálogo sob o n° 21, com a data 1922, e em ambas de propriedade da viúva do artista; da *Comemorativa Do CENTENÁRIO*, de 1967, sob o n° 21; e da *Comemorativa Do CINQUENTENÁRIO*, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o n° 25, com o título *Retrato de Louise*, e a

data 1922, e em ambas da coleção de Tobias Visconti. No catálogo de 1949, Lygia Martins Costa comenta: “... um raio de sol sobre sua cabeça dando tons violáceos a todos os castanhos, os cabelos inclusive, é bastante decorativo na variação de azuis não só das flores como do sombreado sutil da cabeça e braços.” E também Hugo Auler, em crônica publicada no *Correio Brasileiro*: “O castanho do rosto e dos cabelos assume tons violeta pela reverberação dos raios luminosos do vermelho e do azul, através do processo do divisionismo, conjugado ao azul das flores e do sombreado do rosto, do colo e dos braços.” Reproduzida em p&b no catálogo de 1949; em cores na biografia de Barata, 1944, p. 97, em cuja legenda consta: “Rio, 1922”, e na sua sobrecapa [P57]. Participou do *Salão de Arte* do clube A Hebraica, em ago 2005, onde foi fotografada no dia 17.

380  (s.d.); tela; 22,5 x 26,5 cm; a.c.i.d.

Estudo para Garotos da ladeira – Bica. Coleção particular, SP.

É claramente um estudo para o lado direito da composição 382. Apesar do seu tamanho diminuto, já traz todos os elementos empregados naquela, inclusive as pinceladas dissociadas, porém representa apenas seus personagens principais. O proprietário tem uma fotografia em p&b dessa pintura, em cujo verso está a expertise de José Roberto Teixeira Leite [D48], com firma reconhecida em cartório: “Considero a pintura atrás reproduzida obra de ELISEU VISCONTI (1866-1944). Foi executada a óleo sobre tela, mede 21,8 x 25,9 cm e se acha assinada no canto inferior direito e no dorso, com data ilegível. Obra de igual temática, “Os garotos da ladeira”, de 1930, acha-se reproduzida à pág. 80 do livro *Eliseu Visconti e Seu Tempo*, de F. Barata (Rio, 1944), sendo a obra sob estudo mais despojada quanto à composição./ Rio de Janeiro, 29 de abril de 1974.” Reproduzida em *Aspectos da Pintura Brasileira*, 1976, p. 40. Foi fotografada em São Paulo, em 10 jun 2009.

381  (s.d.); tela; 22,5 x 26,5 cm; a.c.i.e.

Estudo para Garotos da ladeira – Bananeiras. Coleção particular, SP.

Esta é o estudo para o lado esquerdo da composição 382, dando destaque para a bananeira, com a sombra rendilhada que ela projeta sobre o muro, e as redes de caçar borboletas. O proprietário tem uma fotografia em p&b dessa pintura, em cujo verso está a expertise de José Roberto Teixeira Leite [D49], com firma reconhecida em cartório: “A obra atrás reproduzida, uma pintura a óleo sobre tela, medindo 21,8 x 26 cm, assinada no canto inferior esquerdo e no dorso, é em meu entender original de ELISEU VISCONTI (1866-1944). / Rio de Janeiro, 29 de abril de 1974.” Foi fotografada em São Paulo, em 10 jun 2009.

382  (s.d.); tela; 57 x 81 cm; a.c.i.e.

Garotos da Ladeira. Coleção particular, RJ.

É um exuberante ar livre, rico de cor, luz e textura, tendo bem um terço da tela ocupado pelas bananeiras, planta presente em muitas paisagens de Visconti, que sempre procurou, também na arte decorativa, usar espécimes bem brasileiros. Essas bananeiras, atrás de um muro com uma bica d’água, ficavam bem defronte ao portão da casa da família Visconti em Copacabana [386, 387]. A pintura foi apresentada na 35ª EGBA, em 1928, sob o nº 92, com o título *Os deserdados*. Aparece em fotografia do arquivo da família, na parede desta exposição [F49], ao lado das outras pinturas de Visconti, tendo os títulos das obras inscritos no verso. Esse título registrado no catálogo da EGBA parece que nunca mais foi usado, afinal, esses garotos lembram mais uma turma alegre e despreocupada, brincando livre nas ruas, do que meninos desfavorecidos pela sorte, a não ser pela mulher que carrega na mão uma lata para recolher água na bica. A presença das redes de borboletas parece reforçar a idéia de folguedos infantis, tema que inspirou Visconti diversas vezes [176, 227, 274, 297, 305, etc.]. A pintura foi leiloada pela Galeria de Arte Leone, em jul 1986, e reproduzida em cores na capa do seu convite.. Participou da exposição Comemorativa Do CINQUENTENÁRIO, em 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 39, com a data de 1930, e da coleção Sérgio Fadel. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 80, em cuja legenda consta: “Rio, 1930 (Da coleção Otto Gil)” e em *Mestres*

da Pintura no Brasil, [1949], p. 183. Em tricromia, na *Ilustração Brasileira*, abr 1936; na capa da mesma revista em jul/ago 1957 [P33]; e em *Primores da pintura no Brasil*, 1942, vol. 2. Em cores, em *150 anos de Pintura no Brasil – 1820/1970*, 1989, p. 250; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 45. Foi fotografada no Rio de Janeiro, em 14 jun 2007.

383  (s.d.); tela; 65 x 80,7 cm; a.c.i.e.

A caminho da escola. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 957.

No centro da composição está o portão da casa do pintor, na Ladeira dos Tabajaras [F23], com as duas esculturas colocadas nas laterais da entrada, podendo-se ver, inclusive, o nº 29, fixado na mureta. Várias crianças reúnem-se em dois grupos em frente à casa, um de cada lado do portão. Algumas estão sentadas no chão ao longo do muro, à direita, e descendo a ladeira, à esquerda. Outras estão de pé, mas não caminham, parecem esperar algo ou alguém que lhes dirija até a escola. Um menino de boina vermelha, o mesmo que se pode ver à esquerda do grupo em *Garotos da Ladeira* [382], tem um cãozinho sentado ao seu lado, e olha diretamente para o portão da casa. A pintura está toda craquelada. Foi apresentada na 35ª EGBA, em 1928, sob o nº 93, com o título *Para a escola*, e segundo o catálogo do ano seguinte, foi adquirida naquela ocasião para a Pinacoteca da ENBA, que em 1937 constituiu o MNBA. Aparece em fotografia do arquivo da família, na parede desta exposição [F49], ao lado das outras pinturas de Visconti, tendo no verso inscritos os títulos das obras. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 162. Reproduzida em p&b, no catálogo do MNBA, 1979, p. 107; e na revista *Estudos Ibero-Americanos*, dez 2005, p. 208. Em cores, na revista *Arte Hoje*, out 1977 [P42], p. 23; em *Arte Brasileira no século XX: Galeria Eliseu Visconti*, 1984, p. 48; *Entre duas modernidades*, 2004, p. 51; e *Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea*, 2009, p. 142. Fotografada no Rio de Janeiro, em 25 set 2007.

384  (1928); tela; 63 x 80 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Igreja de Santa Teresa. Coleção particular, SP.

Um ano depois, a igreja que Visconti avistava da sacada da fachada dianteira do seu atelier da Rua Mem de Sá [F11, R51, D60] é novamente retratada por ele, do mesmo ângulo, apenas um pouco mais distante, de maneira que se pode ver um pouco mais do seu entorno, em relação àquela [369]. Outra diferença importante é a incidência do sol, que agora bate na lateral da igreja, iluminando a face direita do campanário e sua cúpula. A fachada, mergulhada em uma sombra clara, recebe os reflexos do céu em pinceladas azuis ritmadas, que também recobrem os telhados em primeiro plano e a massa da copa das árvores. Ainda, é possível verificar que uma árvore à esquerda cresceu consideravelmente, cobrindo agora uma janela, que aparece na pintura de um ano atrás. A diferente luminosidade e as pinceladas dissociadas nas duas pinturas de uma mesma igreja fazem lembrar, inevitavelmente, a grande série da Catedral de Rouen, pintada por Claude Monet [R13]; embora o mestre francês tenha se desprendido mais do desenho em favor dos efeitos luminosos, que o mestre brasileiro. A pintura de Visconti foi apresentada na 35ª EGBA, em 1928, sob o nº 95. Aparece em fotografia do arquivo da família, na parede desta exposição [F49], ao lado das outras pinturas de Visconti, tendo no verso inscritos os títulos das obras. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 84, em cuja legenda consta: “Rio, 1935”; e em cores, em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 48, que indica a data de 1934. Porém, a fotografia da EGBA de 1928, não deixa dúvida que se trata de equívoco, nas duas publicações. Teria Visconti pintado mais uma vez a mesma igreja na década de 1930? Fotografada em São Paulo, em 11 jan 2008.

385  (s.d.); tela; 54,5 x 41 cm; s.a.

Retrato de Yvonne.

Posicionada bem de frente e com o olhar na direção do espectador, como Visconti já havia retratado sua filha aos sete anos de idade [200] e tornará a fazer quando ela completar 32 [402]. Pela semelhança do penteado e da expressão, a pintura parece ser preparatória para a composição seguinte, como aliás, também provavelmente aconteceu com os outros dois retratos de Yvonne citados. Leiloada pela Bolsa de Arte, em set 2003, e reproduzida em cores no

seu catálogo, que informa estar acompanhada de atestado de autenticidade de Tobias d'Angelo Visconti, no verso.

386 ■■■■□ (1928); tela; 79 x 64 cm;
 □□□□■ a.d.l.c.i.e.; Rio.

A visita. Coleção particular, RJ.

O portão da casa do pintor em Copacabana [F23], que antes era parte da paisagem [317; 383], agora é elemento de destaque, logo em primeiro plano. Entreaberto, deixa ver a visita que chega com uma menina pequena, ambas segurando com uma mão nas grades de ferro. Yvonne foi modelo para mais essa pintura, mas parece que o objetivo não era fazer-lhe o retrato, e sim, recriar uma cena corriqueira, ocorrida com tantas outras personagens. Por sobre os ombros da moça, descortina-se a paisagem que Visconti tinha da entrada de sua casa. As bananeiras surgem imponentes do lado direito, fazendo contraponto com um alto poste de eletricidade, à esquerda, que se repete várias vezes, representados bastante tênues, descendo a ladeira, símbolos do avanço do progresso. O azul do céu e do mar no

horizonte alto dialoga com o tom mais forte do mesmo azul, no vestido da visitante. A pintura foi apresentada na 35ª EGBA, de 1928, sob o nº 94. Aparece em fotografia do arquivo da família, na parede desta exposição [F49], ao lado das outras pinturas de Visconti, tendo no verso inscritos os títulos das obras. Participou do *Salão de Arte* do Clube A Hebraica, no Salão Marc Chagall, de 21 a 26 ago 2007, na Sala Especial “Arte Brasileira do século XIX – O perfil de uma coleção”, com o título *A família*, e foi reproduzida em cores, no seu catálogo, p. 11; e também em *Eros adolescente*, 2008, p. 288. No verso, apresenta restos de etiqueta da coleção Raul Palletto [D22], colada na trave superior do chassi, em que se pode ler o título registrado: “*Retrato de mulher e filha*”. Fotografada em São Paulo, 25 ago 2007.

387 ■■■■□ (1928); tela; 93 x 120
 □□□□■ cm; a.c.i.e/ a.d.v.

Ladeira dos Tabajaras.

Na comparação com a pintura anterior, constata-se que esta era exatamente a vista a partir do portão da casa da fa

mília Visconti, em Copacabana. Sem os elementos em primeiro plano daquela composição, podem-se ver melhor aqui a fileira de postes e fios, que descem a ladeira em direção ao mar, e a bica d'água situada bem defronte ao portão. Essa bica, o muro e as bananeiras servem de palco para o grupo em *Garotos da Ladeira* [382]. Aqui o tema é a paisagem, mas o pintor não deixa de acrescentar algumas pessoas à esquerda, defronte das árvores, mesmo que em proporções mínimas. Muito raramente ele cria uma paisagem totalmente despovoada. Em relação à paisagem de 1911 [223], pode-se notar que, agora, a construção de alguns prédios mais altos à beira mar já começavam a encobrir a visão do oceano. Leiloada pela Concorde Galeria de Arte, set 1984, e reproduzida, em cores, no convite do leilão e na capa do seu catálogo. Um exemplar deste catálogo, com uma anotação a caneta, por Tobias Visconti, filho do pintor: “72.000,00”, sem especificação da moeda, está arquivado pela família na pasta “Fotos e gravuras de quadros”.



382



383



385



384



386



387



388



394



390



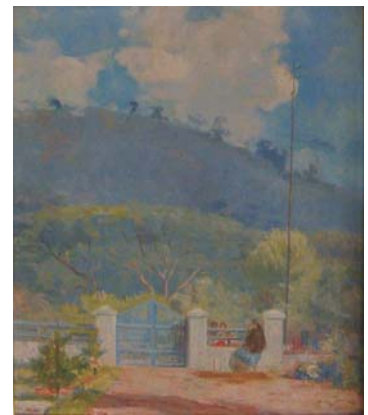
391



392



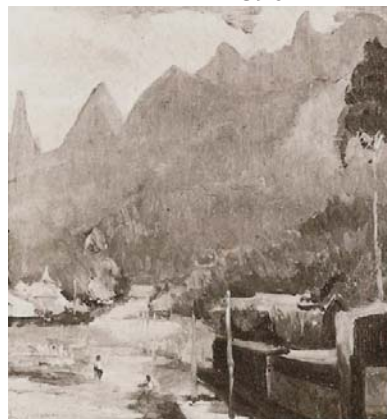
396



397



389



393



395

388  (s.d.); tela s/ cartão; 25 x 33 cm; a.c.i.d.

Copacabana. Coleção particular, RJ. Pequena *pochade*, representando os morros de Copacabana e algumas edificações. Reconhecida por um dos netos do pintor. Leiloadada por Evandro Carneiro, em nov 2003. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

389  (s.d.); tela; 74 x 61 cm; s.a.

Fundo de casas.

Cena característica em Visconti, tanto pelo ambiente doméstico e modesto, quanto pela representação das crianças, galinhas e bananeira; além das cores e pinceladas. Reproduzida em p&b no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, 1969, p. 545. Imagem e dimensões fornecidas por Paulo Kuczynski Escritório de Arte.

390  (s.d.); tela; 26,5 x 34 cm; a.c.i.d.

Yvonne e Louise.

Pequeno retrato da filha e esposa de Visconti, com pinceladas ligeiras, que parece estar inacabado na figura de Yvonne. Aparece na foto de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, por volta de 1930 [F16], atrás do cavalete, bem rente ao chão. A pintura foi leiloadada pela Bolsa de Arte, em abr 2003, e reproduzida em cores em seu catálogo.

391  (s.d.); madeira; 27 x 33 cm.

Dedo de Deus, Teresópolis.

Bem no alto do imenso paredão que acompanha a planície costeira do Rio de Janeiro – a Serra dos Órgãos, encontra-se o Dedo de Deus, bloco rochoso de 1.692 metros em forma de uma mão fechada com o indicador erguido. Nessa pintura ele foi registrado por Visconti como foco principal. A paisagem participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 169, quando pertencia à coleção Angyone Costa. A única imagem conseguida dessa pintura foi a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949.

392  (s.d.); madeira; 24,5 x 34 cm; a.m.i.d.

Serra dos Órgãos. Coleção particular, RJ.

Em 1927, Visconti constrói uma casa de veraneio em Teresópolis, e a partir de então, passa a pintar muito sua paisagem. Como os morros sempre lhe chamaram a atenção, retrata com especial interesse a Serra dos Órgãos e o Dedo de Deus. A assinatura foi acrescentada pela família, pelo processo de serigrafia, de uma matriz feita a partir da assinatura reproduzida em destaque na capa do catálogo da exposição DO CENTENÁRIO, de 1967 [P64], e no site oficial do pintor. A pintura foi fotografada no Rio de Janeiro em 19 maio 2006.

393  (s.d.); 28 x 27; a.c.i.e.

Paisagem de Teresópolis.

A mesma serra serve de fundo para essa paisagem que inclui um muro, algumas árvores e pessoas transitando na rua. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 8, quando fazia parte da coleção Alberto Eigier.

394  (s.d.); tela; 61 x 90 cm.

Latada de chuchu.

A cena mais corriqueira de um fundo de quintal, com suas atividades domésticas, é elevada por Visconti a motivo pictórico, numa composição bem característica do mestre: linha do horizonte alta, montanhas ao fundo, e figura em primeiro plano, cortada pelo limite da tela. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 173, quando pertencia à coleção Benjamin Costallat. A única imagem conseguida foi a pequena fotografia do álbum da família Visconti, na qual aparece a etiqueta manuscrita correspondente à numeração do catálogo de 1949.

395  (s.d.); tela; 51 x 61 cm; a.c.i.d.

Minha casa de campo.

A casa construída em Teresópolis, em 1927, foi registrada nessa pintura por sua fachada lateral, com diversas pessoas reunidas diante dela, e seu jardim ainda em formação. Ao fundo aparecem

o morro imponente e grandes árvores. A pintura apresenta duas assinaturas, ocorrência não rara em Visconti. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 181; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, registrada em seu catálogo sob o nº 20, com a data 1929, e em ambas de propriedade da viúva do artista; e da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 19, da coleção de Tobias Visconti. Embora o catálogo da RETROSPECTIVA indique as dimensões 40 x 56 cm, sabe-se que é a mesma pintura, pela reprodução publicada na revista *O Cruzeiro* de 10 dez 1949, p.26 [P38]. Foi reproduzida ainda, em p&b, no catálogo de 1954, e na biografia de Barata, 1944, p. 83, em cuja legenda consta: “Teresópolis, 1929”. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 1996, e reproduzida em cores, em seu catálogo.

396  (1928); madeira; 34,5 x 25,5 cm; a.d.c.i.d.

Portão azul. Coleção particular, RJ. O portão maior da entrada da casa de campo do pintor, em Teresópolis [F27, 28], será ainda mais retratado que o portão de ferro da casa de Copacabana. Esta pintura parece ser um esboço rápido para a composição seguinte; mas a assinatura não se integra naturalmente à massa pictórica, feita sobre uma mancha que interrompe o fluxo das pinceladas. Pertence à família Visconti. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 dez 2006.

397  (s.d.); tela; 58 x 48 cm; a.c.i.d.

Portão do meu jardim. Coleção particular.

O morro em frente à casa de Teresópolis foi também inúmeras vezes usado como fundo para as composições dessa época. Nas últimas décadas, a construção de edifícios no outro lado da rua encobriu totalmente a sua visão, o que foi lamentado pessoalmente pelo filho do pintor, Tobias, assim como seu pai queixou-se, pouco antes de falecer, de que lhe haviam tirado o mar, em Copacabana [223, 387]. Essa belíssima pintura, além de registrar a vista ainda preservada, narra com maestria o antigo e quase esquecido costume da conversa por sobre o muro. A saia de Louise levantada pelo vento da serra e o colorido do jardim que começava a brotar dão um encantamento especial a esta paisagem

iluminada ao sol. Recebeu classificação “A” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 mar 2009. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

398  (1929); tela; 40 x 50 cm; a.d.m.i.e.

Auto-retrato. Coleção particular, SP.

A barba do pintor já aparece totalmente branca e recebe os habituais reflexos azuis, assim como a alva camisa, fechada elegantemente com uma gravata borboleta. Os cabelos prateados caem sobre a testa e os olhos sorriem para o espectador. O tronco está de perfil, mas a cabeça se volta para frente. O fundo é formado por retângulos em tons cinza-azulados e castanhos. A pintura foi reproduzida em cores no catálogo *Exposição dos mestres do retrato no Brasil*, Galeria de Arte Vasp, São Paulo, nov 1979. Fotografada em São Paulo, em 29 out 2007.

399  (1929); tela; 65 x 80 cm; a.d.c.i.e.

Vila Rica – Copacabana.

Representa a parte central da composição de 1924 [342], com as casas simples, as pessoas que circulam pelo gramado em frente, a encosta do Morro Vila Rica ao fundo, e até os telhados das construções maiores em primeiro plano, com os fios de eletricidade. O lugar não parece nada mudado depois de cinco anos e, portanto, a pintura poderia até ser preparatória para aquela composição maior, como Visconti costumava fazer, durante toda sua carreira. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição *Os PRECURSORES*, de 1974, sob o n° 12, quando pertencia à coleção Américo Ribeiro dos Santos. Esse catálogo informa que a pintura é datada de 1929, porém esse último algarismo pode bem ser confundido com o quatro.

400  (?); ?; ? x ? cm

Casal de jovens.

Retrato de dois jovens, um de frente para o outro, embora a menina tenha o rosto voltado para o lado. O rapaz, que pode ser Tobias, parece segurar uma das mãos da garota. A única imagem

conseguida dessa pintura foi recortada da fotografia de Visconti em seu atelier da Mem de Sá, diante de um cavalete, por volta de 1930 [F16]. Pela proporção apresentada, ao lado de outras telas conhecidas na fotografia, essa pintura teria aproximadamente 65 x 80 cm. Tanto quanto a pintura seguinte, existe uma possibilidade de esta ser *Primeira emoção*, pintura apresentada na 36ª EGBA, sob o n° 206, pelo pequeno comentário publicado em *O Paiz*, de 11 ago 1929: “Nas duas figuras, o pintor se prende ao pontilhismo, e realiza aquele ambiente vivo que caracteriza os seus últimos trabalhos”.

401  (1927); tela; 81,5 x 65,5 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Duas figuras.

Retrato em pinceladas dissociadas, de um rapaz com uma criança pequena no colo, que segura provavelmente um brinquedo na mão direita. Tanto quanto a pintura anterior, existe uma possibilidade de esta ser *Primeira emoção*, apresentada na 36ª EGBA, sob o n° 206, pelo pequeno comentário publicado em *O Paiz*, de 11 ago 1929: “Nas duas figuras, o pintor se prende ao pontilhismo, e realiza aquele ambiente vivo que caracteriza os seus últimos trabalhos”. A pintura foi leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa, São Paulo, nov 1979, e reproduzida em cores em seu catálogo: *Leilões de arte: pinturas brasileiras* (venda n° 1). Recebeu classificação “A” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

402  (s.d.); madeira; 35 x 27 cm; a.c.i.d.

Retrato de Yvonne. Coleção particular, RJ.

Nesse retrato, Yvonne está com o mesmo penteado e expressão que na pintura a seguir, além de em ambos o rosto estar de frente, o que sugere, também por suas dimensões, que se trata de um estudo para a composição maior. Recebeu classificação “A” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

403  (1933*); tela; 65 x 82 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Minha filha Yvonne. Coleção particular, RJ.

É o primeiro retrato de Yvonne, executando-se os estudos e os da família, em que ela já não tem mais a aparência de uma moça, mas sim, de uma mulher feita. Sentada confortavelmente numa poltrona, seu traje de inverno é completado com uma estola de pele sobre os ombros, que naquela época, era um sinal de elegância e refinamento. A cor dos olhos reflete-se em sua blusa branca e no fundo da pintura. A mão pendendo solta, a partir do braço apoiado, aparece também em retratos que Visconti pintou de outros personagens [141; 241; 421]. A pintura foi apresentada na 36ª EGBA, sob o n° 205 e com o título *Retrato de Y.V.*, como pode ser visto na reprodução da primeira página de *O Paiz*, de 11 ago 1929 [P46], que publicou ainda sobre ela: “Com pastas leves, pousadas amorosamente, Visconti realizou um poema de côr. A mão esquerda é um thema magnifico. Todo o retrato respira juventude de inspiração; harmonias que se pontuam melhor nas maçãs do rosto, na *ferrure*, na gravata molle, quasi liquida, tal a sensibilidade com que foi indicada. É uma pagina de alta significação esthetica, onde as superficies coloridas se succedem como um mar”. A data de 1933, bem visível sobre a pintura [A21], deve ter sido acrescentada quando da participação desta tela na *International Exhibition of Painting*, no Carnegie Institute, Pittsburgh, USA, em 1935. O retrato aparece na fotografia dessa exposição, ao lado da pintura *Café*, de Cândido Portinari, reproduzida em *Portinari – o lavrador de quadros*, de 2003 [R70]. Participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o n° 187, quando pertencia à viúva do artista. Na ocasião, Herman Lima cita essa pintura como exemplo de retrato familiar que atingiu o mais alto ponto da pintura: “no seu ardente e vigoroso cromatismo, no largo tratamento da figura, naqueles vivos rosas e amarelos do rosto de maçã camoeza, no recorte do casaco e da pele, nos toques de azul e de sépia do fundo, e, a par disso, na agudeza da expressão, no calor de saúde íntima, na pujança vital que se desprende de toda a composição”. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição *ITINERANTE*, em 1977/8, sob o n° 25, como *Yvonne*, quando fazia parte da coleção Agnaldo de Oliveira. Em cores, na biografia de Barata, 1944, p. 67, em cuja legenda

consta: “Yvonne” (Retrato) Teresópolis, 1933; no catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, 1982, com o mesmo título e ainda da coleção Agnaldo de Oliveira; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 47. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

404  (1929); madeira; 25 x 34 cm; a.d.c.i.d.

Serra de Teresópolis. Coleção particular, RJ.

Pochade representando o mesmo trecho da Serra dos Órgãos que na pintura seguinte, apenas mais aproximado, possivelmente um estudo preparatório. Foi presente de Visconti a Pedro Reis Filho [419]. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

405  (1930); tela; 50 x 62 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Serra de Teresópolis. Coleção da Embaixada do Brasil em Washington, EUA.

Nessa composição o céu ocupa maior espaço na tela do que o habitual em Visconti. A linha sinuosa do contorno da Serra dos Órgãos em relação ao firmamento parece ser o motivo dessa pintura. Imagem fornecida pela Embaixada, através de Tobias S. Visconti.

406  (s.d.); tela; 30 x 37 cm; a.c.i.d.

Meu jardim em Copacabana. Coleção particular, RJ.

Representa um canto do jardim da casa na Ladeira dos Tabajaras, com uma escultura alada, exatamente aquele usado como cenário para a composição seguinte. Aqui a lateral é toda coberta por folhagens vermelhas, que foram reduzidas na pintura maior. Pertence a um dos descendentes de Visconti, e foi fotogra-

fada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

407  (s.d.); tela; 81 x 65 cm; a.c.i.d.

Lição no meu jardim. Coleção particular, SP.

Uma jovem está sentada à sombra, num recanto de jardim, e lê para quatro crianças que a rodeiam, uma delas escondida entre as folhagens. O tema do estudo sempre foi muito caro a Visconti, e Yvonne, tantas vezes representada com um livro ou uma revista nas mãos [207; 259; 284; 289], agora transmite o gosto pela leitura aos pequenos. A escultura abre suas asas sobre a cena, como um símbolo da sabedoria. A fatura é leve, o colorido do jardim e das roupas muito alegre; as sombras violáceas realçam os pontos mais iluminados desse magnífico ar livre, em que as tintas são mais carregadas apenas nos pontos brancos. Possivelmente seja a pintura apresenta-



398



399



400



401



402



403



407



404



405



406

da na 37ª EGBA, de 1930, sob o nº 59, com o título *A lição*. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 172, quando pertencia à coleção Caio Motta (S. Paulo); e da exposição *Tradição e Ruptura*, da Fundação Bienal de São Paulo, 1984. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 109, em cuja legenda consta: “‘Uma lição’ – Jardim de Copacabana, Rio, 1928”. No verso está registrado: *Uma lição no jardim*; como o título foi apresentado com pequenas variações, foi escolhida para o site oficial a versão da exposição de 1949. O atual proprietário guarda certificado de autenticidade do Renot Escritório de Arte, assinado por Reinaldo Eliomar de Freitas Marques da Silva, de 20 dez 2000, informando a procedência da pintura: Oscar Americano da Costa, em seguida; o leiloeiro Roberto

Castelli; depois Orpheu José da Costa; leiloadada pela Bolsa de Arte em maio 1997; e por fim, Leopoldo Collor de Mello. Reproduzida em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 280. Fotografada em São Paulo, em 24 ago 2007.

408 ■■■■■ (s.d.); tela; 73 x 60 cm;
■■■■■ a.?

Retrato de Jorge de Souza Freitas.

O retratado era proprietário da Galeria Jorge, bastante atuante no mercado de artes no início do século XX, no Rio de Janeiro. Após anos de trabalho na Casa Vieitas, fundou sua própria galeria de arte, em 1902. Visconti fez sua exposição individual em agosto de 1920, logo que chegou da Europa, na seção da Avenida Rio Branco dessa galeria [R68]. No dia do encerramento da exposição,

o pintor e o proprietário receberam a visita do presidente da República, Epitácio Pessoa. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 168, quando pertencia à coleção do próprio retratado. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 105, em cuja legenda consta: “Rio, 1930; e no catálogo da exposição de 1949”.

409 ■■■■■ (1930); tela; 72 x 60 cm;
■■■■■ a.d.l.c.i.d.; Rio.

Retrato de um Comendador. Coleção particular, RJ.

Sentado numa cadeira, o comendador foi retratado em fatura lisa, cores sóbrias, expressão séria, e postura digna, tudo de acordo com as normas para retratos oficiais. O personagem não iden-



408



409



410



411



411 a



411 b



411 c



412



413



414

tificado, provavelmente rejeitou o trabalho por seu cruel realismo, pois até depois da morte de Louise, em 1954, a pintura ainda pertencia aos descendentes do pintor. A pintura foi apresentada no 41º SNBA, em 1935, sob o nº 83, mas a data está bem legível junto à assinatura [A21]. Reproduzida na biografia Barata, 1944, p. 90. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 196, de propriedade da viúva do artista. Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, como *Retrato de comendador* ou “o dentuço”, como a pintura sempre foi chamada entre os familiares. Fotografada no Rio de Janeiro, em 29 set 2007.

410  (s.d.); madeira; 35 x 26,5 cm.

Retrato de Yvonne. Coleção particular, CE.

Apresenta restos de inscrições não identificadas no c.s.d. [A22] que estão sumindo num processo natural da tinta ferro gálica. A expressão serena dá destaque à profundidade dos olhos verdes da filha do pintor. Essa mesma cor mancha o fundo castanho e produz as sombras na pele rosada. A blusa foi executada em poucas e rápidas pinceladas. Pela semelhança do penteado usado por Yvonne, pode ter sido uma pintura preparatória para a composição 411. Pertenceu à coleção da retratada, reconhecida por um de seus filhos. Fotografada em Fortaleza, em 15 abr 2008.

411  (?) ; tela; ? x ? cm.

A casa.

Foi apresentada na 37ª EGBA, em 1930, sob o nº 57; e reproduzida no *Suplemento do Correio da Manhã*, de 10 ago 1930 [P47], que foi a única imagem completa conseguida da pintura. Consta de um “rol de telas” de Louise Visconti, esposa do pintor, para fins de seguro, uma pintura intitulada *A família Visconti*, com 100 x 80 cm, que provavelmente seja esta pintura. Uma faixa vertical da tela aparece no canto esquerdo da fotografia de Visconti em seu atelier, por volta de 1930 [F16]. A família está unida por uma espécie de corrente formada pelas mãos de uns que tocam os outros.

Em algum momento, antes de 1949, a tela foi dividida em três, talvez por uma avaria grave ocorrida bem no centro da composição, que seria o ponto de intersecção das três partes. O canto superior esquerdo, que parece representar um quadro na parede, se perdeu.

411 a.  (s.d.); tela; 39 x 50 cm; s.a.

Mãe e filho. Coleção particular, RJ. É a parte superior da composição original, suprimida nas duas laterais. Afonso apóia a mão no ombro da mãe e o ponto de interesse desse fragmento ficou nos olhos de colorido diferente e voltados para direções opostas. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 171, da coleção Afonso Visconti. Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, como pertencente aos descendentes de seu irmão Afonso. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

411 b.  (s.d.); tela. 54 x 39 cm; s.a.

Ivonne. Coleção particular, RJ.

Esse fragmento ficou esquecido até bem recentemente, quando Leonardo, um dos filhos de Yvonne, encontrou o recorte de jornal com a reprodução da composição completa, e resolveu restaurá-lo e esticá-lo num chassi. O toque suave entre as mãos da filha e da mãe é de extrema beleza, e reflete suas qualidades na expressão do rosto sereno. Imagem fornecida por Leonardo Visconti Cavalleiro.

411 c.  (s.d.); tela; 52 x 33 cm; a.c.i.d.

Meditação Coleção particular, RJ. Consta das quatro listas de obras manuscritas pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, sendo que naquela datada de 6 maio 1979, ele a registrou como “Retrato Tobias mão na cabeça”, e na maior lista, como “Retrato de Tobias lendo apoiado numa das mãos”. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 178; e da Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 27, com o título *Retrato de Tobias com a mão*, e a

data de 1930, em ambas, da coleção Tobias Visconti. Posteriormente, foi restaurada, tendo apagada a mão de Louise sobre a cabeça do filho, e estampada uma assinatura por serigrafia, com uma matriz fabricada pela família Visconti, a partir da assinatura reproduzida em destaque na capa do catálogo da exposição do CENTENÁRIO, de 1967 [P64], e no *site* oficial do pintor. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em jul 2004. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 maio 2006.

412  (s.d.); tela; 39 x 31,5 cm; a.c.i.d.

Auto-retrato. Coleção particular, RJ.

A gravata borboleta, que apareceu antes apenas em três de seus auto-retratos [224, 358, 398] agora será acompanhada dos óculos redondos: ambos serão muito frequentes a partir desta data. O pintor só havia se retratado de óculos em 1914 [257], mas os dispensará, daqui pra frente, em apenas três ocasiões [428, 442, 488]. A luz vem de trás, embora o seu foco não seja visível, clareando o contorno superior da cabeça e os ombros. Isso porque, obviamente, ela se destinava à tela na qual o pintor trabalhava e não ao seu modelo. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 179, abrindo o 6º período da carreira do pintor (1931-1944), de propriedade de Hilda Ferrão Scarpa. Reproduzida em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 291. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

413  (s.d.); tela; 28 x 35 cm; s.a.

Louise. Coleção particular, RJ.

O pintor deve ter registrado rapidamente sua esposa, enquanto lia ou se entregava a uma atividade manual. Consta da maior lista de obras manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, como “Perfil de Louise (retrato)”, pertencente aos descendentes de seu irmão Afonso. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

414  (s.d.); 58 x 46 cm.

Alameda.

Crianças e jardins – tantas vezes retratados por Visconti e de forma tão harmoniosa que parecem feitos uns para os

outros. Talvez essa tenha sido a opinião do mestre, a julgar por pinturas como esta. Foi reproduzida em p&b no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 3, quando fazia parte da coleção Armindo Arede.

415  (s.d.); tela; 121 x 104 cm; a.c.i.e.

Na alameda. Coleção particular, CE.

Família e jardins – certamente duas paixões de Visconti, e por isso ele não poderia deixar de se incluir num magnífico ar livre que as integra com perfeição. É dessas pinturas difíceis de definir: seria uma paisagem com figuras ou retrato conjunto numa paisagem? Em primeiro plano o jardim é exuberante em tons de verde e vermelho. Na representação das pessoas, embora seja possível reconhecer claramente cada membro da família, Visconti não teve a preocupação de detalhar o desenho do rosto ou realçar as cores, que se destacam apenas no laço azul de Yvonne e nas flores que Louise segura ao lado de uma carteira junto ao corpo. Ao fundo se distingue a paisagem de Teresópolis, e o ar da serra começa a azular a vegetação, bem antes de se chegar ao último plano. Yvonne, com uma mão na cintura, segura com a outra uma flor vermelha; Tobias, atrás dela, apóia sua mão direita no tronco da árvore seca; e Afonso, atrás da mãe, descansa a mão esquerda num arbusto. A figura do próprio pintor, apesar de colocada atrás das mulheres, é a que recebeu mais colorido e maior nitidez nos traços fisionômicos. Completando a ciranda, ele pousa a mão direita sobre o ombro da esposa e olha com ternura em direção a ela. Uma declaração de amor ou o reconhecimento de que ela é o motivo e o sustento de tudo em seu redor? A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 180, de propriedade da viúva do artista. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 97, em cuja legenda consta: “Teresópolis, 1931”; no catálogo da exposição Os PRECURSORES, de 1974, sob o nº 28, quando pertencia à coleção Paulo Sérgio Leme da Fonseca; e em cores, no catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, 1982, quando pertencia à coleção Agnaldo de Oliveira. Fotografada em Fortaleza, em 15 abr 2008.

416  (1932); madeira; 35 x 26 cm; a.d.l.c.i.d.; Teresópolis.

Minha casa - Teresópolis.

Aqui o grande portão azul é visto mais de longe, em relação à pintura 397, de forma que aparece a lateral da casa à esquerda, com suas janelas abertas. A família guarda uma foto deste trecho do jardim, tomada exatamente do mesmo ângulo [F72], onde o pintor aparece nos fundos da casa. Na pintura, Visconti acrescentou no jardim, duas mulheres: provavelmente Louise sentada numa cadeira e Yvonne de pé, segurando uma sombrinha azul, e um grupo de curiosos que observa por cima da cerca. A pintura foi apresentada no 41º SNBA, em 1935, sob o nº 85, e reproduzida em cores na *Ilustração Brasileira*, set 1935; e em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 96, em cuja legenda consta: “‘No meu jardim’ (Teresópolis), 1932”. Participou da exposição Retrospectiva de 1949, sob o nº 182, quando pertencia à coleção Gondim da Fonseca.

417  (s.d.); tela; 34,5 x 51,5 cm; a.c.i.d. s.

Paisagem de Teresópolis.

A cerca que aparece nessa pintura ficava no terreno em frente à propriedade de Visconti em Teresópolis, do outro lado da rua, onde hoje se encontram três grandes edifícios. Ela pode ser vista, de outro ângulo, numa aquarela de Yvonne [R33]. O ar da serra proporciona o efeito que tinge de azul toda a paisagem, na pintura de Visconti, que foi leiloadada por Aloísio Cravo, em São Paulo, abr 2004, e reproduzida em seu catálogo (31ª edição).

418  (s.d.); tela; 28 x 35 cm; a.c.i.e.

Corcovado. Coleção particular, SP.

Como tantos outros morros cariocas, o Corcovado também foi registrado por Visconti, ainda que em pequenas dimensões e rápidas pinceladas. A fatura é característica das *pochades* de Visconti. O proprietário tem uma fotografia colorida dessa pintura, em cuja base está a expertise de Tobias d'Angelo Visconti [D45], com firma reconhecida em cartório: “O quadro desta fotografia é de autoria do pintor Eliseu Visconti, meu pai.” O selo do cartório está datado de 16 out 1998. Foi fotografada em São

Paulo, em 25 jun 2008.

419  (1932); madeira; 25,5 x 34,5 cm; a.d.l.b.i.e.; Rio.

Retrato de Pedro dos Reis Filho. Coleção Particular, RJ.

Apresenta dedicatória junto à assinatura: “A Pedro Reis ‘filho’, Off^{ce}” [A21]. Um pequeno pedaço de madeira transformado pelas mãos do pintor em registro de uma personalidade; oferecido como lembrança e guardado até hoje pelos descendentes do retratado. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 184, quando pertencia à coleção Maria Olímpia Moura Reis. No verso, aparece o carimbo da exposição. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

420  (s.d.); tela s/ painel; 39 x 39 cm; a.c.i.d.

Retrato do filho. MASP Assis Chateaubriand, inventário, nº 307.

Segundo registro no catálogo do MASP de 1998, a pintura deu entrada no acervo em 1954, doada por Valentim Bouças, com procedência da coleção da viúva do artista. Participou da exposição Os PRECURSORES, de 1974, sendo reproduzida em p&b no seu catálogo, sob o nº 27; assim como da exposição *O desejo na Academia*, de 1991, reproduzida no catálogo, p. 123. Reproduzida ainda em p&b, no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, 1969, p. 545; e em *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos*, 1998, p. 121. O site oficial do pintor sugere a data de c.1930. Imagem fornecida pelo MASP

421  (1932); tela; 81,2 x 60,2 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Retrato de José da Silva Brandão. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 973.

Antonio José da Silva Brandão, o retratado, foi membro do Conselho Municipal do Rio de Janeiro, de 1917 a 1922, em dois mandatos consecutivos. Foi na sua segunda gestão que Visconti recebeu a incumbência de realizar a decoração para o vestibulo do novo prédio do Conselho (Palácio Pedro Ernesto) [E63, 64], que começou a ser construído em 1920, justamente quando Visconti voltava da Europa com sua família. A pose relaxada, a vasta cabeleira branca, a expressão cansada, reafirmam a vocação

de Visconti para o retrato psicológico. Ao fundo, vêem-se alguns quadros de Visconti, inclusive um do qual a única imagem conseguida foi a de uma foto de atelier [400], e aqui pode-se ter uma pálida idéia do colorido. A pintura foi apresentada na 39ª EGBA, de 1933, sob o nº 272. Reproduzida em p&b no *Correio da Manhã*, 13 ago 1933, Suplemento, p. 1; e na biografia de Barata, 1944, p. 102. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 183, quando pertencia à viúva do artista. Segundo registros do MNBA, a pintura foi comprada da família Visconti, em 1957. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

422 ■■■■□ (s.d.); tela; 96 x 87;
 □□□□■ a.c.i.e.
 □□□□□

O batismo da boneca. Coleção particular, SP.

O jardim e as crianças reúnem-se aqui a outro tema recorrente em Visconti: as roupas estendidas no varal. É exuberante essa pintura desde o seu fundo com

a montanha em tom lilás; a vegetação num plano à frente ainda azulada pelo efeito atmosférico; as roupas que dividem a composição horizontalmente, em dois tratamentos distintos. Na parte superior a fatura é lisa e as cores suaves, e do varal para baixo, o colorido é mais vivo e as tintas mais espessas, criando textura concreta, principalmente na moita com flores vermelhas, que dá sombra ao grupo de crianças sentadas no chão, em primeiro plano. As bananeiras, que tinham lugar de destaque nas cenas ambientadas em Copacabana, não aparecem aqui, mas seus frutos estão em abundância espalhados pelo chão, como principal elemento do piquenique das crianças. Provavelmente seja a pintura apresentada na 39ª EGBA, de 1933, sob o nº 271, com o título *Merenda*; e em jan/fev de 1934, exposta no 1º Salão Paulista de Bellas Artes, sob o nº 554. Este título parece cair bem melhor para a cena representada em primeiro plano, pois só com muita dificuldade pode-se identificar algo que tenha alguma chance de ser uma bone

ca, na mão da menina que está em pé, no grupo à esquerda. E nada é possível encontrar que se assemelhe a uma cerimônia de batismo, ainda que no mundo do “faz de conta”. Mas foi como *O batismo da boneca* que a pintura ficou conhecida, desde sua reprodução em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 85, em cuja legenda consta: “Teresópolis, 1932”. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 191, como *O batizado da boneca*, quando pertencia à coleção Joaquim Servera. Seu catálogo indica que a pintura é datada de 1934, porém essa data não foi encontrada no exame do original [A23]. Neste caso, a informação da data em Barata pode ser procedente. P Reproduzida em cores em *Eros adolescente*, 2008, p. 282. Fotografada em São Paulo, em 25 ago 2007.

423 ■■■■□ (c.1933); tela; 160 x 100
 □□□□■ cm; a.c.i.d.
 □□□□□

Ilusões perdidas. Coleção Particular, SP.



415



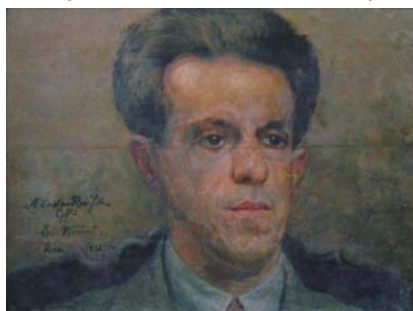
416



417



418



419



420



422



423



421

Como numa volta à inspiração simbolista, Visconti usa a névoa que sai de sua palheta, com as formas femininas nuas que povoaram seus quadros e seus sonhos, no período inicial de sua carreira, para expressar as saudades dos bons tempos. E a expressão do seu rosto emoldurado pelos cabelos e barbas brancas, nada tem da resignação que se vê na religiosa de *O voto de Heloísa* [R17], de Pedro Américo, que olha as formas que surgem na fumaça do turbilho, com um misto de remorso e abnegação. A pintura foi apresentada na 39ª EGBA, de 1933, sob o nº 270, como *Inspiração*. Porém ficou consagrada pelo título usado a partir da reprodução

na biografia de Barata, 1944, p. 108, inspirado na pintura de Charles Gleyre: *Les illusions perdues* ou *Le soir* [R10], que certamente, Visconti teria visto em uma de suas viagens a Europa. Não se sabe o motivo pelo qual foi assim batizado o mais interessante auto-retrato de Visconti, que nele empregou uma concepção totalmente diferente da do artista suíço. O pintor brasileiro recorda suas ilusões, em forma de nus femininos, que em torvelinho desprendem-se de sua palheta, para se desvanecer no ar, como fumaça. Apesar disso, em oposição ao homem no quadro de Gleyre, a atitude de Visconti é infinitamente mais positiva. Ele volta seu rosto em direção

ao céu e, com os olhos fechados e um leve sorriso, deleita-se com suas recordações. Ao contrário do braço caído e inerte do homem no cais de Gleyre, Visconti tem os braços a postos e nas mãos a palheta e os pincéis prontos para o trabalho. Sua expressão é tranqüila e feliz, porque ele sabe que a qualquer momento, pode recuperar suas ilusões através de sua arte. É a expressão suprema do homem bem sucedido, consciente do seu potencial, e feliz por viver a plenitude da sua realização artística, rodeado daqueles que lhe são mais caros. A pintura participou da exposição Retrospectiva de 1949, sob o nº 185; de propriedade da viúva do artista; da Co-



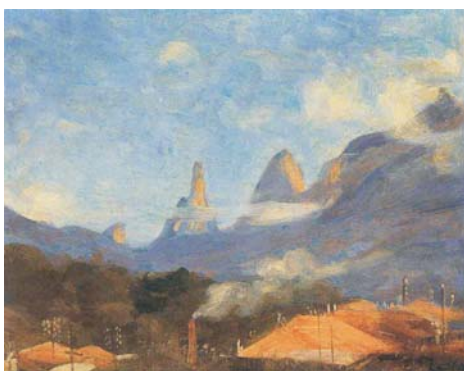
424



425



428



426



427



429

memorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 1, como *Inspiração*, da coleção de Afonso Visconti. Reproduzida em p&b também na *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, 1983, p. 225; e no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 532. Em cores, na revista *O Cruzeiro*, 23 set 1967, p. 28 [P39]; na capa do catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, quando fazia parte da coleção Francisco Márcio Carneiro Porto; em *Arte no Brasil*, 1979, p. 578, e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 46; entre outras publicações. Fotografada em São Paulo, 29 abr 2008.

424  (?); ?; ? x ? cm; a.c.i.e.

Paisagem com Dedo de Deus.

Representa o mesmo trecho da serra de Teresópolis que as pinturas seguintes, e pela evidente falta de acabamento, pode-se concluir que se trata de um estudo. Quanto à composição, a principal diferença entre elas é que nesta a linha do horizonte é bem mais alta. Comparando-se estas com outras paisagens da Serra dos Órgãos [404, 405], percebe-se que o primeiro impulso de Visconti é pintar mais da terra que do céu. Parece típico de alguém que tem uma excelente existência terrena e, portanto, não precisa manter os olhos voltados para o céu, em busca de uma vida melhor. Uma fotografia em cores dessa pintura está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti.

425  (?); madeira; 19 x 26 cm.

Dedo de Deus. Coleção particular, SP.

Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, como “Paisagem de Teresópolis (Dedo de Deus)”, indicando sua propriedade entre os descendentes de seu irmão Afonso, e a data 1940. No verso, traz uma expertise assinada pelo mesmo Tobias Visconti: “Esta paisagem de Teresópolis foi executada por meu pai, o pintor Eliseu Visconti, na virada de 1930. Rio, 21-07-92”. Parece um estudo específico dos picos representados na paisagem um pouco maior, a seguir. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

426  (s.d.); madeira; 28 x 35 cm; a.c.i.d.

Dedo de Deus.

Ainda uma pintura pequena e em madeira, mas com a fatura, o colorido e o detalhamento bem superiores aos da pintura anterior. Abaixo das nuvens que circundam a serra, a cidade de Teresópolis mostra com destaque, além dos seus telhados, também dois símbolos do progresso para o início do século XX: a grande chaminé fumegante e os postes e fios de eletricidade. Reproduzida em cores no catálogo *Jóias da Pintura Oitocentista Brasileira*, 1977, como *Teresópolis*. A pintura foi leiloadada por Luiz Carlos Moreira, em set 1908, e pela Bolsa de Arte, em dez 2004 como *Teresópolis*, e reproduzida em cores em seu catálogo.

427  (1933); tela; 47 x 88 cm; a.d.b.i.d.

O Brasil liderando a América.

A querida pátria de adoção de Visconti é aqui simbolizada por sua bandeira, sua gente, e a silhueta dos morros e picos fluminenses. A pintura foi reproduzida em p&b na p. 140 da biografia de Barata, de 1944, que informa ser o esboço para uma decoração não executada. Foi também reproduzida em cores, e em cartão duplo, com as inscrições no verso: “Brasil Liderando a América - Eliseu Visconti - ACB 105 - Em apoio à Ação Comunitária do Brasil - RJ”, dos arquivos da família Visconti; e no *Dicionário de Pintores Brasileiros*, 1986, p. 422/423. O nº 189 do catálogo da Retrospectiva de 1949, intitulado *Esboço para uma decoração*, também datado de 1933, pode se tratar do mesmo, em caso de equívoco no registro das dimensões: 0,70 x 0,98.

428  (1934); tela; 61,5 x 46,5 cm; a.d.l.b.i.e.; Rio.

Auto-retrato em azul. Coleção particular, RJ.

Os reflexos azuis que Visconti sempre usou sobre o branco dos tecidos, nessa pintura são intensificados e aparecem não só na sua camisa, mas também sobre a barba e o bigode, no brilho dos cabelos e até manchando o fundo da pintura. A luz vem mais uma vez de trás, diretamente de duas janelas que

mostram o céu também azul, projetando uma aura sobre o pintor que, certamente, foi o motivo do adendo com o qual esse auto-retrato ficou conhecido. Além dos azuis, a camisa também recebeu reflexos violáceos. Aparece na fotografia do atelier da Mem de Sá, que está datada no verso 1929 [F16], bem atrás do cavalete de Visconti. Tanto a data inscrita na pintura [A23] quanto a data anotada no verso da fotografia podem ter sido feitas posteriormente, de maneira aproximada. Reproduzida em p&b, no catálogo da exposição *De Frans Post a Eliseu Visconti*, nov 1977, da Maurício Pontual Galeria de Arte; e no catálogo da exposição ITINERANTE, de 1977/8, sob o nº 28, apenas como *Auto-retrato*, quando fazia parte da coleção Agnaldo de Oliveira. Em cores, no catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, 1982, ainda da mesma coleção. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

429  (1934); tela; 58 x 140 cm; a.c.i.d.

Esboço do segundo friso do pros-cênio. Coleção particular, RJ.

Quando o TMRJ passou por obras de ampliação e modernização, Visconti foi chamado para substituir [F79] o seu friso decorativo colocado sobre a boca de cena, em 1908. O Fundo Eliseu Visconti, do MNBA, guarda um documento assinado pelo pintor, datado de 17 maio 1934: “Orçamento para a execução de uma Frisa artística para a nova sala de espetáculo do Theatro Municipal da Capital Federal, composta de numerosas figuras allegoricas (sigundo a esquisse apresentada) cujo assumpto é a ‘idealisação do Radio’”. Um artigo publicado no *Correio da Manhã*, em 15 set 1935, conta que a obra estava quase concluída: “O motivo do friso resume-se em poucas palavras: as nove musas recebem as ondas sonoras. Sua feitura obedece ao mesmo estylo das demais decorações de Visconti, que se acham no vestibulo e na cupula da platéa” [E66-75]. A pintura, que se trata da esquisse citada no documento, apesar de não definir nitidamente as formas femininas, já apresenta, na base à esquerda, os picos da Serra dos Órgãos, que serão seguidos pelos morros cariocas, como se pode ver também em outro esboço de decoração [427]. Participou da exposição Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada

na lista das obras expostas sob o nº 31, com a data de 1936, e da coleção Tobias Visconti. Integrrou a exposição itinerante *Eliseu Visconti: Arte e Design*, no Rio de Janeiro, em 2007; em São Paulo, em 2008; e em Salvador e Brasília, em 2009; sendo reproduzida em cores nos três catálogos publicados, que indicam a data de 1934. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

430  (s.d.); madeira; 30 x 45 cm; a.c.i.e.

Retratos de família. Coleção particular, RJ.

Depois de *Na alameda* [415] – único retrato da família em que todos estão de pé, embora só apareçam de corpo inteiro as mulheres que estão à frente – o último retrato conjunto conhecido, da esposa com os três filhos do casal, é este chamado informalmente entre os familiares de *As quatro cabeças*. São realmente quatro elegantes cabeças, de modelado requintado, cada uma vista de um ângulo diverso. Os olhos de cores diferentes em cada um são tratados com especial cuidado, definindo suas individualidades, mas talvez também, suas personalidades. A pintura foi apresentada no 40º SNBA, de 1934, sob o nº 287. Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 192, de propriedade da viúva do artista; da Comemorativa DO CENTENÁRIO, em 1967, sob o nº 18; e da exposição DO CINQUENTENÁRIO, em 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 26, com a data de 1928, e em ambas da coleção Tobias Visconti. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 93; e em cores, na revista *O Cruzeiro*, 23 set 1967, p. 30 [P40]; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 296. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em abr 1995; jul 1996 e nov 2006, como *A família do artista*, e reproduzida em cores no catálogo. Fotografada no Rio de Janeiro, em 26 set 2006.

431  (s.d.); tela; 45 x 63 cm; a.c.i.d.

Meu filho Tobias. Coleção particular, RJ.

Retrato em que o rosto recebe um tratamento diferente de todo o seu entorno. É destacado com um colorido mais intenso e detalhamento maior. A pintura foi apresentada no 40º SNBA, em 1934, sob o nº 289, como *Tobias*. Participou da exposição RETROSPECTIVA

de 1949, sob o nº 186, quando pertencia à viúva do artista; e da Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 28, com o título *Retrato de Tobias recostado*, a data de 1930, e da coleção Luisa Helena Visconti Freitas. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 94; e no catálogo de 1949. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em ago 1997 e reproduzida em cores, em seu catálogo. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

432  (1934); madeira; 35 x 26 cm; a.d.b.i.e.

Auto-retrato. Coleção particular, RJ. Carlos da Silva Araújo, em seu discurso de homenagem póstuma, na ACL, comenta o *Auto-retrato em três posições* [455], dizendo que Visconti teria chegado a ser cruel consigo mesmo, e acrescenta: “É que o pintor insigne sofrera um pequeno derrame cerebral. [...] A lesão trouxera, como sói tanta vez acontecer, a paralisia de nervos faciais e com ela modificações fisionômicas.” Ele não cita a data do acidente vascular, porém neste auto-retrato, anterior ao por ele comentado, os efeitos da paralisia facial parecem ainda mais acentuados: a boca aberta, como em nenhum outro, e o olho esquerdo com a pálpebra caída. Apesar disso, a gravata borboleta e os óculos redondos demonstram que o pintor mantinha a elegância de sempre. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 193; de propriedade da viúva do artista; da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 3, da coleção de Afonso Visconti; e da Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 40, da coleção de Sérgio Fadel. Reproduzida em p&b na revista *Ilustração Brasileira*, maio 1939; na revista *O Homem Livre*, jan-fev 1943 [P34]; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 15. Em cores, no frontispício da biografia de Barata, 1944. Foi fotografada no Rio de Janeiro, em 14 jun 2007

433  (s.d.); tela; 40 x 100 cm; s.a.

Folhagens de Teresópolis.

A mesma cerca representada na pintura 417 aqui aparece envolta numa vegetação mais desenvolvida, com a presença de flores vermelhas. O morro em fren-

te à casa de Visconti pode ser visto por trás das árvores, mas já não tem a mesma importância que na pintura citada, onde ele é o assunto principal. Aqui, a vegetação em torno da cerca é o verdadeiro tema, e o morro, apenas o fundo. A pintura foi reproduzida em cores no catálogo da exposição ITINERANTE, em 1977/8, sob o nº 12, quando fazia parte da coleção Ramon Fernandes Conde. Leiloadada por Evandro Carneiro e Soraia Cals, em ago 2008, com o título *Flores Vermelhas – Teresópolis*, indicando a coleção Linneo Eduardo de Paula Machado, e reproduzida em cores em seu catálogo.

434  (s.d.); tela; 80 x 60 cm; a.c.i.e.

Raio de sol, Teresópolis.

O portão azul representado nas pinturas anteriores [396; 397; 416], ficava do lado direito da casa de Teresópolis, e tinha largura suficiente para a passagem de um automóvel. Do lado esquerdo, havia outro, mais estreito, destinado aos pedestres. Este é o que aparece nessa paisagem, do mesmo azul que tingiu toda a vegetação: do morro, da rua e do jardim, com exceção das sempre presentes flores vermelhas. Do lado direito, pode-se ver uma estreita faixa da casa, com suas janelas abertas, simbolizando a vida que existia nela. O segundo neto de Visconti, Leonardo, conta que, por volta de 1959/60, ajudando sua mãe, a pintora Yvonne Visconti Cavalleiro, a limpar diversos quadros da família, guardados debaixo de uma escada, notou que uma pintura dela, datada de 1954, tinha uma segunda tela por baixo. Retirando a que estava por cima, surpreenderam-se com essa extraordinária paisagem, de autoria de Eliseu Visconti. Perplexa, Yvonne não se recordava de quando havia feito uso do mesmo chassi. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 197, quando pertencia à coleção Yvonne e Henrique Cavalleiro, mantendo no seu verso a etiqueta numerada de bordas vermelhas; e da Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 30, com o título *Jardim de Teresópolis*, a data de 1935/36, e da coleção Leonardo Visconti Cavalleiro. Reproduzida em cores, numa página de revista não identificada, dos arquivos do filho do pintor, Tobias Visconti, que pelo *layout* da página parece ser de *Caras*, que nas

suas primeiras edições apresentava uma seção “Arte”; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 287. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 dez 2006.

435  (s.d.); tela; 85 x 51 cm, a.c.i.

Menina.

O tema, o desenho, o colorido, a assinatura, a composição com a figura em primeiríssimo plano, recortada pelo limite da tela, tudo aponta para a autoria de Visconti. Leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa, São Paulo, maio 1989, e reproduzida em cores em seu catálogo: *Leilões de arte* (venda nº 21), na capa e no interior. O comentário crítico que acompanha a reprodução do catálogo e também a legenda na *Folha de São Paulo*, 22 maio 1989, levantam a hipótese da modelo para esta pintura ser a própria filha do pintor, Yvonne, porém,

isso é muito pouco provável. A paisagem ao fundo, principalmente o morro azulado pelo efeito atmosférico, assemelha-se muito às encontradas nas pinturas de Teresópolis, como a anterior, por exemplo.

436  (1935); tela; 71 x 46 cm; a.c.i.e.

Três meninas no jardim. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 977.

Jardim, crianças, flores vermelhas, morro ao fundo. Mais um típico ar livre de Visconti; colorido rico, fatura solta, assinatura também vermelha [A24]. A pintura participou da exposição Do CENTENÁRIO, em 1967, sob o nº 42, da coleção Victoria Gilaberte Caldas Viana, quando foi comprada para o acervo do MNBA, pela verba orçamentária; e da Comemorativa Do CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras ex-

postas sob o nº 11. Os arquivos do museu informam a data de criação da obra, embora ela não esteja inscrita sobre a pintura. Reproduzida em p&b no catálogo de 1967; no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, 1969; no catálogo do MNBA *Reflexos do Impressionismo*, 1974; entre outros. Em cores, na revista *O Cruzeiro*, 23 set 1967, p. 30 [P40]; em *O Brasil na visão do artista: O país e sua gente*, 2002, p. 95; e em *Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea*, 2009, p. 143. Fotografada no Rio de Janeiro, em 25 set 2007.

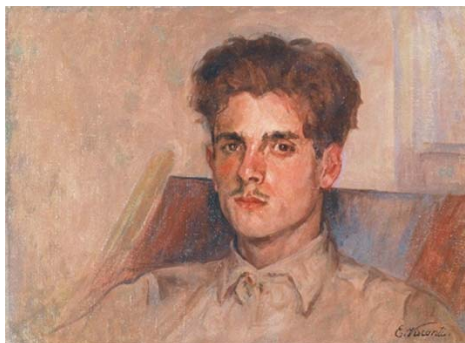
437  (1936); ?; ? x ? cm.; a.d.c.i.d.

Paisagem.

Uma das raras pinturas de Visconti que focalizam o céu, retratando suas nuvens recortadas pela copa das árvores. Uma fotografia antiga dessa pintura está ar-



430



431



432



433



434



435



436



437

quivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti [F45].

438  (s.d.); madeira; 27 x 35 cm; a.c.i.e.

Recanto de Teresópolis. Coleção particular, SP.

A casa retratada nessa paisagem ficava na mesma rua da propriedade de Visconti em Teresópolis: a Avenida Delfim Moreira. Com poucos metros de distância uma da outra, o pintor podia avistá-

la a partir de seu próprio jardim. A vegetação que circunda a casa tem tanta importância quanto ela. O proprietário da pintura guarda recibo de compra da Dagmar Saboya Leilões, de 5 jun 1996, referente ao leilão de maio; acompanhado de uma declaração de autenticidade, assinada por Dagmar Gomes Saboya e Fernando Soares. Fotografada em São Paulo, em 24 ago 2007.

439  (s.d.); madeira; 29 x 37,5 cm; s.a.

Solar em Teresópolis. Coleção particular, RJ.

Mais uma *pochade* da mesma casa da pintura anterior, que pode ser vista também numa aquarela de Yvonne, de um ângulo ligeiramente diferente, ao lado do Solar das Magnólias, mais ao fundo [R33]. Desta vez, o centro da composição de Eliseu é ocupado pela serra, vendo-se ao fundo o céu com algumas nuvens e, em primeiro plano, a casa cortada na altura da janela, pelo limite do suporte. Assim como a anterior, provavelmente, esta pintura é preparatória para a seguinte, em tela e com quase o dobro do tamanho. Fotografada no Rio de Janeiro, em 29 set 2007.



438



439



440



441



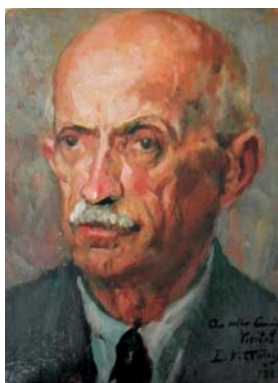
442



443



444



445



446

440  (s.d.); tela; 49,5 x 68 cm, a.c.i.d.

Solar em Teresópolis. Coleção particular, SP.

A composição maior focaliza mais uma vez a mesma casa da Avenida Delfim Moreira, como as duas pinturas anteriores (do mesmo ângulo) e a seguinte. Vista de uma posição um pouco mais afastada, Visconti incluiu aqui mais do entorno da residência, como parte de uma construção, à direita. A porção superior de um poste de eletricidade pode ser vista, por trás do lado esquerdo do telhado da casa, nas três primeiras pinturas, porém com mais nitidez na 438. No entanto aqui, o maior distanciamento da casa permitiu a Visconti incluir um poste, em primeiro plano, que atravessa toda a tela de alto a baixo. Um objeto ou pessoa, inserido em primeiríssimo plano, é um detalhe recorrente em suas paisagens. Também o elemento humano pode ser visto, num grupo de três mulheres, duas delas agachadas, bem em frente à cerca da casa, à esquerda. A pintura participou da exposição *A paisagem brasileira*, no Paço das Artes, em São Paulo, 1980, organizada pela Sociarte, sob o nº 100, da coleção de Marieta Guimarães; e foi reproduzida em cores em seu catálogo.

441  (1936); madeira; 33,5 x 25,5 cm; a.c.i.e.

Domingo no Solar de Teresópolis.

Vista de um ângulo ligeiramente mais à esquerda, a mesma casa das três pinturas anteriores é representada aqui com um colorido mais alegre, e pinceladas mais soltas. Pela disposição vertical do suporte, pode-se ver desde o céu até o chão à frente da cerca, mas não a extensão toda da casa. Um grupo de pessoas é ligeiramente esboçado em frente à cerca, como também toda a vegetação em volta. A pintura apresenta junto à assinatura uma dedicatória: “Ao Rubem Porto, Of^{ce}.” [A24]. Leiloadada pela Century’s Arte e Leilões, em ago 2003 e jul 2006, como *Domingo de Sol no Solar de Teresópolis*; e pela Bolsa de Arte, em ago 2005, apenas como *Solar de Teresópolis*; sendo reproduzida em cores nos três catálogos. Segundo informação do catálogo da Bolsa, a pintura está também assinada, datada e titula-

da no verso. Leiloadada ainda por Miguel Haddad, no final de 2008.

442  (s.d.); tela; 45 x 45 cm; a.c.i.d.

Auto-retrato.

Parece que Visconti quis registrar a sua recuperação da paralisia facial [432]. Nesta pintura ele se retratou ainda com o olho esquerdo mais fechado que o outro, mas sua aparência geral é bem melhor e seu estado de ânimo mais positivo. Reproduzida em p&b no catálogo da exposição *Os PRECURSORES*, de 1974, sob o nº 17, quando pertencia à coleção Pedro Kalim Cury; e em cores, em *Visconti, Bonadei*, de 1993, p. 58.

443  (s.d.); madeira; 39 x 27 cm; s.a.

Retrato de uma jovem. Coleção particular, RJ.

Em poucas e rápidas pinceladas Visconti consegue aquele seu modelado característico e expressa doçura no rosto singelo da jovem. A pintura pertence ainda aos descendentes do pintor. Fotografada no Rio de Janeiro em 19 maio 2006.

444  (1937); tela; 80 x 63 cm; a.b.c.e.

Retrato de Luiz Edmundo. Coleção particular, SP.

De fatura lisa e cores neutras, a pintura representa o homem sentado, corpo a três quartos e cabeça quase de frente, mas a postura é relaxada e o olhar sereno. O retratado, autor de vários livros sobre o Rio Antigo, historiador consagrado à sua época, tem hoje sua credibilidade abalada, devido a muitos erros flagrados em confronto com as fontes primárias. Tanto em *O Rio de Janeiro dos Vice-reis* (1932) quanto em *O Rio de Janeiro do meu tempo* (1938), Luiz Edmundo (1878/80-1961) utilizou ilustrações de Marques Júnior e Henrique Cavaleiro, ambos pintores discípulos de Visconti, entre outros. Durante o ano de criação do retrato e o anterior, a maior parte deste último livro era publicada em artigos de colaboração, nos jornais *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, e *O Estado de S. Paulo*. A pintura foi apresentada no 43º SNBA, em 1937, sob o nº 221, como *Luiz Edmundo, o historiador da cidade*. Participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o nº 201,

quando pertencia à coleção do próprio retratado. Foi identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949 [F64]. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

445  (1938); painel; 35 x 26 cm; a.d.c.i.d.

Retrato de José Vieitas. MASP Assis Chateaubriand, inventário, nº 306.

Apresenta dedicatória junto à assinatura: “Ao velho amigo Vieitas” [A25]. O retratado era proprietário da famosa Casa Vieitas, no Rio de Janeiro, onde Visconti expôs, ao menos três vezes: quando ainda aluno da ABA, em jan 1890, pequenos estudos de paisagem; em abr 1906, os esboços para as decorações do Teatro Municipal; e no início de 1910, alguns quadros já conhecidos e outros inéditos, na sua maioria retratos. A pintura talvez seja a exposta no 47º SNBA, em 1941, sob o nº 160, com o título *Retrato do Sr. Vieitas*, ou um estudo para ela. No catálogo do MASP de 1998, consta a entrada da pintura no acervo em 1953, doada por José Vieitas Junior e irmãos. Reproduzida em p&b no catálogo do MASP, da Coleção Museus Brasileiros, nº 3, 1981, p. 165. Os arquivos do MASP guardam uma carta de agradecimento, assinada por Assis Chateaubriand, que diz, entre outras coisas: “Creia, sr. Vieitas, que recebemos com grande alegria a sua doação, pois sempre desejamos possuir uma tela de Visconti, e nunca o conseguimos. O retrato agora oferecido por V.S. é a primeira obra do grande pintor, que virá enriquecer a nossa pinacoteca.” Imagem fornecida pelo MASP.

446  (s.d.); tela; 81,2 x 65,3 cm; a.l.c.i.d.; Rio.

Para o banho.

Yvonne, com seu traje de banho, arruma o cabelo enquanto a mãe lhe segura a toalha. Louise apóia-se no corrimão da escada, que leva à varanda da casa de Copacabana, e pode ser vista em algumas fotografias antigas [F25]. Ao fundo, o jardim iluminado pelo sol que projeta a sombra no chão, em primeiro plano. A pintura foi apresentada no 48º SNBA, de 1942, sob o nº 65. Participou da exposição *RETROSPECTIVA* de 1949, sob o nº 161, de propriedade da

viúva do artista; e da Comemorativa Do CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 29, como *Depois do banho*; da coleção Henrique Cavalleiro. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 78, em cuja legenda consta: Rio, 1938; e em cores no catálogo da Christie's New York, *The Latin American Sale*, 2/3 jun 1999, sob o nº 166 [P13], com o título *As Banistas*, indicando data de c. 1925, e procedência de coleção particular em Miami, EUA.

447  (s.d.); tela; 26 x 33 cm; a.c.i.d.

Folhagens. Acervo Instituto Itaú Cultural, reg. nº 3391.

Em todos os jardins das casas que Visconti habitou e foram por ele bastante representados, quer em Saint Hubert, Copacabana ou Teresópolis, aparecem sempre muitas flores e folhagens vermelhas. Este seria um pequeno esboço, com pinceladas muito rápidas, dessas plantas presentes em tantas composições suas. A pintura recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião 1º mar 2010. Imagem fornecida pelo Itaú Cultural..

448  (s.d.); madeira; 35 x 26 cm; a.c.i.e.

Floresta.

Trabalho um pouco mais elaborado, focalizando, como na pintura anterior, as folhagens vermelhas sempre presentes nas paisagens de Visconti. Aqui, também os troncos receberam especial atenção. A pintura foi leiloada pela Bolsa de Arte, em maio 2000, e reproduzida em cores, em seu catálogo.

449  (s.d.); tela; 47 x 61 cm; a.c.i.d.

No jardim.

Acervo do PI-DF. As três figuras inseridas no jardim estão vestidas de azul, num contraponto à cor do céu e de outros elementos ao fundo, como as janelas da construção à esquerda, que parece ser o Hotel Le Magourou, que pode ser visto numa fotografia de Visconti e familiares no seu jardim [F30]. Nesta pintura, as folhagens e flores, de diversos tons avermelhados, recebem tratamento individualizado,

também no seu desenho, formado por pinceladas soltas e aparentes. A luz é intensa em alguns pontos e as sombras, bastante coloridas. A pintura foi fotografada em Brasília, em 5 jul 2007.

450  (1938); ?; ? x ? cm.

Auto-retrato.

Guarda uma grande semelhança com outro auto-retrato [476], mas podem-se observar pequenas diferenças, principalmente no contorno da camisa, na distância entre os pincéis e a paleta, e no ângulo da mão em relação ao punho. A pintura foi reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 112, em cuja legenda consta: “Rio, 1938”.

451  (s.d.); madeira; 36 x 27 cm.

Jardim de Teresópolis.

O portão grande e azul da casa de veraneio do pintor é mais uma vez o foco principal, dessa pequena paisagem. Muito provavelmente um estudo para a pintura seguinte, representa a parte central da metade inferior daquela, porém, vista de uma distância um pouco maior. Está mais iluminada pelo sol que a composição maior, percebendo-se no caminho de terra até o portão, o desenho criado pelo contraste com as sombras. A pintura foi leiloada por Roberto Haddad, em set 1989, e reproduzida em cores no seu catálogo, com o título *Jardim da casa do artista – Teresópolis*, e a informação que no verso da obra há uma expertise feita por Tobias d’Angelo Visconti, filho do pintor. Este anotou, num exemplar do catálogo guardado pela família, junto à reprodução da pintura: “90.000,00”, sem especificação da moeda.

452  (1938); tela; 81 x 60,3 cm; a.c.i.e.

Descanso em meu jardim.

Coleção particular, RJ. A esposa do pintor repousa em uma cadeira no seu jardim, que está bastante mais desenvolvido em relação ao que se vê, em outra pintura representando o mesmo trecho de paisagem [416]. Aqui aparece apenas a ponta do telhado da casa, no alto à esquerda, e o morro ao

fundo, imponente, provavelmente fornece a sombra que se espalha uniforme por todo o jardim. Em primeiro plano, a silhueta esguia do tronco de uma trepadeira, provavelmente uma parreira de uvas. O portão parece agigantado, assim como todo o jardim, em relação à figura da mulher, certamente esboçada sobre paisagem sem a observação direta da cena. O colorido é rico, porém suave, expressando perfeitamente o frescor de um jardim à sombra da serra de Teresópolis. A pintura foi apresentada no 45º SNBA, em 1939, sob o nº 220. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 205, de propriedade da viúva Visconti; da Comemorativa Do CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 20, pertencendo à coleção Tobias Visconti; e da Comemorativa Do CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista de obras expostas sob o nº 32, como *Repouso em meu jardim*, com a data de 1938, e a coleção Ronald S. d’Angelo Visconti. Reproduzida em cores na biografia de Barata, 1944, p. 103, em cuja legenda consta: “Teresópolis, 1938”; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 289. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 maio 2006.

453  (s.d.); tela; 70,2 x 57,5 cm; a.c.s.d.

Meu filho Afonso.

Coleção particular, RJ. Assim como no retrato de seu outro filho, Tobias [431], Visconti destaca o rosto do seu caçula de todo o resto, sendo que aqui o realce é ainda maior, porque tanto o fundo quanto a camisa do rapaz parecem até inacabados. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 212, como *Retrato de meu filho Afonso*; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, registrada em seu catálogo sob o nº 4, como *Retrato de Afonso*, com a data 1934; e da Comemorativa Do CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 11, como *Retrato de A.V.*; em todas elas pertencendo à coleção Afonso Visconti. Reproduzida em p&b no catálogo de 1949, como *Meu filho Afonso*, fazendo *pendant* com *Meu filho Tobias* [431]. O site oficial do pintor indica a data aproximada de c.1938. Talvez seja uma das duas pinturas expostas no 44º SNBA, em 1938, apenas como *Retrato*. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 ev 2008.

454  (s.d.); tela; 66 x 81 cm;
a.c.i.d.

Retrato de Manoel Santiago. Acervo do PRN-AM.

Um retrato não convencional, desde o seu formato, pose do personagem, mostra longos pincéis que não estão, como de costume, nas mãos do pintor. Este apóia a mão esquerda no que parece ser o espaldar de uma cadeira, enquanto volta o rosto e o olhar para a direção oposta. O retratado nasceu em Manaus (1897-1987) e iniciou seus estudos de desenho em Belém do Pará, em 1916. No Rio de Janeiro, em 1918, estudava Direito e ao mesmo tempo, cursava pintura na ENBA, aluno de Rodolfo Chambelland e Batista da Costa. Segundo Teixeira Leite, o próprio Manoel Santiago assim descreveu sua formação: “Vindo para o Rio, estudei na Escola, primeiro, como aluno matriculado, depois como aluno livre. [...] Nesse caráter, freqüentei, porém, vários anos, a Escola, tornando-me, depois, aluno do professor Visconti, em curso particular, artista a que continuo a acatar como legítimo mestre”. Em 1927, Santiago conquistou o prêmio de viagem à Europa na 34ª EGBA, sendo, então, Visconti, membro de seu Júri de Pintura e sua Comissão Diretora. A pintura foi reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 173, com a seguinte legenda: “... um dos mais queridos discípulos de Eliseu Visconti, feito em 1939”; e no *Diário de Notícias*, 27 nov 1949. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 207, quando pertencia à coleção do próprio retratado. Imagem fornecida por Jorge Coli.

455  (1938/9); tela; 63 x 81 cm; a.c.i.e.

Auto-retrato em três posições.

MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 971. Como Visconti penteava o seu cabelo sempre para o mesmo lado, pode-se concluir que a posição de frente foi pintada diante do espelho, nesse auto-retrato. As duas outras, em perfil total, obviamente foram feitas a partir de fotografias [F02, 37]. Carlos da Silva Araújo, em seu discurso de homenagem póstuma, na ACL em nov 1944, cita o derrame cerebral sofrido pelo pintor e comenta: “Fez então o artista seu retrato, com a cabeça ultrajada, em três posições. De frente e de perfil: destro e sinistro. [...] Ao fundo aparece a Es-



447



448



450



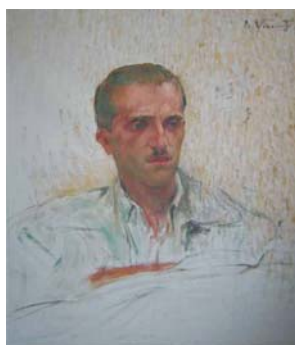
449



451



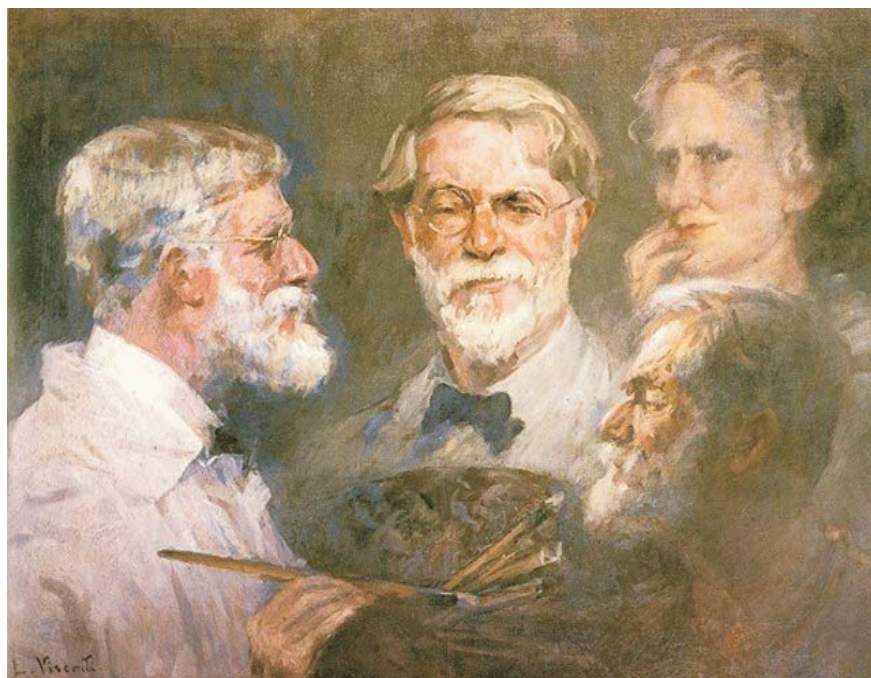
452



453



454



455

pôsa, companheira dedicada de longos anos. A fisionomia está cheia de preocupações, cuja expressão três dedos pousados sobre o mento, ao canto direito da boca, acentuam. Não se engana o coração amante. Aquilo é o prenúncio da partida. Da irrevogável separação a que somos todos condenados.” A esta conclusão chegou o autor, porque acreditava que a pintura teria sido criada em 1942. A introdução da figura da esposa nesse auto-retrato, como se depois de tantos anos de convivência, a imagem do pintor não pudesse mais se dissociar da dela, simboliza o seu tema mais constante: a família. A pintura foi apresentada no 45º SNBA, de 1939, sob o nº 221, com o título *Auto-retrato* (vários aspectos). Segundo os registros do

MNBA, foi comprada da família Visconti, em 1952, pela verba orçamentária. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 203, quando pertencia à viúva do artista; e da Comemorativa DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 9, com a data de 1940. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 89, em cuja legenda consta: “Rio, 1938”; no catálogo da *Exposição de auto-retratos*, do MNBA, 1944; um detalhe na capa do catálogo da exposição de 1967 [P64]; e em *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, 1983, p. 224; entre outras publicações. Em cores, em Visconti, Bonadei, 1993, p. 51; no catálogo *De Frans Post a Eli-seu Visconti*, 2000, p. 91; em *Acervo*

MNBA – *Collection National Museum of Fine Arts*, 2002, p. 131; e em *Eros adolescente*, 2008, p. 292. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

456

■	■	■	■
■	■	■	■
■	■	■	■
■	■	■	■

 (s.d.); tela; 35 x 25 cm; a.c.i.d.

Menina. Coleção particular, RJ. Pertence ainda aos descendentes do pintor. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

457

■	■	■	■
■	■	■	■
■	■	■	■
■	■	■	■

 (c.1939); tela; 50 x 61 cm; s.a.

Meu jardim, Teresópolis.

Pertenceu aos descendentes de Afonso Visconti, (o filho mais novo do pintor),



456



457



459



461



458



462



463



460

que guardam uma fotografia colorida da pintura, em cujo verso está a expertise do outro filho, Tobias Visconti [D47], com firma reconhecida: “Quadro do pintor Eliseu Visconti, executado em Teresópolis, em 1948 aproximadamente; representa minha irmã Yvonne com o filhinho no colo e minha mãe”. Obviamente, a data de criação da obra foi registrada de modo equivocado, pois Visconti morreu em 1944. O registro do cartório que reconheceu a firma está datado de 3 jul 1996. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 204; e da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 10, como *No jardim, Paisagem de Teresópolis*, indicando a data de 1939, e em ambas da coleção da viúva Visconti. Como o primeiro filho de Yvonne nasceu em 27 jan 1939, essa última data é mais correta.

458  (s.d.); tela; 20,4 x 33 cm; a.m.i.e.

Alameda. Acervo do Banco Bradesco SP.

Uma pequena *pochade*, representando um canto de jardim. Recebeu classificação “A” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em Osasco, em 30 abr 2008.

459  (s.d.); tela; 75,4 x 63,5 cm; a.c.i.e.

Evocação de Louise. Coleção particular, RJ.

Nesta vista tomada do jardim interno, até o portão azul menor, na entrada da casa de campo do pintor, há um caminho ladeado por flores azuis e vermelhas. Todo o resto, até mesmo o portão, está imerso numa bruma de cor lilás acinzentada, que tanto pode ser fruto do efeito atmosférico da serra, ou do clima de sonho que emana da paisagem, onde surge à esquerda um rosto feminino. Para Rogério Faria, nessa pintura “o artista utiliza a mesma idealização esotérica do famoso ‘Ilusões Perdidas’ [423], e consegue reproduzir a sublime imagem que o inspirou: a figura de sua mulher e o portão da casa da família em Teresópolis, perpetuando na tela a inesquecível metamorfose de um sonho”. Porém, Mário Barata, no catálogo da exposição de 1967, reconhece nessa cabeça outra personagem: “Visconti era

poeta. Poeta nessa imersão no sensível que ele consegue. São exemplos disso o jardim de sua casa em Teresópolis, com a cabeça de Yvonne surreal na vegetação [...]”. A pintura participou da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, registrada em seu catálogo sob o nº 27, com o título *Evocação*, a data 1940, e a coleção da viúva Visconti; da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 30, como *Paisagem – Teresópolis*, quando pertencia à coleção Henrique Cavaleiro; e da exposição DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 41, com a data de c.1935, e da coleção Sérgio Fadel. Reproduzida em p&b, no catálogo de 1967; e em cores, nos catálogos *150 anos de pintura no Brasil*, 1989, p. 251; *Natureza: quatro séculos de arte no Brasil*, 1992, p. 40; *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 49, como *Paisagem (Teresópolis)*; e em *O Brasil na visão do artista: A natureza e as Artes Plásticas*, 2001, p. 67.

460  (1930*); tela; 60 x 45; a.d.c.i.e.

Auto-retrato. (*Alegoria a Santos Dumont*). Coleção particular, RJ.

Com os olhos entreabertos e a cabeça voltada para o alto, o pintor parece compartilhar dos sonhos do brasileiro Santos Dumont, que ele homenageia com um pano decorativo que atravessa a pintura diagonalmente. O painel representa o pai da aviação manejando um de seus balões, ao lado de uma figura alegórica, provavelmente a Aviação, que procura dirigi-lo. A pintura foi reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 92, em cuja legenda consta: “Rio, 1930”. Apresenta no verso a etiqueta com bordas vermelhas, com o nº manuscrito 206, correspondente ao catálogo da RETROSPECTIVA de 1949, no qual está registrada como sem assinatura, sem data e de propriedade de Afonso Visconti. Realmente, a data e assinatura, que a pintura apresenta hoje, parecem canhestras, provavelmente acrescentadas por outra pessoa, com a data baseada em Barata. O cabelo mais ralo e a aparência mais magra do pintor sugerem uma data posterior. A pintura apresenta algumas áreas com craquelês, principalmente na parte inferior. Reproduzida em cores, em *Eros adolescente*, 2008, p. 291. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

461  (c.1940); tela; 80 x 65 cm; a.b.i.d.

No meu jardim.

Parece ser o mesmo recanto do jardim representado na pintura 449, apenas visto de um ângulo ligeiramente diverso. A pintura foi leiloadada pela Bolsa de Arte, em ago 1997, com o título *Louise com filho no jardim de Teresópolis*, e reproduzida em cores em seu catálogo. É claramente uma cena ambientada no jardim de Teresópolis, mas não se trata, por isso mesmo, de Louise, a esposa do pintor, mas sim de sua filha Yvonne, embalando um de seus dois filhos, os primeiros netos de Eliseu Visconti, que nasceram em jan 1939 e ago 1940.

462  (1940); madeira; 40 x 35 cm; ?

Flores do meu jardim. Coleção particular.

Uma *pochade* muito simples representando arbustos, e que pela reprodução, parece estar perdendo matéria pictórica. Pertence aos descendentes da irmã do pintor, Anunciatta Scarpa. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

463  (1940); tela; 239,5 x 190 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Hino à Bandeira. PESP/SEC-SP; tomo nº 5713.

Foi apresentada no 46º SNBA, em 1940, sob o nº 230. No catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, 1982, foi reproduzida uma aquarela, intitulada *Grupo Escolar Higino da Silveira*, que é um estudo preliminar para esta pintura [E37]. Também foi encontrada no álbum da família, uma fotografia da fachada da escola representada, de Teresópolis, tendo o pintor na escadaria de entrada [F73]. Nos arquivos da família existem cópias de vários documentos referentes a essa pintura. O primeiro deles, de 1963, é destinado ao prefeito de Teresópolis, e tem o seguinte teor: “Os infra firmados, na qualidade de filhos do finado artista pintor, Eliseu d’Angelo Visconti, desejando vincular e perpetuar sua memória à vida e história da Cidade que foi pelo mesmo tão extremosamente amada e que, durante cerca de um quartel de século, serviu de palco e de musa inspiradora à manifestação de uma das mais destacadas fases de sua fecunda vida

artística, vêm à presença de V. Ex. para, por seu intermédio, oferecer ao Povo e à Cidade de Teresópolis, a tela a óleo intitulada “Saudação à Bandeira”, [...] Serviu de cenário à obra o pátio externo da Escola primária ‘Dr. Hygino da Silveira’ [...] onde tôdas as manhãs, antes de dar início às aulas, entoavam as crianças com vigor patriótico, o Hino Nacional, enquanto era içado o Pavilhão auri-verde. O artista retratou com rara felicidade êste comovente e solene instante e, como que desejando imprimir à sua obra um cunho de inconfundível Brasilidade, fêz constar da cena, como expectador atento, a figura imponente do grande Presidente Getúlio Vargas – facilmente reconhecível apesar das diminutas dimensões da figura – detalhe que imprime à composição um sentido de maior dignidade, afirmando seu valor histórico. [...]”. Os outros documentos tratam da venda desta pintura à Francisca Nivalda de Oliveira Silva, em 27 jan 1983, são recibos e uma declaração que os acompanhava, esclarecendo: “[...] que o quadro em questão permaneceu algum tempo exposto em dependências da Prefeitura Municipal de Teresópolis, à qual tinha sido oferecido graciosamente pela família do artista no ano de 1963. Entretanto, a oferta em questão não chegou a se concretizar por instrumento legal (termo de doação ou escritura) por desinteresse da mesma prefeitura que também nunca acusou o recebimento do quadro. [...] Por volta de 1968 representante da família Visconti procurou o então prefeito Flavio Bertolucci reclamando do mau estado de conservação da obra e da falta de uma utilização condigna da mesma. O referido Prefeito, pessoa culta e amante das artes, resolveu então devolver o trabalho aos cuidados da família, alegando falta de recursos para sua restauração e manutenção [...]. Desde então o quadro permaneceu cerca de 15 anos ininterruptos na residência, em Teresópolis, do professor Henrique Cavalleiro e de seus filhos, até o ano de 1983, sem que a Prefeitura de Teresópolis se interessasse mais pelo assunto ou se manifestasse de algum modo a respeito.” A pintura foi doada à Pinacoteca do Estado de SP, in memoriam de Antonio Luiz de Almeida Brennand Neto, em 20 dez 2002, permanecendo por um período em exposição, e depois guardada na reserva técnica. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 106; e em cores, em *Eros adolescente*, 2008,

p. 286. Fotografada em São Paulo, em 30 ago 2006.

464  (1940); tela; ? x ? cm; a.c.i.d.

Aledia e Crispim.

É o retrato de dois pré-adolescentes, provavelmente irmãos, amigos da família Visconti. A pintura foi apresentada no 46º SNBA, em 1940, sob o nº 231. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 91, em cuja legenda consta: “(Da coleção do dr. Otto de A. Gil)”.

465  (s.d.); madeira; 32 x 41 cm; s.a.

Céu de Teresópolis. Coleção particular, RJ.

Assim como a 437, esta é uma rara pintura de Visconti que representa apenas o céu, as nuvens e a copa das árvores. Parece que o céu de Teresópolis lhe chamou a atenção como nenhum outro. A pintura pertence aos descendentes do pintor. Fotografada no Rio de Janeiro em 19 maio 2006.

466  (s.d.); madeira; 37,5 x 29 cm; a.c.i.d.

Horizonte em Teresópolis. Coleção particular, RJ.

Aqui, além dos elementos focalizados na pintura anterior, o horizonte é representado como sempre, imerso na névoa serrana, tudo conseguido com poucas e leves pinceladas. A pintura foi fotografada no Rio de Janeiro, em 29 set 2007.

467  (1940/1); tela; 69 x 56 cm; a.c.i.d.

Um ninho.

Representa Yvonne com seus dois filhos: Eliseu, e Leonardo, este último nascido em 3 ago 1940. O carrinho de bebê, tão presente em Saint Hubert, retorna agora com os netos do pintor. O jardim de Teresópolis envolve o grupo em primeiro plano, dando-lhes o aconchego de um ninho. Ao fundo, a silhueta da serra identifica o lugar. Foi apresentada no 47º SNBA, em 1941, sob o nº 161, com o título *Ninho*. Na ocasião, foi publicado no *Jornal do Commercio*: “[...] o insigne Sr. Visconti nos faz admirar um parque de Teresópolis – *Ninho* se intitula o quadro – onde uma dama acompanhada de uma

criança, impele um lindo carro de bebê. Os tons verdes do arvoredor levíssimos quase imateriais, vão se diluindo até se fundir no arroxeadado, longinquo, da serra dos Orgãos. Pensa-se no século XVIII, em Watteau. É um encanto”. No 44º SNBA, em 1938, Visconti expôs, sob o nº 213, uma pintura intitulada *Um ninho* (Teresópolis), que não foi localizada. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 208; e da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, registrada em seu catálogo sob o nº 2, com a data 1940; em ambas de propriedade da viúva Visconti. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 99, em cuja legenda consta: “Teresópolis, 1940 (D. Yvonne Visconti Cavalleiro e seus dois filhinhos, Eliseu e Leonardo, netos de Eliseu Visconti)”;

e no catálogo de 1954. Uma fotografia colorida está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti. Leiloadada pela Bolsa de Arte, jul 1991.

468  (1941); tela; 97 x 97 cm; a.c.i.d.

Retrato de Leão XIII. Acervo do TST-DF.

Visconti usa nesse retrato o mesmo recurso aplicado em 1909, em *Minha família* [202]. O rosto do papa foi pintado com uma fatura mais lisa, as mãos e as vestes, com tintas mais pastosas e coloridas, enquanto na paisagem ao fundo foram aplicadas pinceladas dissociadas e maior contraste. Porém toda a composição é harmonizada com a predominância de tons pastéis. Foi dado destaque para a jóia no peito do pontífice, para a emanção da cruz, ao lado de sua mão direita, que ilumina na margem inferior o texto: “LEO XIII / RERUM / NOVARUM”. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, registrada em seu catálogo sob o nº 211, pertencente ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, e com a informação: “Inaugurado no dia do 50º aniversário da “Rerum Vovarum”, 15 de maio de 1941 (Figura na sala de sessões do Tribunal Superior do Trabalho)”. Na verdade, o termo correto é “Rerum Novarum” que em latim significa “Das coisas novas”. A encíclica, escrita pelo Papa Leão XIII, era uma carta aberta a todos os bispos, debatendo as condições das classes trabalhadoras. Trata de questões levanta-

das durante a revolução industrial e as sociedades democráticas no final do século XIX. Leão XIII apoiava o direito dos trabalhadores formarem sindicatos, mas rejeitava o socialismo e defendia os direitos à propriedade privada. Discutia as relações entre o governo, os negócios, o trabalho e a Igreja. Não se sabe se o quadro foi encomendado, o que é mais provável, ou criado por iniciativa de Visconti e doado ao Ministério, o que também é plausível. Visconti sempre se interessou pelas questões industriais, especialmente sobre a colaboração dos artistas com projetos para uma indústria tipicamente nacional, também pelas mulheres que, precisando trabalhar, seriam aproveitadas numa atividade digna e criativa. Hoje a pintura se encontra no prédio novo do TST, no Salão Nobre do Gabinete do Ministro. O atual ministro retirou o retrato da sala de sessões, porque trouxe sua própria decoração moderna, da qual o quadro de Visconti destoava. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949. Fotografada em Brasília, em 5 jul 2007.

469  (3-11-1941); madeira; 34,5 x 26 cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Roupas na corda.

Mais uma vez o tema das roupas no va-

ral, que se torna mais freqüente no final da carreira de Visconti, como o foi no seu início. Nessa *pochade*, o varal é visto de um ângulo incomum. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 1998, reproduzida em cores em seu catálogo; e em maio 2000, indicando ex-coleção Frederico Barata.

470  (s.d.); madeira; 35 x 26 cm, a.c.i.d.

Meu jardim.

Parece ser um estudo para a composição maior *Passeio no parque* [471], pois representa o mesmo trecho de jardim, tomado mais de perto. A pintura foi leiloadada pela Bolsa de Arte, em set 2002 e reproduzida em cores em seu catálogo; e pela Galeria Tableau, em nov 2002, como *Primavera*, indicando ex-coleção Dr. Gercino Soares Rocha.

471  (s.d.); tela; 86 x 65 cm; a.c.i.e.

Passeio no parque. Coleção particular, RJ.

Uma pintura impactante pela beleza do seu colorido e modernidade do desenho, conseguido em poucas e rápidas pinceladas. O sol, quase a pino, brilha por entre as folhas, e atinge o grupo que passeia pelas costas. Uma jovem de avental, representando uma babá,

empurra o carrinho com um bebê e um brinquedo azul pendurado; ao lado dela, uma garota carrega nos braços uma criança pequena – tudo leva a crer que sejam os dois netos mais velhos do pintor, em seu passeio matinal. As roupas são leves, o que sugere um lindo dia de verão. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 210, quando pertencia à coleção Oswaldo Aranha. . Uma fotografia antiga dessa pintura [F47] está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti. Reproduzida em p&b, na revista *O Cruzeiro*, de 10 dez 1949, p. 27 [P38]; em cores em *Eros adolescente*, 2008, p. 283. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 jun 2007.

472  (1942); madeira; 39 x 31 cm; a.d.l.v.; Rio.

Auto-retrato. Coleção particular, RJ.

Tanto a assinatura na b.i.d. quanto a dedicatória: “A meu sobrinho Remo”, na b.i.e. da pintura, estão hoje totalmente apagadas e só é possível vê-las em duas fotografias antigas, encontradas no álbum do artista [F46], uma delas, com a etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949 [F66]. Porém, no verso, sobre a madeira, podem-se ver



464



465



466



467



468



469



470



471



472

ainda, perfeitamente, assinatura, localização e data, a tinta ferro gálica [A26], inscrição que resistiu protegida da luz. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 190, quando pertencia à coleção Remo Scarpa. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

473  (s.d.); madeira; 35 x 26 cm.

Retrato de Louise. Coleção particular, SP.

Os cabelos de Louise estão mais brancos que nos seus últimos retratos [430; 455] e a expressão ainda mais concentrada – além da sobrancelha franzida, agora também a boca está contraída. No verso da pintura há uma expertise assinada “Tobias Visconti, Rio, 21-07-92”,

com o seguinte texto: “Este quadro é um retrato de minha mãe, Louise Visconti, executado por meu pai, o pintor Eliseu Visconti, na década de 1940”. Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo mesmo filho do artista, indicando sua propriedade entre os descendentes de seu irmão Afonso. Muito provavelmente é a pintura registrada sob o nº 209, no catálogo da RETROSPECTIVA de 1949: *Minha esposa Louise, Teresópolis*; e também sob o nº 9 do catálogo da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, em ambos como s.d. e s.a., de propriedade de Afonso Visconti, porém no primeiro indicando como suporte a tela. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

474  (s.d.); ?; ? x ? cm; a.c.i.e.

Paisagem com flores.

Foi encontrada uma foto colorida dessa pintura, no álbum “Fotos e gravuras de quadros”, organizado pela família a partir dos guardados de Tobias d’Angelo Visconti, filho do artista, em cujo verso está escrito: “cromo do Haddad”.

475  (1942); tela, ? x ? cm; a.d.l.c.i.d.; Rio.

Retratos de Frederico Barata.

O retratado nasceu em Manaus (1900-1962); foi arqueólogo, historiador e crítico de arte, e como jornalista, um dos fundadores, em 1929, da revista *O Cruzeiro*. Amigo de Visconti, escreveu sobre ele a biografia que permaneceu, por muito tempo, publicação única especificamente sobre o mestre, com exceção dos catálogos das individuais e dos discursos da ACL. Estava no prelo



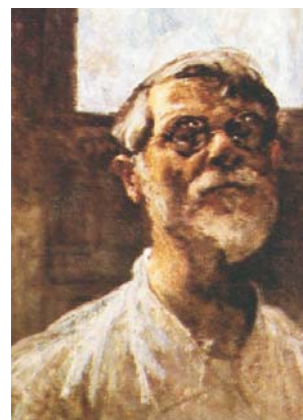
473



474



475



479



476



477



478

quando o pintor veio a falecer, em outubro de 1944, possibilitando ao seu autor acrescentar um capítulo “In memoriam”. Os dois amigos, juntamente com Assis Chateaubriand, idealizaram um museu de arte para a cidade de São Paulo, em 1927. Simbolizando a amizade fraternal entre o pintor e o escritor, este foi representado em duplicata: em pleno perfil e três quartos, num abraço em que se podem ver as mãos, no ombro de uma figura, no braço da outra e tocando-se na base inferior da pintura. Completando a simbologia, Visconti reproduziu ao fundo, na parede, seu próprio auto-retrato, feito também em mais de uma posição [455]. A pintura apresenta, junto à assinatura, a dedicatória: “Com affeto sincero/ A F. Barata/ Dedic...” Foi exposta no 48º SNBA, em 1942, sob o nº 64, apenas como *Retratos*. Reproduzida em p&b, na biografia escrita pelo amigo retratado, p. 110; e um detalhe na revista *O Cruzeiro*, 22 set 1945, p. 57 [P37]. Uma fotografia antiga dessa pintura [F47] está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti.

476  (s.d.); tela; 65 x 54,5 cm; a.c.i.e.

Auto-retrato. Coleção particular, CE.

Segundo o depoimento de Leonardo, um dos filhos de Yvonne e Henrique Cavalleiro, seu pai considerava este trabalho como o melhor auto-retrato de Visconti que, por sinal, lhe foi apresentado pelo próprio. Todos os artistas que os visitavam ficavam impressionados com a obra. Tinha um destaque na sala, e a moldura era do Kaminagay. Cavalleiro o comparava, pela luz, pela fatura e pela postura da figura, a um Rembrandt. A pintura foi apresentada no 51º SNBA, inaugurado em dez 1945, sob o nº 365, e reproduzida no *Diário Carioca*, 6 jan 1946, acompanhada de comentário de Antonio Bento: “No auto-retrato, sua máscara emerge sensual, viva e palpitante da massa escura do fundo que faz sobressair os tons rosados da face, e os brancos da barba”. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 195; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 30, indicando a data de 1938; e da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 32, em todas elas, pertencendo à coleção Henrique Cavalleiro. Reproduzida em cores, em

O Cruzeiro, 23 set 1967, p. 29 [P39]. Fotografada em Fortaleza, em 15 abr 2008.

477  (s.d.); tela; 30 x 34 cm; a.c.i.e.

Florada. Coleção particular, RJ.

A assinatura foi acrescentada pela família, pelo processo de serigrafia, de uma matriz feita a partir da assinatura reproduzida em destaque na capa do catálogo da exposição do CENTENÁRIO, de 1967 [P64], e no site oficial do pintor. Pela coloração das flores, parece ser um estudo para a copa da árvore da composição seguinte. Pertence a um dos descendentes do pintor. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 maio 2006.

478  (1942); tela; 170 x 118 cm; a.d.l.c.i.e.; Rio.

Quaresmas. Coleção particular, SP. Palco tanto de lazer como de trabalho, os fundos de quintal sempre foram temas pictóricos dos mais caros a Visconti. Nessa composição, ele parece ter reunido todo seu significado afetivo e efeito plástico. A maioria da pintura foi realizada em pinceladas dissociadas, com exceção das figuras principais, que ganham um pouco mais de nitidez, e das roupas no varal, ponto de concentração da luz. Louise, a esposa do pintor, sentada em sua cadeira observa várias pessoas em suas atividades: logo à sua frente, uma mulher, provavelmente Yvonne, está curvada sobre um objeto que não é possível identificar; mais adiante, outra mulher estende roupas no varal, auxiliada por duas meninas que a ladeiam; espalhadas por todo o quintal, algumas quase imperceptíveis pela dissolução do desenho em manchas coloridas e conseqüente camuflagem na relva, várias outras crianças recreiam-se numa simbiose perfeita com o ambiente. As quaresmeiras floridas que dão nome à pintura ocupam altivas a parte central da metade superior da composição. Por trás dela, o barranco caracteriza a localização da cena, na parte de trás do terreno de Visconti em Teresópolis, um pouco à direita da casa. A família guarda uma foto antiga destas quaresmeiras exatamente do mesmo ângulo, e com algumas peças de roupas estendidas logo abaixo [F72]. A proprietária da obra, desde 1973, conta que numa determinada época do ano, e horário do dia, o sol entra pela janela e ilumina a

tela de tal forma, que as figuras parecem ganhar vida, e as roupas no varal, movimento. A pintura foi apresentada no 48º SNBA, em 1942, sob o nº 66. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 214, quando pertencia à viúva do artista. Lygia Martins Costa comenta em sua “Apreciação da Obra”: “Na paisagem ‘Quaresmas’, sua procura no sentido de obter o máximo de atmosfera e luminosidade fôra coroada do maior êxito. Ali parecera juntar o divisionismo à pincelada corrida, lisa, e obtivera não só a vibração do ar, fazendo cintilar as quaresmas variavelmente coloridas, como a calma repousante da cena familiar sob sua folhagem. A roupa no varal em pinceladas largas, refletindo tôda a luz coada por entre as flores luminosas, é magnificamente conseguida”. E Mário Pedrosa, que a considerou uma das realizações mais primorosas de Visconti, escreve sobre ela na ocasião: “O ar vibra na paisagem, envolvendo as figuras entrelaçadas na atmosfera. Nada mais fascinante do que êsse jôgo sutil de esconder entre a luz e a cor, o ar e o ambiente, as personagens e as árvores e flôres. A luz brilhante é coada nos panos estendidos, e se concretiza em matéria colorida nas fôlhas das quaresmas, no ar, nas figuras, em mil variações de tons. A luz se adensa, pesando sensualmente nas sombras”. Reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 107; e no catálogo de 1949. Em cores, na revista *O Cruzeiro*, 31 jan 1973, com o título *Quaresmeira*, quando foi leiloadada pela Collectio, e alcançou o preço de Cr\$ 70.000,00; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 50. Foi fotografada em São Paulo, em 10 jun 2009.

479  (1942); madeira; 46 x 33,5 cm; a.d.b.i.e.

Auto-retrato.

Como na maioria dos auto-retratos de Visconti, a luz vem de uma janela posicionada atrás de sua cabeça, iluminando-lhe os cabelos brancos, a face lateral direita e os ombros. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 213, quando pertencia à coleção Nicanor Toledo de Mello. Identificada a partir da pequena fotografia do álbum da família, com etiqueta correspondente à numeração do catálogo de 1949 [F66]. Reproduzida em cores, no catálogo *De Frans Post a Eliseu Visconti*, da Maurício Pontual Galeria de Arte, nov 1977.

480  (s.d.); tela; 67 x 82 cm;
a.c.i.e.

Roupa estendida. Coleção particular, RJ.

O local reservado para secar roupas, na propriedade do pintor em Teresópolis, hoje é marcado pela presença de um bambuzal, que pode ser visto numa foto recente, do lado direito da casa [F28]. Nessa pintura a cena se concentra nas grandes massas brancas formadas pelas roupas penduradas ao sol. Duas mulheres estão ocupadas nessa atividade, enquanto a menina auxilia, segurando a próxima peça a ser estendida, e um menino repousa sobre a relva. As cores são vivas e as pinceladas aparentes, mas não dissociadas, como em outra pintura que representa o mesmo local, a partir de um ponto mais recuado [478]. Uma grande bacia de alumínio vazia, no canto inferior esquerdo, chama a atenção para a assinatura caprichada do autor. A pintura foi reproduzida em cores no catálogo *Jóias da Pintura Oitocentista Brasileira*, 1977; no catálogo da exposição *ITINERANTE*, em 1977/8, sob o nº 13, quando fazia parte da coleção Agnaldo de Oliveira; na revista *IstoÉ*, 28 dez 1977, p. 56; em *Arte no Brasil*, 1979, p. 583; no catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, 1982, ainda da mesma coleção; e em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 60. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

481  (s.d.); madeira; 34 x 46 cm; a.c.i.d.

Fundo de quintal. Coleção particular, SP.

Vistos de cima, os muros que dividem as propriedades, com outros elementos, como plantas e roupas estendidas, apenas esboçados, à primeira vista, podem ser confundidos com um composição totalmente abstrata. No entanto, quando confrontada com a pintura a seguir, pode-se ver claramente, que se trata de um estudo para aquela composição. Além do traçado dos muros, as massas verdes, rosas e brancas têm suas correspondências nos elementos figurativos. Porém, nessa pintura o objeto é exatamente a relação entre as formas e as cores, e seu efeito – um problema puramente pictórico. A assinatura foi acrescentada pela família, pelo processo de serigrafia, de uma matriz feita a partir da assinatura reproduzida em destaque na capa do catálogo da exposição do CENTENÁRIO, de

1967 [P64], e no *site* oficial do pintor. A pintura pertence ainda a um dos descendentes de Visconti. Imagem fornecida pelo proprietário, através de Tobias S. Visconti.

482  (s.d.); tela; 43 x 66 cm;
a.c.i.e.

Estendendo roupa.

A única reprodução conhecida dessa pintura, em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 61, está invertida horizontalmente. A observação detalhada da assinatura com o auxílio de uma lupa levou à constatação deste fato e, a partir daí, ao reconhecimento da pintura anterior como um estudo para esta. Na comparação entre as duas, percebe-se que Visconti não gostou dos ângulos muito acentuados formados pelos cantos dos muros, e tratou de eliminá-los aqui, arrastando-os para fora da margem da tela. Agora as massas verdes, rosas e brancas ganham maior legibilidade, e embora ainda sejam basicamente massas de cor, pode-se traduzi-las como figuração. A mulher de saia vermelha, estendendo algumas peças pequenas no último varal ao fundo, completa a leitura da cena, tão cara a Visconti desde antes de seu estágio em Paris.

483  (1943); tela; ? x ? cm.

Bônus de guerra – esboço para cartaz.

Essa pintura foi reproduzida na biografia de Barata, 1944, p. 142, com a seguinte legenda: “Esta alegoria, a óleo, foi apresentada no Museu Nacional de Belas Artes em princípios de 1943, na exposição de sugestões dos artistas brasileiros para os cartazes de propaganda dos bonus de guerra”. Na Segunda Guerra Mundial, enquanto ambos os lados conflitantes, aliados e o eixo, preparavam-se para o combate, era necessário o estabelecimento de campanhas, a fim de motivar suas populações e possibilitar o aumento de produção. Em 1943, o governo brasileiro lançou uma campanha de recrutamento para a guerra, com *slogans* como “Abrindo caminho para a vitória” e “O Brasil de hoje defende o Brasil de amanhã”. Como já ocorria nos Estados Unidos, em outubro o Brasil começou a vender bônus de guerra, que rendiam 6% ao ano. Com sua formação nas artes

gráficas e decorativas, ainda na última década do século XIX, em Paris, e conseqüente empenho na formação de outros profissionais no Brasil, ministrando aulas de 1934 a 36, Visconti não poderia deixar de participar do esforço dos artistas brasileiros em contribuir para essas campanhas. No entanto, a propaganda de guerra se utilizava de imagens muito mais apelativas do que a poética de Visconti era capaz de produzir.

484  (1943*); tela; 50 x 30 cm; a.c.i.e.; d.c.i.d.

Nonô. Coleção particular, RJ.

O filho mais novo de Visconti – Afonso – recebeu na família o apelido de Nonô, talvez dado pelo irmão, Tobias, que tinha cinco anos quando ele nasceu. O registro da dedicatória, nessa pintura, junto à data: “A mon Nonó, seu pai” [A27], torna público e eterniza o costume de âmbito doméstico. Como a assinatura está no canto oposto da dedicatória [A27], a data pode se referir apenas a esta, e não à criação da pintura. No entanto, não é uma hipótese descartada, pela aparência do retratado, que tenha sido criada em 1943. Fotografada no Rio de Janeiro, em 22 fev 2008.

485  (1943); tela; 81,2 x 59,5 cm; a.d.b.i.e.

Retrato de Manoel Cícero Peregrino da Silva. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 955.

O retratado (Recife, 1866 – Rio de Janeiro, 1956) foi entre outras coisas Diretor Geral da Biblioteca Nacional (1900-1924); Reitor da Universidade do Rio de Janeiro (1926-30); Presidente do IHGB (1938-1939). Batalhou pela construção de novo prédio para a BN, na recém aberta Avenida Central, seguindo os ideais do reformador prefeito Pereira Passos. O prédio, para o qual Visconti realizou dois painéis decorativos, foi inaugurado em out 1910. A pintura tem todas as características do retrato oficial: cores sóbrias, fatura lisa, postura formal da figura, expressão séria, trajes escuros e ao fundo, a estante repleta de livros como atributo do homem de letras. A pintura foi apresentada no 49º SNBA, em 1943, sob o nº 80; e segundo os registros do MNBA, foi doada pelo seu próprio autor, em out desse mesmo ano. Participou da RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 219;

e foi reproduzida em p&b na biografia de Barata, 1944, p. 111. Lygia Martins Costa, em sua “Apreciação da Obra”, depois de comentar rapidamente alguns retratos do 6º período da carreira de Visconti escreve: “Chega Visconti, entretanto, a qualquer coisa inteiramente nova quando executa o ‘Retrato do Sr. Cicero Peregrino da Silva’, 1943 do patrimônio do Museu. Abandona por completo os tons vivos e passa para uma modulação simples e luminosa de castanhos. Sua pintura ganha em capacidade emotiva e em luminosidade. A superposição de tons que já aplicava anteriormente é agora distribuída em áreas maiores, e o pequeno contraste desses tons parece concorrer para o efeito almejado”. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

486  (s.d.); tela; 70,5 x 57,5 cm; a.c.i.e.



480

Aparição (Retrato de D. Louise).

Acervo da Fundação Iochpe.

Apesar dos cabelos ainda mais alvos, a expressão parece mais tranqüila, que em seus últimos retratos [455; 473], embora a reprodução não permita ver detalhes. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 202, de propriedade da viúva do artista; e da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 33, como *Retrato de Louise*; da coleção Henrique Cavaleiro. No *Diário de Notícias* de 1º jan 1950, Herman Lima cita essa pintura como exemplo de retrato familiar que atingiu o mais alto ponto da pintura: “já dos últimos anos da vida do artista, numa harmonia tão fina e esquisita de tons, o roxo desmaiado da blusa ante-posto ao verde musgo da paisagem ao fundo, as pequenas manchas de um amarelo quase branco esparsas pelo tecido, uma nesga de azul, como de gase,

perdida a um canto da tela, completando, com a doçura do tom mate do belo rosto venerável, aquilo que fez no seu tempo a glória de Whistler e ainda hoje chamaríamos com propriedade de música das côres, sinfonia policromal a que uma sutil atmosfera de névoa, que parece descida dos céus de Teresópolis, envolve de manso, espiritualizando ao máximo a maravilhosa concepção”. Imagem fornecida por Max Perlingeiro.

487  (?); tela; ? x ? cm.



Auto-retrato.

Essa fotografia de Visconti ao lado de um auto-retrato inacabado está arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti [F75]. A pintura parece inacabada, principalmente no lado direito do rosto, portanto, pode ser a próxima pintura



481



483



482



485



486



487



484

antes de ser modificada e terminada, ou não.

488 ■■■■■ (s.d.); tela; 60,5 x 46,7 cm; s.a.

Auto-retrato.

No ângulo, postura, trajes e aparência do rosto, esta pintura é bastante semelhante à que aparece na foto ao lado do pintor [F75]. Porém, a posição da mão e a quantidade de pincéis é diferente. Participou da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 23; e da exposição DO CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 33, com o título *Auto-retrato* velho, a data de 1940, e em ambas, da coleção Tobias Visconti. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em set 2002, e reproduzida em seu catálogo.

489 ■■■■■ (s.d.); madeira; 37 x 27 cm; a.c.i.e.



488



489



490



491

Meu jardim.

No verso há uma etiqueta colada com os dados da obra e a estimativa de data: c.1930. Porém, é muito provavelmente, um estudo da moita com flores vermelhas que aparece na composição a seguir, pois, além de terem o mesmo formato, aqui se pode ver uma vara encostada e lá duas vassouras. A pintura foi reproduzida em cores na *Revista Abigraf*, jan/fev 2002, p. 22. Leiloadada por James Lisboa, nov 2009, e reproduzida em seu catálogo. Fotografada em São Paulo, 9 nov 2009.

490 ■■■■■ (1943); tela; 60 x 50 cm; a.c.i.e.; d.l.c.i.d; Teresópolis.

Paisagem de Teresópolis. Acervo da SBBA.

Mais uma cena ambientada nos fundos da casa de campo do pintor, no canto reservado para a secagem de roupas, porém, de um ângulo diferente das ou-

tras pinturas em que aparece o mesmo barranco ao fundo [478; 480; 491], pois naquelas não pode ser vista essa moita com flores vermelhas. As roupas estão no varal e na lateral esquerda, por sobre ele, aparece o rosto de alguém que as estende. Em primeiro plano estão quatro crianças: as duas meninas da esquerda seguram galinhas nas mãos, porém não se pode distinguir o que os meninos da direita carregam. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 218, quando já pertencia à coleção da Sociedade Brasileira de Belas Artes, e foi reproduzida em p&b, em seu catálogo. Segundo o restaurador Cláudio Valério Teixeira, várias pinturas do acervo da SBBA foram copiadas por um restaurador inescrupuloso, e substituídas pela cópia, o que foi percebido somente muitos anos depois. Porém, provavelmente isso não aconteceu com a pintura de Visconti, pois não tem



492



493



494



495

o mesmo aspecto que as outras. Ela está bastante empoeirada, craquelada, com o verniz oxidado e a camada pictórica parece grossa, como se tivesse sido executada sobre outra pintura anterior. Sabe-se que Visconti, um perfeccionista, retocava sempre suas pinturas, mesmo depois de muito tempo, e pode também ter criado outra composição totalmente diferente, sobre uma que não o satisfazia. A moldura antiga, toda trabalhada em dourado, parece ser original. A pintura foi reproduzida no jornal *Correio Braziliense*, 22 out 1967. Fotografada no Rio de Janeiro, em 24 set 2007.

491  (1943); tela; 81,4 x 59,2 cm; a.d.l.c.i.e.; Teresópolis.

Roupa estendida. Coleção particular, RJ.

O barranco que aqui aparece em destaque, no centro da composição, pertence ao terreno vizinho ao de Visconti em Teresópolis, e pode ser visto também em outras pinturas [478; 480 e 490]. Nesta composição é bem visível, inclusive, a cerca que separa os dois terrenos. Atrás dessa cerca, um rapaz dirige o seu olhar às mulheres que estão ocupadas com a tarefa de estender as roupas brancas no varal, que são tiradas de uma grande bacia. No alto, acima do barranco, a vegetação vista contra o céu muito azul recebe uma coloração mais pálida que a do plano médio. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 220; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 25, indicando a data de 1944, em ambas da coleção viúva Visconti; e da Comemorativa Do CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 6, com o título *Roupa na corda*, quando pertencia à coleção Afonso Visconti. Reproduzida em p&b nos catálogos dessas três exposições; e em cores na biografia de Barata, 1944, p. 113. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 2003, e reproduzida também em cores, na capa do seu catálogo. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 maio 2006.

492  (s.d.); madeira; 14 x 34,5 cm; s.a.

Hotel Le Magourou. Coleção particular, RJ.

Pochade mostrando um morro azulado

ao fundo, e à direita, parte do hotel que podia ser visto da propriedade de Visconti. Numa foto do pintor com sua família no jardim [F30] esse hotel aparece ao fundo. A pintura pertence a um dos descendentes de Visconti. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 dez 2006.

493  (s.d.); madeira; 25,5 x 35 cm; a.c.i.d.

Vista de um jardim. Coleção particular, RJ.

Representa um recanto desconhecido de jardim, com a serra de Teresópolis ao fundo. Pertence a um dos descendentes de Visconti. Fotografada no Rio de Janeiro, em 18 dez 2006.

494  (1943); madeira, 35 x 27 cm; a.d.c.i.d.

Paisagem do Rio.

Apresenta restos desta inscrição. Representa trecho do Morro de Santo Antonio, que pode ser visto também nas pinturas 364 e 367, porém de outro ângulo, que aproximou lateralmente o pinheiro dos coqueiros, vistos mais distantes naquelas. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 222, quando pertencia à coleção Maria Francelina Barros Barrete. Leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa Escritório de Arte, São Paulo, jun 1981. Reproduzida em seu catálogo: *Leilões de arte*: (venda nº 4), com o título *Paisagem com casario*, a informação de que apresenta no dorso, etiqueta da exposição de 1949, e o comentário: “Paisagem executada no Rio de Janeiro em 1943, em tênues tonalidades de azul, acusando efeitos de neblina que indefinem as formas e contribuem para a incorporeidade da matéria”.

495  (1943); tela; 81 x 59,5 cm; a.d.c.i.e.

Auto-retrato ao ar livre. MNBA/IPHAN/MinC; reg. nº 969.

Neste auto-retrato, Visconti introduz um fundo paisagístico, representando, como em tantas outras obras, um quintal iluminado, colorido, em fatura moderna de pinceladas bem visíveis. É interessante fazer deste um *pendant* com aquele primeiro [022] cujo fundo representa folhagens e pedras, sendo os dois os únicos auto-retratos ao ar livre de Visconti que se conhece, com exce-

ção daquele de 1902 [140], em que o céu azul, entre nuvens brancas, aparece por detrás do muro ao fundo. Porém, no *Auto-retrato ao ar livre*, a paisagem ganha maior espaço e tem tanta importância quanto o retratado, tornando-se a pintura mais um exemplo da perfeita harmonia conseguida por Visconti entre figura humana e natureza. Como em vários outros auto-retratos, o pintor empunha seus pincéis, mas neste, numa quantidade maior, como que a expressar sua longa e fecunda experiência com eles. A pintura foi apresentada no 49º SNBA, em 1943, sob o nº 81, como *Retrato do autor*. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 217, quando pertencia à viúva do artista; da Comemorativa Do CINQUENTENÁRIO, de 1994, registrada na lista das obras expostas sob o nº 10; e do 17º Salão Paranaense de Belas Artes, inaugurado em 19 dez 1962, em sala especial dedicada a Visconti [R75]. Após o término do salão, as obras de Visconti ficaram expostas, juntamente com o acervo do Museu de Arte do Paraná, por todo o primeiro semestre de 1963. A família guarda uma carta de agradecimento do MNBA, pela doação desta pintura, assinada por seu diretor Oswaldo Teixeira, e uma cópia do termo de doação, datado de 29 dez 1949, assinado pela viúva de Visconti e seus três filhos. O termo informa que a doação tinha o objetivo de expressar ao Poder Público e à direção do museu a gratidão pela iniciativa e amparo oficial, para a realização da Exposição RETROSPECTIVA, e ainda: “O trabalho é um dos últimos auto-retratos da longa série produzida pelo artista, foi pintado no verão de 1943, nos fundos do quintal de sua casa de campo em Terezópolis, na Av. Delfim Moreira 1072 – o refugio adorado de sua velhice – e é talvez um dos únicos auto-retratos produzidos ao ar livre”. A pintura foi reproduzida em p&b no catálogo de 1949; no do *Salão do Paraná*, 1962 [P63]; e na revista *ArtCultura*, jan/jun 2005, p. 173. Em cores, no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, 1969; na revista *Arte Hoje*, out 1977, p. 20 [P41]; em *Visconti, Bonadei*, 1993, p. 52; no catálogo *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*, 1995, p. 91; no catálogo *30 Mestres da Pintura no Brasil*, 2001, p. 108; em *Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea*, 2009, p. 30, entre outras publicações. Fotografada no Rio de

Janeiro, em 25 set 2007.

496  (19__); ?; ? x ? cm.;
a.d.c.i.e.

Paisagem do meu jardim.

Focaliza o mesmo trecho, sob o mesmo ângulo, do jardim da casa do pintor em Teresópolis, representado na pintura seguinte. Por muito tempo, as duas pinturas foram mesmo confundidas. Mas nesta, os efeitos atmosféricos não são tão fortes como na outra. Aqui, podem-se distinguir melhor as árvores no alto do morro ao fundo. Uma fotografia antiga dessa pintura, arquivada na pasta “Fotos e gravuras de quadros”, organizada a partir dos guardados do filho do pintor, Tobias Visconti [F48], foi a única imagem dela encontrada. Pelas proporções com a sua moldura, pode-se inferir que se trata de uma pintura pequena, o que sugere um estudo para a composição seguinte.

497  (s.d.); tela; 60 x 45 cm;
a.c.i.e.

Efeito matinal. Acervo do Banerj. Além dessa assinatura, há ainda as iniciais E.V. no c.i.d. Nessa pintura, o portão azul da casa de campo, em Teresópolis, parece apenas um ponto de referência, perdido na imensidão das flores vermelhas do jardim do pintor, no primeiro plano, e da vegetação mais densa do plano médio, logo atrás dele, seguida pela massa acinzentada do morro, ao fundo. Além disso, pode-se ver apenas parte da cerca, que delimitava a propriedade com a Av. Delfim Moreira, surgindo entre as folhagens. Parece recriar num mundo onírico, o paraíso da velhice de Visconti – assim como foi pra Monet o seu jardim em Giverny. A pintura participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 223, quando pertencia à viúva do artista; e apresenta no verso, a pequena etiqueta de bordas vermelhas com a numeração manuscrita, correspondente a essa exposição [D33]. Mário Pedrosa escreve sobre ela na ocasião: “com os primeiros planos em pleno sol, os verdes embranquecem, como se desmanchando em contraste com os tons vermelhos vicejantes aos bafêjos da plena luz. Felizmente, a luz desmedida exterior, inimiga dos verdes, não se eleva de tela acima. Êsses primeiros planos são um levantar de cortina para o dia que amanhece. É extraordinária a sensação de prazer que dá

então aos olhos, quando, saindo da luz intensa, mergulham na profundidade dos verdes e azuis da encosta. Êstes, por sua vez, sobem de plano em plano, tonalmente marcado, até as camadas superiores do céu, nesga no alto.” A coleção do Banerj começou a ser formada nos anos 60 em função das comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro, evento que determinou o perfil das primeiras obras adquiridas. Em 1998 foi firmado um convênio entre o Governo do Estado do Rio de Janeiro, através da Secretaria de Estado de Cultura, e o “Banerj em Liquidação Extrajudicial”, pelo qual o Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro/Ingá recebeu a guarda do acervo artístico do antigo Banco do Estado Banerj. A pintura foi fotografada em Niterói, no MHAERJ, em 8 jul 2009.

498  (1943); madeira; 33,5 x 25 cm; a.c.i.d./ a.c.s.e.

Flor da rua.

Foi apresentada no 50º SNBA, em 1944, sob o nº 103. Na margem superior da pintura aparece, na sequência da assinatura, a seguinte dedicatória em vermelho: “Á F. Barata, amigo de sempre, 1943” [A28]. Deve ter sido doada enquanto o escritor colhia, junto ao pintor, as informações necessárias para a redação de *Eliseu Visconti e seu tempo*, a biografia de Barata, publicada em 1944. A pintura foi reproduzida nessa biografia, em p&b, p. 197, com a seguinte legenda: “Penúltimo trabalho executado por Eliseu Visconti, concluído no natal de 1943, e exposto no ano seguinte no Salão Nacional de Belas Artes, em cuja vigência veio o artista a falecer”; e também na revista *O Cruzeiro*, 22 set 1945, p. 57 [P37]. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 1998, e reproduzida em cores, em seu catálogo.

499  (1944); tela; 37 x 51 cm;
a.d.l.c.i.d.; Teresópolis.

Meu netinho. Coleção particular, RJ.

Foi apresentada no 51º SNBA, inaugurado em dez 1945, sob o nº 364. O *Diário Carioca*, 6 jan 1946, publicou comentário de Antonio Bento: “O retrato de seu netinho deitado no berço é um quadro delicioso, conforme já observei em outra crônica. Parece feito numa única sessão, de tal forma é espontâneo. Vale sobretudo pela beleza dos tons e

pela harmonia do colorido. Revela que o pintor impressionista ainda tinha bem vivos os seus olhos, naturalmente sensíveis à sua ternura de avô.” Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 225; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 31; e da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 24, nas duas últimas com o título *Meu neto*, e nas três, da coleção Tobias Visconti. Reproduzida em cores na revista *O Cruzeiro*, 23 set 1967, p. 31 [P40]. Fotografada no Rio de Janeiro em 19 maio 2006.

500  (s.d.); madeira; 35 x 26 cm; a.c.i.d.

Retrato de Maria. Coleção particular, RJ.

A assinatura foi acrescentada pela família, pelo processo de serigrafia, de uma matriz feita a partir da assinatura reproduzida em destaque, na capa do catálogo [P64] da exposição do CENTENÁRIO, de 1967, e no site oficial do pintor. Consta da maior lista de obras, manuscrita pelo filho do pintor, Tobias Visconti, que registrou a coleção da família, como “Retrato de moça (uma das três Marias)”, referindo-se à pintura seguinte. Fotografada no Rio de Janeiro em 19 maio 2006.

501  (1944); tela; 65 x 51 cm;
a.c.i.e.

Três Marias.

Pela reprodução, pode-se distinguir três finas auréolas, sobre as cabeças das três jovens. Dentre estas, somente uma olha em direção ao observador: a do canto inferior direito, que é também a única que esboça um leve sorriso. Herman Lima, em sua crônica publicada no *Diário de Notícias*, 1º jan 1950, diz que essa tela “pretendia ser uma pintura religiosa. O grande pesquisador encerraria com essa obra sua gloriosa trajetória terrena, mas o que se deu ao mesmo tempo foi a mais impressionante volta ao passado.” A pintura foi apresentada no 50º SNBA, em 1944, sob o nº 102. Participou da exposição RETROSPECTIVA de 1949, sob o nº 226; da SALA ESPECIAL da II Bienal, 1954, sob o nº 28, indicando a data de 1943, em ambas da coleção da viúva Visconti; e da Comemorativa DO CENTENÁRIO, de 1967, sob o nº 34, quando pertencia à coleção Henrique Cavalleiro. Lygia

Martins Costa comenta em sua “Apreciação da Obra”: “Em ‘Três Marias’, três cabeças, aplicou ao retrato uma técnica um tanto semelhante, mas de colorido tão sóbrio como o do ‘Retrato do Sr. Peregrino da Silva’. Não se limitou às ‘terras’, incluindo também as lacas. Sob o fundo divisionista, também

sóbrio, essas tonalidades sérias adquiriram grande luminosidade dourada junto à tez morena das cabeças largamente manchadas.” Reproduzida em p&b, na biografia de Barata, 1944, p. 199; na revista *O Cruzeiro*, 22 set 1945, p. 57 [P37]; no jornal *Gazeta de Notícias*, 27 nov 1949, p. 11; nos catálogos de 1949

e 1967; e no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 533. Na biografia de Barata, a reprodução é acompanhada do texto: “Último trabalho executado por Eliseu Visconti, terminado poucos dias antes do acidente de que foi vítima o artista em seu atelier e em consequência do qual veio a falecer...”



496



497



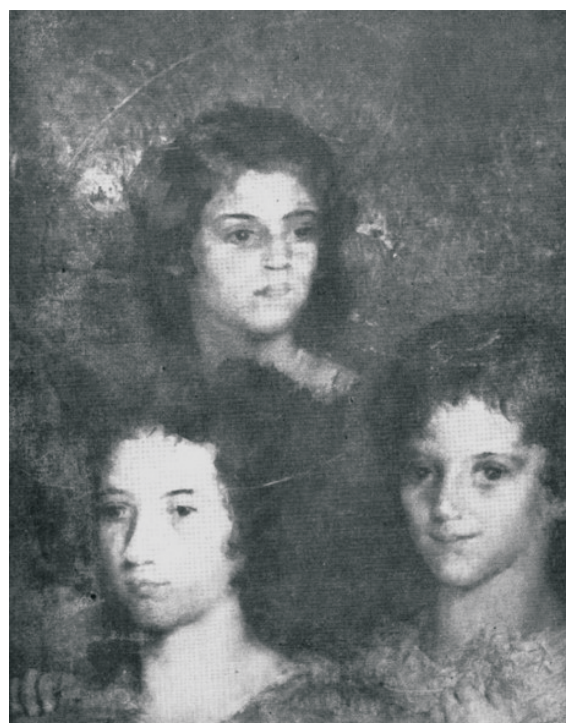
498



499



500

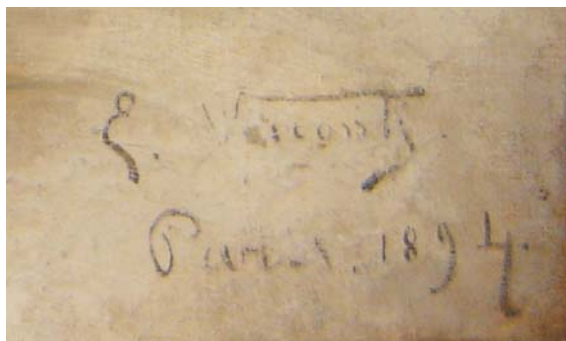


501

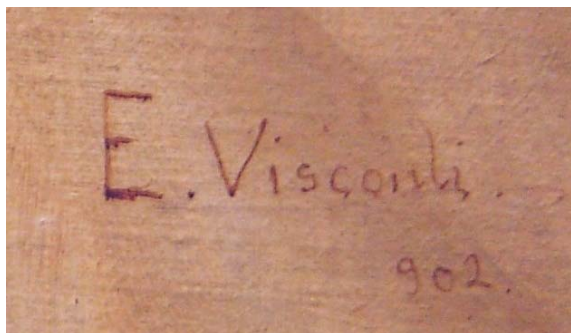
3.1 Principais assinaturas



Traçado que só aparece no período de formação no Rio, com a inicial "E" invertida. Ocorre também uma variante em que a letra "E", ainda invertida, separa-se da inicial "V".



Traçado que ocorre mais até o período de estágio em Paris. Da inicial "V" sai um traço horizontal que corta o "t". Há uma variante em que a inicial "E" tem um desenho retilíneo.



De volta ao Brasil, o traçado mais simples é bastante usado, com as iniciais retilíneas e sem nenhum adendo, como o prolongamento no último "i", que pode ser visto anteriormente.



Em auto-retratos e *pochades* o traçado pode ser mais solto e corrido. Por vezes, fica tão despojado que o "E" se torna uma linha sinuosa, e o "t" nem é cortado.



O traço horizontal a partir da inicial "V" aparece também mais curto. Várias assinaturas são coloridas, principalmente em vermelho e verde, mas também ocorrem em azul.



Ocasionalmente, Visconti também usava um traçado mais rebuscado, em que a inicial "V" ganha arabescos em curvas, sempre acompanhada do "E" também curvilíneo.

4 OUTRAS PINTURAS A ÓLEO ATRIBUÍDAS A ELISEU VISCONTI

4.1 Paisagens

OP01  (1933); tela; 43 x 35 cm; a.d.c.i.e.

Árvores na praia. Coleção particular, RJ.

O proprietário é um antiquário, que conta que seu avô paterno era dentista em Copacabana, desde 1920. O quadro está em sua família há muito tempo, mas ele não possui documento de aquisição, e nem pretende vendê-lo. O quadro apresenta marcas de sugidade. A pintura recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada no Rio de Janeiro, em 16 dez 2006.

OP02  (s.d.); tela; 33 x 46 cm

Avenida Beira Mar.

A fatura e o colorido se assemelham às pinturas de Manoel Santiago [R43]. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

OP03  (1940); tela; 41 x 33,5 cm; a.d.c.i.d.

Bica das três graças. Coleção particular, RJ.

Encaminhada por Oséas Abreu ao Projeto Eliseu Visconti. Apresenta características semelhantes às da pintura de Yvonne Visconti Cavalleiro [R31-34]. Examinada do original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010. Fotografada no Rio de Janeiro, em 27 fev 2010.

OP04  (s.d.); madeira; 26,5 x 36 cm; a.c.i.d.

Cais com barcos flutuando.

Apresenta junto a assinatura, a dedicação: “Ao Distinto amigo Sr. Demétrio Toledo Otton[...]” Leiloadada por Dag-

mar Saboya, em São Paulo, nov 2004, e reproduzida em cores no seu catálogo. Segundo informação recebida, foi retirada do leilão da Canvas Galeria de Arte, de set 2009, para aguardar parecer da Comissão. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 15 out 2009. Imagem fornecida pelo Colecionador Escritório de Arte.

OP05  (?); tela; 35 x 28 cm.

Canto de jardim.

Imagem encaminhada por Christina Penna ao Projeto Eliseu Visconti, que não apresenta condições suficientes para se proceder a uma análise.

OP06  (?); ?; ? x ? cm.

Casal à sombra de árvores.

Imagem encaminhada pelo proprietário ao Projeto Eliseu Visconti, em set 2007. Não apresenta características da pintura de Visconti.

OP07  (s.d.); placa; 35 x 29 cm.

Casario. Coleção particular, SP. Imagem encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti, pelo proprietário. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 15 out 2009, após o que foi inutilizada pelo proprietário, com um X em tinta branca sobre a pintura.

OP08  (1926); madeira; 27 x 35 cm; a.c.i.d.

Dedo de Deus.

Imagem encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti, pelo proprietário. No catálogo da Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti, em 1949, o nº 170 é *Dedo de Deus*, Teresópolis, madeira, 27 x 34 cm, s.d., na época, da coleção Paulo Candio-

ta. É apenas uma possibilidade pequena, que não pode ser comprovada pela imagem. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Na reunião comentou-se a semelhança da fatura com a de Henrique Cavalleiro [R38, 39].

OP09  (1930); madeira; 35,5 x 43,2 cm; a.d.c.i.e.

Fazenda Marzagão – Paisagem de Teresópolis. Acervo Banco Itaú S.A., reg. nº 721586.

Reproduzida no catálogo *100 obras Itaú*, 1985, p. 41. A assinatura é bastante estranha. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008.

OP10  (s.d.); tela; 31 x 24 cm; a.b.i.d.

Figuras em campo florido.

A fatura de pinceladas aparentes, e a composição com a relva em destaque no primeiro plano e figuras esboçadas no médio plano são compatíveis com paisagens viscontianas. Leiloadada por Evandro Carneiro e Soraia Cals, em set 2005; reproduzida no catálogo *Obras primas da Arte Brasileira*, da Dom Quixote Galeria de Arte, p. 42; em ambos indicando a data c.1905. Em 2006, foi apresentada no site Arte e Pintura Brasileira – Galeria Virtual de Arte (www.pinturabrasileira.com), sugerindo a década de 1920 para criação da obra.

OP11  (s.d.); madeira; 34 x 38 cm; a.c.i.e.

Fonte Judith. Coleção particular, RJ.

Apresenta cores, fatura e desenho parecidos com os de Yvonne Visconti Cavalleiro [R31-34]. Encaminhada por seu proprietário ao Projeto Eliseu Visconti. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de

Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 nov 2009. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

OP12  (s.d.); madeira; 19 x 24 cm; a.c.i.e.

França.

Segundo informação recebida, foi retirada do leilão da Canvas Galeria de Arte, de set 2009, para aguardar parecer da Comissão. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 15 out 2009. Imagem fornecida pelo Colecionador Escritório de Arte.

OP13  (?); ? x ? cm.

Galinhas. Coleção particular, RJ.
Em 1920, na Galeria Jorge, Visconti expôs sob o nº 22, *As galinhas*, que pelo valor anotado, “1.500\$” [D03] deve ser uma pintura pequena. Porém, não se pode nem supor que seja essa pintura, porque a imagem não tem tamanho nem nitidez suficientes para uma avaliação, e não foi possível conseguir mais nenhuma informação. Imagem fornecida por Leonardo Visconti, recebida de um restaurador.

OP14  (s.d.); tela; 58,5 x 96,5 cm.

Golfo di Napoli da Mergellina com il Vesúvio sullo sfondo.

Pintura publicada no site ArtNet.com, que informa ter sido leiloadada por Franco Semenzato Milan, em maio 2001, lote 49. O site informa ainda que a pintura é assinada, mas não pode ser vista nenhuma inscrição pela imagem publicada. Não apresenta características da pintura de Eliseu Visconti. Acesso em 17 jul 2006 e 23 jun 2010.

OP15  (1912); madeira; 23 x 16 cm; a.c.i.e.

Gruta azul de Capri.

Apresentada para leilão, por Roberto Haddad, em 2005, e depois retirada a pedido de um dos netos de Visconti. Leiloadada pela Renot Galeria de Arte, em dez 2009. Não apresenta nenhuma característica das pinturas de Eliseu Visconti. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010.

OP16  (s.d.); madeira; 11 x 19,5 cm; a.c.i.e.

Impressão.

Leiloadada por Evandro Carneiro, em nov 2002, e reproduzida em cores em seu catálogo, que sugere a data c.1910. A fatura parece estranha mas a imagem não é suficiente para uma conclusão.

OP17  (s.d.); tela s/ cartão; 26 x 18 cm; a.c.i.d.

Jardim com moça de azul. Coleção particular, SP.

O tema, a composição, o colorido são compatíveis com as pinturas realizadas por Visconti, em 1905/06, no Jardim de Luxemburgo, Paris. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, em 7 dez 2007.

OP18  (s.d.); tela; 40,5 x 50,7 cm; a.c.i.e.

Jardim com moça de branco. Coleção particular, SP.

O tema, a composição, o colorido são compatíveis com as pinturas realizadas por Visconti, em 1905/06, no Jardim de Luxemburgo, Paris. Mesmo a cintura muito fina da figura feminina pode ser encontrada na pintura 164. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, em 7 dez 2007.

OP19  (s.d.); madeira; 22 x 27 cm; a.c.i.d.

Jardim de Luxemburgo. Coleção particular, SP.

Não apresenta as características da pintura de Eliseu Visconti. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, em 23 abr 2006.

OP20  (1914); tela; 46 x 55 cm; a.d.l.c.i.d.; Paris.

Jardim francês.

Leiloadada por Vitor Braga Leilões; e por TNT Escritório de Arte, como *Paisagem de Paris*. Recebeu classifica-

ção “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OP21  (s.d.); tela; 22 x 30 cm; a.c.i.e.

Lavadeiras.

O tema é bem comum em Visconti, mas a fatura não parece tão característica. Fotografada no Rio de Janeiro, na galeria de Maurício Pontual, em 16 maio 2006.

OP22  (s.d.); tela; 41 x 53 cm; a.c.i.e.

Minha casa (Teresópolis). Coleção particular, SP.

Não apresenta nenhuma característica da pintura de Eliseu Visconti. O proprietário guarda certificado de aquisição de Beth Barreto Escritório de Arte, datado de 30 dez 2003, informando que a obra é de autoria de Eliseu Visconti. O proprietário informa ainda, que o referido escritório de arte teria adquirido a pintura da família Visconti. Fotografada em São Paulo, em 24 nov 2007.

OP23  (193?); tela; 46 x 31 cm; a.d.c.i.d.

Moça na janela. Coleção particular, RJ

O proprietário tem uma fotografia em p&b, desta pintura em cujo verso há uma expertise assinada por José Roberto Teixeira Leite: “A obra atrás reproduzida, a óleo sobre tela, medindo 45 x 29,5 cm, é um original de Eliseu d’Angelo Visconti (1866-1944), assinado e datado (93?) no canto inferior direito. Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1975.” A foto apresenta também carimbo do Escritório de Arte José Roberto Teixeira Leite. A pintura foi encaminhada por Miguel Haddad para o Projeto Eliseu Visconti. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010. Fotografada em Niterói, no dia da reunião.

OP24  (s.d.); madeira; 27 x 27 cm; a.c.i.e.

Morro com casas.

O tema e a composição são característicos de Visconti em toda a sua carreira, mas pelo desenho e colorido, seria do seu período de formação, no Brasil. Leiloadada pela Cia das Artes, 2008; e pela

Renot Galeria de Arte, em dez 2009. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010.

OP25  (s.d.); ?; ? x ? cm

Morro do Rio.

Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Imagem fornecida pela Bolsa de Arte, através de Tobias S. Visconti.

OP26  (?) ; tela; 70 x 50 cm; a.c.i.e.

Paisagem.

Abaixo da assinatura apresenta restos de inscrições ilegíveis. Encontrada nos arredores de Paris. Publicada no *site* da Franck Burzynski – Boisgirard & Associates – Maison de Vente aux Enchères. Imagem encaminhada pelo proprietário, ao Projeto Eliseu Visconti. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008.

OP27  (s.d.); papelão; 20,5 x 15,2 cm; a.c.i.d.

Paisagem. Acervo do M CCP-BA, reg. nº 1539.

No verso há um carimbo, provavelmente de caixa de charutos, em que se pode ler apenas: “? L. Prevost – Paris” Uma *pochade* de pinceladas muito rápidas, representando uma construção que parece ser europeia. A ficha do museu informa apenas como procedência, a coleção Carlos Costa Pinto. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em Salvador, em 7 abr 2008.

OP28  (s.d.); madeira; 15,2 x 22 cm; a.c.i.d.

Paisagem.

Leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa Escritório de Arte, São Paulo, jun 1981; e reproduzida em cores, em seu catálogo: *Leilões de arte*: (venda nº 4), com o seguinte comentário: “Sensível mancha do grande pintor ítalo-brasileiro, datável da última fase de sua carreira”. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Au-

tenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OP29  (s.d.); madeira; 32 x 39 cm; a.c.i.d.

Paisagem. Coleção particular, SP.

A fatura em determinados pontos dessa pintura não é muito característica de Eliseu Visconti. Reproduzida em cores, no *Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros*, 2005, p. 238. Fotografada em São Paulo, em 9 jun 2008.

OP30  (s.d.); madeira; 26 x 35 cm; a.c.i.d.

Paisagem.

Leiloadada pela Lodello & Gobbi, em mar 2006, e reproduzida em cores, em seu catálogo. Imagem encaminhada pelo proprietário, ao Projeto Eliseu Visconti. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008.

OP31  (1925); tela; 35 x 23,5 cm; a.d.c.i.e.

Paisagem.

Pintura inacabada. Imagem encaminhada por Renato Salazar ao Projeto Eliseu Visconti. Não apresenta nenhuma característica da pintura viscontiana. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 15 out 2009.

OP32  (1936); tela; 40 x 30 cm; a.d.c.i.d.

Paisagem.

Imagem encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti pelo Espaço Arte M. Mizrahi. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008.

OP33  (1941); madeira; 24 x 16 cm; a.d.c.i.e.

Paisagem.

Publicada na Galeria Virtual de Arte PinturaBrasileira.com Leiloadada por Lodello & Gobbi, em mar 2006, e reproduzida em cores, em seu catálogo. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OP34  (s.d.); tela; 23 x 33 cm; a.c.i.d.

Paisagem.

Imagem encaminhada pelo proprietário ao Projeto Eliseu Visconti, que, no entanto, não tem qualidade suficiente para uma análise da fatura. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OP35  (s.d.); ?; ? x ? cm. a.c.i.d.

Paisagem.

Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Imagem fornecida pela Bolsa de Arte, através de Tobias S. Visconti.

OP36  (s.d.); cartão; 22 x 14 cm; a.c.i.d.

Paisagem.

Leiloadada pela Arte & Eventos, São Paulo, em mar 2010, e reproduzida em cores em seu catálogo. A imagem é muito reduzida e não permite um parecer conclusivo.

OP37  (?) ; ?; ? x ? cm.

Paisagem.

Reproduzida em cores, no *Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros*, 2005, p. 243, que não apresenta informações sobre a obra além da autoria. A imagem muito pequena não permite uma análise suficiente para um parecer.

OP38  (?) ; tela; 35 x 22 cm.

Paisagem com árvore.

Imagem encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti, pelo proprietário, através de Ana Cavalcanti. Porém, na reunião de 7 maio 2010, a Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti resolveu não se pronunciar sobre a pintura, porque a imagem, muito pequena e sem nitidez, não permitiu a análise.

OP39  (s.d.); madeira; 30 x 26 cm.

Paisagem com casa.

Imagem encaminhada pela TNT Es-

critório de Arte para o Projeto Eliseu Visconti. Nem a fatura, nem o colorido parecem característicos da pintura viscontiana. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010.

OP40  (s.d.); cartão; 33,5 x 45,7 cm; a.c.i.d.

Paisagem com casario. Coleção particular, SP.

A pintura está inacabada na parte de baixo. Apresenta um desenho de um índio armando uma flecha, no verso [OP40a]. A composição e o colorido são bem característicos de Eliseu Visconti. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, em 7 dez 2007.

OP41  (s.d.); madeira, 39 x 60 cm; a.c.i.d.

Paisagem com casas.

Imagem encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti, pelo proprietário, em jan 2009. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 mar 2009.

OP42  (1930); madeira; 37 x 45 cm; a.d.c.i.d.

Paisagem com casebre.

Imagem encaminhada pelo proprietário ao Projeto Eliseu Visconti. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008.

OP43  (s.d.); tela; 36 x 26 cm, a.c.i.d.

Paisagem com coreto e crianças.

A assinatura é muito estranha, principalmente por sua disposição diagonal; e a fatura não se parece com a de Eliseu Visconti. Leiloadada pela Bolsa de Arte, em set 2002, e reproduzida em cores em seu catálogo. Restaurada por Cláudio Valério Teixeira, que tem dúvida sobre sua autoria.

OP44  (s.d.); ?; ? x ? cm; a.c.i.e.

Paisagem com escada.

Nos arquivos da família Visconti há uma fotografia colorida desta pintura, com anotação no verso, do filho do pintor, Tobias d’Angelo Visconti: “Pode ser atribuído a Visconti”. Pela imagem pode-se perceber que a pintura apresenta diversas áreas com craquelês.

OP45  (s.d.); tela; 36,5 x 22 cm; a.c.i.e.

Paisagem com figura.

A fatura e o colorido parecem característicos das pochades de Visconti. Reproduzida em *Artes Plásticas – Brasil*, de Louzada, vol. 12, 1999, p. 427, que sugere a década de 1930 e indica que a pintura foi reproduzida num catálogo de leilão da Renot.

OP46  (1893); tela; 45,7 x 50,3 cm; a.l.d.c.i.d.; Paris.

Paisagem com pedras e flores..

Imagem encaminhada pelo proprietário ao Projeto Eliseu Visconti. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OP47  (s.d.); tela; 52 x 54 cm; s.a.

Paisagem de Copacabana – Ladeira dos Tabajaras. Acervo MAB/FAAP, inv. n° 0245.

A ficha catalográfica da pintura no museu informa a procedência: “Benjamin Steiner – Isaac Krasilchik, e outro documento indica a data da aquisição: 24 ago 1970. A ficha informa ainda que a pintura participou da exposição itinerante “80 anos de Arte Brasileira”, pelas cidades de: Buenos Aires, Argentina (out/nov 1980); Lima, Peru (jun 1981); Marília, Bauru e Ribeirão Preto/SP (2º sem. 1982); Campinas e Santo André/SP, e Curitiba/PR (fev/nov 1983); e Vitória/ES (mar/abr 1984). A pintura foi reproduzida no catálogo desta exposição, 1982, como *Copacabana – Ladeira dos Tabajaras*. O museu guarda uma foto da obra, em cujo verso há uma expertise, com firma reconhecida: “Pela presente declaro, que a obra no verso desta fotografia é um quadro a óleo, de título Ladeira dos Tabajaras, medindo 50 cent. por 52,5 cent. é uma obra autêntica de Elyseu Visconti. Rio, 17/9/70. Elyseu Visconti Cavaleiro [ass.]”. No entanto, a fatura e o colorido

não são característicos de Eliseu Visconti, bem mais próximos aos de Yvonne Visconti Cavaleiro [R31-34]. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008. Fotografada em São Paulo, em 5 mar 2007.

OP48  (s.d.); tela s/ cartão; 32 x 40 cm.

Paisagem de outono. Acervo DPHAN, n° 50009.

A pintura encontra-se no MNBA, como empréstimo/ depósito, por “cessão temporária” do DPHAN (of. 415 de 9 abr 1963). O museu coloca essa obra apenas como atribuição a Eliseu Visconti, mas, realmente, não apresenta características das pinturas dele. Fotografada no Rio de Janeiro, em 21 fev 2008.

OP49  (s.d.); madeira; 28 x 44 cm; a.c.i.d.

Paisagem européia.

Reproduzida em cores no catálogo da exposição *Pintores Italianos no Brasil*, organizada pela Sociarte em 1982, quando pertencia à coleção José Luiz da Cunha Freire. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OP50  (s.d.); tela; 61 x 50 cm; a.c.i.d..

Paisagem serrana com figuras. Coleção particular, RJ.

O proprietário tem um documento referente a esta pintura, com firma reconhecida, escrito por Tobias d’Angelo Visconti, com o seguinte texto: “O quadro representado nesta foto, medindo 0,61 m x 0,50 m., óleo sobre tela é segundo a assinatura, de autoria do pintor Eliseu Visconti, meu pai, representa uma paisagem da região serrana do Estado do Rio de Janeiro, executado provavelmente na década de 1920 a 30. Rio, 19-05-2000.” O termo “segundo a assinatura”, empregado nesse texto, sugere que o filho do pintor não conhecia a obra, e talvez tivesse alguma dúvida sobre sua autoria. Não apresenta características da paisagem viscontiana. Imagem encaminhada por seu proprietário ao Projeto Eliseu Visconti. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu

Visconti, na reunião de 25 nov 2009.

OP51  (1931); madeira, 37 x 26 cm; a.c.i.d.

Parque.

Leiloadada por Espaço Arte M. Mizrahi, em jul 2007. A data informada pelo site da galeria não pode ser vista na reprodução muito pequena. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OP52  (s.d.); tela; 55 x 38 cm; a.c.i.d.

Praça com árvores. Coleção particular, RJ.

Encaminhada por Oséas Abreu ao Projeto Eliseu Visconti. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010. Fotografada no Rio de Janeiro, em 27 fev 2010.

OP53  (1909); madeira; 21 x 12 cm; a.d.c.i.d.

Praça de Luxemburgo.

Imagem encaminhada por Inácio Queiroz, em nov 2008. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Como a imagem é muito pequena, não foi possível uma avaliação melhor.

OP54  (s.d.); madeira; 6,5 x 32 cm; a.c.i.d.

Praia com figuras. Coleção particular, SP.

A fatura parece compatível com a das pequenas *pochades* de Eliseu Visconti. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, em 7 dez 2007.

OP55  (s.d.); tela; 31 x 22 cm; a.c.i.d.

Primavera.

Leiloadada por Espaço Arte M. Mizrahi,

em ago 2006. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OP56  (?); cartão; 17 x 22 cm; a.c.i.e.

Quinta da Boa Vista.

Segundo informação recebida, foi retirada do leilão da Canvas Galeria de Arte, de set 2009, para aguardar parecer da Comissão. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 15 out 2009. Imagem fornecida pelo Colecionador Escritório de Arte.

OP57  (s.d.); tela; 24 x 29 cm; a.b.i.e.

Recanto de jardim.

Leiloadada pela Bolsa de Arte, em dez 1998, e reproduzida em cores em seu catálogo, com a sugestão da data de c.1940. A imagem não possibilita uma análise suficiente para um parecer conclusivo, no entanto, as cores da reprodução não são características de Visconti.

OP58  (s.d.); tela; 45 x 54 cm; a.c.i.d.

Recanto de jardim com figura. Coleção particular, SP.

A fatura e o colorido parecem compatíveis com as paisagens da fase de formação de Eliseu Visconti. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, em 7 dez 2007.

OP59  (1934); tela; ? x ? cm; a.d.ded.c.i.d.

Rio de Janeiro.

Reproduzida em *Aspectos da Pintura Brasileira*, 1976, p. 17, quando pertencia à coleção José Paulo Gangra Martins. A pintura apresenta uma dedicatória que não se pode ver direito na reprodução. A fatura parece compatível com a das *pochades* de Visconti, e como a legenda não traz as dimensões da pintura, não é possível um parecer

mais seguro. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OP60  (?); madeira; 27 x 18 cm; a.c.i.d.

Santa Teresa.

Segundo informação recebida, foi retirada do leilão da Canvas Galeria de Arte, de set 2009, para aguardar parecer da Comissão. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 15 out 2009. Imagem fornecida pelo Colecionador Escritório de Arte.

OP61  (s.d.); tela; 32,5 x 41 cm; a.c.i.e.

Teresópolis.

Pertenceu à Galeria Dom Quixote. Leiloadada por Soraia Cals e Evandro Carneiro, em nov 2007, e reproduzida em cores no seu catálogo, sugerindo a data c.1930. Pela imagem da reprodução não é possível chegar a um parecer conclusivo. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OP62  (s.d.); cartão; 22 x 27 cm; a.c.i.d.

Versailles. Coleção particular, SP.

A fatura não parece característica de Visconti. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, em 23 abr 2006.

OP63  (s.d.); madeira; 35,2 x 26,4 cm; a.c.i.e.

Vista do Rio de Janeiro.

Leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa Escritório de Arte, São Paulo, em jun 1983; e reproduzida em seu catálogo: *Leilões de arte* (venda nº 10). Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

4.2 Figuras, interiores e etc.

OF01  (s.d.); tela; 32,5 x 24,5 cm; a.c.i.e.

Afonso, filho do artista.

Leiloadada por Evandro Carneiro e Soraia Cals, em dez 2006, reproduzida em cores em seu catálogo. Seu colorido e desenho estão mais próximos aos de Yvonne Visconti. Imagem fornecida pelo proprietário. Apresenta uma assinatura sulcada sobre a pintura, o que não é visto em outra obra de Eliseu Visconti. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF02  (1905); tela; 60 x 40 cm.

O aprendiz de sapateiro.

Leiloadada por Dagmar Saboya; e pela Century's Arte e Leilões, em nov 2003, como *O sapateiro e seu aprendiz*, e reproduzida nos seus catálogos. O tema da criança observando o adulto em atividade é recorrente na pintura viscontiana [028; 174; 179; 299; 480]. Porém, a imagem da reprodução é muito pequena e escura, e não permite análise suficiente para um parecer conclusivo.

OF03  (s.d.); tela; 30 x 16 cm; s.a.

Auto-retrato.

Encaminhada por Soraia Cals ao Projeto Eliseu Visconti, em mar 2009. Examinada no original, constatou-se a presença de tantos retoques de restauros, que não é possível chegar a uma conclusão. A Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 mar 2009, decidiu solicitar uma limpeza na obra, para só depois se pronunciar sobre sua autoria. Fotografada no dia da reunião.

OF04  (s.d.); tela; 42 x 35 cm; e.b.i.d.

Auto-retrato.

Encaminhado pelo Colecionador Escritório de Arte, ao Projeto Eliseu Visconti, em jun 2010. Será examinado na próxima reunião da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti.

OF05  (1942); madeira; 40,5 x 29,5 cm; a.d.c.s.d.

Auto-retrato com pincéis. Acervo Banco Itaú S.A., reg. nº 721606.

Não apresenta nenhuma característica das pinturas de Eliseu Visconti. Pintura reproduzida no catálogo *Perfil da Coleção Itaú*, 1998, p. 47. Sua imagem constava da lista de obras de Visconti, da Enciclopédia de Artes Visuais, do site do Itaú Cultural, porém, foi retirada em 2009. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008.

OF06  (s.d.); ?; c. 40 x 60 cm; a.c.i.e.

Bahianos.

Segundo o proprietário, a pintura foi adquirida em Lima, Peru, há uns vinte anos, de uma família de diplomatas. A imagem foi encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti pelo proprietário. Não apresenta características das pinturas de Visconti, embora seja, evidentemente, uma tentativa de cópia da pintura *Garotos da ladeira* [282], e não se assemelha em fatura e desenho nem mesmo aos estudos para esta pintura [280, 281]. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 nov 2009.

OF07  (1914); tela; 57 x 86 cm; a.d.c.i.e.

Bailarinas e fauno.

Pintura leiloadada por James Lisboa, em out 2007. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008.

OF08  (s.d.); tela; 40 x 40 cm; s.a.

Busto de homem.

Encaminhada pelo proprietário ao Projeto Eliseu Visconti. Examinada no original, recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 mar 2009. Fotografada em Niterói, no dia da reunião.

OF09  (?); ?; ? x ? cm; a.c.i.d.

Cabeça 904.

Pintura reproduzida no *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, de Walmir Ayala, 1980, p. 429. Na mesma página, em tamanho menor, é reproduzida também a *Gioventù* [114], buscando-se claramente uma analogia entre os gestos das jovens, levando o dedo ao queixo. Embora não possa ser vista na reprodução, a menção no título do numeral “904” deve se referir à datação da obra inscrita na pintura. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF10  (s.d.); madeira; 25,5 x 12,5 cm; a.c.i.e.

Camponesa.

Reproduzida no catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, da Sociarte, 1982, quando pertencia à coleção Augusto Carlos F. Velloso. Leiloadada pela Tableau Arte & leilões, em nov 2007. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, na Tableau, em 23 nov 2007.

OF11  (1909); cartão s/ madeira; 24 x 18 cm; a.c.i.e.

O Espírito da leitura.

Leiloadada por Dagmar Saboya, em maio 2008; e pela Tableau Arte & leilões, em jun 2008. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, na Tableau, em 25 jun 2008.

OF12  (s.d.); ?; ? x ? cm; a.m.i.e.

Estudo de Academia.

Reproduzida em *Aspectos da Pintura Brasileira*, 1976, p. 98, quando pertencia à coleção Glorinha Pires Rebelo. Recebeu classificação “B” numa con-

sulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF13  (1911); placa; 14 x 32 cm; a.d.b.c.d.

Estudo para decoração.

Acima da assinatura, a inscrição parcialmente legível: “Estudo para decoração B. Nacional ? ? 1911”. Imagem encaminhada pela Pró-Arte ao Projeto Eliseu Visconti. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010.

OF14  (s.d.); tela; 27 x 19 cm; a.c.i.e.

Estudo para painel.

Reproduzida no catálogo *Pintores Italianos no Brasil*, da Sociarte, 1982, quando pertencia à coleção Riad Arida. A imagem é muito ruim e não possibilita um parecer conclusivo. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF15  (1921); cartão; 33 x 24 cm; a.d.c.s.d.

Figura feminina.

Leiloadada pela Canvas/TNT, em jun 2004, e reproduzida em cores em seu catálogo. Não se podem ver bem, pela reprodução, a fatura e o colorido da pintura, mas não parecem característicos de Eliseu Visconti. Além da assinatura bastante estranha, a pintura se assemelha demais a uma de Oscar Pereira da Silva, do acervo do MARGS [R25], provavelmente uma cópia desta.

OF16  (s.d.); tela; 32 x 41 cm.

Figura feminina. Acervo da Caixa Cultural em Brasília.

Participou da exposição *Arte que une: Diversidade e Confluência – Brasil / Europa*, em Brasília, mar/jul 2003, reproduzida em cores em seu catálogo, p. 77. Imagem encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti, pela instituição à qual a pintura pertence. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 15 out 2009.

OF17  (s.d.); tela; 27 x 36 cm; a.c.i.e.

Figura feminina.

Leiloadada por James Lisboa, em mar 2009, e reproduzida em cores em seu catálogo. Apresentada através de imagem à Comissão, como *Retrato de Louise*. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 mar 2009. As cores se assemelham às de Yvonne Visconti.

OF18  (s.d.); tela; 41,5 x 33 cm; a.c.s.d.

Figura feminina.

Leiloadada pela TNT Escritório de Arte, em out 2007; e por Vitor Braga Leilões, em dez 2007, e reproduzida em cores no catálogo. Imagem encaminhada por seu proprietário, ao Projeto Eliseu Visconti, em out 2009. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 nov 2009.

OF19  (s.d.); tela; ? x ? cm.

Figura feminina.

Imagem encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti, pelo proprietário. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 nov 2009.

OF20  (?); ?; ? x ? cm.

Interior.

Imagem encaminhada por Roberto Haddad, em dez 2008, como atribuída a Visconti. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 mar 2009.

OF21  (s.d.); madeira; 36,7 x 27,5 cm; a.c.i.d.

Interior com figuras.

Encaminhada por Julio Citrangulo ao Projeto Eliseu Visconti. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Apesar de a luminária ser semelhante à que se encontrava na casa de Teresópolis, a pintura não apresenta

características da pintura viscontiana. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

OF22  (1933); tela s/madeira; 40 x 34 cm; a.d.c.i.e.

Leitura.

Imagem encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti, pelo proprietário. O tema é caro ao pintor, mas a imagem não tem nitidez e não é possível analisar a fatura. Será examinada na próxima reunião da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti.

OF23  (s.d.); madeira; 40 x 30 cm; a.c.i.e.

Madrugua pintando. Coleção particular, SP.

A composição apresenta características encontradas em pinturas viscontianas [110; 278; 299]: um *plein air* com figura em primeiro plano, apresentando reflexos coloridos na roupa branca, neste caso, a camisa de Madrugua. O retratado, Manuel Pereira Madrugua Filho (1882?-1951), foi provavelmente colega de Visconti na *Académie Julian*, no atelier de Jean-Paul Laurens, que ambos frequentaram. O retrato poderia ter sido feito numa ocasião em que os dois se encontravam em Paris. Há registros de Visconti na *Académie* em 1898 e 1904; porém, o encontro é mais provável na primeira data, por alusão à *Académie* na biografia de Madrugua. A pintura foi reproduzida em cores, no *Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros*, 2005, p. 240. Foi fotografada em São Paulo, em 9 jun 2008.

OF24  (1940); tela; 45 x 65 cm; a.d.c.i.d.

Mãe e filho.

. Leiloadada pela Arte & Eventos, em ago 2007; e pelo Palácio dos leilões, em Belo Horizonte, em jun 2009. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Na ocasião, foi sugerido o nome de Pedro Bruno como provável autor dessa pintura.

OF25  (19__); madeira; 38 x 33 cm; a.d.l.c.i.e.; Paris.

Maternidade.

A data, junto à assinatura, está desgasta-

da e ilegível. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010. Fotografada em Niterói, no dia da reunião.

OF26  (s.d.); tela; 34 x 26,5 cm.

Menina.

Reproduzida em p&b no catálogo 30 quadros do Oitocentos Brasileiro, 1975. Embora a legenda informe que a pintura é assinada, não se pode ver a inscrição na reprodução. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF27  (1923); ?; ? x ? cm; a.d.l.c.s.e.; Rio.

Menina adormecida.

Reproduzida em cores, no *Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros*, 2005, p. 239, que não apresenta informações sobre a obra além da autoria. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF28  (s.d.); tela s/ eucatex; 41 x 32 cm; a.c.i.d.

Menino. Coleção particular, SP

Pintura leiloadada pela Tableau Arte & leilões, em jul 2007 e out 2007. Tem assinatura característica da usada por Visconti, principalmente nas décadas de 1930 e 40 [A21, 23, 26]. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008. Fotografada em São Paulo, em 10 jan 2008.

OF29  (s.d.); placa; 29 x 37 cm; a.c.i.d.

Meninos.

Leiloadada por Dagmar Saboya, em ago 2008. O comprador teve um parecer desfavorável de pessoa não autorizada, sobre a autoria do quadro, e o devolveu à galeria. A pintura recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Imagem, sem muita nitidez, foi fornecida pelo comprador que devolveu a obra.

OF30  (1930); madeira; 35,5 x 26 cm; a.d.c.i.d.

Moça.

Leiloadada pela Bolsa de Arte, em abr 2003, e reproduzida em cores em seu catálogo. Reproduzida também no *Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros*, 2005, p. 243. A fatura parece característica de Eliseu Visconti e a expressividade no retrato também.

OF31  (1900?); tela s/eucatex; 19 x 18,5 cm; a.d.c.i.e.

Moça de perfil. Coleção particular, SP.

Assinatura e data quase ilegíveis. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, em 7 dez 2007.

OF32  (s.d.); tela s/ eucatex; 40 x 36 cm; a.c.i.d.

Mulher.

Leiloadada pelo Palácio dos leilões, em Belo Horizonte, em set 2007. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF33  (s.d.); cartão; 49 x 32 cm; a.c.s.d.

Mulher.

Leiloadada por Lordello & Gobbi, em out 2007. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF34  (?); madeira; 27 x 22 cm; a.c.i.d.

Mulher.

Leiloadada por TNT Escritório de Arte, em dez 2004. Parece ter características compatíveis com as de Eliseu Visconti, mas a imagem, muito pequena, não possibilita um parecer conclusivo. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 nov 2009.

OF35  (s.d.); tela; 36 x 26 cm; a.c.i.e.

Ninfa no bosque.

Leiloadada pela Century’s Arte e Leilões, em nov 2003, e reproduzida em seu catálogo, em cores. Reproduzida também no *Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros*, 2005, p. 237. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF36  (c.1897); tela; 39,5 x 32,5 cm; a.c.i.d.

Nu. Acervo do MAC-PE.

A assinatura está quase ilegível, e apresenta um traçado ligeiro e descuidado. Apesar de o desenho ser totalmente despojado em relação à anatomia da figura, a posição do personagem em pé diante da árvore, e, principalmente, o tecido vermelho jogado no chão, atrás da mesma, sugere um esboço rápido de uma primeira idéia para a composição de *Recompensa de São Sebastião* [108]. Fazia parte da coleção enviada por Assis Chateaubriand a Olinda/PE, através da Campanha Nacional dos Museus Regionais. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em Olinda, em 11 abr 2008.

OF37  (s.d.); tela; 38 x 54 cm; a.c.s.e.

Nu feminino.

Pintura encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti. A pintura está em péssimo estado de conservação e não apresenta fatura característica de Visconti. É claramente uma cópia do *Nu deitado* do MNBA [082], talvez aquela feita por Agenor César de Barros, citada por Cláudio Valério e Edson Motta Jr. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 7 maio 2010. Imagem fornecida por Tobias S. Visconti.

OF38  (189_); tela; 80,3 x 45,3 cm; s.a.

Nu feminino de lado. Acervo do MD-JVI/EBA/UFRJ; reg. nº 3282.

Consta do acervo do museu como atribuída a Visconti. O fundo detalhado, retratando o ambiente da sala de aula,

aparece em várias academias viscontianas. O ângulo acentuado de baixo para cima lembra os desenhos de Visconti do MNBA [E32, 33]. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Na ocasião, foi sugerido o nome de Fiuza Guimarães como provável autor desta pintura. Fotografada no Rio de Janeiro, em 19 jun 2007.

OF39  (s.d.); cartão; 21 x 26 cm; a.c.i.e.

Ovelhas.

Leiloadada por Tableau Arte & leilões, em abr 2008; e jun 2008. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, na Tableau, em 25 jun 2008.

OF40  (?); ?; ? x ? cm; a.c.i.e.

Perfil feminino.

Reproduzida em cores, no *Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros*, 2005, p. 240, que não apresenta informações sobre a obra além da autoria. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF41  (s.d.); tela; 32 x 40,8 cm; a.c.i.d.

A pesca milagrosa.

Leiloadada por Renato Magalhães Gouvêa Escritório de Arte, São Paulo, em out 1984, e reproduzida em seu catálogo: *Leilões de arte* (venda nº 13). A imagem é muito ruim e não permite um parecer conclusivo, porém, as dimensões são iguais às de uma possível série de pinturas viscontianas com temas bíblicos [237-240]. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009.

OF42  (s.d.); cartão; 17 x 11 cm; a.c.i.d.

Porta do atelier. Coleção particular, RJ.

Pintura encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti, por seu proprietário, que guarda uma foto do quadro, em cujo

verso está uma expertise, com firma reconhecida: “Trata-se de fotografia de um quadro [?] pintor Eliseu Visconti em poder do [?] Ricardo Barradas. Tobias d’Angelo Visconti/ Rio, 26-11-2000.” A imagem do verso da foto, enviada pelo proprietário, parece cortada, pela frase truncada. Pelo que se pode ler na imagem, é muito provável que o filho do pintor, então com 90 anos de idade, não tenha visto o quadro senão através da foto. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 nov 2009. Imagem fornecida pelo proprietário.

OF43  (s.d.); tela; 61 x 38 cm; a.c.i.e.

Primavera [nu]. Coleção particular, SP.

O proprietário guarda recibo da Bolsa de Arte, informando que a obra participou do leilão de nov 2002, pertenceu à coleção Sergio Fadel, e responsabilizando-se por sua autenticidade. Reproduzida em cores no catálogo deste leilão; e no *Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros*, 2005, p. 241. Recebeu classificação “C” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Na ocasião, foi sugerido o nome de Armando Vianna como provável autor desta pintura. Fotografada em São Paulo, em 24 nov 2007.

OF44  (s.d.); tela; 34,5 x 25 cm; a.b.s.d.

Retrato de homem sentado.

A calça branca da figura representada recebe alguns reflexos coloridos, mas não tem a mesma fatura das pinturas viscontianas com essa característica [110; 278; 299]. Recebeu classificação “B” numa consulta informal à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 8 jul 2009. Fotografada em São Paulo, em 10 jun 2008.

OF45  (1922); tela; 46 x 38 cm; a.s.c.i.d.

Retrato de homem de perfil.

Imagem encaminhada ao Projeto Eliseu Visconti, por Maurício Pontual Junior. Ao contrário do que se percebe em várias pinturas de Visconti, nas quais o

rosto da figura tem uma fatura lisa e o fundo um tratamento divisionista [202; 468; etc.], neste retrato o rosto é coberto por pinceladas coloridas e dissociadas, e o fundo é mais homogêneo. Recebeu classificação “B” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 7 maio 2010.

OF46  (?); ?; ? x ? cm.

Senhora em leitura.

Imagem publicada pelo site Mercado Livre, em fev 2008, indicada como “prova” de autenticidade de outra pintura que estava à venda [OF49], informando que as duas tinham a mesma autoria – Visconti – e a mesma procedência – um antiquário em Suffolk, Inglaterra. A imagem é pequena, mas não parece apresentar características da pintura viscontiana.

OF47  (s.d.); madeira; 20 x 15 cm; a.c.i.e.

Surpresa. Coleção particular, RJ.

No verso pode-se ler a marca: “Sem rival – Charutos a mão”. Encaminhada por seu proprietário ao Projeto Eliseu Visconti. Examinada no original, recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 25 nov 2009. Imagem fornecida pelo proprietário.

OF48  (s.d.); madeira; 27 x 38 cm; a.c.i.d.

Tarde bucólica. Coleção particular, RJ.

Participou do *Salão de Arte* do clube A Hebraica, em ago 2005. Pintura encaminhada duas vezes ao Projeto Eliseu Visconti: mar 2009 e maio 2010. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, nas duas reuniões, sendo a última, em 7 maio 2010. Imagem fornecida pelo proprietário.

OF49  (?); cartão; 50 x 38 cm.

Velho.

Imagem encaminhada pelo proprietário ao Projeto Eliseu Visconti. Comprada pelo site Mercado Livre, que em fev de 2008, indicava a procedência de um Antiquário em Suffolk, Inglaterra, pu-

blicando também a imagem de outra pintura [OF46] que informava ser de mesma autoria e procedência, como “prova” de autenticidade. Em desafio, o site anunciava que devolveria o dinheiro caso a pintura não fosse autêntica. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 11 dez 2008.

OF50  (1923); tela; 43 x 40 cm; a.d.c.i.e.

Velho. Acervo da Rede Bandeirantes. Imagem encaminhada pelo proprietá-

rio, segundo o qual a pintura apresenta carimbo da Galeria Jorge no verso. Leiloadada por Tableau Arte & leilões, em jul 2009. Recebeu classificação “C” da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, na reunião de 1º mar 2010.

OF51  (s.d.); tela; 55 x 46 cm; a.b.i.d.

Velho com chapéu. Coleção particular.

A figura do velho guarda certa semelhança com a do *Retrato de um*

comendador [409]. A assinatura, que parece ser a pena e tinta ferrogálica, o que permite uma caligrafia mais corrida, é muito boa. A pintura foi fotografada em Brasília, na Galeria de Celso Albano, em 6 jul 2007.

OF52  (dec. 1920); tela; 33 x 25 cm; s.a.

Yvonne. Coleção particular, RJ.

As cores e o desenho se assemelham muito aos de Yvonne Visconti Cavaleiro [R31-36]. Fotografada no Rio de Janeiro, na Galeria de Maurício Pontual, em 16 maio 2006.

5 CRONOLOGIA

ELISEU D'ANGELO VISCONTI			
ANO	EVENTO	FONTE	COMENTÁRIO
1866	A 30 de julho, nasce na Villa Santa Caterina, Comuna de Giffoni Valle e Piana, em Salerno, Itália, filho de Gabriele d'Angelo di Pietro e Cristina Visconti di Vincenzo.	FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA.	Extrato do registro de nascimento de Eliseo d'Angelo, datado de 18 dez 1908, e selado em 28 dez, certamente para ser apresentado por ocasião do casamento com Louise.
c. 1873	Por influência de D. Francisca Monteiro de Barros, a Baronesa de Guararema, vem para o Brasil com sua irmã Marianella, ao encontro de seus outros irmãos.	SANCHES, 1982 e CATÁLOGO 1983, p. 9.	Carta de Eliseu Visconti a Osvaldo Teixeira, de 1938, onde diz habitar o Brasil há 65 anos; e ao amigo Braga, de 1942, onde diz habitar o Rio há quase 70 anos.
Dec. 1870	Primeiros estudos na cidade mineira de São José d'Além Paraíba.	<i>A Noite Ilustrada</i> , 6 out 1936.	Morava na Fazenda São Luiz, propriedade dos Barões de Guararema.
(?)	Estudou teoria musical, solfejo e violino com Vincenzo Cernicchiaro no Club Mozart, e Henrique Alves de Mesquita no Conservatório.	BARATA, 1944, p. 1; e LEITE, 1988, p. 529.	Vários autores citam os estudos musicais do jovem Eliseo como desejo de seus pais. No entanto, Tobias Visconti afirmou que aqueles nunca saíram da Itália.

1883	Entra no IMPERIAL LYCEO DE ARTES E OFFICIOS do Rio de Janeiro, onde foi aluno de Victor Meirelles, José de Medeiros, Pedro Peres e Estevão Silva, entre outros.¹ Recebe a 3ª Medalha de Bronze em Ornatos, do ILAO.²	(1) CAVALCANTI, 1999, p. 163. (2) CATÁLOGO 1983, p. 127.	(1) Segundo BARATA, Visconti ingressou no ILAO com uma carta de apresentação de Otaviano Hudson, e com o incentivo de sua madrinha, a Baronesa de Guararema, discípula de Victor Meirelles. Vários outros autores apontam o ano de 1884 como data de sua entrada no Liceu.
1884	Recebe do ILAO: 1ª Medalha de Bronze em Desenho de Ornatos (cópia de gesso); Menção Honrosa em Escultura e prêmio Conselheiro João Alfredo; 1ª Medalha de Bronze em Escultura – prêmio “9 de junho”.	CATÁLOGO 1983, p. 127.	
1885	Recebe do ILAO: 3ª Medalha de Prata em Desenho de ornatos (cópia de gesso) e 1ª Medalha de Bronze, em Escultura de ornatos.¹ Julho. Pede permissão para freqüentar as aulas de desenho figurado, desenho geométrico e matemáticas aplicadas, na ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES, como aluno amador.² Novembro. Pede autorização para inscrição na lista de alunos matriculados da AIBA, para que possa prestar os exames das matérias freqüentadas como aluno amador.³	(1) <i>O Paiz</i>, 19 jan 1885, p. 2. (2) Carta ao Conselheiro Diretor da AIBA, assinada por Visconti, de 7 jul 1885. (3) ARQUIVO NACIONAL, Notação: I E ⁷ 38, pacote 5 – D.A.A. - E.Z.Z. – Carta ao Conselheiro Ministro dos Negócios do Império, assinada por Visconti e datada de 21 nov 1885.	(2) Transcrição arquivada na pasta da Exposição Comemorativa do centenário de nascimento do pintor, do MNBA, em 1967. Visconti apresenta como justificativa o fato de não ter podido, na ocasião própria, matricular-se nas referidas disciplinas; e cita como seu domicílio, o endereço à rua dos Beneditinos, nº 26, propriedade dos Barões de Guararema. (3) Na mesma notação, existe ainda o parecer do diretor da AIBA, endereçado ao mesmo Conselheiro Ministro, atestando a freqüência de Visconti e alertando que ele não poderá concorrer ao prêmio de desenho figurado, naquele ano (26 nov 1885).

1886	Recebe do ILAO a 2ª Medalha de Prata em Desenho de Ornatos.¹ Recebe da AIBA: Pequena Medalha de Ouro em Desenho Figurado; Medalha de Prata em Modelo Vivo; Menção em Anatomia.²	(1) Arquivo da Família Visconti. (2) GALVÃO, 1958.	(1) Diploma conferido pelo “Imperial Lycêo de Artes e Offícios”, em janeiro.
1888	23 nov. A SOCIEDADE PROPAGADORA DAS BELLAS ARTES contrata-o como professor de desenho elementar no ILAO.¹ 12 dez. Recebe Medalha de Prata em Pintura de Paisagem da AIBA.²	(1) CATÁLOGO 1983. (2) GALVÃO, 1958; e BARATA, 1944, p. 2.	
1889	Passa a ministrar aulas de “Desenho Figurado”, no ILAO.¹ Por ocasião da grande naturalização decretada pela República, faz-se brasileiro por direito.² Na AIBA recebe a Grande Medalha de Ouro em Pintura de Paisagem, que já o habilitava à disputa do Prêmio de Viagem à Europa; a Medalha de Prata em Pintura Histórica; e a Pequena Medalha de Ouro em Modelo Vivo.³	(1) BIELINSKI. (2) CERTIFICADO expedido pelo Conselho de Intendência Municipal, NOTAÇÃO 6046, do arquivo do MDJVI. (3) GALVÃO, 1958.	(1) Efetivamente até sua partida para a Europa, e desde então como professor correspondente.
1890	Jan/fev. Expõe, na Casa Vieitas, pequenos estudos de paisagens, muito	(1) <i>O Paiz</i>, 19 jan 1890, p. 1. (2) CATÁLOGO 1890 e Atas	(2) Com as obras: <i>Ladeira de Monte Alegre</i>; <i>Uma pedreira (Morro da Viúva)</i>; <i>Novilho</i>; <i>Retrato</i> e duas <i>Marinhas</i>. <i>Uma pedreira</i> e

	admirados.¹ Março. Participa da última EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS ARTES organizada pela Academia, recebendo Menção Honrosa (4º lugar), e a proposta de aquisição de dois trabalhos seus.² Inscribe-se nos cursos de Pintura Histórica, Paisagem e Modelo Vivo da Academia.³ Junho. Participa das reuniões dos artistas, no Derby-Club.⁴ Julho. Inscribe-se no curso livre de pintura realizado no barracão do Largo de São Francisco.⁵ 8 nov. Benjamin Constant, Ministro do Interior, aprova a reforma do ensino e a ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES transforma-se em ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES.⁶ Nov./dez. Participa da Exposição dos trabalhos realizados nos cursos livres de belas-artes, conhecido como “Atelier Livre”, e é destacado pela crítica.⁷	do Conselho da ABA, 30 abr e 5 jun 1890, acervo MDJVI. (3) CAVALCANTI, 1999, p. 164. (4) <i>Gazeta de Notícias</i>, 17 jun 1890; <i>O Paiz</i>, 22 jun 1890. (5) <i>O Paiz</i>, 9 jul 1890. (6) DECRETO n. 983, do Governo Provisório da República. (7) <i>Gazeta de Notícias</i>, 29 nov 1890; <i>O Paiz</i>, 14 dez 1890.	<i>Novilho</i> são apontados numa solicitação de compra ao Governo, no parecer da Comissão formada por Victor Meirelles, Maximiano Mafra e Domingos de Araujo. (3) São seus professores, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. (4) Nestas reuniões foram discutidos os destinos do ensino das artes no país e aprovada uma petição ao Ministro do Interior, para que a Academia fosse extinta. Visconti participou da comissão encarregada de entregar ao jornalista Pardal Mallet um voto de louvor, por sua contribuição nos debates artísticos. (5) O Atelier Livre funcionou inicialmente no barracão no Largo de São Francisco e, a partir de 27 de agosto na Rua do Ouvidor, 45, por haver expirado o prazo da licença concedida pela municipalidade para o barracão. (7) A exposição, no prédio da Rua do Ouvidor, foi inaugurada em 26 de novembro.
1891	Março. Pede matrícula nos 2º e 3º anos de Pintura da ENBA, alegando ter feito anteriormente todo o curso teórico na	(1) Carta ao Diretor da ENBA, assinada por Visconti e datada de 14 mar	(1) Transcrição arquivada na pasta da Exposição Comemorativa do centenário de nascimento do pintor, do MNBA, em 1967.

	AIBA.¹ Torna-se sócio benemérito da SOCIEDADE PROPAGADORA DE BELLAS ARTES.² 1º Prêmio em Pintura, com <i>Mamoeiro</i>; 2º Prêmio em Modelo Vivo.³	1891. (2) CATÁLOGO 1983. (3) GALVÃO, 1958; e Nagib Francisco.	(3) A indicação da pintura <i>Mamoeiro</i>, é de um livro não publicado de Nagib Francisco.
1892	Março. Pede matrícula nos 2º e 3º anos do curso especial da ENBA.¹ 3 nov. Inscreve-se no primeiro concurso da República Brasileira, para Prêmio de Viagem à Europa.² 17 nov. Primeira prova do concurso ao lugar de pensionista do Estado na Europa – desenho de modelo vivo.³ 26 dez. Declarado vencedor do Concurso, após avaliação da 2ª e da 3ª prova; e designada Paris, como a cidade onde deveria permanecer o pensionista.⁴	(1) Carta ao Diretor da ENBA, assinada por Visconti e datada, 15 mar 1892. (2) NOTAÇÃO 6042, do Arquivo Documental do MDJVI. (3) NOTAÇÃO 6045, do Arquivo Documental do MDJVI. (4) NOTAÇÃO 6045, do Arquivo Documental do MDJVI.	(1) Transcrição arquivada na pasta da Exposição Comemorativa do centenário de nascimento do pintor, do MNBA, em 1967. (2) Requerimento de inscrição, ao diretor da ENBA, assinado por Visconti. (3) Termo de julgamento da prova, em que foi classificado em primeiro lugar, usando como anagrama um triângulo com a base para cima. (4) Termo de julgamento da 2ª prova – modelo vivo pintado; e da 3ª – esboço de um assunto sorteado: <i>A aparição dos 3 anjos a Abraão</i>. Visconti foi considerado “digno do prêmio em ambas as provas, com vantagem grande sobre os outros”, usando o pseudônimo “Adeus”.
1893	1º mar. Embarca para Paris como pensionista do Estado.¹ Abril. Apresenta-se à Legação do Brasil, em Paris.²	(1) NOTAÇÃO 6048, do Arquivo Documental do MDJVI. (2) NOTAÇÃO 6049, do Arquivo Documental do	(1) Ofício da Diretoria da Seção Geral de Contabilidade do Ministério da Justiça e Negócios ao diretor da ENBA, solicitando informação sobre a data da partida para a Europa do aluno Eliseu d’Angelo Visconti, datada de 19 de maio, contendo uma anotação

Fixa residência no n° 14, <i>rue Croissant</i>.³ Ingressa na <i>Académie Julian</i>, no principal atelier para homens (31 <i>rue du Dragon</i>), de Bouguereau e Ferrier, que lhe servem de referência ao se candidatar à <i>École</i>.⁴ Maio – outubro. Participa da <i>World's Columbian Exposition</i>, em Chicago, EUA, e recebe uma medalha pelas oito paisagens a óleo exibidas.⁵ Junho. Frequenta o atelier de Benjamin Constant e Jean Paul Laurens, da <i>Académie Julian</i>.⁶ 26 jun. Classifica-se em 8° lugar entre 321 concorrentes na 1ª prova eliminatória, para admissão na <i>Ecole des Beaux-Arts</i> - Figura modelada a partir de uma antiguidade.⁷ 8 jul. Classifica-se em sétimo lugar entre os 84 admitidos na seção de Pintura da <i>Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts</i> de Paris, após o julgamento das provas de: Anatomia, Perspectiva, Modelagem, Arquitetura elementar e História.⁸ Novembro. Posa para uma foto no	MDJVI. (3) NUNES, 2003, p. 66, e documento 34 (SISTEMA NACIONAL FRANCÊS DE ARQUIVOS. Notação 63/AS/1²). (4) NUNES, 2003, p. 66 e 67, e documentos 34, 35 (SNFA. NOTAÇÃO 63/AS/5¹) e 36 (SNFA. Notação 63/AS/1¹). (5) DIPLOMA DE MEDALHA da exposição, arquivo da família Visconti. (6) Foto datada, localizada e assinada por Visconti, no álbum do pintor, arquivo da família. (7) NUNES, 2003, p. 292, documento 23 (SNFA. NOTAÇÃO AJ/52/60-65). (8) NOTAÇÃO 6051, do Arquivo Documental do MDJVI; e NUNES, 2003, p. 57, documento 31 (SNFA. NOTAÇÃO AJ/52/80-81). (9) Foto datada, localizada e	à lápis na margem inferior: “Embarcou no dia 1º de março”. COSTA, SANCHES, e também vários outros autores indicam a data de 28 de fevereiro para o embarque de Visconti. (2) Ofício da Legação do Brasil, em Paris, ao diretor da ENBA, comunicando a chegada do pensionista Eliseu d’Angelo Visconti, datada de 02 de abril. (3) Catálogo geral dos alunos da <i>Académie Julian</i> em ordem alfabética, do livro de contabilidade. Na linha correspondente a Visconti, aparecem: o ano de inscrição (93); seu endereço; país de origem; e apresentação (<i>bourse de voyage</i> Acad. Rio de Janeiro). (4) Documento 35: Ficha de controle contábil de Visconti na <i>Académie Julian</i>, de 1904, que traz anotado “ancien a travaillé en 1893”; e documento 36: Ficha de controle contábil da <i>Académie Julian</i>, que traz na capa o endereço do atelier, e contém anotações de Visconti, de nov 1894 a maio 1897. (5) BRAGA, p. 141 e CATÁLOGO 1949 citam uma Medalha de Prata conquistada nessa exposição, embora, com a data de 1892. O catálogo ainda aponta a obra premiada: <i>As Lavadeiras</i> (1891). (7) Prova de admissão para a <i>Ecole proprement dite</i> (Pintura), que além da

	atelier de Bouguereau e Ferrier, da <i>Académie Julian</i>.⁹	assinada por Visconti, no álbum do pintor, arquivo da família.	classificação, confere a Visconti a nota 19.30, sendo a máxima 20. (8) Certificado da admissão de Eliseu Visconti à Seção de Pintura, expedido pela <i>Ecole</i>, datado de 10 de julho; e (doc. 31) Julgamento das provas e classificação final para admissão na <i>Ecole</i>, datado de 08 de julho de 1893.
1894	Fevereiro. Seu nome desaparece da lista de presença dos <i>Cours du Soir</i> da <i>Ecole des Beaux-Arts</i> de Paris.¹ Inscrive-se na <i>Ecole Guérin</i>, no curso de composição decorativa de Eugène Grasset, que frequenta até 1898.² Maio. Expõe <i>En été</i> e <i>La lecture</i> no Salon de la Société des Artistes Français, de Paris, inaugurado no dia 1º.³ 1º out. Participa da primeira EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS ARTES no Rio de Janeiro.⁴ Obtém a medalha de 2ª classe pelo quadro <i>No verão</i>.⁵	(1) CAVALCANTI, 1999, p. 166; e NUNES, 2003, p. 58. (2) CAVALCANTI, 1999, p. 166. (3) CATALOGUE ILLUSTRÉ, <i>des ouvrages exposés au Palais des Champs-Élysées</i>, 1894. (4) CATÁLOGO EGBA, 1894. (5) REGISTRO 2523 do Arquivo Museológico do MDJVI.	(2) O CATÁLOGO 1982 aponta o ano de 1895 como data de sua inscrição na <i>Ecole Guérin</i>. (4) Com as obras: <i>No verão</i>; <i>Leitura</i>; <i>Distração</i>; <i>Lavadeiras</i>; <i>Bananeiras</i> e 5 paisagens. (5) Diploma da ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES, conferido pelo júri da Seção de Pintura, assinado pelo secretário e pelo presidente. Em 1913, quando houve uma mudança na forma de listar as medalhas conquistadas pelos artistas, nos catálogos dessas exposições anuais, Visconti deixa de ser citado. Mais tarde, quando seu nome volta a ser incluído, essa medalha passa a ser informada com data errada: 1896.
1895	Maio. Expõe <i>Communiantes</i> e <i>Portrait de A[lberto] N[epomuceno]</i> no Salon de la Société des Artistes Français, de Paris, inaugurado no dia 1º.¹	(1) CATALOGUE ILLUSTRÉ, <i>des ouvrages exposés au Palais des Champs-Élysées</i>, 1895.	(1) <i>Communiantes</i> é reproduzido no Catalogue Illustré, à p. 207. (2) Carta de Rodolpho Bernardelli, de 8 ago.

	Julho. Inicia suas cópias de quadros de Velásquez, no MUSEU DO PRADO, em Madrid. ²	(2) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA.	
1896	Maio. Expõe <i>La Convalescente</i> e <i>Femme nue : étude</i> no Salon de la Société des Artistes Français, de Paris, inaugurado no dia 1º.¹ Expõe <i>A Convalescente</i> no Salão de Munich.² Maio. Envia para a ENBA no Rio de Janeiro, o esboço da composição <i>A saída da vida pecaminosa</i>, e o orçamento da obra definitiva que teria 24m². O orçamento foi aprovado, mas a verba nunca enviada.³ Julho. Retorna à Espanha, e termina a cópia da <i>Rendição de Breda</i>, de Velásquez, que envia ao Brasil, como obrigação de pensionista.⁴ Setembro. Participa da 3ª EGBA.⁵ 1º nov. É editado a <i>Revue du Brésil</i>, cuja capa foi criada por Visconti, e à página 16, é reproduzida a cópia que ele fez de <i>Las lanzas</i>.⁶	(1) CATALOGUE ILLUSTRÉ, <i>des ouvrages exposés au Palais des Champs-Élysées</i>, 1896. (2) CATÁLOGO 1901. (3) NOTAÇÃO 6052, do Arquivo Documental do MDJVI. (4) NOTAÇÃO 6053, do Arquivo Documental do MDJVI. (5) CATÁLOGO 3ª EGBA. (6) <i>Revue du Brésil</i>, Paris, 1^{re}. Année, N° 1.	(1) Esta <i>Femme nue: étude</i> trata-se do <i>Nu deitado</i>, do MNBA. No catálogo da exposição de Visconti, em 1901, na ENBA, <i>A convalescente</i> aparece com a informação: “Salon de Paris de 1895”. (3) Minuta de ofício de Visconti ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, de 29 de maio, comunicando a remessa do esboço inspirado em <i>A Divina Comédia</i>, de Dante Alighieri. (4) Minuta de ofício de Visconti ao diretor da Escola, comunicando a remessa da cópia em tamanho original, através do vapor <i>Orcana</i> que sairá de Lisboa, datada de 30 jul. (5) Com as obras: <i>A comunhão</i>; <i>Tronco de Mulher</i>; <i>Risonha</i>; <i>Retrato de Alberto Nepomuceno</i>; <i>Paisagem</i>; <i>Dois meninos em repouso</i>; e <i>Rendição de Breda</i> (cópia de Velásquez).
1897	Expõe <i>Rêve Mystique</i> e <i>Noceuse</i> no Salon de la Société Nationale des	(1) CAVALCANTI, 1999, p. 172; e LES CATALOGUES DES	

	Beaux-Arts (Champ de Mars), de Paris.¹ <i>Le Nu au Salon</i> reproduz <i>Fatigada</i> com o título <i>Rêve Mystique</i> e dedica-lhe duas poesias.² Participa do Salon de “Sessecion”, em Viena, Áustria.³	SALONS DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. II tome; (1896-1900). (2) SILVESTRE, <i>Le Nu au Salon</i>, vol 24, 1897. (3) BRAGA, 1942, p. 241.	(3) Embora apareça no verso de uma foto da pintura <i>A convalescente</i> a inscrição “Salão de la Secession de Vienna, 1897”, esta participação não foi comprovada.
1898	Termina seu curso na <i>Ecole Guérin</i>.¹ Expõe <i>Récompense de Saint Sébastien</i> e um estudo de nu, no Salon de la Société Nationale de Beaux-arts (du Champ de Mars), de Paris.² Recebe o 1º Prêmio de Esquisse na <i>Académie Julian</i>, com a obra <i>Na fonte</i>.³ Setembro. Participa da 5ª EGBA.⁴	(1) CAVALCANTI, 1999, p. 166. (2) <i>Gazeta de Notícias</i>, 1º set 1908, p.1. (3) CATÁLOGO <i>De Frans Post a Visconti</i>, 1977. (4) CATÁLOGO 5ª EGBA.	(1) O CATÁLOGO 1983 aponta o ano de 1897 como data do término de seu curso na <i>Ecole Guérin</i>. (4) Com as obras: <i>Ao longe</i>; <i>Canto de Luxemburgo</i>; <i>Da minha janela</i>; <i>Efeito de manhã</i>; <i>Esperança</i>; <i>Fatigada</i>; <i>Modelo em pose</i>; <i>Patinhos</i>; <i>Saída da vida pecaminosa</i> (Da Divina Comédia, esboço para um grande quadro); <i>Um caminho do Jardim del Bueno Retiro</i> (Madrid); <i>Um raio de consolação</i>.
1899	Expõe <i>Mélancolie (Gioventù)</i> e <i>Tendresse (O Beijo)</i> no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, de Paris.¹ 13 out. A Delegação do Tesouro do Brasil em Londres comunica-lhe que a verba para o seu retorno ao Brasil estava disponível desde 23 de setembro.²	(1) CATALOGUE ILLUSTRÉ DU SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1899. (2) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA.	(1) <i>Mélancolie (Gioventù)</i> é reproduzido no Catalogue Illustré, à p. 67.
1900	Abril. Expõe <i>Mélancolie [Gioventù]</i> e <i>Les Oréades</i> na <i>Section Internationale</i>,	(1) CATALOGUE OFFICIEL ILLUSTRÉ DE L’EXPOSITION	(1) A Exposição Universal de Paris se estendeu de 14 de abril a 12 de novembro.

	no Grand Palais des Champs-Élysées; da <i>Exposition Internationale Universelle</i> de Paris.¹ Menção honrosa na Seção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas, na EXPOSIÇÃO UNIVERSAL de Paris.² Agosto. É premiado com Medalha de Prata na EXPOSIÇÃO UNIVERSAL.³ Outubro. Retorna ao Brasil.⁴	DÉCENALLE DES BEAUX-ARTS. (2) BARATA, 1944, p. 157; e CAVALCANTI, 1999, p. 172. (3) DIPLOMA DA MEDALHA, arquivo da família. (4) Arquivo da família Visconti.	(3) Diploma datado de 18 de agosto e conferido pelo Júri Internacional de Recompensas, no Grupo II - <i>Classe 7, Peintures – carton – dessin</i>. (4) Carta de despedida, endereçada a Louise, e datada de 18 de outubro.
1901	Maio. Realiza na ENBA, uma grande exposição individual de PINTURA E ARTE DECORATIVA.¹ Faz o cartaz alegórico do feito de Santos Dumont.² 14 jun. Nasce em Saint-Hubert, França, sua primogênita Yvonne (†30/04/1965).³	(1) <i>A Notícia</i>, 1-2 maio 1901; <i>Cidade do Rio</i>, 3 maio 1901; <i>O Paiz</i>, 3 maio 1901; <i>Jornal do Commercio</i>, 2 maio 1901. (2) CATÁLOGO 1983. (3) Certidão de casamento de Eliseo e Louise-Alexandrine.	(1) Nesta mostra figuram 60 trabalhos a óleo, pastéis e desenhos: além das obras já expostas em Paris, algumas inéditas, como <i>Cabral Guiado pela Providência</i>; e mais 28 peças de arte decorativa. (3) No registro de casamento, em 14 jan 1909, o casal reconhece Yvonne-Elisabeth como sua filha, nascida em 14 jun 1901.
1902	Fev/ abr. Pinta e desenha em Petrópolis.¹ A revista inglesa THE STUDIO reproduz duas pinturas: <i>Recompensa de São Sebastião</i> e <i>Gioventù</i>, na seção Studio-Talk, acompanhadas de texto sobre Visconti assinado por C.A.S.² Setembro. Participa da 9ª EGBA.³	(1) Inscrição na pintura <i>Mulher num parque</i>, do MNBA e Caderno de Desenhos 3, acervo da BIBLIOTECA MINDLIN. (2) <i>The Studio</i>, nº 111, jun 1902, p. 70 e 71. (3) CATÁLOGO 9ª EGBA,	(3) Com as obras: <i>Esperando a saída</i>; <i>Ezilda</i> (retrato); <i>Família do Maestro Nepomuceno</i> (retrato); <i>Gioventù</i>; <i>Igreja da Candelária</i>; <i>Igreja do Carmo</i>; <i>Noite de luar</i> (Villegaignon); <i>O beijo</i>; <i>Oreadas</i>; <i>Os novos</i>; <i>Pedro Álvares Cabral guiado pela Providência</i>; <i>Perfil da nossa bahia</i> [2]; <i>Retrato do Dr. Custódio Coelho</i>; <i>Retrato do Dr. O. Romeiro</i>; <i>Retrato da Exma. Viúva Simas</i>; <i>Retrato do Sr. Simas</i>; <i>Retrato do Dr.</i>

	Recebe a Medalha de 1ª Classe pelo quadro, Retrato do Sr. Simas e a Medalha de 2ª Classe pelos trabalhos exibidos da Seção de Artes Aplicadas à Indústria. ⁴	arquivado na SBBA. (4) REGIMENTO DAS EGBA, 1895 e <i>O Paiz</i> , 24 set 1902, p. 3.	<i>José Carlos de Souza; São Sebastião; Tarde de julho</i> (Pão de Açúcar); <i>Cartão para as "Oreadas"</i> (fragmento, desenho a carvão) [2]; <i>Cabeça para a Providência; Lucrecia</i> (Academia); <i>Suzette</i> (Escorço); e mais 31 peças na Seção de Artes Aplicadas à Indústria. (4) Apesar do jornal indicar essas duas medalhas como sendo de ouro e prata, respectivamente, sabe-se que é apenas uma analogia, pelas especificações o Regimento e Diplomas.
1903	8 mar a 4 abr. Exposição Individual no salão nobre do Banco Construtor e Agrícola, em São Paulo; que se constituía de uma seção de pintura e desenho, uma de arte decorativa e uma de cerâmica artística nacional. ¹ Desenha o ex-libris e o emblema da BIBLIOTECA NACIONAL. ² Participa da 10ª EGBA. ³ 22 set. Recebe carta do Sub-diretor dos Correios agradecendo a participação no concurso e informando a aceitação de 8 dos seus modelos para fabricação de selos. ⁴	(1) <i>Correio Paulistano; O Estado de São Paulo; e O Commercio de São Paulo</i> . (2) BARATA, 1944, p. 167; e LEITE, 1988, p. 531. (3) CATÁLOGO 10ª EGBA e <i>A Noticia</i> , 31 ago e 1º set 1903, p. 3. (4) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA	(1) <i>Correio Paulistano</i> , em edições quase diárias, de 4 mar a 5 abr, nas seções Echos e Factos Diversos; <i>O Commercio de São Paulo</i> , edições de 2 mar a 5 abr, na seção Notas Artísticas; <i>O Estado de São Paulo</i> , edições de 11 mar a 3 abr, na seção Artes e Artistas. (3) Com as obras: <i>À fresca; À sombra</i> (Petrópolis); <i>Cabeça de mártir; Paisagem</i> (Morro de Santo Antonio); <i>Retrato</i> ; mais 14 peças de cerâmica e os projetos do ex-libris e emblema da BN. (4) Os referidos projetos vencedores do concurso, porém, nunca foram executados.
1904	Os projetos apresentados para o concurso dos Correios foram publicados	(1) <i>Kosmos</i> , nº 2, fev 1904, e em Paris na <i>L'Illustration</i> , nº	(1) Onze deles, em cores, na <i>Kosmos</i> ; e doze deles em p&b na <i>L'Illustration</i> .

	em importantes revistas especializadas.¹ A BIBLIOTECA NACIONAL executa seu ex-libris e emblema, a partir dos desenhos de Visconti.² Recebe na UNIVERSAL EXPOSITION SAINT LOUIS, EUA, Medalha de Bronze com trabalhos em aquarela, e de Ouro com o óleo <i>Recompensa de São Sebastião</i>.³ Início de junho. Retorna a Paris, no vapor <i>Atlantique</i>.⁴ Junho. Volta a praticar na <i>Académie Julian</i>, atelier de J. P. Laurens e Benjamin Constant, no mesmo endereço da <i>rue du Dragon</i>.⁵ Participa do SALÃO DOS AQUARELISTAS, no Rio de Janeiro.⁶ Setembro. Participa da 11ª EGBA.⁷	3220, 12 nov 1904. (2) <i>Kosmos</i>, nº 3, mar 1904. (3) DIPLOMAS DAS MEDALHAS, arquivos da família Visconti. (4) ELISEU VISCONTI (Col. Cadernos de Desenhos), 2008. (5) NUNES, 2003, p. 66 e documento 35 (SNFA. NOTAÇÃO 63/AS/5¹). (6) <i>Kosmos</i>, ano I, nº 7, jul. 1904. (7) CATÁLOGO 11ª EGBA.	(3) Segundo o <i>Louisiana and the fair</i>, vol VII, publicado em 1905, Visconti expôs dez obras entre aquarelas e óleos, citando, além do <i>São Sebastião</i>, também <i>A convalescente</i>. (4) Desenhos com inscrições sobre a viagem, p. 21 a 31. (5) Na página 414, do livro contábil do atelier, a ficha de controle de Visconti apresenta seu endereço, e o pagamento correspondente ao período entre 20 de junho e 24 de outubro. (6) Com as obras: <i>O portão da coroa</i>; <i>Portão do antigo Seminário</i>; <i>Casa do Governo</i>; <i>Morro do Pão da Bandeira</i>; <i>Moreninha</i>. (7) Com as obras: <i>Cabeça de estudo</i>; <i>Leitura</i> (aquarela); <i>Paisagem</i> (aquarela); <i>Retrato</i>.
1905	Expõe <i>Portrait de Mme de Assis</i> e <i>Portrait de Mlle B. Lindheimer</i> no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, em Paris.¹ Junho. Em Paris, recebe do prefeito Pereira Passos, convite para executar as decorações do TEATRO MUNICIPAL DO	(1) CATALOGUE DU SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1905. (2) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (3) Carta de Visconti a F. O. Passos, acervo MUSEU DOS	(1) <i>Portrait de Mlle B. Lindheimer</i> é reproduzido no Catalogue Illustré, à p. 111. (2) Carta de Francisco Guimarães, de 16 jun 1905, que transmite o convite de Pereira Passos, e o pedido que providencie algumas idéias. (3) Nela Visconti agradece o convite, diz que

	RIO DE JANEIRO.² Recebe do construtor do Teatro Municipal, engenheiro Francisco Oliveira Passos, carta convite e plantas do edifício.³ Setembro. Participa do 12º EGBA.⁴ <i>A convalescente</i> é reproduzida numa grande publicação sobre a UNIVERSAL EXPOSITION SAINT LOUIS, EUA.⁵	TEATROS. (4) CATÁLOGO 12ª EGBA. (5) <i>Louisiana and the fair</i>, vol. VII, Saint Louis, 1905, p. 2693.	achou interessante o tema do pano de boca, e avisa que já está trabalhando nos esboços e estudos de conjunto. (4) Com as obras: <i>Retrato [de Nicolina Vaz de Assis]</i>; <i>Retrato [de Mlle B. Lindheimer]</i>.
1906	Início de fevereiro. Vem para o Rio de Janeiro, a chamado de Pereira Passos, no vapor <i>Aragon</i>¹. A revista inglesa THE STUDIO reproduz a pintura <i>Retrato de Nicolina de Assis</i>.² 14 abr. O prefeito do Distrito Federal aprova os projetos de Visconti, em sua proposta de 28 de março, para as decorações do TM³. Expõe os esboços do pano de boca na casa Vieitas⁴. 2 maio. Parte do Rio com seu irmão Afonso, a cunhada Deolinda e o sobrinho Eliseu, com destino a Paris,⁵ a bordo do <i>Atlantique</i>.^{5a} 15 abr a 30 jun. Expõe <i>Maternité</i> e <i>En</i>	(1) ELISEU VISCONTI (Col. Cadernos de Desenhos), 2008. (2) <i>The Studio</i>, nº 156, mar 1906, p. 178 e 179. (3) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (4) BARATA, 1944, p. 124. (5) Caderno de Notas, FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (5a) Inscrição no desenho de um missionário feito à bordo. (6) LES CATALOGUES DES SALONS DE LA SOCIETE	(1) Desenhos com inscrições sobre a viagem, p. 119 a 139. (2) Na seção <i>Studio-Talk</i>, acompanhada de texto sobre artistas brasileiros, assinado por C.A.S. (3) Carta da Comissão Construtora do TMRJ (Cnº 228), datada de 23 abr, informando a aprovação e estabelecendo 7 cláusulas para a execução da encomenda, com multas severas para o não cumprimento dos prazos. (4) BARATA, de fato, aponta o ano de 1905 para essa exposição, mas a situa entre a aprovação dos projetos e a viagem para Paris, as quais estão confirmadas, através dos documentos, no ano de 1906. (5) Transcrito por Ana M. T. Cavalcanti, em

<i>semaine (Luxembourg)</i>, no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, em Paris⁶. Começa, no ateliê que fora de Puvis de Chavannes, em Neuilly-sur-Seine, Paris, as obras de decoração do TMRJ, pano de boca, teto da platéia e friso do proscênio⁷. Reside no nº 38, <i>Boulevard du Chateau, Neuilly - Seine</i>, Paris⁸. Junho. Nomeado para substituir Henrique Bernardelli na I Cadeira de Pintura da ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES⁹. Julho. Marca para setembro do ano seguinte, sua posse no cargo de professor¹⁰. Entre julho e agosto. Suspende execução das decorações do teto da platéia do TMRJ¹¹. Setembro. Recebe de Oliveira Passos os novos planos da platéia do TMRJ¹². Setembro. Participa da 13ª EGBA¹³. Dezembro. Consegue prorrogação do prazo de entrega das primeiras	NATIONALE DES BEAUX-ARTS. IV tome; (1906-1910). (7) CATÁLOGO 1949, p.16; e CAVALCANTI, 1999, p. 173. (8) Carta a Francisco de Oliveira Passos, de 6 jul 1906. Arquivo do MUSEU DOS TEATROS. (9 e 10) NOTAÇÃO 6055, do Arquivo Documental do MDJVI; e FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (11) Cartas ao Eng. Oliveira Passos, FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (12) Cartas ao Eng. Oliveira Passos, FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (13) CATÁLOGO 13ª EGBA. (14) Cartas ao Eng. Oliveira Passos, FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA.	março de 1997. (7) Temas das decorações do TMRJ: Pano de boca: <i>A influência das Artes na Civilização</i>; Painel oval do teto da platéia: <i>A passagem do Dia</i> ou <i>A dança das Horas</i>; Cantoneiras: <i>O drama</i> e <i>A Música</i>. (9) Ofício da Diretoria do Interior do Ministério da Justiça e Negócios Interiores ao diretor da ENBA, referente à nomeação, datado de 19 jun; e comunicado da Légation du Brésil, a Visconti, datado de 22 jun 1906. (10) Ofício de Visconti, adiando a data de sua posse, devido ao seu comprometimento com os trabalhos decorativos do TMRJ, datado de 6 jul. (11) O engenheiro havia informado que seriam feitas modificações estruturais no edifício que alteravam os planos das decorações. (12) Visconti comenta as modificações e avisa que os trabalhos estão em andamento, mas expressa preocupação com os prazos do contrato (13) Com a obra: <i>Segredo</i>. (14) Em carta de 1º jan 1907, Visconti acusa recebimento de carta do Passos de 11 dez.

	decorações para 10 de setembro, e relata o andamento dos trabalhos.		
1907	14 abr a 30 jun. Expõe <i>La letre e Au Luxembourg</i> no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.¹ 27 jun. Visita ao atelier, de Rodrigues Alves, acompanhado por Pereira Passos.² 20 a 28 jul. Expõe em seu atelier de Paris, os trabalhos para o pano de boca, friso e teto da platéia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.³ 22 jul. Começam as críticas ao pano de boca, partindo de membros da colônia brasileira que visitaram a exposição em Paris.⁴ 13 set. Começa o enrolamento das grandes telas.⁵ 11 out. Partida de Paris para o Rio de Janeiro, no pacote <i>Nile</i>, onde chega dia 28, para instalar as pinturas no TMRJ.⁶	(1) CATALOGUE ILLUSTRE DU SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1907. (2) Caderno de Anotações, acervo BIBLIOTECA MINDLIN. (3) Carta a F. O. Passos, acervo MUSEU DOS TEATROS; e Convite para a exposição, arquivo da família Visconti. (4) Carta de Nunes, arquivo da família; <i>Jornal do Brasil</i>, 6 ago 1907. (5) Caderno de Anotações, acervo BIBLIOTECA MINDLIN. (6) Caderno de Notas, acervo MNBA; e Carta a O. Passos, acervo MUSEU DOS TEATROS.	(3) A carta de 4 jul 1907, informa a possibilidade de realizar a exposição, e a necessidade de ser durante o mês de julho. O convite para a inauguração informa: 58, <i>boulevard du Château, à Neuilly-s/-Seine</i>, 20, <i>samedi</i>, encerramento em 28 <i>Juillet</i>. Anotações em caderno na Bibl. Mindlin registram visitantes presentes. (4) Nesta data, Nunes escreveu uma carta de Paris, com as primeiras críticas. O artigo de jornal foi citado por Visconti em carta a F. O. Passos, de 4 set, acervo Museu dos Teatros. (6) Transcrito por Ana M. T. Cavalcanti, em março de 1997. A carta, de 26 set, informa também as medidas das caixas que levavam os painéis, em nome da Prefeitura.
1908	27 jan. Começam os trabalhos de maruflagem das telas no teto da platéia do TMRJ.¹	(1) Caderno de Anotações, acervo BIBLIOTECA MINDLIN.	(4) Informando que terminou a colocação de todos os painéis e pano de boca, e cobrando a última parcela do pagamento, sem data. (6) Com as obras: <i>Avenida Central</i>;

	16 mar. No Rio, toma posse no cargo de professor de Pintura, na ENBA.² 11 a 19 abr. Colocação do pano de boca.³ Reside na Rua Ferreira Pontes, nº 2, Andarahy Grande, Rio de Janeiro.⁴ Termina a construção de seu atelier à Rua Mem de Sá, 60.⁵ Set/out. Participa da 15ª EGBA.⁶ Set/nov. Participa da Secção de Bellas Artes da EXPOSIÇÃO NACIONAL, no Rio de Janeiro, e obtém o Grande prêmio em Pintura e Medalha de ouro em Artes aplicadas.⁷ 2 a 8 nov. Últimos retoques nas pinturas do <i>plafond</i> após sua instalação no TMRJ.⁸ 25 nov. Partida do Rio para Paris, onde chega a 12 dez., com previsão de regresso para começo de março.⁹ 12 dez. A Comissão Construtora do TM autoriza a reprodução das fotos dos trabalhos decorativos de Visconti.⁹	(2) GALVÃO, 1954, p. 61. (4) Carta a Francisco de Oliveira Passos, do Arquivo do MUSEU DOS TEATROS. (5) CATÁLOGO 1983. (6) CATÁLOGO 15ª EGBA. (7) <i>Jornal do Commercio</i>, 19 set 1908, e <i>Jornal do Brasil</i>, 21 nov 1908, p 5. (8) Caderno de Anotações, acervo BIBLIOTECA MINDLIN. (9) Caderno de Notas, acervo MNBA; e Carta de Visconti a Gonzaga Duque, datada de 23 nov 1908, na pasta de correspondências de GD. (9) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA.	<i>Luxemburg</i> (aquarela); <i>Maternidade</i>; <i>O Palácio do Pobre</i>; <i>Paisagem</i> (Andaraí); <i>Tricoteuse</i>; Esquisse do pano de boca do Teatro Municipal; <i>A passagem do dia</i> (esquisse do teto da sala de espetáculos); <i>O amor e a virtude triunfantes</i> (esquisse do friso situado sobre o pano de boca); 11 Cartões definitivos para a confecção do pano de boca; 19 Desenhos para o friso de 15 metros do Teatro Municipal; 10 Cartões para a <i>Passagem do Dia</i>. (7) A EXPOSIÇÃO NACIONAL foi inaugurada no dia 11 ago, mas a Seção de Bellas Artes, instalada no 3º pavimento do Palácio dos Estados, somente em 19 set, sendo as duas encerradas em 15 nov. Visconti expôs, entre outras obras, <i>Recompensa de São Sebastião</i>, <i>A Providência guia Cabral</i>, <i>Oréadas</i> e <i>Sonho místico</i>. (9) Do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (RJ). (9) Carta assinada por F. O. Passos e enviada a Paris, em resposta à solicitação de Visconti, de 23 nov.
1909	14 jan. Casa-se com Louise-Alexandrine	(1) Certidão de Casamento,	(1) Arquivo da família Visconti, juntamente

	Palombe (1882-1954), perto de Saint Hubert, nos arredores de Paris.¹ 1º fev. Parte para a Itália, chegando a Nápoles no dia seguinte. Desta cidade parte no dia 8, chegando em Paris em 10 fev.² Volta para o Rio com Louise e Yvonne.³ Instala-se com a família para o 1º andar do imóvel da Rua Mem de Sá, e aluga o térreo.⁴ 23 jun. Visita a construção da nova sede da Biblioteca Nacional com H. Bernardelli.⁵ 14 jul. Inauguração oficial do TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.⁶ Setembro. Participa da 16ª EGBA.⁷	na <i>Mairie des Essarts-Le-Roi</i>. (2) Caderno de Notas, FUNDO ELISEU VISCONTI, do MNBA. (3) Carta de Gonzaga Duque a Visconti, de 5 mar 1909. (4) CATÁLOGO 1983. (5) Caderno de Anotações da BIBLIOTECA MINDLIN. (6) <i>O Paiz</i>, 13 jul 1909, p. 4. (7) CATÁLOGO 16ª EGBA.	com a cópia das três páginas de registro em livro; com carimbo de autenticação do 10º Cartório de Notas do Rio de Janeiro, datado de 29 dez 1992. (2) Transcrito por Ana M. T. Cavalcanti, em março de 1997. (3) Na pasta de correspondências de Gonzaga Duque. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (RJ). (5) Anota os detalhes do projeto para dois painéis decorativos que Visconti fará para a Biblioteca Nacional. (7) Com as obras: <i>Chalet Murtinho; Luxemburgo; Minha família</i>.
1910	10 jan – Inauguração anunciada da pequena Exposição Individual de Visconti na Casa Vieitas, Rio de Janeiro.¹ Muda-se com a família para a Ladeira do Barroso (atual Ladeira dos Tabajaras – Copacabana).² 30 jul. Nasce, no Rio de Janeiro, seu	(1) <i>Jornal do Commercio</i>, Rio de Janeiro, 16 dez 1909; e <i>Gazeta Artística</i>, São Paulo, ano 1, nº 9, abr 1910, p. 16, 17. (2) CATÁLOGO 1983. (3) Entrevista gravada, e Leonardo Visconti	(1) Com as obras: <i>Lendo a carta; os Retratos de: Nicolina Vaz de Assis, Antonio Xavier de Simas, maestro Alberto Nepomuceno, Affonso D'Angelo Visconti, Ovídio Romeiro, José Mariano Filho e Gonzaga Duque</i>; entre outros. (3) Entrevista com Tobias Visconti, no endereço da Ladeira dos Tabajaras, em 20 jun 2002.

	filho Tobias (†24/04/2003).³ Setembro. Participa da 17ª EGBA.⁴ Setembro. Participa da EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES, em Santiago do Chile.⁵ Tela <i>Sonho Místico</i> adquirida pelo governo do Chile para o MNBA de Santiago, por 4.500 francos.⁶ Executa dois grandes painéis para decoração da BIBLIOTECA NACIONAL: <i>Progreso e Instrução</i>.⁷	Cavalleiro. (4) CATÁLOGO 17ª EGBA e <i>Jornal do Commercio</i>, 1º set 1910, p. 6. (5) CATÁLOGO 1910. (6) CATÁLOGO 1922; e <i>Lista de las obras adquiridas para el Museo de Bellas Artes</i>, nos arquivos do museu. (7) <i>Jornal do Commercio</i>, 1º set 1910.	(4) Com as obras: <i>Deveres</i> e <i>O beijo</i>. Embora o catálogo cite uma obra intitulada <i>Onomástico</i>, pela descrição do jornal, a 2ª tela seria <i>O beijo</i> pertencente ao Palácio de Campos do Jordão. (5) Exposição aberta em 19 set., um dia após a inauguração do MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES de Santiago. Visconti participou com os quadros <i>Maternidade</i>, <i>Retrato de Nicolina V. de Assis</i> e <i>Sonho Místico</i>, além de 14 itens do que denominou Arte Decorativa, incluindo cerâmica e estudos para vitral, estamparia, etc. (7) A nova sede da Biblioteca Nacional foi inaugurada em 29 out 1910. Segundo Lygia M. Costa (1949), Marques Junior e Henrique Cavalleiro auxiliaram Visconti nessa decoração.
1911	Agosto. Compõe a Comissão Julgadora do concurso de Pintura para o Prêmio de Viagem, da ENBA.¹ Set. Participa da 18ª EGBA.² Integra a Comissão Diretora da EGBA, e o seu júri de Pintura.³ Dez/ jan. Participa da PRIMEIRA EXPOSIÇÃO BRASILEIRA DE BELAS ARTES, no Liceu de Artes e Ofícios de	(1) NOTAÇÃO 4723, do Arquivo Documental do MDJVI. (2) CATÁLOGO 18ª EGBA, arquivado na SBBA. (3) <i>A Notícia</i>, 31 ago/ 1º set 1911; <i>Correio da Manhã</i>, 3 set 1911. (4) <i>O Estado de S. Paulo</i>, 25	(1) Minuta de ofício da ENBA ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, comunicando a realização do concurso, datada de 19 de agosto. (2) Com as obras: <i>Retrato do ex-prefeito Dr. Pereira Passos</i>; <i>Retrato de Alberto Giffoni</i>; <i>Mãe</i>; <i>A Crisálida</i>. (3) Compõem ainda a Comissão Diretora, Araújo Vianna e Modesto Brocos. (4) Com as obras: <i>Maternidade</i>; <i>Pedro Álvares</i>

	São Paulo, inaugurada em 24 dez. ⁴	dez 1911.	<i>Cabral; A carta; Retrato de minha filha.</i>
1912	Setembro. Participa da 19ª EGBA.¹ 27 set. Solicita ao diretor da ENBA que os concursos anuais das duas cadeiras de pintura sejam unificados.² Dezembro. Envia a Oliveira Passos uma lista com a descrição resumida dos assuntos da decoração do <i>foyer</i> do Teatro Municipal.³	(1) CATÁLOGO 19ª EGBA. (2) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA (3) PASTA DO ARTISTA organizada pela Biblioteca do MNBA.	(1) Com as obras: <i>A mensagem; Primavera (Nu); Retrato de Gonzaga Duque; Meio-Dia; Dedo de Deus.</i> (2) Carta assinada pelos dois professores das cadeiras de pintura: Visconti e João Baptista da Costa (3) Cópia da Carta de Visconti ao construtor do TMRJ, datada de 23 dez 1912.
1913	Janeiro. Participa da SEGUNDA EXPOSIÇÃO BRASILEIRA DE BELAS ARTES, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, inaugurada no dia 12.¹ 13 fev. Francisco de Oliveira Passos informa que a proposta do pintor para as novas decorações do TMRJ foi aceita em 4 jan 1913, pelo prefeito do Rio, e as condições do contrato para sua realização.² 19 fev. O presidente da República o nomeia professor extra-ordinário de pintura da ENBA, pelo prazo de 5 anos.³ Junho. Volta a Paris, no navio <i>La Gascogne</i> com a esposa e os filhos Yvonne e Tobias, para realizar a decoração do <i>foyer</i>.⁴	(1) <i>A Gazeta</i>, São Paulo, 20 jan. 1913. (2) Carta nº 429, da Diretoria Geral do TMRJ. FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (3) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA (4) Menu de <i>déjeuner</i>, 19 juin, arquivo da família Visconti; e Caderno de notas, FUNDO ELISEU VISCONTI do MNBA. (5) NOTAÇÃO 6060, do Arquivo Documental do	(1) Com as obras: <i>Anunciação, Dedo de Deus; Primavera (Nu).</i> (2) A carta informa, ainda, o prazo para conclusão dos trabalhos, de 36 meses; e o valor a ser pago pela encomenda: 30:000\$000 pelas decorações do <i>foyer</i> (teto, tímpanos e medalhões); e 15:000\$000 pela decoração da arcada da sala de espetáculos, que não chegou a ser executada. (3) No verso da nomeação, o cumpre-se do diretor da ENBA, e o registro da posse e entrada em exercício, em 1º de março (4) Caderno transcrito por Ana M. T. Cavalcanti, em março de 1997. (5) Cópias de ofícios da ENBA referentes à licença médica de Visconti, datados de 7 maio

	Pede licença médica à ENBA.⁵ Setembro. Participa da 20ª EGBA.⁶	MDJVI. (6) CATÁLOGO 20ª EGBA.	e 9 jun 1913. (6) Com as obras: <i>Paisagem de Sta. Tereza; Cabeça de Mártir</i>, e dois desenhos.
1914	Começa a pintar o <i>foyer</i> do TMRJ, no atelier da <i>rue Didot</i>, Paris.¹ Maio. Expõe <i>Le découvreur Cabral guidé par l'Humanité</i>, no Salon de la Société des Artistes Français, de Paris, inaugurado no dia 1º.² Julho. Pede demissão do cargo de professor da ENBA do Rio de Janeiro, após alguns períodos de licença para tratamento de saúde.³ 16 out. Parte para a Itália e regressa à França	(1) CATÁLOGO 1983. (2) CATALOGUE ILLUSTRE DU SALON DE LA SOCIETE DES ARTISTES FRANÇAIS, 1914. (3) NOTAÇÕES 6061, 6062, 6063, do Arquivo Documental do MDJVI.	(3) Cópia de requerimento de Visconti ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, pedindo a concessão de licença, 19 abr 1914; cópia de ofício de Visconti ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, pedindo demissão, 23 jul 1914; e ofício da Diretoria do Interior, respondendo ao requerimento em que Visconti pede exoneração, 24 ago 1914.
1915	3 jan. Nasce em França, seu filho Afonso (†13/03/1981), registrado no consulado brasileiro.¹ 22 a 31 out. Expõe, em seu atelier de Paris, as decorações para o <i>foyer</i> do TMRJ.² 27 nov. Parte de Paris para trazer ao Rio as pinturas do <i>foyer</i> do TMRJ, e deixa a família em St. Hubert, nos arredores de Paris.³	(1) ENTREVISTA gravada, e Maria Clara, filha de Afonso. (2) Convite para a inauguração, Arquivo da família Visconti. (3) Caderno de Notas, FUNDO ELISEU VISCONTI MNBA; e desenho do vapor, datado e dedicado a Tobie.	(1) Com Tobias Visconti, no endereço da Ladeira dos Tabajaras, 20 jun 2002. (2) O convite para “<i>le Vendredi 22 courant</i>”, traz também o endereço do atelier: 102, <i>rue Didot</i>, e o encerramento em 31 <i>Octobre</i>. (3) Transcrito por Ana M. T. Cavalcanti, em março de 1997; desenho do acervo de Tobias S. Visconti.

	3 dez. Embarca no vapor <i>Oronza</i> e chega ao Rio em 17 dez. ³		
1916	18 mar. Conclui os trabalhos de <i>marouflage</i>, para instalação das pinturas no <i>foyer</i>, que só então assina e data.¹ 25 mar. Primeira visita programada aos novos trabalhos do TMRJ.² 5 abr. Embarca no Rio de Janeiro, no vapor holandês <i>Frisia</i>, de volta a Paris, onde o esperam sua esposa e seus filhos. Chega a Lisboa dia 21 (sexta-feira santa) e a Paris dia 24.³ 31 maio. Participa sua chegada a Paris e diz não saber quando regressa ao Brasil.⁴	(1) CAVALCANTI, 1999, p. 232. (2) NOTAÇÃO 6066, do Arquivo Documental do MDJVI. (3) Caderno de Notas, FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (4) Carta ao Dr. Raul Cardoso, Diretor do Proprios Nacionais, do Acervo do MUSEU DOS TEATROS.	(1) A partir dos cadernos de notas de Visconti, doados pela família ao MNBA. (2) Cópia de ofício da ENBA a Visconti participando que a Congregação aprovou exposição apresentada pelo dr. Carlos Cianconi, pedindo desculpas pelo não comparecimento dos professores à primeira visita aos seus trabalhos no TMRJ, por não terem tomado conhecimento do convite. (3) Transcrito por Ana M. T. Cavalcanti, em março de 1997. (4) Diz depender da solução da guerra para poder voltar ao Brasil com a família.
1917	Curta viagem à Itália, para visitar a mãe, que veio a falecer dois anos depois.	CATÁLOGO 1949, p.16 e 17.	
1919	1º maio a 30 jun. Expõe <i>Les enfants joyeux</i> , num salão conjunto do pós-guerra, das Sociétés des Artistes Français e Nationale des Beaux-Arts, de Paris.	LES CATALOGUES DES SALONS DE LA SOCIETE NATIONALE DES BEAUX-ARTS. V tome; (1911-1920).	
1920	14 abr a 30 jun. Expõe <i>Samothrace</i> , <i>La famille</i> e <i>Le bain de soleil</i> ; e na seção de desenhos, <i>Nus</i> e <i>Tendresse</i> , no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, de	(1) LES CATALOGUES DES SALONS DE LA SOCIETE NATIONALE DES BEAUX-	(1) O CATÁLOGO 1949 indica que participaram desta exposição as obras: <i>Amor materno</i> ; e 4 desenhos de nu.

	Paris.¹ Maio. Providencia o passaporte para sua vinda ao Brasil com a mulher e os três filhos.² 8 jun. Parte de Paris, com a família, de mudança para o Rio; chegando no dia 30, pelo vapor <i>Samara</i>.³ 5 a 19 ago. Exposição Individual na Galeria Jorge, Rio de Janeiro, apresentando 38 obras, a maioria pintada na França.⁴ Dirige até 1923, um curso particular, no atelier de Haydea Lopes, à Rua das Laranjeiras, 34 – entre seus alunos encontra-se o pintor Manoel Santiago.⁵ Ago/Set. Participa da 27ª EGBA.⁶ Participa da MOSTRA DE ARTE – EXPOSIÇÃO BRASILEIRA, organizada pelos artistas no LAORJ, por ocasião da visita do “Rei dos Belgas”.⁷	ARTS. V tome; (1911-1920). (2) CATÁLOGO 1983. (3) Caderno de Notas, FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (4) CATÁLOGO e Convite da Exposição, arquivo da família Visconti. (5) BARATA, 1944, p. 174; e CATÁLOGO 1983. (6) CATÁLOGO 27ª EGBA. (7) <i>Ilustração Brasileira</i>, ano 8, nº 3, nov. 1920.	(2) No catálogo foi publicado o Passaporte com data de 3 maio 1920. (3) Transcrito por Ana Cavalcanti, em mar 1997. (4) Com as obras: <i>Saudade; Idade de ouro; As maçãs; Volta às trincheiras; Morro do Castelo; O ninho; Mãe; Primavera; Flores do Campo; Pão e flores (Trigal); Recolhimento; Fruto de amor; Alma do passado; Telhados de Paris; Eva; Outono; Manhã de maio; A crisálida; Leitura; O passeio; A fonte; As galinhas; Solitude; Outubro; Dormindo; A Igreja de Santa Teresa; Jardim de Luxemburgo; Carinhos; Comungantes; Festa; A leiteira; Pessegueiro do Luxemburgo; Abril: Luxemburgo; Maio: Luxemburgo; Julho: Luxemburgo; Minha viagem; Manhã de abril e Primeiros verdes.</i> (6) Com as obras: <i>Samothrace; A família; Cura de sol.</i> (7) Com as obras: <i>Recompensa de São Sebastião, Cabral guiado pela Providência</i>, além de “quadros pintados ultimamente em França”.
1921	Ago/Set. Participa da 28ª EGBA.	CATÁLOGO 28ª EGBA.	Com as obras: <i>Grupo de retratos; Amigos inseparáveis; Roupa estendida; Menino; Inspiração Poética</i> (Dante – Inferno, 2 telas); <i>Inspiração musical</i> (canto das sereias, 2 telas);

			<i>Amor materno</i> ; 4 desenhos de nu; 3 esboços da Parte central do foyer do TMRJ.
1922	Desenha três selos para o I Centenário da Independência do Brasil.¹ Novembro. Participa da Exposição de Arte Contemporânea (29ª EGBA), na ENBA, anexa à EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA, no Rio de Janeiro.² Recebe Medalha de Honra na 29ª EGBA.³ Novembro. Participa da Exposição de Arte Retrospectiva, na ENBA, anexa à EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA.⁴	(1) CATÁLOGO 1983. (2) CATÁLOGO 1922, e BRAGA, 1942, p. 240. (3) DIPLOMA DA MEDALHA. REGISTRO 2675, do Arquivo Museológico do MDJVI (4) CATÁLOGO 1922.	(2) Com as telas: <i>O lar</i>; <i>A governante</i>; <i>A roupa estendida</i>; <i>O colar</i>; <i>A primavera</i>; <i>As maçãs</i>; as aquarelas: <i>Juquinha</i>, <i>Macieira em flor</i>, <i>Ao sol</i>, <i>Petit Luxembourg</i>, <i>Na sua casa</i>, <i>Saint Hubert</i>, <i>Saudade</i>; 10 estudos de nu (desenhos); Projetos para 3 selos postais do Primeiro Centenário da Independência; <i>Ex-libris</i>. (3) Segundo Adalberto Matos, por unanimidade. (4) <i>São Sebastião</i>; <i>Pedro Alvares Cabral guiado pela humanidade</i>; <i>Retrato do Dr. Simas</i>; <i>Gonzaga Duque</i>; <i>Retrato</i>; <i>A família</i>; <i>Crysalidas</i>; <i>Oreadas</i> (3 desenhos a carvão); <i>Amor materno</i> (desenho); Vitrine contendo 12 vasos decorados e queimados nas usinas do Sr. Ludolff.
1923	Termina a decoração do vestíbulo do Conselho Municipal do antigo Distrito Federal, hoje Palácio Pedro Ernesto, com a colaboração de Oswaldo Teixeira.¹ Ago/Set. Participa da 30ª EGBA.²	(1) CATÁLOGO 1949, p. 17; e CATÁLOGO 1983. (2) CATÁLOGO 30ª EGBA.	(1) Um tríptico intitulado <i>Deveres da Cidade</i> (5m x 15m). Segundo CAMPOFIORITO, a execução dessa decoração começou em 1920. (2) Com as obras: <i>Despedida</i>; <i>Para a escola</i>; <i>No campo</i>; <i>Mártir</i>; <i>Afetos</i>; <i>Flores</i>.
1924	Recebe a incumbência de executar um grande painel para o futuro prédio do Congresso Nacional, pelo Dr. Arnolfo	(1) CATÁLOGO 1949, p. 17.	(2) Com as obras: <i>Santa Teresa</i> ; <i>Vila Rica</i> ;

	de Azevedo, então Presidente da Câmara.¹ Ago/Set. Participa da 31ª EGBA.² Pinta, a partir de fotografias, os retratos de dois ex-presidentes da Associação Comercial de Santos, para o seu novo prédio.³	(2) CATÁLOGO 31ª EGBA. (3) Também foram chamados a retratar outros ex-presidentes da ACS, Henrique Bernardelli, Eugênio Latour e Carlos Oswald.	<i>Cuidando das flores; A carta</i>; 5 desenhos para decoração do novo edifício do Conselho Municipal; 4 desenhos: <i>Pesquisas de luz</i>. (3) Do 6º presidente, Ernesto Cândido Gomes (1893-1898) e do 9º presidente, Joaquim Miguel Martins de Siqueira (1903-1906)
1925	Executa dois esboços a óleo para o painel decorativo da Câmara Federal.¹ Ago/Set. Participa da 32ª EGBA.²	(1) Do acervo do MUSEU DO INGÁ. (2) CATÁLOGO 32ª EGBA.	(1) O primeiro com o tema <i>A Posse de Deodoro da Fonseca</i>, não aprovado, e o segundo, com o tema <i>Assinatura da primeira Constituição Republicana, de 1891</i>. (2) Com a obra: <i>Vila Rica</i>.
1926	Termina o painel decorativo do plenário da antiga Câmara Federal, no Palácio Tiradentes.¹ Ago/Set. Participa da 33ª EGBA.² Integra o júri de Pintura da EGBA.³ 28 set. Inaugurada a EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ARTE DECORATIVA, na Galeria Jorge.⁴	(1) BARATA, 1944, p. 149. (2 e 3) CATÁLOGO 33ª EGBA. (4) <i>O Jornal</i>, 25 e 29 set 1926.	(1) No grande painel, restaurado em 2001, figuram em tamanho natural os retratos dos sessenta e três constituintes. (2) Com as obras: <i>Piedade; Retrato; Bahiana</i>. (4) Com desenhos, quatro pinturas, vários trabalhos em cerâmica e 29 projetos para a indústria a guache.
1927	Constrói sua casa de veraneio em Teresópolis.¹ Doa quatro telas para um futuro museu	(1) Tobias Stourdzé Visconti. (2) CATÁLOGO MASP, 1963, p. v.	(2) Participa com Assis Chateaubriand e Frederico Barata dos primeiros esforços para a

	em São Paulo.² Ago/Set. Participa da 34ª EGBA.³ Integra a Comissão Diretora e o júri de Pintura da EGBA.⁴ A ENBA adquire o quadro <i>Igreja de Santa Teresa</i> para a sua Pinacoteca.⁵	(3 e 4) CATÁLOGO 34ª EGBA. (5) CATÁLOGO 35ª EGBA.	criação de um museu de arte em São Paulo. (3) Com as obras: <i>Amizade; Manhã brumosa; Igreja de Santa Teresa; Retrato; Retrato.</i> (4) Compõem ainda a Comissão Diretora, Raul Pederneiras e Raul Lessa de Saldanha da Gama.
1928	Ago/Set. Participa da 35ª EGBA.¹ Integra o júri de Pintura e do Prêmio da Cidade, da EGBA.² A ENBA adquire o quadro <i>Para a escola</i>, para sua Pinacoteca.³	(1 e 2) CATÁLOGO 35ª EGBA. (3) CATÁLOGO 36ª EGBA.	(1) Com as obras: <i>Retrato; Os deserdados; Para a Escola; A visita; Igreja de Santa Teresa.</i>
1929	Participa do XI Salon do Rosario, República Argentina.¹ Ago/Set. Participa da 36ª EGBA.² Integra os júris do Prêmio da Cidade; Arte Aplicada; e Gravura e Litografia.³	(1) BRAGA, 1942, p. 240, 241. (2 e 3) CATÁLOGO 36ª EGBA.	(2) Com as obras: <i>Retrato de M. C.; Retrato de Y. V.; Primeira emoção.</i>
1930	Ago/Set. Participa da 37ª EGBA.¹ Integra o júri de Pintura da EGBA.²	(1 e 2) CATÁLOGO 37ª EGBA.	(1) Com as obras: <i>A casa; Santa Teresa; A lição.</i>
1931	Agosto. É convidado pelo Prefeito Adolfo Bergamini a estilizar o desenho das armas municipais, trabalho que finalmente não é aceito, tendo sido	(1) CATÁLOGO 1983. (2) ARTE BRASILEIRA, SÉCULO XX – CATÁLOGO	(1) O Catálogo publica parte do ofício da Diretoria de Estatística e Arquivo da Prefeitura, endereçado a Visconti e datado de

	mantido o desenho tradicional. ¹ Zaco Paraná executa o seu busto em bronze. ²	1984, p. 37.	13 ago 1931.
1933	Ago/Set. Participa do 39º EGBA. ¹ Integra o júri de Pintura da EGBA. ²	(1 e 2) CATÁLOGO 39ª EGBA.	(1) Com as obras: <i>Inspiração; Merenda; Retrato do sr. José da Silva Brandão.</i>
1934	Participa do 1º SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES, inaugurado em 25 jan. ¹ Recebe Menção Honrosa no 1º SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. ² Inicia a execução de um novo friso sobre o proscênio do TMRJ. ³ Participa do XL SNBA. ⁴ Integra a Comissão Organizadora e o júri de Arte Decorativa do SNBA. ⁵ Inicia um curso de extensão universitária de Artes Decorativas, nos mesmos moldes que o de Grasset, anexo à ESCOLA POLITÉCNICA do Rio de Janeiro. ⁶	(1) CATÁLOGO DO 1º SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. (2) <i>Diário de São Paulo.</i> (3) CATÁLOGO 1983; e <i>Correio da Manhã</i> , 15 dez 1935, (Suplemento) p. 1-2. (4 e 5) CATÁLOGO XL SNBA. (6) CATÁLOGO 1983.	(1) Com as obras: <i>A prece; A merenda; e Primeira emoção.</i> (2) Antonio de Pádua Dutra, <i>O 2º Salão Paulista de Belas Artes</i> (recorte no arquivo da família, sem data). (3) Com o tema <i>As nove musas recebem as ondas musicais</i> , auxiliado por sua filha Yvonne, seu genro Henrique Cavalleiro, e pelos discípulos Agenor César de Barros e Martinho de Haro. (4) Com as obras: <i>Retratos de família; Retrato de senhora; Tobias (retrato).</i>
1935	Participa da <i>International Exhibition of Painting</i> , no CARNEGIE INSTITUTE, Pittsburgh, USA. ¹	(1) Foto do arquivo da família Visconti e em <i>Portinari – o lavrador de quadros.</i>	(1) Com a obra: <i>Yvonne</i> (Retrato). (2) Com as obras: <i>Retrato de um comendador; Retrato (cabeça de expressão); Minha casa –</i>

	Participa do XLI SNBA.² Integra a Comissão Organizadora e o júri de Pintura do SNBA.³ Participa do 3º SALÃO CARIOCA.⁴	(2 e 3) CATÁLOGO XLI SNBA. (4) BARATA, 1944, p. 100.	<i>Teresópolis.</i> (4) Com a obra <i>Baiana</i> (1926).
1936	Termina o trabalho do TMRJ.¹ Participa do XLII SNBA.² Integra a Comissão Organizadora e o júri de Pintura do SNBA.³ Deixa de dar aulas no curso de Artes Decorativas.⁴ Expoe no TOLEDO MUSEUM OF ART.⁵	(1) CATÁLOGO 1949, p. 17; e CATÁLOGO 1983. (2 e 3) CATÁLOGO XLII SNBA. (4) CATÁLOGO 1983. (5) ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS.	(1) Na colocação do novo friso, no alto da boca de cena do Teatro Municipal, o antigo continua em seu lugar, ficando cerca de 50 cm atrás do novo. (2) Com as obras: <i>Afeto</i>; <i>O colar</i>; Esquisse projeto – Palácio do Catete. (4) BARATA, p. 165, coloca o magistério de Visconti nos Cursos de Extensão Universitária entre os anos de 1936 e 1937. (5) Site: www.itaucultural.org.br
1937	É convidado para fazer parte da Comissão examinadora do concurso para Catedrático de Arte Decorativa, por Lucílio de Albuquerque, então Diretor em Exercício da ENBA.¹ Sua filha Yvonne, casa-se com seu discípulo Henrique Cavalleiro.² Participa do XLIII SNBA.³ Integra a Comissão Organizadora do	(1) CATÁLOGO 1983. (2) Leonardo Visconti Cavalleiro, filho do casal. (3 e 4) CATÁLOGO XLIII SNBA. (5) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA.	(3) Com as obras: <i>Luiz Edmundo, o historiador da cidade</i>; <i>Roupa estendida</i>. (5) Carta de Virgílio Maurício a Visconti,

	SNBA.⁴ Virgílio Maurício começa a escrever um livro sobre Visconti, <i>Sob os loureiros divinos</i>.⁵		datada de 26 jul 1937, que não pôde concluir o livro, pois faleceu neste mesmo ano.
1938	Restaura o Pano de Boca do TMRJ, que é acrescido de adendos laterais, por conta do alargamento do proscênio.¹ Participa do XLIV SNBA.² Integra o júri de Arte Decorativa do SNBA.³	(1) <i>Diário da Noite</i>, 13 abr 1938. (2 e 3) CATÁLOGO XLIV SNBA.	(2) Com as obras: <i>Um ninho</i> (Teresópolis); <i>Retrato</i>; <i>Retrato</i>.
1939	Junho. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional intercede junto ao Ministério para que sejam restaurados os dois painéis de Visconti da BN.¹ Participa do XLV SNBA.²	(1) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (2) CATÁLOGO XLV SNBA.	(1) Carta do diretor do SPHAN a Visconti informando que o ministro prometeu tomar providências. Com as obras: <i>Avenida Delfim Moreira</i>; <i>Descansando em meu jardim</i>; <i>Auto-retrato</i>.
1940	Participa do XLVI SNBA.¹ Participa da Exposição do Mundo Português, no Pavilhão do Brasil, e também na comissão que escolheu as obras a serem expostas.² Participa do 7º SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES, na Exposição Retrospectiva.³	(1) CATÁLOGO XLVI SNBA. (2) <i>Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português</i>, 1941. (3) CATÁLOGO 1940 – 7º SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES.	(1) Com as obras: <i>Hino à bandeira</i>; <i>Aledia e Crispim</i>; <i>Paisagem</i> (Teresópolis). (2) Com a obra <i>Cabral</i> [<i>A Providência guia Cabral</i>]. (3) Com a obra <i>Maternidade</i>.

1941	Janeiro. A tela <i>Gioventù</i> é doada ao MNBA do Rio de Janeiro, por seu proprietário, E. G. Fontes.¹ Maio. Recebe de Fléxa Ribeiro convite para retornar a ministrar aulas na cadeira que criou no Curso de Arte Decorativa.² Participa do XLVII SNBA.³	(1) <i>Correio da Manhã</i> (Bellas Artes), 14 jan. 1941. (2) Carta datada de 6 maio, FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (3) CATÁLOGO XLVII SNBA.	(2) Em resposta rascunhada no verso da carta, e datada de 21 maio, Visconti responde que infelizmente seu estado de saúde não lhe permite retornar. (3) Com as obras: <i>Retrato do dr. Moscoso; Retrato do sr. Vieitas; Ninho</i> (Teresópolis).
1942	Doa os originais que serviram para a confecção das suas decorações no Teatro, para o Museu Teatro Municipal, criado por iniciativa do prefeito.¹ Participa do XLVIII SNBA.²	(1) <i>Ilustração Brasileira</i>, Ano XX, nº 87, jun 1942. (2) CATÁLOGO XLVIII SNBA.	(2) Com as obras: <i>Retratos; Para o banho; Quaresmas</i>.
1943	28 mar. A SBBA realiza uma excursão de pintura ao ar livre em sua homenagem.¹ Julho. Convite do Ministro da Educação Gustavo Capanema para realizar, no próximo ano, uma grande exposição dos seus trabalhos.² Participa do XLIX SNBA.³	(1) FUNDO ELISEU VISCONTI, MNBA. (2) <i>O Jornal</i>, 16 jul 1943. (3) CATÁLOGO XLIX SNBA.	(1) Carta da SBBA, convidando-o a participar do evento. (3) Com as obras: <i>Retrato do dr. Cícero Peregrino da Silva; Retrato do autor</i>.
1944	Termina seu último trabalho: <i>As três Marias</i>.¹ Participa de uma comissão criada por Oswaldo Teixeira para selecionar obras	(1) CATÁLOGO 1983. (2) CATÁLOGO 1997.	(2) Esta comissão era composta ainda por Pedro Bruno e Edgar Parreiras e criada com o intuito de recusar as obras que não fossem da autoria de Castagneto.

	de Castagneto para uma exposição retrospectiva no MNBA.² 5 jul. É encontrado ferido em seu atelier à av. Mem de Sá, provavelmente vítima de assalto, devido ao sumiço de um relógio, dinheiro e documentos.³ Set/out. Em breve recuperação, volta ao atelier para escolher as obras que participariam do salão daquele ano.⁴ Participa do L SNBA.⁵ 15 out. Falece em sua residência na Ladeira Tabajaras, nº 155, Copacabana, Rio de Janeiro.⁶	(3) <i>A Noite</i>, 7 jul 1944; e <i>A Notícia</i>, 8 jul 1944. (4) BARATA, 1944, p. 194. (5) CATÁLOGO L SNBA. (6) <i>Diário da Noite</i>, 16 out 1944; <i>O Globo</i>, 16 out 1944; <i>A Noite</i>, 16 out 1944; <i>O Jornal</i>, 17 out 1944.	(3) Segundo BARATA, 1944, p. 194, ficou em coma durante dois meses em seguida ao acidente, respirando com a ajuda de uma câmara artificial. (5) Com as obras: <i>Três Marias</i>; <i>Flor da rua</i>; <i>Fundos de meu quintal</i>.

	HOMENAGENS PÓSTUMAS		
1944	18 de novembro. A ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS fez uma seção pública e solene, em homenagem à memória do mestre.	ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS, 1944/45	Nesta seção, proferiram discursos: Oswaldo Teixeira, Frederico Barata e Carlos da Silva Araújo.
1945	O SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES concede-lhe como homenagem póstuma, a grande medalha de ouro.¹ Participa do LI SNBA.²	(1) PONTUAL, 1969, p. 545; e AYALA, p. 494. (2) CATÁLOGO LI SNBA.	(2) Com as obras: <i>Meu netinho</i>; <i>Auto-retrato</i>; <i>Meu filho</i>.
1947	29 jun. A Campanha Nacional de	<i>O Jornal</i> , 6 jul 1947.	O avião se destinava ao Aeroclube de Belém

	Aviação batizou um de seus aparelhos de instrução com o nome de Visconti		do Pará, e teve como paraninfo Frederico Barata.
1949	16 nov a 18 dez. EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ELISEU D'ANGELO VISCONTI, no MNBA, ocupando 9 salas.	CATÁLOGO 1949.	A exposição reuniu 226 pinturas a óleo; 17 aquarelas; 26 desenhos; e 16 projetos e peças de arte decorativa.
1952	24 mar. Inauguração do busto de Eliseu Visconti no foyer do TMRJ, e de uma exposição no MUSEU DOS TEATROS, com os documentos relativos à decoração, croquis, estudos e outras obras de Visconti.	<i>O Jornal</i> , 25 mar 1952; <i>Jornal do Comércio</i> , 23, 24 e 25 mar 1952; <i>Correio da Manhã</i> , 25 mar 1952.	Depois das inaugurações, as autoridades e o público foram convidados a apreciar as obras de decoração de Visconti no Teatro, sob a luz de projetores especiais.
1953	Dez-fev 1954. SALA ESPECIAL Eliseu Visconti, na II BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO.	CATÁLOGO GERAL da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.	Mostra 34 obras de colecionadores particulares, a grande maioria da família Visconti, e 3 obras de instituições públicas.
1966	O Departamento de Correios e Telégrafos edita selo comemorativo do centenário de nascimento do pintor.	CATÁLOGO 1983.	O selo, de 120 cruzeiros, tem a estampa da tela <i>Gioventù</i> .
1967	30 jul a 31 ago. EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO DE NASCIMENTO DE ELISEU VISCONTI, no MNBA.	CATÁLOGO 1967.	O Catálogo traz reprodução da certidão de batismo. Mostra 48 trabalhos, sendo 34 de coleções da família Visconti, e o restante de outras coleções particulares.
1971	Julho. <i>Três meninas num jardim</i> é a peça do mês no MNBA.	<i>O Jornal</i> , 17 jul 1971.	
1974	19 set a 20 out. Participa da exposição OS PRECURSORES, a primeira do Ciclo de Exposições da Pintura Brasileira	CATÁLOGO OS PRECURSORES, 1974.	Ao lado de Artur Timotheo da Costa e Belmiro Barbosa de Almeida, apresenta 22 pinturas, sendo uma do MASP (<i>Retrato do</i>

	Contemporânea, no Museu Lasar Segall.		<i>filho</i>), três do Mirante das Artes e o restante de coleções particulares de São Paulo.
1976	Março. <i>A Providência Guia Cabral</i> , é a obra destaque do mês na PESP. ¹ 23 abr a 5 maio. Participa da exposição ARTISTAS BRASILEIROS DO SÉCULO XX, na Galeria Artcurial, em Paris. ²	(1) <i>Folha Metropolitana</i> , S. B. do Campo/ SP, 5 mar 1976. (2) <i>Folha da Tarde</i> , São Paulo, 22 abr 1976.	
1977	3 a 11 de nov. Exposição DE FRANS POST A ELISEU VISCONTI, no Salão do Banco Nacional. ¹ 12 a 31 dez. EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ELISEU VISCONTI, na Galeria Arte Global, em São Paulo/SP. ²	(1) CATÁLOGO 1977, na pasta do pintor da biblioteca da PESP. (2) CATÁLOGO da exposição em São Paulo; e <i>Folha da Tarde</i> , São Paulo, 13 dez 1977.	(1) Organizada pela Maurício Pontual Galeria de Arte. (2) Iniciativa cultural da Rede Globo; patrocínio da Bandeirante de Seguros. Mostra 32 óleos sobre tela, dos mais variados períodos, todos de coleções particulares, nenhuma da família de Visconti.
1978	5 a 14 jan. EXPOSIÇÃO ELISEU VISCONTI, na Galeria Casa Grande, Goiânia/GO. ¹ 18 a 28 jan. EXPOSIÇÃO ITINERANTE DE ELISEU VISCONTI, no Palácio das Artes, Grande Galeria, Belo Horizonte/MG. ² 16 a 25 fev. EXPOSIÇÃO ELISEU VISCONTI, no Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador/BA. ³ 2 a 11 mar. EXPOSIÇÃO ELISEU VISCONTI, no Museu de Arte Sacra de Olinda/PE. ⁴	(1) CATÁLOGO da exposição em Goiânia. (2) CATÁLOGO da exposição em BH. (3) CATÁLOGO da exposição em Salvador. (4) CATÁLOGO da exposição em Olinda. (5) CATÁLOGO 1983; <i>Jornal de Brasília</i> , 12 mar 1978;	(1) A mesma exposição anterior que neste ano percorre outras capitais. Iniciativa cultural TV Anhanguera, patrocínio Fundação Jayme Câmara e Jornal de Brasília. (2) Apoio Fundação Roberto Marinho e Rede Globo. (3) Galeria Arte Global, apoio TV Aratu, Rede Globo. (4) (5) Rede Globo; Companhia de Eletricidade de

	17 a 31 mar. EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ELISEU VISCONTI, na Galeria “A”, Brasília/DF.⁵ 6 a 15 abr. 2ª EXPOSIÇÃO ITINERANTE DE ELISEU VISCONTI, no MNBA, Rio de Janeiro/RJ.⁶	<i>Correio Brasiliense</i>, 16 mar 1978. (6) Catálogo da exposição no MNBA, 1978.	Brasília; e Fundação Cultural do Distrito Federal. (6) Rede Globo; MNBA; Arte/Hoje; e Galeria Arte Global.
1983	Agosto. Exposição ELISEU VISCONTI E A ARTE DECORATIVA, no Solar Grandjean de Montigny.	CATÁLOGO 1983; <i>O Globo</i> , 16 ago 1983 e <i>Jornal do Brasil</i> , 23 ago 1983.	Mais de 100 trabalhos, entre: capas de revistas, ex-libres, cerâmicas, esboços para vitrais, selos, tecidos, luminárias, vasos e cartazes.
1990	10 ago a 3 mar. EXPOSIÇÃO ELISEU D’ANGELO VISCONTI, na Sala Joaquim Lebreton, do MNBA.	CATÁLOGO 1990.	Comemoração do Centenário da Reforma da ENBA, mostra 14 trabalhos.
1994	3 nov a 4 dez. EXPOSIÇÃO ELISEU VISCONTI, no MNBA.	Folder da Exposição e <i>Jornal do Brasil</i> , 3 nov 1994.	Por ocasião do transcurso dos 50 anos da morte do artista. Mostra 48 obras, sendo 21 da família do pintor.
2000	15 abr a 16 maio. Exposição ELISEU VISCONTI – ESTUDOS DO CORPO, na PESP.¹ Set/ out. Exposição ELISEU VISCONTI DESIGNER, no Centro Cultural da UERJ.² Nov/ jan. Exposição ELISEU VISCONTI DESIGNER, na Associação dos Designers Gráficos, em São Paulo.²	(1) Folder da exposição, arquivado na pasta do artista, da Biblioteca da PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. (2) CATÁLOGO 2008.	(1) “No mês da comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil...” (texto do folder) (2) Reproduções das obras do artista em painéis digitais, com curadoria dos professores Guilherme Cunha Lima e Edna Lucia Cunha Lima.

2001	Mar/ maio. Exposição ELISEU VISCONTI DESIGNER, na Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.	CATÁLOGO 2008.	
2002	17 jan. Inauguração do ESPAÇO CULTURAL ELISEU VISCONTI, na BIBLIOTECA NACIONAL, no Rio de Janeiro.	BIBLIOTECA NACIONAL	Espaço destinado à exposições, sendo a primeira: “Rio de Janeiro e a Biblioteca Nacional – um caso de amor.”
2004	O curta-metragem a cores <i>Em busca de uma atmosfera</i> mostra a fase impressionista da obra de Visconti	CATÁLOGO 2008.	Eliseu Visconti Cavalleiro, neto do pintor, faz a direção, montagem edição e fotografia do curta-metragem, como patrocínio da Rio Filmes e da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
2005	Outubro. Por iniciativa de Tobias Stourdzé Visconti, é criado o PROJETO ELISEU VISCONTI, que tem por objetivo preservar e divulgar a obra do artista.	Tobias Stourdzé Visconti é neto do pintor, e herda de seu pai, Tobias d’Angelo Visconti, a guarda do acervo documental da família.	A primeira realização deste PROJETO é a construção do site oficial do pintor: www.eliseuvisconti.com.br , lançado em outubro.
2006	O PROJETO ELISEU VISCONTI passa a contar, a partir de janeiro, com a direção da Hólos Consultores Associados, sob a responsabilidade de Christina Gabaglia Penna.	Site oficial do pintor.	
2007	27 ago a 30 set. Exposição ELISEU VISCONTI – ARTE E DESIGN, na Caixa Cultural, do Rio de Janeiro.	CATÁLOGO ELISEU VISCONTI – ARTE E DESIGN, Rio de Janeiro, 2007.	Realização do Projeto Eliseu Visconti, produção Hólos Consultores Associados, consultoria Tobias Stourdzé Visconti, curadoria de Rafael Cardoso, patrocínio, Caixa Econômica Federal.

2008	Maio. É constituída, no dia 13, a ACEV - ASSOCIAÇÃO CULTURAL, para representar como pessoa jurídica as atividades do PROJETO ELISEU VISCONTI.¹ 4 out a 7 dez. Exposição ELISEU VISCONTI – ARTE E DESIGN, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.² Novembro. Começam os trabalhos da Comissão de Autenticação das obras de Eliseu Visconti.³	(1) CATÁLOGO ELISEU VISCONTI – ARTE E DESIGN, São Paulo, 2008. (2) CATÁLOGO ELISEU VISCONTI – ARTE E DESIGN, 2008. (3) Instituída pela ACEV - ASSOCIAÇÃO CULTURAL ELISEU VISCONTI, na reunião de 16 jul 2008.	(1) A ACEV foi formada inicialmente pelos dez netos do pintor. (2) Realização do Projeto Eliseu Visconti e Casa Fiat de Cultura, produção Hólos Consultores Associados, consultoria Tobias Stourdzé Visconti, curadoria de Rafael Cardoso. (3) A Comissão foi composta pelas historiadoras da arte Christina G. Penna, Mirian N. Seraphim e Ana M. T. Cavalcanti; e pelos restauradores Cláudio Valério Teixeira e Edson Motta Júnior.
2009	27 fev a 8 mar. Exposição ELISEU VISCONTI – ARTE E DESIGN, na Caixa Cultural, de Salvador. 6 set a 18 out. Exposição ELISEU VISCONTI – ARTE E DESIGN, na Caixa Cultural, de Brasília. Restauro na decorações do Teatro Municipal.	CATÁLOGO ELISEU VISCONTI – ARTE E DESIGN, Salvador/Brasília, 2009.	Realização do Projeto Eliseu Visconti, produção Hólos Consultores Associados, consultoria Tobias Stourdzé Visconti, curadoria de Rafael Cardoso, patrocínio, Caixa Econômica Federal.