

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7





Eliseu Visconti (1866-1944) e as vanguardas artísticas europeias

Ana Maria Tavares Cavalcanti*



Enquanto construção argumentativa [...] a história [...] busca o argumento mais forte, mais persuasivo de seu auditório, porém jamais derradeiro. Por isso, deixa de ser a História única, soberana, guardiã do único sentido legítimo dos acontecimentos, e multiplica-se nas histórias possíveis, em confronto e litígio, que buscam e defendem sua mais-verdade [...].

José Américo MottaPessanha¹

 ara introduzir o debate sobre a situação de Eliseu Visconti (1866-1944) face às vanguardas artísticas europeias do início do século XX, gostaria de comentar trechos de um artigo de 1915, escrito pelo correspondente de um jornal carioca. A convite de Visconti, o jornalista fez parte de um grupo que visitou o ateliê do pintor em Paris, onde pode ver, antes que fossem levadas para o local definitivo, as pinturas decorativas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro [Figura 1]. Embora não faça referências aos movimentos de vanguarda nas artes visuais, nem tampouco se refira a Visconti como “acadêmico” ou “moderno”, o texto nos interessa, em primeiro lugar, por relatar com muita sensibilidade o modo como as obras do artista foram recebidas por seus contemporâneos:

Os admiradores do Sr. Eliseu Visconti, que são toda gente entre nós, vão ter [em] breve, o ensejo de admirar aquele dos seus trabalhos que é talvez o mais belo de todos: a decoração para o ‘foyer’ do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

No seu vastíssimo atelier da rua Didot, onde vem trabalhando há mais de dois anos para a execução desse trabalho, [...] o Sr. Eliseu Visconti proporcionou o encanto dessas primícias à colônia brasileira em Paris, tendo à frente o Sr. Ministro Olynto de Magalhães, acompanhado por sua senhora, e o Sr. Cônsul Souza Dantas, bem como outros membros da Legação e Consulado, o pintor Antônio Parreiras e os jovens pensionistas da nossa Academia de Belas Artes, funcionários do Escritório de Informações, jornalistas, personalidades do mundo artístico de Paris, etc.

*A decoração do ‘foyer’ é objeto de três grandes painéis: o do centro e os dois laterais. [...]*²

* EBA/UFRJ; CBHA

¹ PESSANHA, José Américo Motta. O sono e a vigília. NOVAES, Adauto (Org.) **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.50.

² Brasileiros em Paris. Decoração para o ‘foyer’ do Theatro Municipal, pelo pintor E. Visconti. Rio de Janeiro, 25 out. 1915. Este artigo de jornal se encontrava entre os guardados por Tobias Visconti, filho do pintor, e consultado pela autora em 1997. Infelizmente, o recorte não continha o título do periódico, nem o ano da edição. No entanto, como Visconti deixou Paris em 27 de novembro de 1915 para vir instalar estas pinturas no Rio, o artigo só pode datar de 1915. Sabe-se a data precisa da partida devido às anotações de Visconti em caderno conservado por Tobias Visconti, consultado pela autora em 1997: “Viagem para o Rio. Parti de Paris a 27 de novembro de 1915, às nove e cinquenta da

Após este início, o articulista menciona ter visto outras pinturas no ateliê. Mas nenhuma delas, acrescenta, teria conseguido prender o olhar dos visitantes “logo atraídos pelo esplendor do colorido, ainda mais que pelas proporções do grande painel do *foyer*” [Figura 2]. Em seguida, passa a descrever o trabalho:

Ele representa, simplesmente, vagamente, a Música.

Obra de decoração, pelo fim a que se destina, obra de sugestão pelas tendências artísticas do pintor, essa nova alegoria da Música é muito mais vasta de inspiração e de sugestão do que as simples figuras armadas de instrumentos - a lira, a harpa, flauta agreste... - das alegorias convencionais. Figuras femininas a manejarem instrumentos de corda e instrumentos primitivos; a música do teatro e a música da natureza, ocupam os dois extremos da grande tela; mas essas não passam de figuras secundárias, constituem simplesmente a alegoria objetiva, destinada a impressionar a retina.

A alegoria subjetiva, porém, que forma o centro do painel, consiste no entrelaçamento de formas nuas que devem sugerir as ideias ou sensações da melodia, do ritmo, da harmonia. Aí é que está a verdadeira musicalidade da tela: na sinuosidade da linha melódica, na harmonia das formas combinadas. Aí, e também no colorido, que é, no centro, de uma rica tonalidade amarela, quase como ouro em fusão, e que se vai diluindo, para os lados e para o alto, vibração de cores que vai da polifonia rumorosa, à vaga surdina, esbatendo-se até as linhas extremas do painel, onde se perde, evolva, não se sabe bem para onde...³

Esse efeito vivaz e diáfano que encantou os visitantes [Figura 3] foi alcançado por Visconti ao pintar “um véu de poeira policroma, salpicos de cor e de luz” sobre “as figuras solidamente desenhadas”,⁴ conforme explica adiante o autor, acrescentando que o mesmo processo já dera “resultados magníficos” na decoração para o “teto do Municipal”.⁵ De fato, este método inspirado no pontilhismo francês propiciava um frescor e vibração extasiantes, e Visconti já o empregara, sete anos antes, na *Dança das horas*, pintura alegórica do *plafond* da sala de espetáculos [Figura 4].⁶

Os elogios às decorações do teatro, as informações sobre o seletivo grupo que visitou o ateliê do pintor, e a afirmação de que “os admiradores do Sr. Eliseu Visconti [...] são toda gente entre nós” sinalizam o auge de sua carreira artística. Afinal, aos 49 anos de idade, requisitado pelo Estado para obras importantes na capital do país, Visconti já não era um iniciante nas belas artes, e sim um artista experiente e habilitado às encomendas de vulto. A bem sucedida trajetória de Eliseu Visconti ficou assim registrada pelo autor anônimo de 1915. Mas além desse aspecto, seu artigo despertou meu

> noite na gare d'Orsay. Noite bastante fria, cheguei a Lisboa depois de 72 horas de viagem regulares. Aqui me demorei quatro dias a espera do Oronzia do Pacífico e seguimos para o Brasil no dia 3 de dezembro de 1915.”

³ Idem, *ibidem*.

⁴ Idem, *ibidem*.

⁵ Idem, *ibidem*.

⁶ Para informações sobre o *plafond*, conferir em http://www.eliseuvisconti.com.br/teatro_plafond.htm

interesse por outro motivo, a valorização dos elementos puramente visuais da pintura que embasa seus comentários.

Ao dizer que “a verdadeira musicalidade” se encontra na “sinuosidade da linha melódica”, na “harmonia das formas combinadas” e na “vibração de cores”, muito mais do que nas figuras alegóricas que manejam instrumentos musicais, o articulista privilegia, enfaticamente, os aspectos plásticos da composição. Sua análise da alegoria de Visconti nos remete às teorias da arte abstrata de Kandinsky (1866-1944) que, no mesmo período, pôs em evidência o parentesco entre música e pintura.⁷ Em *Do Espiritual na arte*, livro publicado no final de 1911, Kandinsky expressara o desejo de que a pintura, seguindo o exemplo da música, abandonasse a representação do mundo exterior, para se aprofundar nos recursos expressivos de sua própria linguagem.⁸ O periodista brasileiro, como vimos, não chega a defender o abandono da representação de figuras, mas atribui às linhas e cores a capacidade efetiva de expressar ideias e sugerir sensações.

Por esta aproximação com uma das mais avançadas teorias da arte do início do século XX, as colocações do jornalista, *doublé* de crítico de arte, podem ser consideradas modernas. Em contato com elas, não é difícil para um pesquisador que deseje provar a modernidade de Visconti, interpretá-las de modo a favorecer este ponto de vista, situando o pintor na história da arte brasileira como introdutor de inovações, artista de sensibilidade pré-moderna e crítico das doutrinas acadêmicas. Para reforçar tais ideias, poderia recorrer a trechos escritos pelo próprio Visconti em pequenos blocos de notas que pude consultar em 1997 na casa de seu filho Tobias, posteriormente doados pela família ao Museu Nacional de Belas Artes. Em meio a estas anotações, Visconti reproduziu a seguinte declaração do pintor inglês John Constable (1776-1837):

Eu trabalho apenas para o futuro. Não vos preocupeis com doutrinas e sistemas. Ide reto adiante e segui vossa natureza. Podem pensar o que quiserem da minha arte. O que sei é que ela é verdadeiramente minha. Dois caminhos podem conduzir à fama. O primeiro é a imitação. O segundo é a arte que só depende de si mesma, a arte original. As vantagens da arte de imitação são que, como ela repete as obras do mestre, as quais o olho está há muito tempo acostumado a admirar, ela é rapidamente notada e estimada. Enquanto o artista que não quer ser copista de ninguém, que tem a ambição de fazer aquilo que vê e aquilo que quer, só aparece lentamente à estima. [...]. É assim que a ignorância pública favorece a preguiça dos artistas e os estimula à imitação. 'Nada mais triste, diz Bacon, do que ouvir serem chamadas de sábias as pessoas arditas [...] e a infelicidade é que se confundem frequentemente as obras amaneiradas e as obras sinceras'.⁹

⁷ KANDINSKY. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denöel, 1989, p.114.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. No original, Visconti escreveu em francês: *Constable - Je ne travaille que pour l'avenir. Ne vous préoccupez pas des doctrines et des systèmes. Allez droit devant vous et suivez votre nature. On pensera ce que l'on voudra de mon art. Ce que je sais c'est qu'il est vraiment le mien. Deux routes peuvent conduire à la renommée. La première est*

O fato de Visconti ter anotado as palavras de Constable revela seu interesse pelas discussões em voga nos meios artísticos de Paris, no início do século XX. Digo isso porque, se o primeiro biógrafo de John Constable publicou seu livro em 1843,¹⁰ a versão francesa - *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R.Leslie*¹¹ - só apareceu em 1905, e suponho que a transcrição feita por Visconti seja de 1906.¹² Assim, as ideias do paisagista inglês estavam em evidência na França, quando Visconti anotou estas frases.

Em 2004,¹³ sugeri que Visconti teria lido a declaração de Constable na tradução francesa do livro de Charles Robert Leslie. Porém é necessário retificar esta sugestão, pois embora se identifique no livro uma passagem similar,¹⁴ verifiquei que o trecho anotado por Visconti não se encontra nesta publicação. Uma declaração quase idêntica, contudo, aparece em *La nouvelle peinture* de Louis-Edmond Duranty, texto publicado em 1876 por ocasião da segunda exposição dos Impressionistas franceses.¹⁵ Se Visconti leu a citação em Duranty ou em outra fonte, ainda não se sabe, mas importa destacar suas afinidades com a concepção de arte defendida por Constable.

Nos escritos esparsos de Visconti, associada ao propósito de não se deixar afetar pela opinião do público, outra recomendação aparece insistentemente: não mostrar habilidade. É quase uma ladainha religiosa ou um mantra repetido inúmeras vezes. “Não mostre habilidade em arte, quando fizer um trabalho, sempre pense que é um estudo. Não pinte pensando nos outros”,¹⁶ escreveu em 1904. No ano seguinte, reitera: “Não mostre habilidade em arte. Quando fizer um

> *l'imitation. La seconde est l'art qui ne relève que de lui même, l'art original. Les avantages de l'art d'imitation sont que comme il répète les oeuvres du maître, que l'oeil est depuis longtemps accoutumé à admirer, il est rapidement remarqué et estimé. Tandis que l'artiste qui veut n'être le copiste de personne, qui a l'ambition de faire ce qu'il voit et ce qu'il veut ne paraisse [sic] que lentement à l'estime. [...] C'est ainsi que l'ignorance publique favorise la paresse des artistes et les pousse à l'imitation. "Rien de plus triste, dit Bacon, que d'entendre donner le nom de sage aux gens rusés, or les maniéristes sont des peintres rusés et le malheur c'est qu'on confond souvent les oeuvres maniérées et les oeuvres sincères.*

¹⁰ LESLIE, Charles Robert. **Memoirs of the Life of John Constable, esq. R.A.: Composed Chiefly of His Letters** (1843). London: Longman, Brown, Green, and Longmans, Paternoster row, 1845. Disponível em: <http://books.google.com/ebooks?id=UXc4AAAAAAAJ&hl=pt-BR> Acesso em jul. 2010

¹¹ LESLIE, C.R. **John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R.Leslie**, traduit avec une introduction: Constable et les paysagistes de 1830, par Léon Bazalgette. Paris: H. Floury, 1905. Disponível em: <http://www.archive.org/stream/johnconstabledap00lesluoft#page/n7/mode/2up> Acesso em fev. 2010

¹² Supomos que estas anotações sejam de 1906 pois um pouco acima, no mesmo bloco, há comentários sobre as obras do *Salon* de 1906.

¹³ 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), palestra apresentada no I Encontro de História da Arte “Revisão Historiográfica: O Estado da Questão”, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Unicamp em 2004. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasleha.htm> Acesso em 9 mai. 2010

¹⁴ LESLIE, 1905, p.187.

¹⁵ DURANTY, Louis-Edmond. **La nouvelle peinture**. Paris: E.Dentu, 1876, p.26. Disponível em: www.leboucher.com/pdf/duranty/b_dura_np.pdf Acesso em nov. 2004

¹⁶ De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.3. Data provável: 1904) No original, Visconti escreveu em francês: *Ne montrez pas d'habileté en art, quand vous faites un travail pensez toujours que c'est une étude. Ne peignez pas en pensant aux autres.*

quadro sempre pense que está fazendo um estudo”.¹⁷ Adiante, recomenda “evitar as fórmulas em arte”,¹⁸ aconselha “fugir das fórmulas como o maior dos inimigos”¹⁹ e adverte a si mesmo: “não mostre habilidade. Pintar uma forma inteira, [...] e não pedaços. [...]. Pintar quente sem medo como se estivesse fazendo um estudo, sem interesse”.²⁰ Passados mais de dez anos, por volta de 1917, escreve ainda: “Pintar com a alma e não com a mão. É preciso não saber-se fazer, a habilidade não conta em arte, pelo contrário”.²¹ “Não mostrar técnica na arte é grande qualidade”,²² anota no mesmo período. “A habilidade não conta em arte”,²³ a frase reaparece em 1918.

Essa rejeição da habilidade do artista indica uma mudança nos critérios de avaliação da arte, mudança que se iniciara no século XIX e agora, nas primeiras décadas do século XX, se tornava um novo paradigma. O sucesso de uma obra já não requeria o domínio absoluto das técnicas de representação, a correção no desenho e uma perfeita ilusão que impressionasse os espectadores. Ao contrário, mostrar habilidade seria um sinal de pouca ousadia e originalidade. Desse ponto de vista, um pintor convencional que imita as obras dos mestres, ou não é sincero ou lhe falta personalidade. Por outro lado, pintar como se estivesse fazendo um estudo, sem preocupação com o acabamento final ou com a opinião dos outros, era uma atitude valorizada.

Mas seria possível despreocupar-se com a opinião do público? Voltarei a essa pergunta. Antes, porém, gostaria de trazer para a discussão uma pintura realizada entre 1915 e 1916 por uma jovem estudante que entraria para a história da arte brasileira como a faísca que estimulou e acelerou as mudanças preconizadas pelo modernismo da Semana de 1922: Anita Malfatti (1889-1964). Trata-se da pintura *Nu Cubista n° 1* [Figura 5].

Apesar de realizados na mesma época, a pintura de Visconti para o *foyer* [Figura 3] e o *Nu cubista* de Anita [Figura 5] não parecem contemporâneos. Quando postos lado a lado, graças às reproduções fotográficas, a alegoria de Visconti recua no tempo e o *Nu cubista* se apresenta como vanguarda.

Afinal, podemos afirmar que Visconti foi um pintor que se aproximou das vanguardas? Ou, inversamente, argumentar que nunca foi atraído por elas? Em busca de respostas, é interessante

¹⁷ De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.4. Data provável: 1905) No original, Visconti escreveu em francês: *Ne montrez d'habileté en art. Quand vous faites un tableau pensez toujours que vous faites une étude.*

¹⁸ Idem, p. 6. No original em francês: *Eviter les formules en art.* E logo em seguida aparecem anotações sobre quadros expostos no Salão dos Independentes de 1905: *Paris, Indépendants 23-4-905.*

¹⁹ Idem, p. 6 – junho de 1905. No original: *On doit fuir les formules comme le plus grand des ennemis.*

²⁰ Idem, p. 7. Apenas a primeira frase está em francês no original: *Ne montrez pas d'habileté.*

²¹ Idem, caixa 3, p. 9. Por volta de 1917.

²² Idem, caixa 2, p.7. 1917-18.

²³ Idem, caixa 2, p.7. 1918.

prosseguir na comparação de seu trabalho com o de Anita Malfatti, pintora brasileira reconhecidamente moderna. Aproveitemos pois o “museu” de imagens que a fotografia nos oferece,²⁴ e vejamos os nus femininos de Visconti e Anita.

Sim, antes de mais nada, não se pode ignorar que há diferenças nos suportes, dimensões e propósitos. A pintura decorativa de Visconti se estende pelos 16 metros do teto do *foyer* do teatro e foi feita para ser vista de longe, enquanto o *Nu* de Anita Malfatti é uma pintura de cavalete de pequenas dimensões que convida o espectador a aproximar-se da tela. Visconti trabalhava sob encomenda do Estado, enquanto Anita realizava um experimento para si mesma, sem pretensões ou compromissos com os olhares de um público que houvesse financiado sua obra. Essas diferenças poderiam levar à conclusão de que a comparação não é apropriada. Mas as duas pinturas são peças de relevância na trajetória individual de cada um dos artistas. Visconti chegou a declarar que considerava suas pinturas para o Teatro Municipal dentre as mais importantes de sua vasta produção.²⁵ Anita Malfatti, embora não tenha exposto o *Nu cubista* em 1917, possivelmente por considerá-lo difícil para o público brasileiro,²⁶ referiu-se à tela por diversas vezes com especial afeição.²⁷ As duas pinturas são importantes para a narrativa da história da arte brasileira e foram reproduzidas em inúmeras publicações impressas ou em meio eletrônico. Sendo assim, possuem algo em comum que nos permite compará-las, não com a intenção de valorizar uma para diminuir a outra, mas para pôr em relevo suas características peculiares.

A primeira diferença que salta aos olhos se refere à permanência do desenho. Nas duas pinturas é visível que os artistas estudaram o modelo vivo e conheciam bem o desenho anatômico. Porém, a *Música* de Visconti, sob o véu de “poeira colorida”, apresenta proporções naturalistas, cuidadoso traçado das linhas de contorno e volume definido pelo sombreado; diversamente, o *Nu cubista* de Anita apresenta distorções na anatomia e, embora mantenha o claro e escuro, tem seu volume sugerido por massas de cor, evitando o modelado meticuloso. Visconti constrói sua pintura de modo tradicional e em seguida a “veste” com um tecido moderno, inspirado no pontilhismo do final do século XIX. Já Anita, realiza seu quadro numa concepção moderna desde a estrutura, pois a figura se faz a partir das manchas de cor. Mesmo nos títulos das obras, nota-se a diferença. O *Nu cubista* assume o desejo de “assimilação das novas correntes”²⁸ de forma programática, enquanto a

²⁴ MALRAUX, André. **Le musée imaginaire** (1947). Paris: Gallimard, 2004.

²⁵ ACQUARONE, F. **Mestres da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, s.d., p. 184-185.

²⁶ BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2006, p.195.

²⁷ Idem, *ibidem*, p.155.

²⁸ Idem, *ibidem*, p.159.

Música, pintura alegórica, mostra um compromisso entre atualização e permanência, o que era compatível com o espaço público ao qual se destinava.

Assim, a comparação reforça a desconfiança quanto à hipótese de um Visconti vanguardista. A essa altura, ele era um pintor oficial e consagrado, cujas obras conseguiam agradar aos amadores e artistas, à elite da sociedade brasileira e ao público em geral. Até mesmo a insistência para não se preocupar com o que os outros pensavam de sua pintura, recorrente em suas anotações deste período, pode indicar uma realidade inversa à qual era necessário opor-se deliberadamente. É fácil imaginar como a expectativa de uma futura cobrança da sociedade devia pesar sobre o artista que se ocupava da decoração para o Theatro do Rio de Janeiro.

Em contraste com os comprometimentos próprios da encomenda pública, o quadro de Anita foi pintado como um exercício pessoal da estudante de artes nos Estados Unidos. Sobre essa experiência, ela escreve numa carta de 1960:

*Ilustríssimo Senhor
Luiz de Almeida Cunha
Delegação dos Estados Unidos do Brasil,
Washington, D.C.*

[...] *Venho agradecer e acusar o recebimento de sua carta de 23 de agosto 1960.*

Muito poderia falar sobre minha viagem de estudos de Arte na América 1914, 1915-1916 – num período de ano e nove meses. Havia estudado em Berlim por três anos e ao chegar a New York procurei uma academia de arte onde deixariam plena liberdade aos alunos. Com uma colega segui para Monhegan Island, New England, a um curso de verão dado pelo Professor Homer Boss [1882-1956]. Foi nessa ilha de pescadores, envolta na eterna neblina, que comecei a desenvolver meu conceito de arte. Todos estávamos muito satisfeitos e eu... desconcertada.

Ao voltarmos ao atelier do Professor em New York pintei uma coleção de retratos que juntamente às paisagens de Monhegan e mais tarde, do Brasil, realizei em São Paulo a Primeira Exposição de Arte Moderna feita no Brasil Dez. 1916 a Jan. 1917 [sic] – marcou uma verdadeira revolução de Arte tanto na literatura como na música.

Homer Boss, era calado, falava pouco e vivia concentrado em seus próprios pensamentos – não suportava a pintura influenciada ou digo derivada de qualquer fonte estranha. Era filósofo e pintor. Como tentasse colher o máximo da inspiração individual, não admitia intromissão estrangeira. Por essa razão não tocava no trabalho dos alunos nem pintava em nossa presença. Era um esforço para formar uma “escola de pintura original americana”. Voltei ao Brasil 1916-1917 e nunca mais ouvi falar do mestre ou de minhas queridas colegas. Reconheço hoje a grande meta desse mestre.

Havia em nossa escola um Secretário, melhor aluno, encorajador, artista, enfim era o nosso conforto. Meio americano-meio russo não saberá localizá-lo fora da escola. Numa tarde de muita calma resolvemos pintar, eu, o primeiro nu brasileiro cubista, ele o primeiro nu americano cubista. Tenho ambas as telas. A minha mede 51cm x 40cm, a dele pouco menor. Quanto à minha tenho certeza de tê-la feito no fim da minha estadia na América, como a de Bayley [A.S. Baylinson, 1882-1950] também foi feita.

[...] *Devo ao atelier de Homer Boss o desabrochar das cousas modernas, libertadas que havia visto na Europa e finalmente nas fazendas do Brasil.*

Com muitos cumprimentos

*Anita Malfatti*²⁹

Desta carta, gostaria de destacar a sinceridade com que Anita descreve sua sensação de desconforto, no momento em que começava a rever seu conceito de arte. Também me chamaram a atenção o nome que ela deu à exposição “moderna” que realizou no Brasil, de dezembro de 1917 a janeiro de 1918,³⁰ e sua observação sobre o fato do evento ter sido o marco de “uma verdadeira revolução de Arte” no país. E por fim, sua explicação sobre o *Nu cubista*, realizado “numa tarde de muita calma” em que resolveu pintar “o primeiro nu brasileiro cubista”, é também significativa.

Essas passagens nos fazem compreender como as pinturas de Anita Malfatti realizadas naqueles anos e as aulas de Homer Boss foram de fato experiências de vanguarda. Quando Anita se diz “desconcertada”, revela o espanto característico diante de novidades que revolucionam conceitos estabelecidos. Ao denominar “moderna” sua exposição, marca uma atitude consciente e declara sua posição num momento em que ocorriam mudanças radicais nas concepções sobre a arte. Enfim, neste mesmo sentido, quando afirma que decidira pintar o primeiro nu cubista do Brasil, é coerente com a intenção de renovar a arte brasileira, inaugurando novos fazeres.

Na pintura e nos escritos de Visconti, percebemos seu empenho em realizar algo de valor, em não transigir com o gosto do público e ser sincero consigo mesmo, mas não encontramos o sentimento revolucionário, nenhuma proposta de mudanças radicais, ou o desassossego diante de um novo conceito de arte. E nos perguntamos: Que opinião teria Visconti sobre a pintura cubista e sobre as vanguardas europeias? Vejamos o que o pintor declarou a Angyone Costa, em 1927, sobre esses movimentos:

*Os futuristas, os cubistas, são todos expressões respeitáveis, artistas que tateiam, procurando alguma coisa que ainda não alcançaram. Eles agitam, sacodem, renovam. São dignos, por conseguinte, de toda admiração. A pintura, por exemplo, não pode nem deve condenar inovações.*³¹

²⁹ Carta de Anita Malfatti endereçada a Luiz de Almeida Cunha. São Paulo, 1960. Acervo da biblioteca do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

³⁰ Embora aqui Anita Malfatti mencione o período de dezembro de 1916 a janeiro de 1917, documentos comprovam que a exposição se realizou de dezembro de 1917 a janeiro de 1918. Na carta, ela também fala da “Primeira Exposição de Arte Moderna feita no Brasil”, na verdade, o nome dado em 1917 era “Exposição de Pintura Moderna”. Vide: BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2006, p.196.

³¹ COSTA, Angyone. **A Inquietação das Abelhas** - o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia, 1927, p.81.

Na mesma publicação, encontramos uma tentativa de Visconti para definir sua situação:

*Sou “presentista”. A arte não pode parar. Modifica-se permanentemente. Agrada agora o que ontem era detestado. Isto é evolução, e não é possível fugir aos seus efeitos.*³²

E ainda:

*Como ficar “passadista”? Na impossibilidade de uma diretriz “futurista”, sejamos, ao menos, “presentistas”, que é o que procuro, obscuramente, ser.*³³

A partir desta fala de Visconti, como podemos nós, historiadores da arte, situá-lo? Para começar, verifica-se que não ignorou as vanguardas europeias e se pronunciou sobre elas expondo uma atitude aberta às novas experiências. Mas procurou o conforto de um meio termo, não desejava ser passadista nem futurista.

Visconti se situa na passagem entre os séculos XIX e XX. Não rompeu com o passado de forma brusca, mas conviveu com as polêmicas do novo século sem negá-las. A complexidade deste momento não foi pequena e os embates entre tradição e vanguarda se desdobraram pela década seguinte. Para acrescentar outras ideias aos argumentos até aqui expostos, vejamos o que Manoel Santiago, discípulo de Visconti, lhe escreveu de Paris [Figura 6], em janeiro de 1929:

Paris – 22 – 1 – 1929

Meu caro professor Visconti.

Muitas saudades.

Accuso o recebimento de sua presada carta, cheia do seu bom coração, trazendo-nos notícias de todos de sua distinta Família.

Nós aqui passamos muito bem de saúde.

[...]

O Snr. tem razão quando fala do nosso meio d'ahi, é por isto que vou seguindo os seus admiráveis conselhos “- comendo pão e queijo para não voltar tão cedo -” Realmente agora é que estamos começando a aproveitar do ambiente artístico d'aqui; quando se chega vê-se tanta cousa boa e tantos museus que trava-se no espírito da gente uma verdadeira confusão. Lucta de cousas aprendidas no nosso meio d'ahi contra o novo ambiente.

Eu estou hoje tão capacitado desta verdade que destrui todos os quadros e a maior parte dos meus estudos de academia que fiz quando aqui cheguei. Achei-os falsos, sabios e litterarios. A qualidade de pintura que devia ser essencial estava quasi sempre encoberta por um banal sentimento poetico

³² Idem, ibidem.

³³ Idem, ibidem.

litterario ou perdida dentro de uma preocupação de desenho, mas um desenho mesquinho – academico photographico, como a visão de certos artistas d'ahi. E nós ainda fomos muito felizes, porque tivemos um excellente professor como o Sr. A verdade deve ser dita.

Acho muito pouco dois annos de permanencia aqui, a avaliar por mim. Penso que os outros collegas que estiveram menos de dois annos deviam ter sentido tambem este soffrimento que a Arte nos traz.

Há alguns aqui que não estudam e limitam-se a visitar os museus. Não querem ouvir conselhos e não tem curiosidade de frequentar uma academia para vêr o que se está fazendo hoje. Continuam cheios das mesmas falsas theorias.

Até este ponto, Santiago demonstra os sentimentos de alguém voltado para as inovações, espírito em transformação. Revela a “lucta de cousas aprendidas no nosso meio [...] contra o novo ambiente”, rejeita a literatice, o desenho mesquinho e fotográfico, e demonstra curiosidade aberta ao “que se está fazendo” em Paris. Na continuação da carta, a leitura se torna mais complexa:

Aqui, quando um artista não quer estudar faz-se futurista. Abriu-se o Salão dos Independentes. Verdadeira palhaçada. Salva-se uma ou outra cousa com qualidade de pintura. Não compreendo porque esta gente continua a achar belleza nas attitudes imoraes e deformadas. O quadro célebre é um auto-retrato: um homem com a palheta na mão, completamente nú, horrivelmente pintado, com os cabellos do proprio artista pregados nos respectivos logares. Escandalo! A policia mandou retirar do Salão... Conseguiu o que pretendia – ser falado e attrahir milhares de curiosos.

[...]

Nas considerações que faço talvez haja exagero de minha parte, porém o meu bom professor me desculpará.

Precisamos conversar pessoalmente, ouvir os seus conselhos, porém a distancia não permite.

[...]

Abraços do discipulo grato e amigo certo e admirador

*Santiago.*³⁴

Vê-se que o futurismo, para Manoel Santiago, se tornara sinônimo de falta de seriedade e caminho fácil para os que almejavam a fama através do escândalo. Em todo caso, a referência à relação dos artistas com o público aparece mais uma vez nesta correspondência, assim como aparecera nos escritos de Visconti, mesmo que este último tivesse a intenção de alertar para a necessidade de pintar sem se preocupar com o que outros pensariam de sua pintura.

Quando introduzi este tópico, prometi voltar a ele para questionar se era de fato possível deixar de se preocupar com a opinião do público, no período em foco. Neste sentido, gostaria de voltar a falar de Anita Malfatti, mas agora sobre suas telas da década de 1950 e suas palavras sobre elas. Aos 66 anos de idade, tendo abandonado a fatura da juventude, Anita produziu uma pintura de caráter ingênuo e popular. Sobre esta fase, escreveu a Mário de Andrade:

³⁴ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 22 jan. 1929. Fotocopiada pela autora em 1997 na casa de Tobias Visconti, filho do pintor.

Eu moro longe de São Paulo, tomo conta do meu jardim, [...] e pinto as festinhas do nosso povo. O grandioso, o majestoso, assim como a glória e o mágico sucesso me deixam calada, triste, mas as coisas fáceis de pintar, simples de se compreender, onde mora a ternura e o amor do nosso povo, isso me consola, isto me comove... Tenho medo de ter desapontado você.³⁵

E na sequência, explicava:

Quando se espera tanto de um amigo, este fica assustado, pois sabe que por nós mesmos nada podemos fazer e ficamos querendo ser grandes artistas e tristes de ficar aquém da expectativa. Procurei todas as técnicas e voltei à simplicidade, diretamente; não sou mais moderna nem antiga, mas escrevo e pinto o que me encanta...³⁶

Note-se que, tantos anos após a experiência moderna, ao lembrar-se do período heroico, Anita revela que o desejo de corresponder às expectativas de seus amigos modernistas era penoso. Ou seja, sempre tivera consciência das expectativas de seu público, mesmo que não se tratasse de um coletivo anônimo, mas de um pequeno grupo de intelectuais. De fato, até buscando a liberdade de expressar sua originalidade, há sempre um pacto que se estabelece entre o artista e aqueles aos quais endereça sua arte. O mesmo se passou com Visconti, que necessitava deste pacto para viver de sua arte.

A consciência desta necessidade se revela, por acaso, num pequeno comentário de Visconti sobre a primeira exposição de Tarsila do Amaral realizada em São Paulo em 1929 [Figura 7]. “Esta exposição é de uma amadora que nada vende, porque é rica, seu retrato pintado por ela própria é o que está neste catálogo”³⁷, escreveu na margem do folheto que trazia a lista de obras expostas. Não era um comentário a ser falado em voz alta, declarado a jornalista ou publicado em livro. Era apenas uma anotação para si mesmo, e expunha o mais íntimo pensamento do artista, sua constatação de que a arte moderna de Tarsila só era possível porque ela não dependia de vender seus quadros para viver.

Para concluir estas reflexões sobre as relações de Visconti com as vanguardas artísticas europeias, gostaria de retomar um pensamento de José Américo Motta Pessanha que, escrevendo sobre história e ficção, disse:

³⁵ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 1955. Apud MALFATTI, Dóris Maria. **Minha tia Anita Malfatti**. São Paulo: Terceiro nome, 2009, p.107.

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ Notas manuscritas de Visconti na capa do folheto da exposição de Tarsila do Amaral em São Paulo, no prédio Gloria, de 17 a 24 de setembro de 1929. Fotocopiado pela autora na casa de Tobias Visconti, filho do pintor, em 1997.

*Porque de fato existiu, Napoleão se distingue de James Bond. Mas o historiador que escreve sobre ele, organizando e relacionando informações, interligando instantâneos, documentos e depoimentos, montando sequências e estabelecendo elos causais, inevitavelmente cria, imagina, fabula: é narrador.*³⁸

Assim também fabulam os historiadores da arte quando organizam e interpretam as informações advindas de obras de arte, documentos e depoimentos, tanto os que veem Visconti como um pintor avançado para sua época, moderno antes de 1922, quanto aqueles que o rotulam como mais um eclético oitocentista, conservador e acadêmico, ou ainda os que o situam entre os dois extremos, equilibrando-se entre dois mundos, França e Brasil, e entre os dois séculos nos quais viveu e produziu sua arte.

³⁸ PESSANHA, op. cit., p.51.



Figura 1 – Eliseu Visconti e as decorações do Foyer no ateliê na rua Didot, Paris, 1915
Fonte: BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p.116.



Figura 2 – ELISEU VISCONTI: *A Música (parte central)*, 1913-16.
Óleo sobre tela colada ao teto, 700 x 1600 cm (dimensão total).
Rio de Janeiro, Theatro Municipal, *Foyer*.
Fonte: BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p.136



Figura 3 – ELISEU VISCONTI: *A Música (detalhe)*, 1913-16.
Óleo sobre tela, 700 x 1600 cm (dimensão total).
Rio de Janeiro, Theatro Municipal, *Foyer*.
Foto: Ana Cavalcanti, 2009.

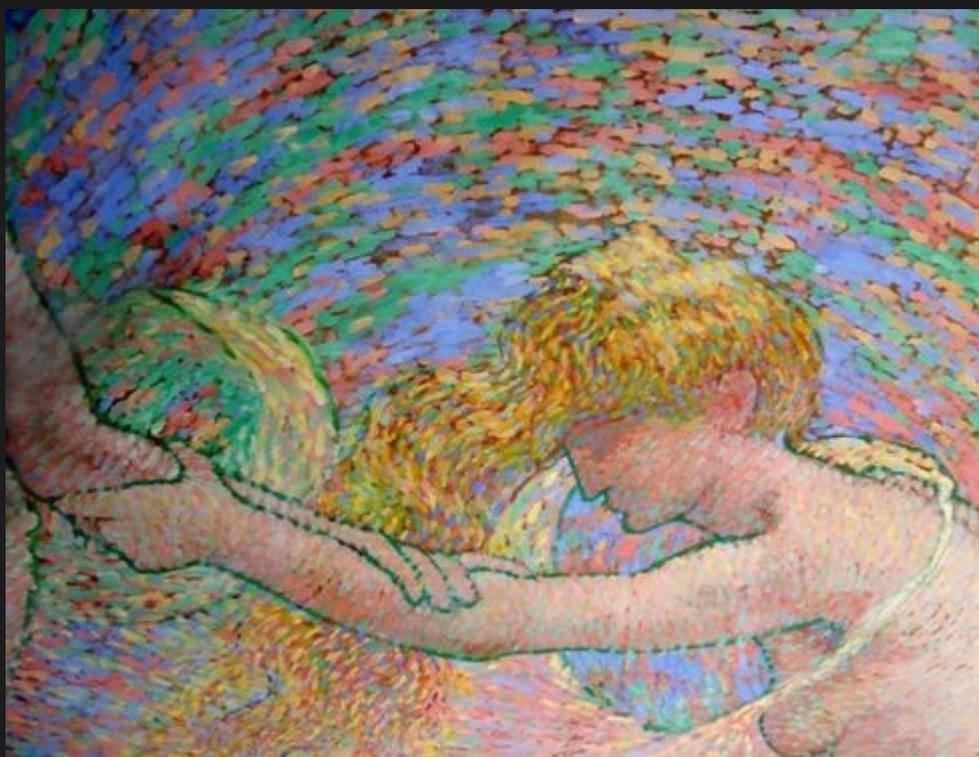


Figura 4 – ELISEU VISCONTI: *A Dança das horas (detalhe)*, 1908.
Óleo sobre tela colada ao teto.
Rio de Janeiro, Theatro Municipal, *plafond*.
Foto: Ana Cavalcanti, 2009.



Figura 5 – ANITA MALFATTI: Nu Cubista no 1, 1915/16
Óleo sobre tela, 51 x 39 cm.
Rio de Janeiro, Coleção particular.
Fonte: *Arte no Brasil*, v.2. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 660.

Paris - 22-1-1929
Meu caro professor Visconti,
muitas saudações -
Acuso o reclimento de sua
pesada carta, cheia de seu bom
coração, trazendo-nos notícias
de todos de sua distinta família.
Aos aqui passamos muito bem
de saúde.
O inverno este ano tem sido
admirável e a temperatura ainda
não baixou a zero, a Maria
e Haroldo estão muito contentes.
O Sr. tem razão
quando fala de nosso meio
d'aqui, e por isto que vou se-
quindo os seus admiráveis conselhos
"convendo não a apressar"
"não voltar tão cedo". Realmente
agora é que estamos começando
a aproveitar do ambiente artísti-
co d'aqui; quando se chega vê-
se tanta coisa boa e tantos
museus que trava-se no espri-
rito da gente uma verdadeira
confusão. Justa de coisas
aquelas ali no nosso meio d'aqui
contra o novo ambiente.

Figura 6 – Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 22 jan. 1929.
Rio de Janeiro, família Visconti.



Figura 7 – Capa do folheto da exposição de Tarsila do Amaral em São Paulo, em 1929.
Com anotações de Eliseu Visconti
Rio de Janeiro, família Visconti.