A biografia de Eliseu Visconti pela escrita de Frederico Barata

Eliseu Visconti throught the lens of Barata

Ana Heloisa Molina *
Universidade Estadual de Londrina

Resumo

Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) foi um pintor italiano naturalizado brasileiro cujas obras marcaram as primeiras décadas do século XX. Intitulado como "impressionista" ou "pintor eclético" sua biografia redigida pelo crítico de arte Frederico Barata (1900-1962) adquire outro viés de abordagem. Esse artigo procura apresentar Eliseu Visconti enquanto homem de seu tempo, as linhas que cruzam os referenciais teóricos sobre o uso da biografia e sua escrita, no caso, sob o olhar de um crítico de arte e, por fim, o perfil do artista traçado por Barata em seu livro "Eliseu Visconti e seu tempo".

Palavras-chave: Eliseu Visconti; Frederico Barata; crítica de arte.

Abstract

Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944) was an italian painter who lived many years in Brazil. His works grew up on the first decades of the XX century, when was called by the main critics of art as "impressionistic" or "eclectic" paintings. His biography, written by Frederico Barata (1900-1962), however, presented new skills and details that reinvent the work. In this article, we present Eliseu Visconti through the lens of Barata, according to the book "Eliseu Visconti and his time", and also by the eye of the own time of the painter and his common criticals.

Keywords: Eliseu Visconti; Frederico Barata; art criticism.

- **Enviado em: 17/05/2017**
- **Aprovado em: 28/06/2017**

* Departamento de História. Área de Metodologia e Prática de Ensino de História..

As relações entre memória e história possuem fronteiras que envolvem distintas concepções de varias áreas das ciências humanas e como tal estabelecem parâmetros de aproximação e distanciamento; narram sobre a identidade e sobre o outro em pluralidades de entonações.

Tais questões apontam também sobre os modos de escrever sobre uma pessoa singular em biografias cujas entrelinhas de escrituras envolvem deslocamentos afetivos, criticidade e exatidão de dados (ou não) em uma trama narrativa impressa e acessível ao público. E quando tal narrativa é entabulada por um crítico de arte como essa prática de escrita se configura?

Este texto se propõe a apresentar a escrita da vida e obra de Eliseu Visconti (1866-1944) pintor italiano, naturalizado brasileiro, cuja trajetória artística abrange as primeiras décadas do século XX pela pena de Frederico Lopes Freire Barata (1900-1962) historiador, crítico de arte e amigo próximo do artista.

Em um primeiro momento delineará Visconti e sua época. Época essa em transição política, social e cultural em uma escala não restrita ao Brasil, em que a chegada do século XX e as perspectivas de progresso e a crença da idéia de melhoria em geral eram a tônica dos debates e discussões.

A seguir indicará as linhas teóricas e metodológicas sobre o uso da biografia na historiografia e em um terceiro momento, apresentará o livro “Eliseu Visconti e seu tempo”, escrito por Frederico Barata e publicado em 1944, ano do falecimento do pintor, onde selecionamos alguns trechos para análise de sua escrita. Esse crítico de arte traçará um perfil mesclando a vida, a obra e o tempo desse pintor. A especificidade desse tipo de escrita, a crítica de arte, será também pontuada.

1. Visconti e sua época: linhas indicativas

Eliseu Visconti e sua época. Quem foi esse pintor? Qual seu tempo?

Conhecer Visconti, como homem de um tempo em que as mudanças, em todos os níveis, processavam-se de forma rápida e atropelada é privilegiar um enfoque desses objetos em uma malha de relações, em que a tradição e o moderno, o progresso e o arcaísmo confrontam-se em uma arena de fixação de poderes e espaços.

Visconti ganha maior projeção no cenário artístico brasileiro, quando executa o pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro entre 1905 a 1908. Nesse momento, na transição do século XIX ao XX, temos a legitimação de outra ordem política não desvinculada de mecanismos de manutenção anteriores, mas, com brechas à subversão, em um território

urbano não de todo definido, mas, reconfigurado e remodelado à custa de uma expansão capitalista e sob a permanência ideológica de um regime político a ser instaurado à custa de forças de coerção ainda latentes, mas, extremamente definidoras.

As batalhas intelectuais, calcadas em instâncias institucionais, solidamente fincadas no Segundo Império, na verdade, promovem lentas reformas, tênues mudanças. Privilegiamos nesse momento, o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) e a AIBA (Academia Imperial de Belas Artes e depois da proclamação da República, Escola Nacional de Belas Artes ENBA), na condição de duas instituições fincadas no Segundo Império no intuito de perceber a malha de proposições e ações ocorridas durante essa transição: de tempo, de regime político, de anseios e expectativas perante o futuro.

Aparentemente distintas, verificaremos que as relações entre o IHGB e a AIBA são extremamente próximas: pelo trânsito de seus membros, pela rede de relações sociopolíticas e culturais estabelecidas e principalmente pelos objetivos comuns a serem realizados, ou seja, delinear um projeto civilizatório, organizar uma história e geografia que atendam às expectativas geradas e construir uma imagem adequada de tais propósitos políticos e ideológicos.

As lentas mudanças no interior dessas instituições promovem redirecionamentos, correções de rotas, avanços e recuos para atender às novas demandas colocadas pela velocidade e urgência do novo século, bem como, pela convergência de grupos sociais e políticos interessados em ocupar espaços de poder e ação.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é criado em 1838, recebe reflexos de influências da Academia de Lisboa (quanto ao caráter acadêmico) e do Instituto Francês que inspira a criação de uma Revista Trimensal nos mesmos moldes. Com o objetivo de coletar documentos esparsos nas províncias e promover a construção de uma história nacional, o Instituto constrói um acervo precioso: além da biblioteca, organiza o arquivo, a pinacoteca e a mapoteca com documentos importantes para a compreensão da escrita visual e cartográfica do país.

A finalidade do IHGB, segundo seus primeiros estatutos era coligir, metodizar e publicar (ou arquivar) os documentos para a história e a geografia do país, promover os conhecimentos desses dois ramos filológicos [sic] por meio de cursos, corresponder-se com as sociedades estrangeiras, publicar a Revista e ramificar-se nas províncias.

A "Casa da Memória" como foi denominada organizou a partir da afirmação de suas finalidades e princípios ético-morais, uma estrutura de textos e discursos em seus relatos, relatórios e artigos publicados que, se em um primeiro momento, propôs-se ao desafio de

sistematizar uma história e um conhecimento disperso pelo país em um crivo ideológico historicizante, por outro, coloca-se a escrever uma tradição e um passado, vivenciado em uma fase áurea de seu protetor, D.Pedro II, agora, em tempos de pessimismo de um novo momento, o republicano.

A Academia Imperial de Belas Artes foi pensada a partir da chegada da Missão Artística Francesa em 1816, consolidando os princípios neoclássicos trazidos pelos seus integrantes. Foi inaugurada oficialmente em 1826, em sede projetada por Grandjean de Montigny. Na gestão de Félix Taunay (1834-1851), a Academia adquire sua estrutura de organização definitiva por intermédio da regulamentação dos cursos, a criação das Exposições Gerais de Belas Artes, a organização da pinacoteca e a instituição dos prêmios de viagem ao estrangeiro. As normas que compunham o pensionato no exterior determinavam o aperfeiçoamento com mestres consagrados do academismo.[1]

Após o período áureo, sob a direção de Araújo Porto Alegre (1854-1857), quando surgem artistas como Victor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905), evidencia-se na década de 1880 uma crise, expressa pelo conflito entre "modernos" e "positivistas", que culmina na criação do Ateliê Livre em 1888. Proclamada a República, ocorre a Reforma de Ensino em 1890 e a Academia Imperial é nomeada como Escola Nacional de Belas Artes.

Além das transformações desses lugares institucionais, temos um grande movimento de reformulação do espaço urbano no Rio de Janeiro, empreitada por Pereira Passos (1836-1913), onde, destroem-se e criam-se outras referências e marcos de diferenciação social e cultural no redesenhamento da cidade, a partir de 1903.

Visconti é o homem desse tempo de redefinições e será tomado dessa forma, como um pintor que viverá não só a transição política do regime de governo brasileiro, mas, como um artista que perpassa as mudanças institucionais da AIBA, a organização ou sua tentativa de elaborar uma crítica de arte que construirá outros referenciais e valores artísticos e influenciará gostos para as transformações imagéticas em curso, onde

[1] O termo liga-se diretamente às academias e à arte aí produzida. Presentes na Europa desde 1562, com a criação da Academia de Desenho de Florença, disseminadas por diversos países durante o século XVIII, as academias de arte são responsáveis pelo estabelecimento de uma formação artística padronizada, ancorada em ensino prático - sobretudo em aulas de desenho de observação e cópias de moldes - e teórico, em que se articulam as ciências (geometria, anatomia e perspectiva) e as humanidades (história e filosofia). Ao defender a possibilidade de ensino de todo e qualquer aspecto da criação artística por meio de regras comunicáveis, essas instituições descartam a idéia de gênio, movido pela inspiração divina ou pela intuição e talento individuais. Rompem com a visão de arte como artesanato, e isso acarretam mudança radical no status do artista: não mais artesãos das guildas, eles passam a ser considerados teóricos e intelectuais. Além do ensino, as academias são responsáveis pela organização de exposições, concursos, prêmios, pinacotecas e coleções, o que significa o controle da atividade artística e a fixação rígida de padrões de gosto. ACADEMICISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

experimentará/absorverá estilos artísticos em mutação que ocorrem na Europa e de certa forma, ecoam no Brasil.

2. Biografia: uma abordagem teórica metodológica

Ao analisar a produção artística de um personagem, podemos incorrer no erro da "ilusão" de sua produção, tomando essa mesma produção como definitiva, verdadeira e extremamente refletora da "realidade".

Considerar e selecionar temas e objetos dessa produção é percorrer um trajeto que perpassa a necessidade de apresentar esse personagem em um percurso temporal orientado de certa forma, para dar não só uma inteligibilidade como também estabelecer relações que fujam à mera citação entendendo, porém, a noção de tempo como complexo, polimorfo, multifacetado em suas dimensões.

Essa necessidade decorre do fato de perceber não a história de vida do artista, mas, a visão construída de sua obra e sua ação.

> Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um "sujeito" cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social [...][2].

Não se procura aqui a distinção do indivíduo concreto e o indivíduo construído, mas, os fragmentos de uma pessoa, um artista, de sua ação, influências, círculos sociais e culturais, o aprendizado em instituições, viagens ao exterior e o grau de influência de movimentos estéticos internacionais ou não na execução de suas obras, desvendando a rede de relações em que transita.

Esse caldeirão de influências, em maior ou menor amplitude, desloca-se no espaço social e atua, em freqüências desiguais, na ação do homem e do artista.

A trajetória que mescla biografia e crítica de arte sobre a produção artística de Eliseu Visconti aqui apresentada foi baseada na obra de Frederico Barata, editada em 1944, no mesmo ano de seu falecimento.

---

[2] BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: *Usos e abusos da História Oral.* 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.189.

Faremos uso de certa "biografia" com uma noção estendida, pois, tomamos a obra de Frederico Barata, estudioso e crítico de arte que adota Visconti e a trajetória de sua vida e produção artística e que organiza um texto literário ao mesmo tempo em que mescla crítica artística.

Para realizarmos esse intento, abordamos essa fonte por dois vieses: o primeiro utilizou os cuidados propostos pela biografia como uma problemática passível de ser reduzida à superficialidade, e o segundo, consideramos as reflexões acerca da micro-história como instrumento de análise das relações com o contexto circundante.

Os perigos de um uso exclusivo da biografia colocam-se na perspectiva "naturalista determinista", ou seja, prenuncia-se o herói e sua trajetória vitoriosa. Muitos têm utilizado a biografia como uma função sugestiva, como exploração preliminar do problema ou de forma ilustrativa para validar hipóteses teóricas estabelecidas graças a outros procedimentos de pesquisa.

Marly Silva Motta comenta a dupla desqualificação sofrida pelo método biográfico perante os historiadores.

> Em termos científicos, foi associado à imprecisão e à subjetividade. Situada na fronteira entre a literatura e a história, a biografia se caracterizaria pela "promiscuidade dos vulgarizadores de baixa categoria, dos escreventes de historietas", voltada para um grande público ávido por intimidades e desatento à consistência científica. Em termos políticos, a acusação se voltou contra uma postura considerada elitista e conservadora, a qual, ao privilegiar o indivíduo à massa, desconheceria "as forças profundas da história"[3].

As biografias foram tradicionalmente um gênero historiográfico por excelência do século XIX, ao aliar de um lado, o exercício de elogios aos heróis nacionais atrelados, na maioria das vezes, a um dos complexos organizativos do processo de construção de nações e de outro lado, alinhar-se à concepção da história como "mestra da vida", pois as biografias seriam modelos exemplares a serem seguidos pela população.

Essas posições nos colocam frente a duas questões necessárias para não incorrer em riscos excessivos: a não supervalorização do indivíduo como fator explicativo de uma época e desembaraçar-se das explicações monocausais e lineares, calcadas apenas no glorioso "destino final" do ator histórico.

---

3 MOTTA, Marly Silva da. "O relato biográfico como fonte para a história". *Vidya*. Santa Maria, n.34, jul./dez 2000, p.109.

> Desatada das malhas do reducionismo e da simplificação, a biografia permitiria não só perceber as margens de liberdade e de constrangimento no interior das quais os indivíduos se moviam, como refletir sobre os limites da racionalidade do ator histórico[4].

A relação entre a vida de uma pessoa e o contexto circundante era ponto de divergência entre os historiadores. O método biográfico, ao quebrar a noção de esquematismo simplista e ao possibilitar a leitura das inter-relações entre o indivíduo – e seus diversos graus de liberdade no agir – e a rede de relações históricas – e seus vários graus de atividades reguladoras – propõem um novo desafio ao historiador, ou seja, falar de um homem e de seu tempo na medida em que isto permita esclarecê-lo.

> Conquanto a renovação historiográfica dos anos 80 tivesse enfraquecido as reações contrárias ao método biográfico, a resistência só se reduziria efetivamente na década seguinte. [...] A biografia confronta hoje o historiador com os problemas essenciais – porém clássicos – de seu ofício de um modo particularmente agudo e complexo[5].

Essa relação não descarta o cuidado quanto à distinção da literatura, da liberdade ficcional que envolve determinados personagens com a história comprometida com o rigor documental. O confronto de diversas fontes é essencial para montar uma das possíveis imagens de uma personalidade, tomando o cuidado de não focalizar a apreensão da fonte[6] como "texto" único e a percepção da realidade histórica como ilusão, propondo um relativismo ambiente: as formas expressivas desenvolvidas e os problemas de interpretação histórica e dessa forma, considerar a natureza descontínua e provisória do real, e não incorrer na armadilha da história cronológica, pois, utilizam-se desses eventos como pontos de contato de percepção da ação do indivíduo.

---

4 MOTTA, Marly Silva da. "O relato biográfico como fonte para a história". *Vidya*. Santa Maria, n.34, jul./dez 2000, p.109.

5 MOTTA, Marly Silva da. "O relato biográfico como fonte para a história". *Vidya*. Santa Maria, n.34, jul./dez 2000, p.110.

6 Gribaudi cita como exemplo de uso de fontes, o trabalho de Giovanni Levi. "Por meio de uma reconstrução baseada em três fontes diferentes (os registros paroquiais, as listas de cobrança de impostos, os cadastros), Levi mostra que a composição das famílias, as formas de propriedade e de gestão das terras variam consideravelmente e de modo aparentemente aleatório. Essa constatação lhe sugere a hipótese de que existem laços que se criaram e solidificaram, para além do espaço das famílias e de suas terras, segundo mecanismos mais profundos de solidariedade e de troca." Cf. GRIBAUDI, M.Escala,pertinencia,configuração. In. REVEL, J. (Org.). *Jogos de escalas*: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.p.133.

A proposta de contextualização reconstitui um tecido social e cultural mais amplo e não pode ser tomada, exclusivamente, como homologação de uma amostra ou afirmação em busca de uma dada normalidade.

A experiência de um indivíduo, em um dado espaço, permite perceber as adaptações, as readequações particulares ao impacto dos movimentos históricos globais em uma modulação particular.

A proposta de uso de uma escala de análise em uma dimensão micro aponta a complexidade de distinguir o indivíduo e as redes de relações estabelecidas em várias instâncias.

Privilegiar a experiência dos atores, segundo Revel, significa reconstruir em torno os contextos que lhe dão sentido e forma, percebendo melhor o embaralhamento das lógicas sociais. Resiste melhor, também, "(...) à tentação de uma reificação das ações e das relações entre elas, assim como das categorias que nos permitem pensá-las" [7].

A história social atenta aos indivíduos percebidos em suas relações com outros indivíduos. Preocupado com a tendência de um relativismo do tipo culturalista no interior da história social, ou seja, a redução de uma complexa gama de relações sócio, política, econômica ao feixe da cultura na condição de fator explicativo de todo mecanismo social, Revel (1998), propõe a construção de identidades sociais plurais e plásticas que se opera por meio de uma rede cerrada de relações: de concorrência, de solidariedade, de alianças em um jogo de estratégias e interações em constante elaboração e redefinição.

Gribaudi vê na variação de escala, um recurso que considera a estrutura folheada do social e seu cotejo em vários níveis.

> No cerne da demonstração micro analítica, encontra-se efetivamente o indivíduo. No entanto, sua centralidade, assim como a do contexto, é instrumental. O indivíduo é importante, sobretudo enquanto lugar dessa atividade intensa e especificamente humana de leitura, de interpretação e de construção do "real"[8].

O constante jogo de estratégias entre o individual e o social é espaço de conflitos, negociações, transações provisórias inseparáveis de representações do espaço relacional

7 REVEL, Jacques. Apresentação. In. *Jogos de escalas*: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p.13.

8 GRIBAUDI, M. Escala,pertinencia,configuração. *Jogos de escalas*: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 89.

urbano, dos recursos que oferece e limitações que impõem aos atores sociais que se orientam e realizam suas escolhas.

A proposta de micro análise redefine a noção de contexto. Propõe, assim, a constituir a pluralidade dos contextos que são necessários à compreensão dos comportamentos observados.

Relacionar segmentos de vida e de experiência a fim de reconstruir a existência histórico-institucional de um determinado grupo social[9] é reconstruir as redes de relações. Pela identificação de escolhas específicas (individuais ou coletivas) podem-se re-analisar o destino ambíguo do termo "estratégia" e suas possibilidades, as escolhas e reconstruções posteriores feitas por outros leitores: críticos e jornalistas, por exemplo, e a capacidade desse grupo se re-adequar, em outras relações, aos diversos momentos inflexores de mudança.

Essa estratégia ambígua do indivíduo com o meio refere-se às redes de relações em vários níveis, em que se instalam "práticas sociais" e se detectam os vestígios ou as lógicas de práticas coletivas cuja notável pertinência simbólica permite caracterizar a significação visual e as instâncias de legitimação na cultura local.

O ator social nessa trama é construído por muitos olhares. Por críticos de arte contemporâneos a Eliseu Visconti; outros, distantes em outras décadas, artistas coetâneos, entrevistas concedidas, exposições realizadas, atividades desenvolvidas, prêmios e homenagens recebidas, influências absorvidas e exercidas, entre outros vetores como é possível perceber em documentos como as críticas de arte publicadas em artigos de jornais da época por Gonzaga Duque (1863-1911), a entrevista concedida a Angyone Costa (1888-1954)[10] e o perfil traçado por Frederico Barata.

Veremos agora como Eliseu Visconti será apreendido por Frederico Barata, crítico de arte e amigo do pintor que ao escrever essa "biografia" proporcionou o retrato de um pintor que transitou do final do século XIX à década de quarenta do século XX entre correntes diversas de vanguardas artísticas imprimindo um estilo único e pessoal a seu trabalho.

9 GRENDI, Edoardo. Repensar a micro história? In. *Jogos de escalas*: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 253.

10 Para maiores detalhes ver: COSTA, Angyone. *A Inquietação das abelhas*: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia, 1927 e GONZAGA DUQUE. *Contemporâneos:* Pintores e Esculptores. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

3. “Eliseu Visconti e seu tempo” por Frederico Barata

O uso exclusivo da biografia induz também ao cuidado com o filtro proposto pelo biógrafo. O registro de sua vida foi realizado, não por ele, mas, por um crítico de arte e amigo e o que podemos chamar de biografia foi lançado após sua morte, o que não possibilita reconsiderações por parte do biografado. Eivado de uma postura pessoal e afetiva, coloca-se o autor e o biografado, o que não significa que Barata se mantenha isento de colocações mais firmes e duras.

Podemos perceber em textos ao longo do século XX, assertivas favoráveis ao texto de Frederico Barata e mesmo durante o lançamento desse livro.

Ao analisar esse livro, Agripino Grieco (1888-1973), jornalista freqüentador dos meios intelectuais e boêmios do Rio de Janeiro, que concentrou sua atividade intelectual na crítica literária e temido pela verve panfletária e o espírito satírico, por exemplo, aplaude o testemunho do biografado e a isenção do autor no registro das informações essenciais. Lamenta, porém, o recolhimento de momentos mais “simpáticos”, sem considerar os percalços e problemáticas da produção do pintor.

> Frederico Barata, procurando sempre o essencial, o definitivo, folga no caso o artista da sua maior intimidade, mas o faz sem expressões blandiciosas. Amigo e não fâmulo. Foi a testemunha de uma nobre atividade e depõe sem extremos de lisonja ou de depreciação. Seus conceitos jamais se afogam em louvores supérfluos. Nem o movem nenhum intento de polêmica, percebendo-se-lhe até relativa benignidade diante de alguns malfeitores do modernismo. A afetividade não exclue a crítica nesse confidente do velho mestre embora o biógrafo preferisse recolher os momentos mais simpáticos do artista da “Dansa das Oréades” [sic].[11]

A “biografia” de Eliseu Visconti foi escrita por Frederico Barata (1906-1961) e lançada em 1944, ano da morte do pintor, pela Editora Zélio Valverde (Rio de Janeiro). Contêm fotografia de Norberto Strasser, Carlos Moscovics, com 222 páginas, ilustrações em preto e branco e apresentando 08 lâminas.

É dividido em treze sub-títulos, respectivamente: a) Formação, b) Meio, c) Revolta dos modernos – 1888, d) Europa: primeiras influências, e) Marcos divisórios, f) O pintor da

[11] Texto jornalístico em relação ao qual não foi possível identificar a procedência do jornal e sua data. Deduz-se que data de época imediatamente posterior ao lançamento do livro de Frederico Barata, em 1944. Muitos textos jornalísticos foram obtidos sob a forma de fotocópia nas bibliotecas da Funarte e MNBA. Esses textos haviam sido freqüentemente recortados de páginas de jornais e não continham as devidas informações de localização.

família,g) Seus retratos h) Suas paisagens, i) O pano de boca do Municipal, j)A obra prima: "o foyer", k) O magistério, l) Arte decorativa, m) Tempos modernos.

O livro denota as relações de amizade entre o biografado e o biógrafo, conforme o comentário de Mario Barata sobrinho de Frederico Barata, em texto publicado no catálogo da Exposição Eliseu Visconti[12] sobre a amizade entre o tio e Visconti, amizade essa que remontava aos anos 1920. "Participei assim, de longe, do final dessa trajetória rara, na arte de nosso país. Carreira tranqüila, malgrado Frederico haver testemunhado sobre a inquietação e o descontentamento artísticos em que vivera Eliseu."

A estrutura do livro permite-nos perceber a adoção de um esquema formal de narração, não fugindo às regras de vida e morte de um biografado: vida, formação, influências e marcos e tempos modernos, destacando nessa trajetória as principais obras do artista. Analisaremos alguns sub itens desse livro na perspectiva de pensar a escrita tecida sobre o artista.

Ao indicar os dados pessoais de Eliseu d'Ângelo Visconti, Barata incorre em um equívoco ao indicar o ano do nascimento em 30 de julho de 1867, na Itália [Salerno], quando, em 1967, às vésperas da exposição em comemoração ao centenário do pintor, descobre-se documentos (no caso a certidão de batismo do pintor e sua respectiva tradução do italiano) fornecidos por Henrique Cavalleiro, seu genro, com a data de 1866.

Tendo chegado ao Brasil com menos de um ano, em companhia dos pais, a princípio desejou ser músico, mas, incentivado por sua madrinha, a baronesa de Guararema ingressa no Liceu (antiga Sociedade Propagadora das Belas Artes) em 1883, tendo entre seus professores Vitor Meirelles, Júlio de Medeiros, Pedro Peres. É aluno também de Estevão Silva, professor de ornatos.

Sob o título "Meio", Frederico Barata procura demonstrar as características da sociedade da época quanto à arte, em que se coloca como "invariável, de acatamento e respeito ao academismo"[13].

Para o autor, "a arte naquele período seria um fenômeno puramente estético, sem julgamento sob os prismas sociais ou políticos" e o "bom artista era aquele considerado por sua perfeição da técnica acadêmica por intermédio da qual revelava e afirmava sua personalidade"[14]. E prossegue:

12 CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ELISEU VISCONTI. MNBA, Rio de Janeiro, 1967.
13 BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Valverde, 1944, p. 21.
14 BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Valverde, 1944, p. 21.

> Destacava-se quem, dentro de fórmulas mais ou menos rígidas, melhor se subordinava aos cânones oficiais e o padrão inalterável para o aferimento da capacidade do pintor era aquele instituído pela Missão Francesa e o aperfeiçoamento era visto com ligeiras e superficiais variantes pelo ensino da Academia Imperial de Belas Artes, apoiado e estimulado pelo mecenato de D. Pedro II.

As referências à Paris em artigos, rodas e exposições eram constantes e um grande elogio seria a crítica e o público considerarem um quadro como "parece pintura francesa".

Barata considera a crítica realizada em jornais e revistas como "padronizada, com citações de Ruskin e de Taine e comparações eruditas entre os nossos e os mestres do passado e do presente da França imortal, valendo pela erudição que demonstrava ao expor as teorias científicas de Chevreul[15] (1786-1889), Veron e Charles Blanc[16] (1813-1882).

No tocante a Visconti, Barata comenta o início de seus estudos como "influenciado pelo ambiente (Pedro Américo, Vitor Meirelles), em seus primeiros trabalhos a não ser pelas hesitações da fatura ou pelos lampejos de talento, em quase nada se distinguem dos que faziam os outros alunos da Academia e mesmo professores"[17].

Frederico Barata ao invés de "catalogar" as referências estilísticas de Visconti, opta por dividir o trabalho em "duas grandes fases: a anterior e a posterior ao casamento, tendo a esposa como inspiradora"[18] sob o título número seis "O pintor da família".

Relata o casamento,

> Casa-se em 1902 com a francesa Louise Palombe e vive nos arredores de Paris, Saint Hubert [e os filhos de um lar harmonioso em uma esfera artística]. Em um lar venturoso, tiveram três filhos: Ivone, (dedicou-se a posteriori à pintura e casada com o festejado pintor Henrique Cavalleiro, discípulo de Visconti), Tobias (engenheiro civil) e Afonso (arquiteto)[19].

---

15 Químico que ao pesquisar os problemas de tinturas e pigmentos, percebeu a influência ótica dos tons intermediários e a harmonia dos contrastes. Seu trabalho influenciou os movimentos impressionista, pós-impressionista e cubista.

16 Crítico de arte. Seus textos influenciaram a teoria da cor na segunda metade do século XIX e lidos por artistas como Gauguin, Seurat e van Gogh.

17 BARATA, Frederico*. Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Valverde, 1944, p. 28.

18 Em artigo assinado por CDA e publicado em jornal cuja identificação não foi possível, temos, na coluna "Imagens de arte", intitulado "A musa de Visconti", o seguinte trecho, que viria a reafirmar a citação de Barata, contemplado com vários trechos transcritos de seu livro: "[...] sua beleza se podia acrescentar que resultava não só de uma composição feliz de traços físicos, senão também do prestígio que a esses traços infundia a iluminação interior. Na verdade aquela senhora era musa e musa de um grande artista, o finado Elyseu Visconti. [...] Mas, no seu caso, todos sabemos que ela continuará viva e doce, nos museus e coleções onde haja um bom Visconti." Cabe acrescentar que Louise Visconti era exímia aquarelista e participou de várias exposições.

19 BARATA, Frederico*. Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Valverde, 1944, p. 82.

Aludindo à esposa e filha como fruto de um rico ambiente artístico comenta. "D. Louise, depois especializa-se em aquarelas conquistando (e a filha também) várias premiações"[20].

Ao dividir a produção pictórica de Visconti em antes e depois do casamento e ressaltar o pintor de retratos e da família, indagamos se não seria uma forma de "rotular" em meio a própria diversidade de estilos da obra do pintor, pois, possivelmente o uso da palavra "eclética" no período, seja passível de não valorativa ou desqualificativa justamente pela falta de uma filiação artística mais definitiva e definidora feita pelo próprio Visconti.

De qualquer forma, esse artifício isentaria Barata de posicionar-se mais criticamente e por outro lado, circunscreve o trabalho de Visconti aos entes familiares e aos mais próximos.

Essa distinção familiar está traduzida no seguinte trecho:

> Na primeira fase, realiza uma obra de imaginação, simbolista, já poderosa, mas, ainda sem uma personalidade definitivamente estabelecida que vemos refletida nas Oreadas, S. Sebastião e Gioventù. Na segunda, que tem a família como centro, utilizando a esposa e os filhos como modelos e pintando-os e repintando-os a todos os momentos e em todas as idades, liberta-se de numerosas influências imitativas e torna-se mais senhor da própria técnica até atingir a plena maturidade[21].

O aspecto familiar está inscrito na utilização da família como modelo nas decorações do Conselho Municipal, em anjos (face da esposa), rostos de garotos (os filhos); na inserção de figuras de seus familiares nas paisagens, como, os arredores domésticos: Saint Hubert (França), atelier da Av. Mem de Sá, em Copacabana ou Teresópolis (onde a família possuía uma casa de veraneio).

Normalmente os retratos eram relacionados aos parentes, executando também auto-retratos numerosos ou de pessoas íntimas de amizade, que se ligam ao lar e à vida familiar.

O gênero retrato será analisado por Barata no item específico a esse de número sete "Seus Retratos".

Lembremos que o gênero retrato, freqüente desde o século XVI, encaminhou do oficial ao particular em movimentos de re-configurações sócio-político-econômico-cultural e recuperado por seus artistas neste processo de adequações.

Na ascensão burguesa do século XIX/XX o retrato terá um cuidado maior quanto à veracidade física e moral, onde a personalização do modelo evidencia-se nas singularidades de sua personalidade, caráter e temperamento.

---

20 BARATA, Frederico*. Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Valverde, 1944, p. 82.
21 BARATA, Frederico*. Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Valverde, 1944, p. 83.

O retrato recriará pela arte de sugestão do pintor, o clima, a pausa e a expressão inseparáveis de sua época.

Visconti realiza diversos auto-retratos ao longo de sua carreira, atitude incomum na pintura brasileira. Executa muitos retratos, mas, raríssima vez, nesse gênero trabalhou por encomenda.

O motivo é explicado pelo biógrafo no sentido perfeccionista de execução pelo pintor:

> Porque, para montar um retrato, parecia-lhe indispensável conhecer o modelo, estimando-o, admirando-o ou encontrando nele motivos de interesse pictórico. Não iniciava um retrato com a prévia certeza de lograr a interpretação desejada, sobretudo do caráter do modelo. [...] que necessitava de uma grande [...] Paciência dos modelos para posar tantas vezes quanto necessário, [utilizando uma] integral liberdade, não obrigando à exclusiva procura de banais semelhanças fotográficas[22].

Os alvos desse gênero de pintura, continua Barata, eram os "Amigos diletos que respeitava como a Pereira Passos (1911), estimava como Gonzaga Duque (1910) e Nicolina Vaz de Assis (1906) ou admirava como a Alberto Nepomuceno (1894) e Manoel Cícero Peregrino (1943), [e mesmo assim] o pintor não renunciou ao direito de pintar como sentia"[23].

A preocupação do pintor quanto à expectativa e recepção do retrato pelo retratado é considerada abaixo:

> Sabendo de um retrato que não agradou ao retratado por falta de certos requisitos comumente exigidos de parecença, entabula o diálogo.
> "O que acha você da Gioconda"? - perguntou-lhe Visconti ao saber da restrição.
> "É um sonho", respondeu-lhe o interlocutor. "E você tem certeza - indagou ainda - que Da Vinci reproduzia fotograficamente a Mona Lisa? E se o tivesse feito, o que nos importaria hoje e em que isso influiria na apreciação dessa obra-prima"? O retrato permaneceu no atelier do artista[24].

Essa preocupação é oriunda de uma personalidade minuciosa, preocupada em transpor traços da personalidade do retratado e não somente uma cópia, em termos fotográficos, comuns naquele momento. Demonstra também a insatisfação com os resultados e ao mesmo tempo, certa insegurança no tocante às críticas.

22 BARATA, Frederico*. Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Valverde, 1944, p. 89-91.
23 BARATA, Frederico*. Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Valverde, 1944, p. 92.
24 BARATA, Frederico*. Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Valverde, 1944, p. 92-93.

Pela lista de retratos dos amigos executados por Visconti, podemos entrever a rede de relações explícitas nesse contexto.

É perceptível tal trama social em alguns pontos: o primeiro pela preocupação de dar uma personalidade ao retratado, recuperando uma aura artística postergada e banalizada pela fotografia; e segundo, pela significação das personalidades retratadas.

Lembremos que Pereira Passos (1836-1913) era o prefeito do Rio de Janeiro (no período de 1902-1906), responsável pela reorganização urbanística da cidade, e que de certa forma, influenciou na escolha do nome de Visconti para as obras do Teatro Municipal; Gonzaga Duque (1863-1911), crítico de arte profissional com um amplo círculo social e cultural de relações, o autor da primeira exposição sistemática sobre a arte no Brasil no seu livro "Arte Brasileira", atuando na imprensa e em exposições redigirá artigo sobre o pintor em importante jornal de circulação; Nicolina Vaz de Assis (1874-1941), escultora paulista inscrita em circuito social e artístico mais amplo e figura próxima a Visconti; Alberto Nepomuceno (1864-1920), maestro famoso no período, com um vasto círculo de amizades nas áreas culturais e políticas no Brasil e no exterior e Manoel Cícero Peregrino (1866-1956), diretor da Biblioteca Nacional em 1903, local que exibe os quadros “Instrução” e “Solidariedade Humana” executados por Visconti entre outras obras de pintores daquele período.

Barata procura por um território neutro para sua crítica, ou seja, ao entreolhar a trajetória percorrida pelas correntes de vanguardas da década de 1940 quando escreve seu livro, situa Visconti a meio caminho entre a introdução de “novidades” estranhas e estrangeiras e a personalidade desse pintor na procura de novos significados para a Arte.

A análise do texto de Frederico Barata indicou os critérios adotados por esse crítico ao lidar com a trajetória de vida e obra de um artista, fornecendo elementos que serão reproduzidos por muito tempo por críticos e jornalistas nas décadas subseqüentes sem que haja uma contextualização maior, o que de certa forma, auxilia no rótulo de Visconti como pintor impressionista.

Podemos pensar o lugar do crítico como aquele que pela escrita está imbuído de subjetividade, inextricável de pulsões de desejo e ideologia, marca de individualidade, pelo ato de sua interpretação, decodifica e estabelece relações de intermediação entre o objeto (obra de arte, exposição, texto) e o receptor, seja o leitor receptor leigo ou aquele especializado (marchands e colecionadores, por exemplo).

Fiorin comenta o papel do crítico a partir da palavra interpretação:

> [...] O crítico é, pois, um intérprete. Vale a pena recordar a etimologia do verbo interpretar, que vem do latim *interpretari*, o fazer do interpres. O significado inicial de interpres é 'intermediário', 'negociante', 'o que barganha preço'. Daí provém o significado atual de 'intérprete', ou seja, 'aquele que explica'. Tem a função de realizar a apreciação da obra de arte e de explicá-la ao receptor, mostrando-lhe as qualidades que fazem de um objeto uma obra de arte. Dessa forma, ele julga, seleciona, destaca, reprova, aponta. Ao analisar a crítica de arte, analisam-se os críticos, cujo perfil está inscrito no texto, por meio do que aceitam ou recusam, do que louvam ou condenam[25].

Para Maria Elizabeth Chaves de Mello, a escrita da crítica é "impura", pois, é "[...] constituída pela alternância constante entre narrativização (portanto próximo da ficção) e exame lógico dos seus dados (portanto próximo da ciência) e vice-versa"[26].

Essa colocação é importante e necessária ao lidar com textos críticos, especialmente aos ligados à cultura, e em especial à arte, pois a descrição ou narrativização de uma obra pode levar a uma excessiva inferência subjetiva, ou por outro lado, o uso somente de um vocabulário tecnicista que engessaria os referenciais de análise.

A escrita da crítica de arte coloca, de certa forma, o lugar de intérprete do crítico, que provoca uma projeção ideológica em duas mãos: os leitores pressupõem um cabedal de conhecimentos legitimado nesse discurso e acatam e assimilam as opiniões emitidas.

Por outro lado essa escrita envolve a situação de mercado consumidor.

> [...] o discurso da crítica constrói-se na tensão dos valores estéticos e de mercado, pois, descreve o objeto plástico do ponto de vista dessas duas ordens de valores. Ao mesmo tempo que, chancela a qualidade estética da obra, serve como guia de investimento, ou seja, referenda o valor estético de uma obra para confirmar ou produzir seu valor de mercado. O crítico promove "reputações e negócios"[27].

O consumo promove uma distinção sociocultural entre os leitores e o uso desse objeto cultural como símbolo dessa distinção legitima as diferenças sociais, conforme os comentários de Bourdieu nesta passagem: "[...] a arte e o consumo da arte são predispostos a preencher, quer se queira ou não, quer se saiba ou não, uma função social de legitimação das diferenças sociais"[28].

---

25 FIORIN apud TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso*: análise do discurso da crítica de arte. Rio de Janeiro: Ed UFF, 1996, p. 10.

26 MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. *Lições de crítica*: conceitos europeus, crítica literária e literatura crítica no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997, p.10.

27 TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso*: análise do discurso da crítica de arte. Rio de Janeiro: Ed UFF, 1996, p. 10.

28 BORDIEU. *La distinction*: critique sociale du jugement. Paris: Editions de Minuit, 1979.

Por outro lado, o ver e o dizer sobre um objeto transformam-se em qualificar e expressar o visual e o visível em um discurso escrito repleto de recursos enunciativos representativos e com poder de persuasão adequado. Elabora-se uma estrutura enunciativa, em uma moldura descritiva, ao expressar uma cena, por exemplo, contextualizando os dados e argumentando suas características positivas ou negativas.

> Também na produção e na recepção dos textos verbais, aquilo que está mais aparentemente dado passa a identificar a natureza e a singularidade dos objetos. É essa camada mais superficial da compreensão que reúne autores em estilos de época com características exaustivamente enumeradas nos compêndios destinados ao ensino de literatura, ou que amarra os escritores aos temas que tratam; Castro Alves é o 'poeta dos escravos' [...]. Mas se a superficialidade da observação pode reduzir o deleite de ver ou o prazer de ler, pode, por outro lado, conduzir o expectador e o leitor a, identificando o imediatamente perceptível, encontrar, no patamar mais superficial dos textos (seja textos verbais, ou pinturas, ou quaisquer outros objetos semióticos), as redes de relações que concretizam os eixos semânticos em torno dos quais circulam as categorias fundamentais, as estruturas narrativas e os procedimentos discursivos geradores do sentido dos textos[29].

A especificidade dos escritos de crítica de arte parte de pressupostos: do lugar da fala, o receptor a que se dirige, a situação específica representada e o efeito do sentido pretendido.

Ao contextualizar a produção da obra de arte, o crítico utiliza os "discursos diretos ou indiretos do pintor", incorporando muitas vezes essa fala à fala do enunciador.

Ao voltar-se para um público leigo, o crítico, avalia esteticamente a obra e cita outros críticos, artistas e escritores em uma demonstração de erudição e competência, legitimando sua escrita.

Ao acrescentar citações de marchands e colecionadores diluídos em seu enunciado, o crítico promove a avaliação e oscilações do mercado de arte, ao confirmar ou não a aceitação da obra e elaborar seu juízo positivo ou negativo.

Outro dado a apontar seria como os aspectos da fala podem ser indicadores da presença de emoções e como essas emoções são norteadoras de estados de ânimo a serem produzidos e sensibilizados ao público leitor.

[29] TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso*: análise do discurso da crítica de arte. Rio de Janeiro: Ed UFF, 1996, p. 179.

Assim ao escolher palavras que proporcionam "emoções", "paixões", "afetos", "sentimentos e/ou estados de ânimo"[30] o crítico conduz não só uma leitura e apreciação da obra, mas, a criação de um estado receptivo, favorável ou não, à essa mesma obra.

Por outro lado, devemos considerar as formas de cânones de interpretação de obras de arte, seja em padrões de leituras, seja em padrões de observação e como os críticos de arte exercem e exercitam tais padrões e reorganizam as apreensões em seus textos.

Uma observação a que não podemos fugir é a questão das ideologias que formaram a crítica literária no país, no que se refere a formar e não somente informar seus leitores e que por sua vez deveriam formar a nação. Está incutida a idéia pedagógica de civilizar pelo Belo e educar o olhar. Não é omissão, não é a regra, mas, a instrução e a crença na capacidade de formar um olhar, uma sensibilidade e direcionar os apontamentos dessa leitura dentre outras possíveis.

Dessa forma temos a escrita de Frederico Barata sobre a vida e obra de um pintor nas primeiras quatro décadas do século XX permeado por mudanças: institucionais, ideológicas, espaciais.

"Eliseu Visconti e seu tempo" pautará catálogos de exposição posteriores e norteará referências de críticos de artes que preservarão a diretriz proposta por Frederico Barata.

Os cuidados tomados pela historiografia no tocante ao uso das biografias para sua escrita são necessários e extremamente mais atentos devido às relações pessoais empreendidas, incorporando, nesse caso, os recursos proporcionados pela micro história.

Esse artigo propôs retomar tal situação sob uma lente mais acurada, dessa vez ao perceber a escrita da crítica de arte e sua persuasão com os procedimentos discursivos geradores de sentido dos textos construindo, positivamente ou não, reputações. Tal zelo é procedente, pois, perceber um artista e sua época é dialogar com outras teias e redes de emaranhamento social em um recorte de tempo e espaço.

30 ENGELMANN, Arno. *Os estados subjetivos*: uma tentativa de classificação de seus relatos verbais. São Paulo: Ática, 1978.