

**GIOVENTÙ: A MENINA DOS
OLHOS DE ELISEU VISCONTI**
**GIOVENTÙ: LA FILLE DES YEUX
D'ELISEU VISCONTI**

FABÍOLA CRISTINA ALVES'

Resumo:

Este artigo desenvolve uma leitura estética e um estudo contextual acerca da tela *Gioventù* (1898) de Eliseu Visconti (1866-1944), acervo Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Brasil. Pensa-se o contexto vivido pelo artista em relação à modernidade e sua relação com o movimento simbolista. Procura-se refletir sobre os sentidos e a noção de beleza a partir dos modelos artísticos adotados pelo artista. Dessa forma, objetiva-se pensar como a tela *Gioventù* reflete um sentido moderno de renovação do passado.

Palavras-chave: Eliseu Visconti. Simbolismo. *Gioventù*. Arte brasileira.

Résumé:

Cet article développe une lecture esthétique et une étude contextuelle sur l'oeuvre *Gioventù* (1898) d'Eliseu Visconti (1866-1944), collection du Musée National des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, au Brésil. Nous pensons le contexte vécu par l'artiste, à la modernité et à sa relation avec le mouvement symboliste. Nous essayons de refléter les sens et la notion de beauté et des modèles artistiques adoptés par l'artiste. Nous voulons ainsi penser comme l'oeuvre *Gioventù* reflète un sens moderne de la rénovation du passé.

Mots-clés: Eliseu Visconti. Le symbolisme. *Gioventù*. Art brésilien.



VISCONTI, Eliseu. **Gioventù**, 1898.
Óleo sobre tela, 65,0 x 49,0 cm. Assinada E. Visconti Paris 1898.
Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MINC.
Fotografia: J A (Jaime Acioli). Cesar Barreto.

1 biula_alves@yahoo.com.br

1 Introdução

O estudo aqui exposto é um recorte, muito específico, construído a partir de um conjunto de pesquisas que realizei sobre a vida e a obra de Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) durante o meu doutoramento¹ e pós-doutoramento². Para esta edição da revista, procuro pensar questões inerentes ao contexto histórico de produção e uma recepção estética da obra *Gioventù* de Eliseu Visconti (1898), acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Brasil. Para nortear a reflexão que conduz essa leitura sobre essa obra, considero que “[...] l’histoire de l’art reconstruit après coup les idées et les formes d’un passé plus ou moins récent et que l’esthétique tente de construire les conditions pour l’existence et la réception d’oeuvres [...]” (LAGEIRA, 2007, p. 362). Nesta perspectiva, busco iniciar minhas considerações a partir de uma breve revisão acerca da modernidade em Eliseu Visconti, o tempo por ele vivido e sua relação com o modelo artístico simbolista. Para realizar uma recepção estética contextualizada e atualizada da tela *Gioventù*, apresento-a no contexto de sua produção e sua participação na Exposição Universal de Paris em 1900, quando a obra foi premiada. Em seguida, desenvolvo uma leitura sobre essa pintura e sua relação com certa noção de beleza e os modelos artísticos do passado que foram renovados pelo olhar simbolista de Eliseu Visconti.

2 Modernidade, Simbolismo e Eliseu Visconti

É notório entre os pesquisadores e apreciadores da obra de Eliseu Visconti que sua produção artística foi extremamente rica e diversa. As fontes artísticas viscontianas foram plurais, formado na tradição, bebeu no simbolismo, incorporou o impressionismo e o pontilhismo, inovou pela *art nouveau*, sempre em diálogo com a circulação de modelos franceses, mantendo-se assim atualizado com o contexto da arte internacional do seu tempo. Um artista que representa pela multiplicidade dos modelos artísticos adotados e adaptados por ele, justamente, o seu lugar histórico no contexto cultural brasileiro. E que lugar seria? Um lugar transitório. Eliseu Visconti foi um artista que viveu dentro de um contexto passageiro, um homem do final do século XIX que conviveu com a tradição artística, observou de maneira participativa da sua renovação interna e até mesmo acompanhou à distância as mudanças ocorridas no campo das artes plásticas com a emergência dos movimentos modernistas durante as primeiras décadas do século XX.

1 No doutorado realizei uma análise filosófica sobre o conjunto de pinturas de paisagem de Eliseu Visconti. Também desenvolvi um estudo histórico que procurou reconstruir o contexto vivido pelo artista e discutir a recepção crítica de sua obra e da sua modernidade a partir de uma visão de longa duração. A tese foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unesp e contou com estágio de doutorado sanduíche no Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas, Estética e Estudos Culturais da Université Paris 1 (bolsa Capes).

2 A pesquisa que concluí no meu pós-doutoramento desenvolveu uma investigação sobre o painel decorativo pintado por Eliseu Visconti, *intitulado Assinatura da Constituição de 1891* (1926), Palácio Tiradentes, Rio de Janeiro. A obra foi discutida em relação à tradição da pintura de história dos eventos políticos e em consonância com a construção de uma identidade republicana no Brasil. O estágio de pós-doutorado foi realizado no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp.

Nota-se que o nome de Eliseu Visconti, geralmente, é associado ao início de um tempo de mudanças nas artes plásticas, conhecido também como precursor da modernidade ou um moderno antes do seu tempo³. No entanto, nem sempre sua modernidade foi aceita por todos.

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 ESPECIAL⁴, ou até mesmo como seu legítimo precursor. (SERAPHIM, 2010, p. 268-9).

As palavras da historiadora Mirian Seraphim destacam alguns aspectos de certa incompreensão por parte da crítica de arte sobre o lugar transitório vivido por Eliseu Visconti no seu tempo. Contudo, não foi uma incompreensão total. Por certo tempo a modernidade viscontiana foi negada por uns e defendida por outros⁵, felizmente, com o auxílio de pesquisas atualizadas, hoje essas discussões foram superadas. Neste artigo, entende-se que ao contrário dos modernistas que buscavam romper com a tradição artística anterior, os modernos procuraram renová-la, de dentro das próprias normas acadêmicas, muitos artistas assim como Eliseu Visconti alimentaram o antigo com sua atualização. Dessa forma, os modernos não revoltados estavam de acordo com o pensamento de Charles Baudelaire, no qual, o passado não precisava necessariamente ser apagado pelos modernos, mas memorado na medida exata que for solicitado pelo tempo presente, um tempo não acabado, um tempo provisório.

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

3 Diversos críticos de arte reconheceram que Eliseu Visconti foi um artista moderno no seu tempo, como Frederico Barata em *Eliseu Visconti e seu tempo* (1944), Mário Pedrosa em *Eliseu Visconti diante das modernas gerações* (1945), Simeão Leal na homenagem prestada ao artista na II Bienal de São Paulo (1953). Na atualidade, outros nomes também reconhecem a modernidade em Eliseu Visconti, como Rafael Cardoso, Mirian Seraphim, Tobias Visconti, Felipe Chaimovich, entre outros

4 Refere-se à Sala expositiva que homenageou Eliseu Visconti na II Bienal de São Paulo, a mostra apresentou uma retrospectiva expressiva da obra de Visconti, dando destaque as suas obras que dialogam com o modelo impressionista.

5 Um ano após o falecimento de Eliseu Visconti, o crítico Frederico Barata publicou a biografia do artista e o citou como o "marco divisório" entre academicismo e modernismo. Segundo Barata (1944), o impressionismo viscontiano teria sido de suma importância para a renovação estética no contexto brasileiro. A afirmação desencadeou um debate entre os críticos de arte na época, pois o termo "marco divisório" foi criado originalmente por Sérgio Milliet e concedido a Almeida Júnior pela inovação dos seus temas, a cultura caipira. Um ano após a publicação de Barata, Milliet publica sua resposta rechaçando a modernidade do impressionismo viscontiano e reforçando sua ideia sobre Almeida Júnior ser o verdadeiro "marco divisório". O debate se estendeu aos críticos Oswald de Andrade e Mário de Andrade que defenderam as palavras de Milliet. Em contrapartida, Mário Pedrosa defendeu o ponto de vista de Barata. Sobre o assunto sugere-se a leitura do segundo capítulo de: CAVALCANTI, A. M. T. *Les artistes brésiliens et "Les prix de Voyage en Europe" à La fin Du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*. (Tese de doutorado em História da Arte) Paris: Université Paris I, 1999. Cavalcanti descreve o debate crítico mencionado e apresenta entre suas análises trechos dos textos críticos publicados na época, em destaque os textos de Barata e Milliet.

É precisamente a ausência de uma rebeldia oficial com as normas acadêmicas por parte de Visconti, como bem notou Seraphim na citação mencionada, atrelada a característica peculiar do artista de buscar na pluralidade de modelos artísticos do seu tempo formas de atualizar a visualidade em concordância com o contexto internacional, o que tornou Eliseu Visconti um exímio representante no Brasil da experiência da modernidade pensada por Baudelaire. Por isso, Visconti foi um artista de um contexto muito específico, um tempo transitório que deixou marcas em sua obra.

Uma das fontes artísticas da obra de Eliseu Visconti foi o simbolismo, um movimento que incorporou muitas características do sentido da modernidade tratado por Baudelaire. Pierre-Henry Frangne no seu livro *La négation à l'oeuvre* (2005), desenvolve uma investigação sobre o simbolismo na literatura, abordando-o num contexto cultural maior, pensando também o simbolismo nas artes plásticas e mais especificamente no contexto francês. E não podemos esquecer que Eliseu Visconti foi um pintor que viveu entre o contexto francês e brasileiro⁶, sobretudo, acompanhou um período de estabilidade do movimento simbolista durante sua estadia em terras parisienses em missão de estudo. Frangne (2005) esclarece que o movimento simbolista nas artes plásticas possui uma diferença marcante em relação ao movimento impressionista⁷ no que diz respeito a sua aceitação imediata no contexto artístico. O autor explica que o simbolismo foi facilmente incorporado pela academia, ao contrário do impressionismo que encontrou certa aversão e resistência por parte das normas da instituição oficial, questões que já foram tratadas pela história da arte. Portanto, ao contrário do impressionismo, o simbolismo não foi um movimento dos revoltados, já que na avaliação de Frangne, os artistas simbolistas não estabeleceram nenhuma ruptura com o passado.

Entende-se assim que o simbolismo no contexto francês foi um movimento que veio renovar em última instância a própria academia. O simbolismo manteve estrita relação com as bases poéticas da antiga tradição, pois, buscou inspiração em modelos artísticos habituais de longa data, como na mitologia, na literatura e nos arquétipos de culturas arcaicas. Tais elementos foram pelo olhar dos simbolistas reelaborados para constituir uma visualidade modernizada para a sociedade da época, com forte apelo decorativo. Além disso, tais modelos tiveram uma ampla circulação internacional, com clara aceitação no contexto brasileiro vivido por Eliseu Visconti.

6 Sobre o assunto, sugere-se a leitura dos segundo e quarto capítulos de: ALVES, Fabíola Cristina. A lição viscontiana. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes (Artes Visuais), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo: UNESP, 2016. Alves apresenta uma leitura sobre a aceitação e a negação da modernidade em Eliseu Visconti. Um dos pontos abordados que fundamentou a negação da modernidade viscontiana foi sua relação com o universo artístico francês. Os defensores do modernismo à brasileira não o aceitaram, pois não havia traços claramente nacionais na sua obra em comparação com as obras dos artistas modernistas do movimento Pau-Brasil e Antropofágico. No estudo mencionado, Alves pensa o contexto vivido por Visconti considerando aspectos fenomenológicos, ou seja, que Visconti teve uma experiência entre mundos vividos na França e no Brasil, uma experiência de inserção estética internacional e de mudanças significativas.

7 O modelo impressionista também foi uma das fontes artísticas que nutriu a obra de Eliseu Visconti. O seu contato com alguns aspectos comuns ao impressionismo deu-se na sua experiência no Ateliê Livre no Brasil pelo estudo da luz natural. Além disso, sua orientação para o estudo da luminosidade reforçou-se no contexto parisiense de consolidação da recepção do impressionismo pelo grande público e pelo mercado de arte do final século XIX e início do século XX. Esse período de recepção do impressionismo coincide com o período vivido por Visconti na França, sobre o assunto, a historiadora Mirian Seraphim nota [...] "o pintor brasileiro estava em Paris quando, em 1894, o Estado francês recusou o legado do pintor e colecionador Gustave Caillebotte – 67 pinturas dos mestres impressionistas –, o que gerou intenso debate pela imprensa. Ao final, parte expressiva da doação testamentária continuou obstinadamente rejeitada. [...] as telas aceitas não foram expostas no Museu Luxemburgo, o museu dos artistas vivos, ao qual eram destinadas, mas em espaço separado, sendo exibidas no Museu do Louvre somente a partir de 1928". (SERAPHIM, 2014, p. 60).

A cultura artística do Rio de Janeiro, na época da formação de Eliseu Visconti, já estava impregnada de sugestões formais e temáticas de orientação simbolista. Décio Villares, aluno de Cabanel, no seu Paulo e Francesca, premiado em 1874 no Salão de Paris, trouxera o interesse dos pré-rafaelistas ingleses para as temáticas extraídas de Dante, e para a pintura anterior ao Renascimento. (MIGLIACCIO, 2012, p. 226).

Fica claro que certo caminho foi indicado a Eliseu Visconti dentro de um contexto cultural que assimilou à sua maneira tais elementos formais. Porém, Visconti não se limitou apenas a compreender formalmente o simbolismo, ele preocupou-se com uma formação integral dentro das bases desse movimento artístico e a partir de fontes diversas, bem como, por meios variados teve acesso à estética e aos pensamentos simbolistas na sua época. O período de estudo realizado pelo pintor na França entre 1893 a 1900⁸ foi importantíssimo para que o artista apreendesse o simbolismo de modo mais aprofundado que uma orientação dada no contexto carioca, além de conhecer igualmente outras tendências que circulavam no contexto francês. Na França, Eliseu Visconti frequentou prestigiosas instituições, como a *École des Beaux-Arts* de Paris, a *Académie Julian* e a *École Guérin*. Sabe-se que “na École Guérin, onde foi aluno de Eugène Grasset (1845-1917), um dos introdutores do *Art Nouveau* na França” (CAVALCANTI, 2010, p. 95), Eliseu Visconti desenvolveu o seu olhar simbolista aplicado à decoração. Nessa renomada escola francesa, Visconti também foi introduzido às meditações de John Ruskin.

A estética e a ética se associam e são tratadas como se fossem uma coisa só. O ensinar a Ver ruskiniano contém, sem dúvida, uma proposta de ética despertada pelo culto ao belo. No entanto, busca enxergar na paisagem esse belo. O belo é, portanto, o resultado de um relacionamento entre objetos, sensações e memórias. (AMARAL, 2011, p. 20).

A incorporação do pensamento crítico do inglês Ruskin colaborou parcialmente para que Eliseu Visconti pudesse de fato desenvolver um simbolismo próprio dentro de sua obra. Avalia-se que o pintor foi um leitor de Ruskin, pois existem entre os seus cadernos de notas diversas passagens que mencionam o crítico inglês e fragmentos de textos seguidos pela anotação “Ruskin”. Compreende-se que esses indícios são citações de obras do crítico que foram lidas e transcritas pelo artista durante seus momentos de estudo teórico⁹. As citações presentes nos cadernos de notas de Visconti que fazem referência ao pensamento de Ruskin dizem respeito ao ver e a composição plástica. O pintor registrou “faire du tableaux un organisme. Ruskin” e “275. Ruskin. Observer la nature chez elle et non dans l’atelier [...]”¹⁰. Entende-se que o interesse principal de Visconti em relação aos escritos do crítico inglês era o

8 Visconti especializou-se em Paris com auxílio do governo brasileiro de 1893 a 1900, mérito concedido pelo Prêmio de Viagem à Europa e conquistado em 1892.

9 Cadernos de notas e croquis de Eliseu Visconti (Diversos). Acervos: Projeto Eliseu Visconti, Biblioteca Brasileira Mindlin, Universidade de São Paulo (USP), Biblioteca e arquivo Histórico do Museu Nacional do Rio de Janeiro (MNBA).

10 Caderno de Nota de Eliseu Visconti. Acervo Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Pesquisa realizada em 2015, auxílio: Edital/Unesp de apoio a pesquisa de campo discente.

desenvolvimento de uma beleza encarnada na tela através de uma lógica harmônica apreendida na natureza. Além disso, Visconti foi um exímio estudioso da natureza.

A natureza, para Ruskin, é uma pintura. Se a natureza dá os parâmetros para a composição pictórica, isso em Ruskin se chamou unidade natural. Em termos metafóricos, seria o resultado da conexão dos desenhos de todos os elementos do quadro por meio de ganchos. Essa conexão seria harmoniosa, caso houvesse a política da ajuda mútua. A harmonia ou equilíbrio é a mais importante noção ruskiniana decorrente da dinâmica natural [...] (AMARAL, 2010, p. 90)

A beleza apreciada nas telas viscontianas não é apenas aparente, mas resultado de um estudo compositivo baseado na unidade natural, no qual todos os elementos estão conectados formando um único organismo. Assim o belo se aproxima da verdade e da moral. No entanto, vale observar ainda, que Ruskin não foi o único pensador estudado por Visconti, pois em seus cadernos de notas há diversas outras anotações sobre as lições de Grasset e o pensamento de filósofos como Aristóteles e Platão, lembrando que o neoplatonismo foi uma das características do simbolismo francês em relação à noção de verdade (FRANGNE, 2005). O culto a beleza e a exploração de sensações, bem como a alusão à memória ou ao místico, são elementos percebíveis nas suas obras de matriz simbolista, como *Oréadas* (1899) e *Gioventù* (1898), obras do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro e *A Providência guia Cabral* (1899), acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Existem ainda outras produções viscontianas que encarnam o belo simbolista, entrelaçando-o a outros aspectos plásticos e visuais, como o impressionismo e o divisionismo, é o caso das decorações realizadas por ele no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e na Biblioteca Nacional.

3 A Exposição Universal: o prêmio

Um dos eventos internacionais de maior visibilidade do contexto vivido por Eliseu Visconti era a Exposição Universal que possuía edições periódicas. Durante o tempo que ele esteve na França, o artista participou e frequentou as célebres exposições e salões do contexto da *belle époque*. A Exposição Universal de 1900 em Paris não passaria despercebida por Visconti¹¹ nem por nenhum jovem artista que procurasse conquistar um lugar no mundo artístico da época. Participar de uma Exposição Universal significava fazer-se visível e estar em consonância com a modernização.

As exposições foram para o século XIX motivo de delírio porque encontraram a sua razão de ser num dos pontos centrais de identificação do século consigo próprio: o nascimento do fenômeno das massas. [...] as Exposições Universais da segunda metade do século XIX (e também, de algum modo, os *salons* de arte a que Baudelaire dedicou largas páginas de crítica) consagram

11 Nota-se que Visconti se preparou e se organizou para participar da Exposição Universal de 1900. Em um dos cadernos de notas preservados pelo Museu Nacional de Belas Artes (RJ), encontram-se anotações sobre as datas de entregas das obras para seleção, incluindo uma transcrição do Art. 26 do regulamento geral da Exposição Universal de 1900. O Art. 26 regia os procedimentos de seleção de obras de artistas cuja nação não tivesse um comissário, passando sua avaliação ao comissário geral.

a presença das massas, supõem a existência de um novo sujeito social que determina uma nova concepção e configuração da cidade como lugar de multidão. A Exposição universal não se limita a fazer parte da vida da metrópole moderna, reproduz ela própria, em miniatura, o novo modelo de vida urbana: mobiliza as massas, convida-as a deambular no seu interior e a participar no seu espetáculo que lhes oferece, torna essa participação, ela própria, parte substancial e necessária. (GUERREIRO, 1995, p. 7-8).

Nesta perspectiva, entende-se que as Exposições Universais ofereciam um espaço democrático à sociedade, onde um jovem ingressante do mundo artístico e industrial podia pleitear um espaço para mostrar o seu trabalho e tentar conquistar o reconhecimento formal dos organizadores da exposição, bem como, aludir à simpatia do público em geral e dos colecionadores. A ampla abertura e a procura das massas pela Exposição Universal devido os seus aspectos espetaculares, alimentavam, no caso das artes, o sistema de circulação dos modelos artísticos internacionais, entre os quais o simbolismo que gozava de uma boa recepção nas exposições desde a sua origem até as primeiras décadas do século XX.

A participação de Eliseu Visconti na Exposição Universal de Paris de 1900 foi de suma importância para sua carreira artística, pois, encerrava-se o ciclo do seu período de estudos como pensionista do governo brasileiro em aperfeiçoamento, além de ter dado visibilidade a sua produção no âmbito internacional, mas também nacional, já que a crítica de arte brasileira apreciava a participação dos artistas nacionais nas Exposições Universais. No ano de 1900, Visconti participou da Exposição Universal, apresentou *Gioventù* entre outros trabalhos¹² e ganhou a medalha de prata com essa tela de orientação simbolista.

A conquista de uma medalha em uma Exposição Universal significava na época ter sua obra reconhecida dentro de uma esfera seletiva e criteriosa. Os participantes dos júris eram compreendidos como sujeitos conhecedores e o sistema de admissão de obras possuía várias etapas que visavam afunilar e escolher as obras com maior potencial estético segundo os padrões do contexto. O processo seletivo era iniciado na esfera nacional, porém concluía-se na esfera internacional.

As obras dos estrangeiros eram admitidas em seleção particular, ou seja, um espaço reservado aos estrangeiros e as obras inscritas eram indicadas pelo comissário da sua nação ou um comissário geral responsável pela admissão das obras dos estrangeiros. Já os artistas franceses eram selecionados por outra comissão. Observando os Art. 25 e 26 do regulamento, entendemos que o “espaço democrático” da exposição universal possuía dentro das suas regras uma distinção criada a partir do critério de nacionalidade. A admissão inicial dos estrangeiros era um concurso exclusivo para estrangeiros, logo, para ser aceito, Eliseu Visconti teve que estar entre os “melhores” dessa categoria. (ALVES, 2017, p. 283).

As obras eleitas pelo comissário de cada nação ou o comissário geral prosse-

12 Visconti apresentou as obras *Gioventù* e *Oréadas*, ambas as pinturas dialogam com o modelo simbolista. Participou também da Seção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas. Informação disponível em: <http://eliseuvisconti.com.br/cronologia/> (acesso: 28 de outubro de 2018).

guiam para a etapa de premiação que não possuía nenhuma distinção de nacionalidade e era realizada por um júri internacional¹³. A tela *Gioventù* é celebrada nesse contexto, primeiro como uma obra brasileira valorizada pelo comissário responsável, portanto, encaminhada para representar a arte brasileira nas etapas seguintes, por fim, premiada e reconhecida internacionalmente pela medalha de prata atribuída pelo júri da categoria de pintura. A conquista de um prêmio em uma exposição de grandes proporções a partir de uma obra de orientação simbolista representa, justamente, a boa recepção dessa estética pela sociedade da época. Logo, incorporar modelos artísticos simbolistas significou para Eliseu Visconti estar acima de tudo em concordância com as tendências internacionais.

4 *Gioventù*: modelos artísticos e a encarnação da beleza pura

Gioventù talvez seja uma das obras de Eliseu Visconti mais conhecida pelo grande público, representa uma menina em plena puberdade e seminua, ela se apresenta ao olhar dos espectadores dentro de um espaço paisagístico de orientação simbolista, no qual, a paisagem é formada por uma natureza misteriosa. A garota que encarna o espírito da ingenuidade olha diretamente o seu observador assim como *Olympia* de Édouard Manet, porém, o olhar de *Gioventù* possui certa melancolia existencial, inclusive, a obra participou da Exposição Universal de Paris de 1900 sob o título *Mélancolie*¹⁴. Ela também é conhecida como a “Gioconda brasileira” a partir da referência davinciana evocada por Hugo Auler em 1967 e posteriormente rememorada por outros críticos como Rafael Cardoso¹⁵. Certamente, a referência é digna e condizente. Basta ver o sorriso discreto, enigmático e levemente atemporal de *Gioventù* para perceber que Visconti bebeu da fonte davinciana para conceber sua obra. Mas, esse não foi o único modelo artístico incorporado por ele, *Gioventù* é em si mesma um conjunto de modelos consagrados no passado e atualizados a partir de uma estética moderna e simbolista.

A corporeidade de *Gioventù* remete-se ao ideal de beleza feminina representado por Sandro Botticelli nas telas *Primavera* (c.1482) e *O nascimento de Vênus* (c. 1485). *Gioventù* apresenta um corpo totalmente idealizado, seguindo as noções da cultura clássica reconfigurada pelos renascentistas, foi criada para dar a ver um corpo perfeito no seu todo, constituído das mais belas partes. Os pequenos seios em desenvolvimento expõem um corpo em transição, já a estrutura dos ombros e o alongamento da região do pescoço de *Gioventù* demonstram o interesse viscontiano pelo modelo botticeliano, da mesma maneira, o caimento de uma das mãos da menina levemente depositada sobre o seu colo. Há ainda que se notar que a composição é geometricamente estável. Desse modo, a obra de Visconti revela sua filiação ao pensamento de Ruskin e que “o belo é uma relação simétrica, a composição é a própria construção

13 Ver: ALVES, Fabíola Cristina. Eliseu Visconti e o “Espaço democrático” da arte vinculado à oficialidade estatal. In: BRANDÃO, Angela; TATSCH, Flávia Galli & DRIEN, Marcela (Org.). *Política(s) na História da Arte: Redes, contextos e discursos de mudança*. São Paulo: PPG em História da Arte/ Unifesp, 2017, p. 275-286. Nesse artigo, a autora realiza uma reconstrução do processo de admissão e premiação das obras para a Exposição Universal de 1900. A pesquisadora trabalhou a partir de documentos consultados nos Archives Nationales (FR).

14 Informações disponíveis em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p327/> (acesso: 28 de outubro de 2018).

15 Idem.

da beleza” (AMARAL, 2011, p 44).

Outro aspecto que merece atenção é o nu adolescente presente em destaque na obra viscontiana. Segundo Seraphim (2002) o nu foi recorrente na obra do artista, porém, diminuiu após o seu matrimônio. A autora ainda aponta que termos como “pura”, “casta”, “ingênuo”, geralmente, eram mencionados pelos críticos do período quando se referiam as adolescentes desnudas das telas do artista. A historiadora explica que o nu foi uma das temáticas mais quistas por Visconti até 1908, justamente, quando a representação de sua esposa e familiares começou a surgir com maior frequência em suas telas. Seraphim (2002) observa que o nu das jovens garotas que foi explorado na primeira fase da produção do pintor, também foi, igualmente, comentado pelos críticos da época, entre os quais o prestigiado escritor Gonzaga Duque. Este crítico reconheceu nos nus adolescentes pintados por Visconti a “[...] pureza d’uma arte desviada das perturbações eróticas da contemporaneidade, arte serena e humana” (GONZAGA DUQUE apud SERAPHIM, 2002, p. 3). Acrescenta-se que os quadros de nus, incluindo o tipo adolescente, eram exercícios comuns na formação acadêmica do período de formação do artista, parte de um processo de aprendizagem (COLI, 2014, p.30). *Gioventù* é um nu, porém não um nu comum de estudo como as chamadas academias, pois é uma obra que condensa as lições aprendidas para idealizar um corpo com intenções alegóricas. Por isso, *Gioventù* se diferencia de outros nus adolescentes viscontianos, tais como a tela de aspectos mais realistas *Dorso de menina* (1892), acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em *Gioventù* o nu adolescente faz-se entrelaçado ao tema alegórico, o que colabora para o sentido da juventude e da pureza imamente. A graça e o caráter imaculado do corpo da jovem que ocupa a maior parte do quadro são contrastados com o olhar melancólico que fita diretamente quem a observa. A melancolia que outrora deu nome a obra, pode ser um indício do diálogo travado com o decadentismo peculiar do contexto francês da época. A visão decadentista compreendia a mulher a partir da dicotômica relação entre a virgem casta e a mulher fatal. *Gioventù* singelamente encarna a ingenuidade da criança imbricada a beleza virginal, portanto, a menina moça, ou melhor, a jovem mulher idealizada em sua pureza.

Existem ainda outros sentidos e modelos artísticos da cultura clássica que podem ter contribuído para a concepção de *Gioventù*, como as esculturas das crianças do Santuário de Ártemis Braurônia na Acrópole de Atenas. Essa edificação antiga dedicada a Ártemis Braurônia foi erguida e decorada com esculturas de meninas em pré-puberdade, em tamanho real, corpo inteiro, à moda clássica e com um animal em suas mãos e braços, como coelhos e pombas. O santuário era um espaço dedicado à proteção das crianças e das mulheres grávidas, com claro simbolismo ligado ao sentimento da ingenuidade e da pureza¹⁶. Assim como as esculturas do templo de Ártemis Braurônia, a menina representada por Visconti em *Gioventù* encarna o sentimento da pureza infantil, podendo até mesmo ser uma alegoria de proteção da infância e a preservação da ingenuidade. O fato de a obra receber posteriormente a nomenclatura *Gioventù* (traduzindo: juventude) faz transparecer a alusão alegórica. As pombas

16 Informações coletadas no curso online em *La sculpture grecque d’Alexandre à Cléopâtre*. France Université Numérique, FUN, França.

brancas na base da composição reforçam o sentido da pureza de maneira harmônica ao modelo das esculturas do santuário. Mas, as pombas também dialogam com o sentido cristão da representação desse pássaro que encarna o Espírito Santo na iconografia católica. A referência à pomba branca é constante nesse escopo religioso, aparecendo frequentemente nas anúncias, onde a virgindade de Maria Mãe de Jesus é afirmada e também reforçada pela presença desse pássaro.

Soma-se a referência cristã outra característica em *Gioventù* que sugere o diálogo viscontiano com os modelos arcaicos que foram reinventados pela estética simbolista francesa¹⁷, trata-se do gesto da mão da menina próximo à sua face, onde o dedo indicador aparece levantado e toca o seu queixo. Esse gesto também é notado na representação escultórica de Horus, filho de Osíris e Isis, dentro da tradição da arte egípcia antiga. No *Musée du Louvre* em Paris é possível encontrar vários exemplares de pequenas esculturas de Horus representado em sua infância, justamente, com o mesmo gesto. O jovem Horus era retratado com esse gesto, pois esse signo simbolizava a juventude do deus conhecido na mitologia por ter sido concebido por seus pais no outro mundo. A incorporação do mesmo sinal que identifica Horus em sua juventude na tela *Gioventù*, revela o quanto que a composição viscontiana foi diversa, porém, concentrada no seu núcleo simbolista.

Certamente, Eliseu Visconti buscou no passado modelos que foram modernizados pelo seu olhar simbolista, no entanto, *Gioventù* também possui um interesse pelas fontes artísticas que foram contemporâneas a ele. No que diz respeito à paisagem, percebe-se que a orientação simbolista na tela explora uma natureza misteriosa, exatamente como sugere Baudelaire no seu célebre poema *Correspondências em Flores do Mal* (1857)¹⁸. Além disso, o uso das cores terrosas na vegetação e, igualmente, o tratamento espacial da paisagem se assemelha à estética medieval, caracterizando um sentido nostálgico que revigora a arte do passado. Por outro lado, a estrutura representacional adotada na construção das árvores, mais próxima ao pla-

17 O simbolismo francês nas artes plásticas configurou-se pela renovação e pela retomada de modelos e temas mitológicos da cultura clássica e antiga, como a arte egípcia. Ver: BOUILLON, Jean-Paul. Symbolisme-Arts. In: Encyclopaedia Universalis [online]. Disponível em: <www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-arts/>. Acesso em 27 jul. 2015.

18 Correspondências

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

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

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

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

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

no, também dialoga com o japonismo e os aspectos visíveis nas gravuras de Utagawa Kuniyoshi. A adoção de um tratamento semelhante a de estética oriental demonstra o quanto que Visconti estava conectado à repercussão de novos modelos artísticos do seu tempo presente. Portanto, a composição da paisagem vista em *Gioventù*, é um entrelaçamento de fontes, antigas e novas, que foram reinventadas por Visconti.

5 Considerações finais

O estudo sobre o simbolismo viscontiano vem colaborar para a ampliação do conhecimento de sua obra e da arte brasileira do final do século XIX. Foi possível perceber na leitura desenvolvida sobre a tela *Gioventù*, como a estética simbolista adotada por Eliseu Visconti retomava os modelos artísticos do passado, no entanto, além de olhar para o passado, os modelos eram reconfigurados dentro de um núcleo estético que prezava pela manutenção de um sentido simbólico. No caso de *Gioventù*, a beleza, a pureza e a inocência infantil foram sentidos evocados e desvelados na apreciação da obra. Ao investigar o contexto de produção de *Gioventù* e sua recepção na Exposição Universal de Paris em 1900, ficou evidente que a obra é fruto de um contexto artístico internacional que reconhecia o valor da estética simbolista, percebida como moderna e legítima. Moderna no mesmo significado pensado por Baudelaire, pois se trata de um movimento que não negou o passado, todavia, que o renovou de acordo com os valores do seu tempo presente, transitório e inacabado. Legítimo, justamente, por ser o simbolismo um movimento aceito pela academia e os salões oficiais. Neste estudo, foi possível compreender que a afiliação de Eliseu Visconti ao simbolismo foi importantíssima para o desenvolvimento de sua obra e, foi ainda uma aliança consolidada pela reinvenção de modelos artísticos e de um pensamento simbolista norteador que circulava no contexto vivido por ele.

Referências bibliográficas

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

_____. Eliseu Visconti e o “Espaço democrático” da arte vinculado à oficialidade estatal. In: BRANDÃO, Angela; TATSCH, Flávia Galli & DRIEN, Marcela (Org.). **Política(s) na História da Arte: Redes, contextos e discursos de mudança**. São Paulo: PPG em História da Arte/ Unifesp, 2017.

AMARAL, Cláudio Silveira. **Jonh Ruskin e o ensino do desenho no Brasil**. Editora Unesp. E-book. 2011.

_____. **Proposta de revisão epistemológica da teoria de John Ruskin**. Usjt – Arq. Urb, nº 4, 2010. Disponível em: <https://www.usjt.br/arq.urb/numero_04/>

arqurb4_04_claudio.pdf>. Acesso em 08 jan. 2019.

BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

BOUILLON, Jean-Paul. Symbolisme-Arts. In: **Encyclopaedia Universalis**. Disponível em: <www.universalis.fr/encyclodides/symbolisme-arts/>. Acesso em 27 jul. 2015.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Les artistes brésiliens et "Les prix de Voyage em Europe" à La fin Du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)**. (Tese de doutorado em História da Arte) Paris: Université Paris I, 1999.

_____. **História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti**. In: *Arte & Ensaios, Revista do PPAV/ EBA/ UFRJ*, 2010.

_____. **O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX**. In: *ArtCultura, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História*, 2005.

CARDOSO, Rafael; SERAPHIM, Mirian N.; VISCONTI, Tobias Stourdzé. O artista retoma seu lugar. In: **Projeto Eliseu Visconti** (org). *Eliseu Visconti: A modernidade antecipada* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

COLI, Jorge. Nu. In: **Projeto Eliseu Visconti** (org). *Eliseu Visconti: A modernidade antecipada*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores, 2014.

FRANGNE, Pierre Henry. **La négation à l'oeuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

GATTI, Luciano. **Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire**. In: *KRITERION, Belo Horizonte*, nº119, jun./2009.

_____. O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin. In: **Trans/Form/Ação**. Vol.31, n. 1. Marília, 2008.

GUERREIRO, António. **Exposições Universais. Paris 1900**. Lisboa: Expo 98, 1995.

LAGEIRA, Jacinto Teias. **L'Esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'oeuvre**. Bruxelles: La Lettre Volée, 2007.

MIGLIACCIO, Luciano. Visconti e o Simbolismo. In: Visconti, T. S. (org.). **Eliseu Visconti: a arte em movimento** (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

_____. **Simbolismo**. In: Projeto Eliseu Visconti (org). **Eliseu Visconti: A modernidade antecipada** (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão**. (Tese de doutorado em História) Programa de Pós Graduação em História da Universidade de Campinas, Unicamp, 2010.

_____. **No Verão de Eliseu D'Angelo Visconti**. Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2002.

_____. **Um olhar sobre a obra de Eliseu Visconti**. In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Julho/ agosto/ setembro de 2006.

_____. **A carreira artística**. In: Visconti, T. S. (org.). **Eliseu Visconti: a arte em movimento** (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

_____. **Impressionismo**. In: Projeto Eliseu Visconti (org). **Eliseu Visconti: A modernidade antecipada** (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

Cadernos de Notas de Eliseu Visconti, localização: Acervo Tobias Visconti, Projeto Eliseu Visconti. Biblioteca Brasileira Mindlin, Universidade de São Paulo. Biblioteca e Arquivo Histórico do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Site consultado: <https://eliseuvisconti.com.br>