

No verão de Eliseu Visconti: obra pioneira que revela seu autor¹

(en français, p. 149)

MIRIAN N. SERAPHIM

Docente no Cefet MT e doutoranda pelo IFCH/Unicamp

RESUMO *No verão* é uma pintura pioneira em seu tema e singular em seu histórico. Representa duas meninas nuas deitadas de bruços em uma mesma cama. Foi criada por Eliseu Visconti (1866-1944) durante seu estágio em Paris e, naquele ano, 1894, participou de dois salões oficiais. Como capa do catálogo de uma exposição recente ganhou visibilidade e novas interpretações. Seu tema específico só foi encontrado em duas pinturas anteriores, porém, representando mulheres adultas: *Le sommeil* de G. Courbet e *La siesta* de P. Pueyrredon. Originada na passagem do século XIX para o XX, *No verão* reúne em si características daquele momento de transição e da arte que estava por vir.

PALAVRAS-CHAVE Eliseu Visconti, pintura brasileira, nu feminino adolescente, recepção, análise comparativa.

ABSTRACT *No verão* [*In Summertime*] is a pioneer painting in its theme and also by its singular history. It represents two naked girls lying down in a bed. Created by Eliseu Visconti (1866-1944) during his scholarship in Paris, it was included in two official art exhibitions in 1894. Reproduced in the catalogue cover of a recent exhibition, *No verão* had acquired more visibility and new interpretations. Its specific theme was found only in two paintings made before it, but with women: *Le sommeil*, by G. Courbet, and *La siesta*, by P. Pueyrredon. *No verão*, originated in the transition of the 19th to the 20th Century, take the characteristics of that moment and of the art that would to become.

KEYWORDS Eliseu Visconti, Brazilian painting, feminine adolescent nude, reception, comparative analysis.

A obra e seu autor

Embora de grande qualidade, a fatura, o colorido e a iluminação de *No verão* [Fig. 1] não representam nenhuma novidade. Reside em seu tema, *Dois meninas nuas deitadas numa cama*, e na maneira como ele é tratado o principal ponto de interesse da obra.

Seu autor, o pintor Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944), nasceu na Itália e foi para o Brasil ainda criança. Sua formação artística deu-se no Rio de Janeiro, a partir de 1883, no Liceu de Artes e Ofícios, e depois na Academia Imperial das Belas Artes, desde 1885. Por ocasião da Proclamação da República, naturalizou-se brasileiro e participou da reforma da Academia, que a transformou em Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Foi o vencedor do primeiro concurso com prêmio de viagem à Europa, promovido pela nova instituição. No seu período de aperfeiçoamento em Paris (1893-1900) estudou na *École des Beaux-Arts*, na *Académie Julian*, e na *École Guérin*, no curso de composição decorativa de Eugène Grasset.

Os nus femininos dominam a produção artística do jovem Visconti, principalmente durante esse período. No entanto, após seu casamento, em janeiro de 1909, com a francesa Louise Palombe, a temática familiar será uma constante até o final de sua carreira. [Fig. 2]

Trabalhou na França por pelo menos mais dois períodos (1904-07 e 1913-20), quando realizou as obras de decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e pintou diversos aspectos dos jardins parisienses e de Saint Hubert, onde morou numa propriedade da família de sua esposa.

De 1908 a 1913 foi professor da ENBA no Rio de Janeiro, porém sua atividade principal sempre foi a pintura, da qual tirou seu sustento sem dificuldades. Em 1941, um parágrafo sintetiza a reputação do pintor:

Trabalhando pertinazmente, libertando-se de quaisquer influências de artistas e escolas, Visconti apresenta uma pintura forte e brilhante dentro de uma técnica admirável. Paisagista, retratista, pintor de gênero, de nu e decorador, Visconti é um mestre.²

Entre os prêmios conquistados, destacam-se uma medalha de prata na Exposição Universal de Paris, em 1900, e uma de ouro na de Saint Louis, EUA,

em 1904. É hoje considerado um pioneiro do *design* e um precursor do modernismo no Brasil.

A recepção da obra

O registro mais antigo que se tem da pintura *No verão* é o catálogo do Salon des Champs-Élysées, em maio de 1894. Em outubro do mesmo ano, ela é apresentada na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebe uma medalha de ouro de 2ª classe e passa a fazer parte do acervo da Pinacoteca da ENBA.

Mais recentemente, *No verão* esteve presente em várias exposições coletivas e sua participação em duas delas evidencia suas qualidades especiais. A pintura foi capa do catálogo da mostra *O desejo na Academia*, que pretendia lançar um olhar contemporâneo sobre obras da segunda metade do século XIX. Ela foi exposta no núcleo “O Gabinete”, embora nunca tenha ficado encerrada em alcovas apenas freqüentadas por homens, ou tenha sido produzida para colecionadores. Foi considerada obra “onde a pulsão do desejo aponta para uma transgressão, imagem erótica determinada por um impulso que a desvia do objetivo proposto”.³

Cronologicamente situada na passagem do século XIX para o XX, *No verão* reúne em si características daquele momento de transição e da arte que estava por vir. Na grande *Mostra do redescobrimento*, que comemorava 500 anos de Brasil, em São Paulo, no ano 2000, a tela foi escolhida pelos curadores de dois módulos: “Arte do Século XIX” e “Arte Moderna”. Inicialmente, seria exibida no segundo, mas, por um incidente com outra obra, foi cedida para o primeiro, embora já figurasse no catálogo *Arte moderna*. Assim, a tela cumpriu seu duplo papel, sendo exposta no módulo mais apropriado pela data de sua criação e no catálogo, evidenciando a ousadia do seu tema.

No livro *A imagem da criança na pintura brasileira*, *No verão* representa o mestre Visconti, embora ele tenha pintado muitas cenas de gênero que retratam os brinquedos infantis. A autora nota o contraste entre a expressão das meninas e ressalta, naquela que está acordada, “a força concentrada no olhar inquiridor que parece exigir resposta aos problemas que a afligem”.⁴

Um verbete especial do *Dicionário crítico da pintura no Brasil* observa, no que diz respeito a essa obra, um elemento muito comum nas representações ocidentais da adolescência:

... a da esquerda ... adormeceu profundamente, refletindo-se em sua linda face uma ingenuidade e uma pureza que a irmã acordada aparentemente já não possui... O quadro, também denominado, por vezes, *Duas Irmãs*, é especialmente notável pela evocação das diferentes texturas, pelo escorço admirável dos corpos e pelo cromatismo, de extrema leveza.⁵

Na expressão das meninas estes autores denotam as inquietações e a perda da inocência, características da adolescência. Porém, o primeiro comentário que aborda diretamente o assunto da pintura é de uma publicação estrangeira, que trata da imagem “decadentista” da mulher, na passagem entre os dois últimos séculos. No capítulo “The lesbian glass”, Bram Dijkstra explora o caminho percorrido pelos artistas, ao construir essa iconografia e, listando trabalhos de pintores de várias nacionalidades sobre o tema, o escritor cita *No verão* e comenta: “Surely it’s not just the debilitating summer heat that gave these youngsters their air of contented exhaustion”.⁶

O relevo que a tela adquiriu com a exposição *O desejo na academia* gerou o único comentário negativo à pessoa de Visconti. Em “Safadezas com chancela acadêmica”, uma jornalista faz afirmações maliciosas, mordazes e infundadas sobre grandes nomes da pintura brasileira, e comenta a obra aqui em questão: “As normas acadêmicas não impediram que Eliseu Visconti fizesse uma celebração velada da pedofilia, ao retratar na tela *No verão* a nudez pré-adolescente de suas sobrinhas”.⁷

Embora não fizessem a acusação de pedófilo ao pintor, outros dois artigos publicados na imprensa repetem a relação de parentesco com as modelos. Um deles coloca a opinião de um professor universitário, que acompanhou o jornalista em visita à exposição:

Para Ubirajara, o desejo não se faz presente apenas no corpo, mas também na representação – “às vezes, uma pinclada a mais ou o brilho de um tecido” – como ocorre em *No Verão* de Eliseu Visconti. Na tela a sensualidade não está nas duas adolescentes nuas (ambas sobrinhas do autor), mas no lençol que parece “um ninho muito fofo”.⁸

Na verdade, a afirmação de que aquelas meninas seriam suas sobrinhas é uma lenda familiar, baseada

apenas em semelhanças fisionômicas, mas que não se sustenta no confronto das datas.

Ana Cavalcanti faz, em sua tese de doutorado, a análise mais detalhada da obra. Ela concorda com a impressão de fragilidade e inocência, destacadas por quantos comentem os nus adolescentes viscontianos, porém, não pode deixar de notar:

A cena, de uma candura e de uma pureza infantis, exala ao mesmo tempo uma sensualidade inesperada criada pelo encontro do olhar da jovem que acorda com o olhar do espectador. Temos a impressão de termos ultrapassado uma porta proibida e invadido sua intimidade como se, abrindo uma porta por acaso, tivéssemos surpreendido esta cena que não nos era destinada.⁹

Fala em *sensualidade inesperada*, deixando escapar a idéia latente no senso comum de que a sexualidade seja exclusividade da fase adulta, pelo menos no universo feminino.

Vários autores evidenciaram o erotismo na tela *No verão*, mas cada um lhe dá um enfoque diferente: Dijkstra o vê no relacionamento entre as duas garotas, a jornalista o coloca na relação entre pintor e modelos, Ribeiro desloca-o para a representação dos materiais e Cavalcanti o ressalta na relação entre figura e espectador, cujos olhares se encontram.

Gênese da obra

Uma pintura tão singular vale ser investigada desde sua criação. Sabe-se que Visconti não ficou impermeável aos principais movimentos daquela época. Em algumas de suas obras, vários críticos encontraram reflexos do simbolismo, do pré-rafaelismo e até do *art nouveau*. Porém, *No verão* não se encontra entre estas, que são criações de alguns anos mais tarde. [Fig. 3 e 4]¹⁰

Visconti era mais um no batalhão de artistas estrangeiros que tentavam a sorte em Paris e estava atento a todos os acontecimentos culturais à sua volta, à imprensa, à literatura e aos Salões.

A “mulher fatal”, que povoava a fantasia masculina na segunda metade do século XIX, “arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias”,¹¹ presente nos romances, poemas e

mesmo nas artes visuais, não encontra ressonância na obra de Visconti. As jovens representadas em seus nus são belas, encantadoras por sua sensualidade tranqüila e receptiva. [Fig. 5, 6, 7, 8 e 9]

O temperamento do pintor brasileiro, não dado a grandes angústias e conflitos existenciais, só lhe permitiria assumir um dos lados das contraposições reinantes naqueles anos¹² e, como uma alternativa à mulher fatal, adotou a mulher-criança. [Fig. 10 e 11] Toda a crítica brasileira ressaltou sempre nos nus adolescentes viscontianos características tais como: casta, imaculada, ingênua, doce, inocente, terna e, ainda, “longe de perturbações eróticas”.¹³

Não é possível apontar, no caso de *No verão*, uma citação direta e inequívoca de uma obra literária. Porém, os poemas de Paul Verlaine, reunidos em *Parallèlement* (1889) com o subtítulo *Les Amies*, aproximam-se muito do tema e do tratamento dado a ele em *No verão*. Por meio de uma leitura atenta de tais versos, é possível encontrar todos aqueles adjetivos com os quais os nus de Visconti foram sempre qualificados: “frágil”, “contente”, “delicado”, “terno”, “doce”, “cândido”, “tímido”... Não se percebe nesses poemas, como também não nos nus viscontianos, nenhuma sombra de culpa ou perversidade. A sexualidade é vista em seu aspecto sadio, prazeroso, feliz. Coincidência ou não, um dos poemas é intitulado *Été* [Verão].

Uma reedição de *Parallèlement* apareceu justamente em 1894.¹⁴ Embora não se possa afirmar que Visconti tenha lido essa obra, é incontestemente o fato de que esse tema circulava no ambiente cultural da Paris do final do século XIX. No ano em que Visconti chegou a Paris, 1893, o romancista Marcel Proust (1871-1922) publicava em *La Revue Blanche* uma novela que trazia uma abordagem diferente para a problemática do amor lésbico: *Avant la nuit*. Antes de cometer suicídio, sua personagem confessa o motivo de tal ato, fazendo diversas reflexões sobre sua condição:

Si la beauté est désirable, quelle honte y aurait-il à désirer une femme quand on aime la beauté ?

... Dans ce passage qui rompt le pacte entre la morale et la volupté, Proust opère un déplacement très important de la vision de l'homosexualité qui passe du territoire du vice à celui de l'esthétique.¹⁵

Essa novela deve ter esquentado ainda mais o debate que, certamente, o assunto gerava nos cafés e rodas de intelectuais e artistas. Se a pintura de Visconti não se encaixa nos modelos de caráter exótico ou perverso, praticado na maioria das criações sobre o tema da aproximação sensual entre as mulheres, mais facilmente se enquadra numa motivação estética.

Uma fonte da qual Visconti, sem dúvida, se valeu foi a produção de nus exposta nos dois *Salons* mais importantes da época, em Paris, que ele pôde observar no ano em que lá chegou. Em uma das tendências que então se manifestavam – apresentar o nu feminino em interiores – a cama era o lugar preferido, onde a leitura servia como pretexto para exibir o corpo da mulher, assim como o simples sono, ou o nada fazer. O nu adolescente também estava bastante presente como alegoria, invariavelmente representado ao ar livre, como lhe convém. A Manhã assume o aspecto de uma jovem pudica, a Primavera não dispensa a presença das flores, ou dos pássaros brancos, lembrando sua pureza. O Verão, estação mais quente do ano, é representado diversas vezes, não por uma, mas por várias jovens que brincam sobre a relva ou molham os pés nas águas frescas de um riacho.

No entanto, *No verão* não se encaixa na alegoria da estação, por ser ambientada num interior e pela economia de elementos. Também não é apenas mais uma representação de nu sobre uma cama, não só pela presença de duas figuras, em vez de uma, mas também por sua extrema juventude. Nas reproduções encontradas de pinturas expostas nos salões desse período, com raríssimas exceções, adolescentes são representadas ao ar livre e sobre a cama figuram mulheres maduras.

Outro detalhe inovador está na composição do quadro *No verão*, na perspectiva acentuada dos modelos, em direção oposta à habitual, que freqüentemente colocava os pés em primeiro plano. O escorço mais raro, tomado a partir da cabeça e colocando os pés ao fundo, Visconti pôde observar no Salon du Champ de Mars de 1893, em *La Femme aux joujoux*, de Manuel Gelin, que poderia ter-lhe trazido, também, a sugestão da infância por meio dos brinquedos.

Análise comparativa

A partir do levantamento iconográfico, fruto de uma minuciosa pesquisa que se estendeu por mais de

três anos, e também contou com trabalhos anteriores de vários autores, foi possível concluir – salvo novas descobertas – que a pintura *No verão* é pioneira na representação de *duas meninas nuas deitadas numa cama*.

Anteriormente, duas pinturas se destacam na representação de mulheres adultas. *Le sommeil* [Fig. 12], de Gustave Courbet (1819-1877), é considerada em consenso, por vários autores, inclusive Dijkstra, como pioneira na representação explícita de uma relação sensual entre duas mulheres, livre dos pretextos mitológicos, alegóricos, literários ou exóticos, e do preconceito que as ligava fatalmente à prostituição.

Marie-Jo Bonnet coloca essa obra-prima como um marco na história da iconografia por ela pesquisada:

C'est aussi montrer les femmes dans leur singularité amoureuse avec une telle force plastique que *Le Sommeil* va s'imposer comme une nouvelle image l'amour entre femmes qui transcende son époque parce que Courbet y a surmonté la collusion entre la morale, la politique et l'esthétique.¹⁶

A outra pintura é *La siesta* [Fig. 13], de Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), pintor argentino neto de franceses, que passou alguns anos em Paris, em estudos.¹⁷ Possivelmente alguns meses anterior à de Courbet, ainda que não seja tão explícita, essa pintura também pode ser considerada pioneira, por retratar *duas mulheres nuas deitadas numa cama*, igualmente sem a utilização dos costumeiros alibis culturais, e sendo que nenhum dos dois – Courbet ou Pueyrredón – teve contato com a obra do outro. Partindo dessa característica comum às três obras, ou seja, o pioneirismo, uma comparação mais detalhada entre elas ajuda a compreender a amplitude do significado que *No verão* atinge, dentro da arte brasileira, ou até mesmo de um universo maior.

No que diz respeito à gênese de cada uma, vimos que *No verão* foi considerada obra de gabinete, porém, ao contrário, já nasceu para os grandes salões – o de Paris e o do Rio de Janeiro. *Le sommeil*, no entanto, foi uma verdadeira obra de gabinete, encomendada a Courbet por Khalil Bey, um antigo embaixador turco em Paris, para sua estância de banho. Por ocasião de sua falência, em 1868, ele foi obrigado a vender sua coleção de arte. Quando, mais tarde, *Le sommeil* foi

exposta na janela de um *marchand*, causou tamanho escândalo que o fato foi registrado num boletim policial.¹⁸ Já sobre *La siesta*, e igualmente sobre os nus de Pueyrredón em geral, resta ainda muita dúvida.

Desconocemos si estos desnudos fueron realizados por el artista respondiendo a un encargo o para ser contemplados por un reducido grupo de espectadores. Pero es indudable que ponen de manifiesto la actitud de libertad y de hedonismo que caracterizó toda su vida.¹⁹

Segundo a lenda que persiste ainda como tradição oral, a maioria dos nus de Pueyrredón teria sido destruída pelos seus familiares, para preservar seu bom nome.

Em relação ao destino final das obras, as três diferem entre si, pois, *No verão* ainda hoje faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, que é o herdeiro daquele que a integrou desde o ano de sua criação. *Le sommeil* pertenceu ao seu comissionador por apenas dois anos, e acabou fazendo parte do acervo do Musée du Petit Palais. *La siesta* se conserva em coleção privada e, segundo Laura Malosetti Costa, nunca foi exposta durante o século XIX.

Quanto ao colorido, a paleta mais rica se verifica na tela de Courbet. No entanto, as cores mais quentes e mais contrastantes se encontram na pintura de Pueyrredón. A paleta mais discreta e suave é a usada por Visconti. O maior contraste se encontra no primeiro plano, entre o branco do travesseiro e o preto das grades de ferro da cama, o qual, no entanto, é suavizado por um esquema de interrupções. No restante, são utilizadas várias tonalidades de dourados e castanhos. Apenas em algumas partes do corpo das meninas, tons avermelhados dão a elas um aspecto saudável. Tudo se harmoniza num equilíbrio perfeito, o qual colabora com o clima de tranquilidade e conforto que exala da cena.

Courbet usa a fórmula da loira e da morena, lugar-comum na iconografia de duas mulheres, o que também foi observado em *La siesta*, porém de forma bem mais sutil: “La diferencia en la pose y distinta coloración de las carnes dan a entender que son dos las mujeres, pero por su gran parecido podría pensarse en una sola modelo”.²⁰

Esse recurso, no entanto, não seduz Visconti. As duas meninas de *No verão* têm a mesma cor de cabelos e pele, e apenas aparentam uma pequena diferença de idade.

Podem ser destacados alguns pontos em comum entre as três telas em questão: nelas não se vê qualquer forma de caricatura estigmatizando as mulheres ou identificando-as como pervertidas; em nenhuma se nota qualquer sombra de mensagem moralista, alusão ao pecado, arrependimento ou pudor, nem mesmo contraposições sugerindo o dualismo entre erótico e espiritual ou profano e religioso. Apesar disso, as obras de Visconti e Courbet receberam de suas sociedades outros títulos, que remetem aos álibis culturais. Pode-se encontrar a tela *Le sommeil* também referida como *Paresse et Luxure*, e *No verão*, por vezes, é indicada com o título *As duas irmãs*.

No tocante aos modelos usados, verifica-se apenas uma semelhança daquela que olha na direção do observador, em *No verão*, com a de um outro *Nu* [Fig. 7] de Visconti. A loira e a morena de Courbet podem ser vistas em várias outras telas suas, como em *Trois baigneuses*, mas especialmente em *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie*. Para o caso de Pueyrredón, existe uma identificação mais clara, embora não comprovada. Comentando sobre *El baño*, o outro de seus nus salvo da destruição, Malosetti Costa afirma:

Otra cuestión plantea el tratamiento mismo del desnudo: se trata de un retrato, es una mujer claramente identificable, cuyo rostro aparece nuevamente en la *Mujer cosiendo un pavo* y parece ser la misma que duerme en el primer plano de *La Siesta*.²¹

Relatando a lenda que se criou em torno da figura do pintor argentino, a autora acrescenta “... que la modelo de esos cuadros era su ama de llaves, ‘la Mulata’”.²² Esta, por sua vez, seria Romualda Lisboa de Cané, para quem Pueyrredón deixou, em testamento, sua quinta “Cinco Esquinas”, onde residia com ela.²³

Em *Le sommeil*, os corpos das duas mulheres estão dispostos de forma a atender justamente à expectativa de quem encomendou o quadro, permitindo que o espectador-proprietário tivesse uma visão direta das partes que mais lhe interessavam. O mesmo ocorre em *La siesta*, porém com menor destaque para as ná-

degas. Em *No verão*, ao contrário, os contornos mais íntimos dos corpos das duas meninas ficam sutilmente escondidos. O corpo da companheira, o travesseiro e a grade da cama fazem o jogo revelar e ocultar, em parceria com o escorço.

Visconti mostra, assim, uma intenção diferente, de não expor tão francamente o corpo das meninas, fazendo de *No verão* uma pintura rara, que escapa da tradicional relação com o observador, no geral, masculino. As figuras de Visconti não parecem centrar sua razão de ser no espectador. Elas têm uma harmonia própria, íntima, que acaba por inibi-lo e fazê-lo sentir-se como um intruso que pode alterar aquele equilíbrio tão tênue.

Além da disposição dos corpos nus, também os olhares são direcionados ao observador na tradição européia. Porém, raros são os nus de Courbet que apresentam essa característica, e nestes há um ar de provocação quase agressiva. Em *Le sommeil* elas dormem ou, de olhos fechados, olham para dentro de si mesmas. Assim é também em *La siesta*, embora não se vejam os olhos daquela que está totalmente de costas para o observador, o que, na verdade, reforça ainda mais a idéia de que o ignora. Em *No verão*, uma das meninas parece dormir profundamente, ou está prestes a fazê-lo, enquanto a outra fita o observador. Mas nesse olhar não há nada de provocante, ou mesmo inquiridor. Suas pálpebras pesadas parecem expressar uma profunda sensação de prazer e satisfação, que, igualmente, sua companheira consegue expressar mesmo de olhos fechados.

A composição de Courbet é cuidadosamente estudada, para atingir tanto os objetivos de quem a comissionou como os de quem a executou. Cada objeto que aparece na cena tem sua carga de simbolismo. As jóias, que geralmente adornam e prendem os cabelos nos nus tradicionais, aqui se espalham e ocupam os lugares das roupas despidas em cenas de casais. Parece que Courbet quis assim despir o nu feminino e libertá-lo de suas convenções seculares.

Pueyrredón já se mostra bem mais despojado em sua composição, apresentando ao fundo apenas uma cadeira, a ponta de uma mesa e o cortinado vermelho. A cortina, também usada por Courbet, pode ser considerada mais um intérprete do que um obstáculo, pois, ao mesmo tempo, esconde e revela.²⁴

A composição de *No verão* é ainda mais simples, apresentando um fundo totalmente nulo, em oposição aos fundos ricamente detalhados das academias de Visconti, do mesmo período. O pintor não acrescentou nenhum objeto além dos que fazem parte integrante da cena. A dicotomia expressa por estes elementos – a brancura e maciez dos lençóis e travesseiros onde as jovens repousam, e a dureza e frialdade do gradil da cama onde elas estão firmemente ancoradas – pode trazer várias significações. As mais óbvias se referem ao carinho materno em confronto com a disciplina paterna, e à pureza da inocência em contraste com o desejo – que a própria inocência pode provocar – ou com as agruras do amadurecimento.

Concluindo essa tripla comparação, percebe-se que a obra mais elaborada e cheia de intencionalidade foi a de Courbet. Isso pode ser explicado pelo fato de o pintor já ter trabalhado por uma década o tema das duas mulheres e pelas polêmicas que essas obras causaram. Como *Le sommeil* não foi concebida para participar do *Salon*, Courbet sentiu-se mais livre para dirigir sua mensagem de acordo com suas convicções. Rejeitando os convencionalismos e os escrúpulos morais, o pintor atendeu também às suas pretensões de chocar a burguesia, afrontar sua hipocrisia. Sem a intenção de afrontar ou denunciar nada, antes procurando o reconhecimento e o prestígio que lhe podia dar o Salão de Paris, o jovem pintor brasileiro aponta para uma outra direção, expressando em sua tela uma sensualidade discreta, misteriosa, sublime.

A naturalidade profunda, ressaltada por vários estudiosos, e a proximidade da cena de *No verão* dão a impressão de intimidade que deveria ser mantida

em secreto, na privacidade do quarto. “O gozo do voyeur vem da sensação de transgressão que ele, ou ela, sente ao violar um tabu”.²⁵ Apesar de “surpreendida” pelo espectador, a menina que o encara não esboça nenhum gesto de pudor, não tenta esconder o corpo ou o rosto, indicando, assim, que talvez não tenha perdido ainda a sua inocência e, portanto, não tem por que se sentir envergonhada. O pintor, entretanto, que há muito tempo já havia perdido a ingenuidade, sutilmente esconde, por ela, os contornos mais íntimos do seu corpo; “... um certo grau de ocultação foca em muitos casos os sentimentos eróticos com maior eficiência do que a revelação total das partes sexuais”.²⁶ Visconti consegue nessa obra um clima que paira numa zona-limite entre o sublime e o erótico.

Também é interessante notar que, apesar de utilizar a representação franca e realista desde muito cedo, inclusive evidenciando os pêlos pubianos em dois de seus nus [Fig. 6 e 14], Visconti nunca sofreu nenhum tipo de represália ou censura, como aconteceu com Courbet, Manet, Renoir, Romero de Torres, Modigliani, ou até mesmo o brasileiro Manoel Santiago, que teve seu quadro *Sesta tropical* recusado por imoralidade. Segundo o autor da crônica sobre o Salão de 1925, era a primeira vez que, no Brasil, um artista recebia semelhante ultraje.²⁷

Tamanha aceitação, no caso de Visconti, talvez seja devida ao fato de ele não ter a intenção de afrontar ou revolucionar. Seu realismo era fruto da sinceridade diante do modelo, da autenticidade de expressão e de suas constantes experimentações técnicas. Assim, *No verão* reflete o posicionamento do pintor em toda a sua carreira – renovação sem confronto, conciliação da tradição com o novo.

¹ Este artigo atualiza algumas das questões desenvolvidas a partir de minha dissertação de mestrado, as quais serão publicadas pela editora Autores Associados, em 2008, sob o título *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*.

² RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Imprensa Nacional, 1941, p. 161.

³ Catálogo *O desejo na Academia 1847-1916*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, dez. 1991 a mar. 1992, p. 20.

⁴ JORDÃO, Vera P. *A imagem da criança na pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979, p. 22.

⁵ LEITE, José Roberto T. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1988, p. 520.

⁶ DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University, 1986, p. 156.

⁷ MORAES, Angélica de. Safadezas com chancela acadêmica. *Jornal da Tarde*. São Paulo: 14 dez. 1991.

⁸ O desejo está na Pinacoteca. *Bandeiras*, ano 1, nº 3, São Paulo, 15 a 31 jan. 1992.

⁹ CAVALCANTI, Ana Maria T. *Les Artistes Bresiliens et “Les Prix de voyage en Europe” A la fin du XIX^e siècle: vision d’ensemble et étude 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 Archéologie (orientação do Dr. M. Eric Darragon.), 1999, pp. 215 e 216.

- ¹⁰ Ver também imagens 1, 2 e 4, em SERAPHIM, Mirian Nogueira. *Elisen Visconti e a construção da cultura artística de São Paulo*, RHAA nº 5, pp. 123 e 124, dez. 2005.
- ¹¹ PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, p. 196.
- ¹² “Esprit et âme, saint et pécheur, transfiguration et vice, éphèbe en adoration et faune en rut, femme-enfant et femme fatale, élection et malédiction, Arcadie et exotisme, paradis et jungle, tendresse et brutalité, raffinement et barbarie, ascèse et désir, transfiguration de la mort et exaltation de la vie, sublimation et abomination, modernisme et archaïsme, montée et descente, décadence et ascension : telles sont quelques-une des antinomies entre lesquelles l’époque balance et dont la dialectique cherche à déboucher sur une synthèse.” JOST, Dominik. *Literarischer Jgendstil*. 1969, p. 23, citado por Claude QUIGUER. *Femmes et machines de 1900: Lecture d’une obsession Modern Style*. Paris, Klincksieck, 1979, p. 145.
- ¹³ Cf. DUQUE, Gonzaga. “Elyseu Visconti”. In *Contemporaneos*. Rio de Janeiro: Benedito de Souza, 1929, pp. 19-26.
- ¹⁴ VERLAINE, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1948, p. XXI.
- ¹⁵ BONNET, Marie-Jo. *Les deux amies: essai sur le couple de femmes dans l’art*. Paris: Blanche, 2000, p. 150.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 136.
- ¹⁷ Dois períodos: de 1835 a 1841, e de 1844 a 1849, tendo passado os três anos de intervalo entre eles no Rio de Janeiro. Volta mais uma vez à Europa, entre 1850 e 1854, quando pode ter estado novamente em Paris. Foi depois desta última estada na Europa que, provavelmente, começou a pintar seus nus.
- ¹⁸ FAUNCE, Sara & NOCHLIN, Linda. *Courbet reconsidered*. New Haven: Yale University Press, 1988, pp. 175 e 176.
- ¹⁹ GIUNTA, Patricia Laura. “Prilidiano Pueyrredón e los orígenes de un arte nacional”. In *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires: Banco Velox, 1999, p. 82.
- ²⁰ MALOSETTI COSTA, Laura. “Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado”. In: *Arte entre lo Público y lo Privado*. Buenos Aires: CAIA, 1995, p. 95.
- ²¹ *Ibid.*, p. 94.
- ²² *Ibid.*, p. 92.
- ²³ *Ibid.*, p. 96.
- ²⁴ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*, 14. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 951.
- ²⁵ LUCIE-SMITH, Edward. *Ars erotica*. Lisboa: Livros e Livros, 1988, p. 100.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 170.
- ²⁷ O Salão de Bellas Artes. In: *Ilustração Brasileira*, ano VI, nº 61. Rio de Janeiro: set. 1925.



1

2



1 Eliseu Visconti. *No verão*, 1894

2 Eliseu Visconti. *Retratos de família*, s.d.



3



4

5



3 Eliseu Visconti. *Recompensa de São Sebastião*, 1898

4 Eliseu Visconti. *Oreadas*, 1899

5 Eliseu Visconti. *Nu deitado*, 1896



6



7

8

6 Eliseu Visconti.
Nu sentado, 1904

7 Eliseu Visconti.
Nu, 1895

8 Eliseu Visconti.
Busto de mulher, s.d.





9

9 Eliseu Visconti. *Nu deitado com véu*
(anterior a 1908)

10 Eliseu Visconti. *Menina com ventarola*, 1893

11 Eliseu Visconti. *Nu deitado*, 1918



10

11





12



13

14



12 Gustave Courbet. *Le sommeil*, 1866

13 Prilidiano Pueyrredón. *La siesta*, c.1865

14 Eliseu Visconti. *Nu feminino*, 1894