

Para além do termo impressionista: o debate crítico e o caso viscontiano no Brasil

Beyond the Impressionist label: the critical debate on the Viscontian case in Brazil

Más allá del nombre impresionista: el debate crítico y el caso viscontiano en Brasil



Fabíola Cristina Alves

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

RESUMO

Este artigo aborda a aproximação de Eliseu Visconti com o impressionismo. Apresenta uma revisão sobre a leitura de alguns críticos de arte durante as décadas de 1940 e 1950, Frederico Barata, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, que estabeleceu uma discussão acerca da contribuição de Visconti para o modernismo brasileiro, mediante a introdução da pintura impressionista. Procura pensar o impressionismo como um modelo artístico absorvido por Visconti, assim para melhor compreender essa relação, busca-se entender o contexto de recepção do impressionismo na Europa e no Brasil, para pensar como o impressionismo ganha um novo significado na obra de Visconti.

PALAVRAS-CHAVE: Eliseu Visconti. Impressionismo. Crítica de arte.

ABSTRACT

This article discusses Impressionist's influence on Eliseu Visconti's paintings. It reviews some art critiques in the 1940s and 1950s, Frederico Barata, Sérgio Milliet and Mário Pedrosa, which established a discussion about Visconti's contribution to Brazilian modernism, through the introduction of Impressionist painting. This article discuss Impressionism as an artistic model assimilated by Visconti, it seeks to understand the Impressionism's reception context in Europe and Brazil, to understand how Impressionism changes its meaning in Visconti's work.

KEYWORDS: Eliseu Visconti. Impressionism. Art Criticism.

RESUMEN

Este artículo aborda el enfoque del impresionismo de Eliseu Visconti. Presenta una revisión de la lectura de algunos críticos de arte durante las décadas de 1940 y 1950, Frederico Barata, Sérgio Milliet y Mário Pedrosa, quienes establecieron una discusión sobre la contribución de Visconti al modernismo brasileño a través de la introducción de la pintura impresionista. Busca pensar en el impresionismo como un modelo artístico absorbido por Visconti, por lo que para comprender mejor esta relación, busca comprender el contexto de recepción del impresionismo en Europa y Brasil, para pensar cómo se reformula el impresionismo en la pintura de Visconti.

PALABRAS LLAVE: *Eliseu Visconti. Impresionismo. Crítica de arte.*

Considerações iniciais: o impressionismo europeu

O impressionismo foi um movimento que deu fôlego à modernidade, tendo sua origem no final do século XIX. Segundo Amy Dempsey (2003, p. 14), o movimento artístico assumiu o nome após o uso do termo “impressão” pelo crítico de arte Louis Leroy para tratar da obra *Impressão, sol nascente* (c. 1872) de Claude Monet, desde então o termo “impressionismo” tornou-se popular, apesar do valor inicialmente pejorativo. Além de Monet, os artistas Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro, entre outros, são representantes desse movimento europeu que organizou suas próprias exposições em espaços alternativos, como no estúdio do fotógrafo Félix Nadar, rompendo com os salões oficiais.

O termo “impressão”, explica Meyer Schapiro (2002), que a princípio foi usado pela crítica de arte do período de maneira desdenhosa, referia-se à ideia de uma pintura mais estrutural e esboçada, portanto, inacabada para os princípios artísticos da época. O autor ainda esclarece que o termo que deu nome ao movimento impressionista, também foi incorporado na poética de Monet, pois este pintor incluiu o termo nos títulos de várias obras. Não obstante, Schapiro (2002) sugere que o termo “impressão” transformou-se num conceito a ser trabalhado pelos artistas impressionistas, remetendo à experiência do ver, no sentido subjetivo e fisiológico, o interesse pelo fenômeno da percepção e das sensações das cores.

O impressionismo foi ainda um movimento que absorveu as mutações do seu tempo, tendo forte atuação na década 1870 e, posteriormente, desdobrando-se em outras correntes, os movimentos pós-impressionistas, todos ligados por certa veemência na importância do estudo da cor e das sensações. Além disso, foram decorrentes de um conjunto de transformações correlacionados ao período de modernização que ocorreu, primeiramente, no contexto europeu. Charles Harrison (2001, p. 6) explica que a modernidade foi um fenômeno social, em parte associado à modernização, esta ligada às mudanças causadas pela Revolução Industrial. Destaca-se que as transformações da sociedade moderna do período ganharam visibilidade nas obras dos artistas impressionistas a partir de muitas temáticas, tais como: a vida boêmia, os cabarés, a moda do período, as avenidas e os espaços urbanos, entre outros. Observa-se ainda, que uma das principais conquistas da pintura impressionista foi, entre outras, o rompimento com a pintura de ateliê, ruptura possível graças à industrialização das tintas em tubos e associada às descobertas científicas que versavam sobre a cor luz, o que colaborou para o crescente interesse dos artistas na pintura ao ar livre, sobretudo, cenas urbanas e a paisagem local.

Em concordância com os aspectos mencionados acima, o impressionismo demonstrou um interesse especial pelas cenas do universo cotidiano e da natureza. O impressionismo, embora não seja um movimento totalmente homogêneo, reuniu artistas que, parcialmente, revelaram um interesse singular pela pintura de paisagem. James Rubin (2008), em *Impressionism and the modern landscape*, compreende que a pintura impressionista modificou a noção de paisagem ocidental, pois os artistas impressionistas modernizaram a pintura de paisagem, prevalecendo à incorporação de cenas e momentos particulares da vida moderna que são representados nas pinturas de paisagem. Nesse sentido, uma importante ruptura foi estabelecida, ressignificando a pintura de paisagem. Em oposição à tradição arcádica e ao mundo rural, o impressionismo, buscou dar visibilidade à paisagem urbana, como por exemplo, os jardins parisienses.

A pintura impressionista, geralmente, é caracterizada pela pincelada solta, justaposta, rebuscada e pelo interesse nas qualidades luminosas da cor. Assim, este conjunto de características da pintura impressionista pode ser compreendido como uma diretriz comum aos artistas denominados como impressionistas ou que passaram por uma “fase” impressionista. Todavia, se houve uma reformulação do fazer da pintura pelo impressionismo, também houve uma reformulação na visibilidade. Considera-se que foi o interesse na experiência do ver o mundo, como bem destaca Schapiro (2002),

um dos motivadores do movimento impressionista. O historiador Giulio Carlo Argan (2010, p. 428-429) compreende que o impressionismo desenvolveu uma pintura estruturada na consciência do fenômeno visual, o que, posteriormente, tornou-se a base das correntes futuristas e cubistas. Esses movimentos devem, em parte, à ruptura e às experimentações dos impressionistas certa liberdade que foi instaurada no contexto artístico europeu. Mesmo durante o desenvolvimento dos movimentos citados por Argan (2010), o fazer artístico à impressionista conservou-se vivo e os pós-impressionistas continuaram a produzir seguindo a diretriz base do movimento da “impressão”. Monet, por exemplo, manteve-se impressionista até o final da vida, embora outros artistas que atuaram no movimento durante a década de 1870 tenham enveredado por outros caminhos. Neste sentido, o impressionismo e sua circulação além das fronteiras temporais possibilitaram novos paradigmas nas artes visuais, desenvolvendo [...] “uma virtude democrática à forma da pintura do impressionismo tardio, que se realizava como uma série de pinceladas derivadas da percepção empírica do mundo” (HARRISON, 2001, p. 30).

Eliseu Visconti: ser ou não impressionista?

Eliseu d’Angelo Visconti (1866-1944) foi um artista de origem italiana que viveu no Brasil desde a sua infância, na juventude naturalizou brasileiro. Conhecido pelas obras *Gioventú* (1898), acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA - Brasil); *Maternidade* (1906), acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brasil) e outras grandes pinturas em edifícios públicos como a decoração e o pano de boca do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Brasil). Visconti iniciou os seus estudos artísticos no Brasil, primeiro no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 1882, depois, em 1885, começou o curso de pintura na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (AIBA), instituição essa que foi reformada e passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA), em 1890. Durante o período de transição entre a AIBA e a ENBA, jovens artistas, incluindo Visconti, participaram de uma experiência inovadora para o contexto brasileiro, o Atelier Livre.

Com o fim da monarquia, a Academia Imperial de Belas Artes foi transformada em Escola Nacional de Belas Artes, passando por uma profunda reforma no ano de 1890. Em novembro daquele ano, Parreiras se tornou professor da recém-reformada instituição, permanecendo no cargo até o ano seguinte; nesse período,

teve embates com os reformadores da instituição por acreditar incorretos os rumos da reforma. Paralelamente à docência na Escola, Parreiras reagiu a ela com a criação de uma escola independente, a Escola ao Ar Livre, em Niterói. (...) Visconti foi um dos primeiros alunos a se inscrever no curso de pintura que ficou conhecido como “Ateliê Livre”, cuja curta duração de quatro meses resultou numa exposição coletiva (CHAIMOVICH, 2017, p. 12-13).

A partir da experiência do Atelier Livre, Visconti aguçou o seu olhar para as sensações das cores e a luminosidade natural, aspectos da visualidade comum ao interesse dos pintores impressionistas europeus. Entretanto, no caso de Visconti, o período glorioso do impressionismo enquanto movimento não foi contemporâneo à sua experiência no Atelier Livre, tampouco à sua estadia em terras francesas. Visconti também teve uma experiência formativa na Europa e desembarcou pela primeira vez em terras parisienses em 1893, com a finalidade de prosseguir sua formação em artes plásticas, sua estadia foi viável graças ao Prêmio de Viagem à Europa, uma bolsa de estudos concedida pelo governo brasileiro. No exterior permaneceu até 1900 em formação. Em Paris foi aluno da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts até 1894, posteriormente frequentou a *Académie Julian* e a École Guérin. Na *Académie Julian*, sabe-se que durante o período de pensionista do governo brasileiro em missão de estudos, Eliseu Visconti cursou as aulas ofertadas nos ateliês da instituição em 1894, 1896 e 1897. A escolha de Eliseu Visconti pelas aulas ofertadas na *Académie Julian* não foi uma opção exclusiva dele, sabe-se que essa instituição era procurada por jovens artistas, pois era conhecida pelo seu prestígio e pela boa recepção dos artistas estrangeiros. Acrescenta-se ainda:

[...] ela ocupava uma posição privilegiada no campo acadêmico francês, na medida em que contava em seu corpo docente com mestres renomados, que detinham as posições dominantes nos salões; eles atuavam a um só tempo como professores e como júri e tendiam a favorecer seus próprios discípulos nas concorridas premiações. (SIMIONI, 2005, p. 345).

Logo, a *Académie Julian* era um lugar de passagem dos jovens artistas que buscavam uma colocação no mercado de arte. Porém, no caso de Visconti, como bem nota Ana Cavalcanti (2005, p. 9-11), a *Académie Julian* fazia parte do roteiro buscado pelos pensionistas e lá, ele teve acesso aos ateliês de pintura e de modelo vivo, enviando ao

Brasil, como obrigação de bolsista, obras realizadas nessa instituição e em conformidade com os modelos artísticos lá ensinados. Na *Académie Julian*, explica Ana Paula Simioni (2005, p. 354), os professores mantinham uma proposta pedagógica semelhante ao ensino acadêmico de outras instituições oficiais da época, dando ênfase ao ensino do desenho e a hierarquia dos gêneros artísticos. Contudo, também havia certa abertura para novas experimentações.

Embora a pintura fosse considerada subordinada ao desenho, e as típicas regras da pintura de ateliê fossem valorizadas dentro da escola, isso não significava que o impressionismo fosse desconhecido e tampouco que tivesse sido inteiramente rejeitado. Pelos jornais da escola e pelos diários de uma de suas destacadas alunas, a pintora russa Marie Bashkirtseff (1858-1884), nota-se que, no período em que o maior número de brasileiros aportou na instituição, havia sim uma discreta abertura para as novidades impressionistas. (SIMIONI, 2005, p. 354).

Portanto, pode-se compreender a aproximação viscontiana com o modelo impressionista como um processo de assimilação desenvolvido dentro da própria estrutura do ensino oficial, visto que a *Académie Julian* foi uma instituição que já possuía uma pequena abertura para as experimentações impressionistas. Além disso, durante a estadia de Visconti como pensionista na Europa, muitos artistas renomados do movimento impressionista já ocupavam as galerias particulares com suas obras, havendo uma recepção do público local. Nesse contexto, entende-se que a recepção da estética impressionista foi para Visconti mais uma possibilidade de inserção no mercado de arte privado. No que diz respeito ao mercado de arte vinculado ao Estado, o impressionismo ainda sofria certa resistência, mas, aos poucos, avançava, gozando de certa recepção na imprensa da época. Sobre o assunto Mirian Seraphim esclarece:

[...] o pintor brasileiro estava em Paris quando, em 1894, o Estado francês recusou o legado do pintor e colecionador Gustave Caillebotte – 67 pinturas dos mestres impressionistas –, o que gerou intenso debate pela imprensa. Ao final, parte expressiva da doação testamentária continuou obstinadamente rejeitada. [...] as telas aceitas não foram expostas no Museu Luxemburgo, o museu dos artistas vivos, ao qual eram destinadas, mas em espaço separado, sendo exibidas no Museu do Louvre somente a partir de 1928. (SERAPHIM, 2014, p. 60).

Após a conclusão da sua primeira estadia na França, Eliseu Visconti retornou à Europa, vivendo entre idas e vindas do Brasil à França até 1920, quando regressou definitivamente às terras brasileiras. Durante o período que Eliseu Visconti manteve contato com o contexto francês, ele participou dos principais salões do período. Estando na França e tendo se aperfeiçoado artisticamente em terras parisienses, Visconti usufruiu das fontes da arte francesa e uma dessas foi o impressionismo. Considera-se ainda que a circulação de modelos artísticos internacionais já era uma prática de longa data no contexto brasileiro. Segundo José Murilo de Carvalho, “Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Décio Villares, Antônio Parreiras, João Timóteo da Costa, Eliseu Visconti, dos neoclássicos aos românticos e impressionistas, todos se embeberam nas fontes europeias” (CARVALHO, 1990, p. 94). Incluído em certa tradição, Visconti formou-se nesse contexto muito específico da realidade brasileira, no qual, os artistas alimentavam-se dos modelos internacionais e depois os reelaboravam, às vezes de forma implícita, outras com evidentes citações. Porém, no caso de Visconti, há uma singularidade, pois ele foi uma artista plural que transitou entre muitos modelos, do realismo ao simbolismo e o pós-impressionismo ou divisionismo. Nota-se no todo da sua obra uma diversidade de modelos estilísticos e uma habilidade bastante plural do artista. Porém, quando se observa as obras em particular, pode-se entender que Eliseu Visconti foi um artista de escolhas, para cada pintura ele buscou modelos artísticos imbricados à temática da obra, adaptando os modelos à sua poética e quando necessário à realidade brasileira. Neste sentido, o impressionismo foi uma das escolhas viscontianas que tornou sua obra bem-sucedida.

É verdadeiramente notável que parte da obra de Eliseu Visconti dialoga com os modelos impressionistas e pós-impressionistas, no entanto, não existe nenhuma afiliação oficial do artista dentro do grupo dos impressionistas e de nenhum desses movimentos artísticos. Efetivamente, quando Eliseu Visconti absorve os modelos mencionados, os movimentos que os originaram já não eram novidade no contexto europeu. Tobias Visconti (2012, p. 22-24) explica que nesse período esses movimentos gozavam de uma crescente recepção no contexto e no mercado. De certa forma, esse fator deve ter colaborado ou interferido nas escolhas viscontianas. Além disso, há que se considerar ainda que no contexto brasileiro, de acordo com Felipe Chaimovich, que “o impressionismo manteve relação com a instituição oficial de ensino de Belas Artes do Rio de Janeiro desde a implantação da pintura de paisagem ao ar livre na década de 1880 [...]” (CHAIMOVICH, 2017, p. 14) durante as iniciativas de Grimm e seus discípulos. Mes-

mo assim, a contribuição viscontiana na construção da modernidade brasileira com a introdução de uma tendência impressionista, por vezes, foi criticada. Nessa perspectiva, a sua aproximação com os modelos impressionistas foi questionada.

Teria sido tardia a filiação de Eliseu Visconti aos postulados impressionistas? Uma análise simplesmente cronológica diria que sim, pois, convencionalmente surgido em 1874, o impressionismo na França já cedia espaços ao expressionismo, ao fauvismo e ao cubismo, quando Visconti utiliza aquela técnica na transição do século XIX para o século XX. No entanto, uma regressão à época, na qual o conservadorismo e a morosidade das comunicações imprimiam um movimento lento à propagação da evolução artística, mostrará que a capital francesa é uma exceção, para onde artistas de todo o mundo são atraídos pelos novos experimentos. (VISCONTI, 2012, p. 22).

É necessário ter em mente que Eliseu Visconti foi um experimentador, quando jovem interessou-se igualmente pelo movimento simbolista, que assim como o impressionismo, possuía uma boa recepção nas instituições oficiais no Brasil.

Um dos patrocinadores do Ateliê Livre, do qual Visconti participou em 1890, foi o joalheiro e colecionador Luiz de Rezende, que tinha grande interesse pelas salões simbolistas em Paris, e talvez tivesse algum peso em orientar as escolhas do jovem Visconti ao chegar na metrópole francesa. (MIGLIACCIO, 2014, p. 26).

As palavras de Luciano Migliaccio destacam um possível direcionamento ao simbolismo, em parte por interesse dos patrocinadores do Ateliê Livre, assinalando um mercado promissor para o jovem artista. Por outro lado, a experiência do Ateliê Livre também foi de suma importância à formação em pintura de paisagem de Eliseu Visconti, pois foi quando ele desenvolveu seus primeiros estudos *d'après nature* e é, em certo sentido, introduzido às questões mais essenciais do movimento impressionista. Em terras francesas, explica Pierre Henry Frangne (2005, p. 24-32), o simbolismo, ao contrário do impressionismo, possuía reconhecimento oficial desde a sua origem, sendo um dos últimos movimentos desenvolvido em conformidade com o universo clássico e literário abordado pela academia. O autor explica que o impressionismo foi um movimento de ruptura com as normas acadêmicas e originado além das suas fronteiras.

Porém, com o tempo esse movimento de ruptura conquistou a aceitação do público e do mercado francês. Quando Eliseu Visconti optou por reelaborar alguns modelos impressionistas transferidos nas suas pinturas, essa aceitação já estava em ação.

Para compreender o processo de ressignificação dos modelos impressionistas, nota-se que Eliseu Visconti optou por transferir e adaptar os aspectos plásticos do fazer artístico à impressionista. As pinturas de sua autoria que retratam os jardins franceses e que abordam as cenas familiares no ambiente do seu jardim são exemplos dessa transferência, um processo criativo desenvolvido na França, sobretudo, no período que ele residiu em Saint Hubert.

Nada mais significativo de sua poética do que a preferência por paisagens conhecidas e amadas, nas quais as figuras humanas estão presentes. Dissolvidas na trama luminosa e cromática, desempenham gestos simples, ações pequenas e cotidianas. (SIQUEIRA, 2014, p. 42).

Os modelos impressionistas e pós-impressionistas, principalmente, os ligados à reformulação da pintura de paisagem no contexto da produção dos artistas do movimento, como Renoir, Monet e Pissarro, foram modelos que modificaram a pintura de paisagem, anteriormente ligada à tradição arcádica, essa foi transformada pela reivindicação de uma visualidade moderna. Certamente, os modelos convergiam em direção aos interesses poéticos de Visconti. Nesta compreensão, as pinturas de paisagem viscontianas são [...] “verdadeiras homenagens aos mestres impressionistas, com evidentes citações de suas obras [...]” (SERAPHIM, 2012, p. 103). Não apenas pela adesão da pincelada solta, justaposta, rebuscada e pelo interesse na luminosidade natural, mas também pela incorporação de uma visão sobre a paisagem como cenário da vida moderna. Nas palavras do Visconti: “*Pintar a vida de sua época e ao redor de si, não imaginar*” (grifos nossos). Assim, pode-se perceber que o pintor prezou por incorporar a vida moderna, destacando o cotidiano como fundamento da sua diretriz artística e em oposição à pintura que busca idealizar as cenas.

Porém, não podemos confundir a adaptação dos modelos impressionistas realizados por Visconti com o adjetivo “pintor impressionista”, atribuído a ele por alguns críticos, sobre o assunto Ana Cavalcanti explica:

Quem se interessa pela obra de Eliseu Visconti, sabe que o pintor foi valorizado como um introdutor do impressionismo entre nós. Porém, ao aproximarmos mais atentamente de suas telas, percebemos que a classificação de “pintor impressionista” não se adapta ao essencial de seu trabalho. É verdade que há influência do impressionismo em suas pinturas, mas trata-se da utilização de uma técnica, e não do engajamento do pintor no movimento artístico. (CAVALCANTI, 2005, p. 2-3).

É justo que a classificação “pintor impressionista” não é a melhor expressão para designar Visconti, tampouco se justifica na totalidade da produção desse artista. Vale lembrar que ele possui obras de características diversas, embebidas nos modelos do *art nouveau*, simbolismo, realismo, impressionismo e pós-impressionismo. Além disso, Eliseu Visconti não teve uma participação concreta no movimento impressionista na Europa, primeiro porque o movimento não é exatamente homogêneo em si mesmo. Em segundo, porque o período do auge da ação dos artistas impressionistas organizados como grupo, a década de 1870, é anterior as obras produzidas por Visconti e ditas impressionistas. No entanto, observa-se que aspectos visuais impressionistas adotados pelo artista são mais que uma técnica, trata-se de um modelo artístico que é adaptado na sua obra. Após o fim do impressionismo e passado alguns anos que permitiram a recepção das produções do movimento, ele se tornou um modelo para os jovens artistas e foi nesse momento que Eliseu Visconti esteve em terras parisienses, durante um período de crescente aceitação e reconhecimento de um modelo já consolidado, progressivamente legitimado pelo mercado privado. Neste contexto, Visconti nutriu-se dos procedimentos artísticos desenvolvidos pelos mestres impressionistas. Não obstante, esses modelos são transferidos de forma adaptada à obra viscontiana, pois os mesmos são sempre reelaborados.

Para pensar como o processo do fazer à impressionista ganha um novo significado na obra de Visconti, faz-se necessário sempre considerar que o processo se desenrola ao longo da sua vida, formação e produção. Foi durante as últimas décadas do século XIX, quando primeiro, ele teve acesso ao estudo *d’après nature* no Ateliê Livre e depois conheceu mais de perto o modelo impressionista em terras francesas, que Eliseu Visconti se introduziu profundamente nesse referencial. Depois, durante as primeiras décadas do século XX, ele experimentou e revisitou os temas e modelos comuns da pintura impressionista, aprendendo a explorar a experiência de ver o mundo pelas sensações

das cores e pela paisagem do cotidiano. Tais aspectos sensoriais são notáveis nas pinturas de paisagem que retratam os jardins parisienses, as praias cariocas, Saint Hubert e os arredores da sua casa. Por fim, as décadas de 1930 e 1940 constituem um período de suma importância para a compreensão da resignificação do modelo impressionista na obra de Visconti, pois é quando ele parte das experiências vividas de dentro da natureza local (as pinturas do seu jardim), à paisagem que faz parte da vida cotidiana e que lhe é muito particular. Nas pinturas da última fase de produção de Visconti, o modelo impressionista conduz à revelação da vida doméstica da família do artista, tornando o ordinário extraordinariamente agradável ao ver. Como exemplo, cita-se a tela *Três meninas no jardim* (1935), acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA - Brasil).

A última fase viscontiana é demasiadamente melancólica, igualmente sensível, em parte pela temática da vida familiar, mas também pela exploração da comunicabilidade entre o homem e a natureza em suas pinturas. Cores e luzes compõem a fatura das obras, figuras humanas são vistas integradas à natureza local, há certo simbolismo integrado ao impressionismo que sugere uma harmonia entre o homem e a paisagem representada na tela. Assim, Visconti consegue dar um novo significado ao modelo impressionista no contexto brasileiro. Para além de uma tendência introduzida no Brasil, o pintor revela que a diretriz impressionista é também uma forma de conceber como veremos a relação do homem com a paisagem – a natureza. Ele transforma o interesse pela paisagem e pela cor, dos impressionistas, em mais do que uma “maneira de fazer”, ele a adapta e a reelabora para sua poética, elegendo como temática a paisagem que habita: seu jardim e os arredores de sua casa. A pintura de paisagem deixa de ser só um gênero artístico abordado pelo pintor, as paisagens representadas por Visconti nos últimos anos são imagens afetivas. A noção de paisagem torna-se lugar de habitação, morada, um lar em plena natureza, onde os nossos olhos podem repousar e é dessa forma que as pinturas de paisagens são dadas a ver na obra viscontiana. Portanto, jamais se tratou de um exercício da *mimesis* impressionista, o modelo artístico reelaborado nunca foi uma cópia ou um simulacro, como afirmam as acusações sobre o possível “impressionismo tardio” desenvolvidas por parte da crítica de arte brasileira. Ao observar o processo de formação de Visconti, pode-se sugerir que até houve um momento de experimentar à impressionista, como processo de aprendizagem desse estilo e modelo, mas somente para compreender a diretriz e posteriormente reelaborá-la na sua pintura. Isso é visível e perceptível, sobretudo, nas suas obras finais.

O impressionismo tardio e o modernismo: um debate crítico entre críticos

Muitos críticos foram apreciadores da obra de Eliseu Visconti, desde a sua juventude até a sua velhice. Notavelmente, a produção desse artista foi elucidada pelo olhar e pelas palavras de diversos críticos que lhe foram contemporâneos. Eliseu Visconti foi um artista, como muitos outros, que agradou parte da crítica e outra parte nem tanto. Entretanto, observa-se que foi logo após o falecimento desse artista que um debate crítico surgiu em torno de sua obra e da sua contribuição para uma história da arte brasileira que estava em fase de escritura, na época. Em 1944, no mesmo ano do falecimento de Visconti, em ocasião da publicação da biografia do artista, intitulada *Eliseu Visconti e seu tempo*, seu biógrafo, Frederico Barata, o considerou a “linha demarcação” entre academicismo e modernismo. Desta forma, Barata questionou a atribuição do título de precursor do modernismo brasileiro atribuído a Almeida Júnior pelo crítico Sérgio Milliet, autor também da expressão “linha demarcação”. Para o biógrafo de Visconti, ele teria sido o precursor do modernismo brasileiro, graças à aderência a aspectos impressionistas em sua obra.

A historiadora Ana Cavalcanti (1999, p. 172-180) explica que, em 1945, um ano após a publicação da biografia de Visconti, Milliet escreveu sua resposta à afirmativa de Barata. Na resposta, Milliet reforçou sua ideia, na qual a transição entre academicismo e modernismo era de responsabilidade de Almeida Júnior, justamente, porque esse pintor teria abordado o tema da brasilidade, mais especificamente, pela introdução das personagens caipiras nas suas pinturas. Segundo Cavalcanti (1999), Milliet rebateu as palavras de Barata, questionando o impacto do impressionismo para o modernismo brasileiro e com tais argumentos questionou a contribuição de Eliseu Visconti. A historiadora também esclarece que no período da querela entre Barata e Milliet, Mário de Andrade e Oswald de Andrade defenderam o ponto de vista de Milliet. Evidentemente, os modernistas do movimento antropofágico reconheciam nos caipiras de Almeida Júnior interesses que convergiam com o discurso nacionalista do seu respectivo movimento, sendo, a adoção de certo estilo impressionista por Visconti, tendência pouco explorada pelo discurso nacionalista dos antropofágicos.

Posteriormente, outro crítico retomou esse debate. No ano de 1950, Mário Pedrosa publicou *Visconti diante das modernas gerações* no *Correio da Manhã* e, novamente, este crítico situou Visconti entre o academicismo e o modernismo. Mas, apesar de localizá-lo nesse período de transição, para Pedrosa, Eliseu Visconti era “[...] quase

um desconhecido das modernas gerações” (PEDROSA, 1950). Contudo, esta afirmação de Pedrosa refere-se a um contexto específico.

O crítico paulista Sérgio Milliet, que outorgara o título de “marco divisório” a Almeida Júnior, ao tomar conhecimento da posição de Frederico Barata, rebate com pesados ataques à obra de Visconti, à qual não atribui qualquer contribuição original. Para Milliet, Almeida Júnior, ao contrário, teria sido o primeiro artista a ter emprestado à sua pintura uma inquietação regional, uma temática nacionalista.

O apoio de Mário Pedrosa a Frederico Barata viria somente após a grande exposição retrospectiva de Visconti, realizada no Museu Nacional de Belas Artes em novembro de 1949. Da mesma forma que outros críticos, Pedrosa foi surpreendido ao observar na grande mostra o conjunto da produção de Visconti, onde pela primeira vez podiam ser admiradas as paisagens dos últimos tempos. (VISCANTI, 2012, p. 46-48).

Após a exposição retrospectiva de 1949, tendo em mente uma visão mais abrangente da diversidade da obra de Visconti, Pedrosa o considerou um “mestre” da arte brasileira (PEDROSA, 1950). Essa exposição foi uma mostra significativa da diversidade produtiva do artista, pois, obras antes apenas conhecidas pelos interessados na produção viscontiana ganharam visibilidade do público em geral, sobretudo, as paisagens de tendências mais impressionistas. Portanto, foi nesse contexto que Pedrosa percebeu e considerou Eliseu Visconti um “desconhecido”, mas também um “mestre”. Além disso, Pedrosa concordou com Barata e também afirmou que Eliseu Visconti foi o “marco divisório” da pintura brasileira. Portanto, o crítico reforçou o ponto de vista de Barata e, em certo sentido, renegou o título a Almeida Júnior.

Todavia, para reforçar os argumentos do biógrafo de Visconti, Pedrosa se esforçou na tentativa de aproximar Visconti ao contexto modernista do Brasil, dando destaque ao seu impressionismo e a sua habilidade com a técnica da luz. Vale destacar que existiram e existem outras leituras semelhantes acerca do “lugar” de Eliseu Visconti na história da arte brasileira, além da afirmação realizada pelo seu biógrafo e mencionada anteriormente. Nota-se que foram muitas tentativas de aproximar Eliseu Visconti aos modernistas ou mesmo de responsabilizá-lo por uma possível transição. Sobre o assunto, a historiadora Ana Cavalcanti observa:

Em 1949, uma grande retrospectiva de Visconti reuniu 285 trabalhos no Museu Nacional de Belas Artes. Em dezembro de 1953, uma sala especial da II Bienal de São Paulo foi dedicada a sua obra, e em 1967 nova retrospectiva foi realizada no MNBA. Acompanhando essas exposições, foram publicados catálogos com textos críticos nos quais se buscou definir o lugar de Eliseu Visconti na história da arte brasileira, destacando sua relação com a arte moderna. (CAVALCANTI, 2010, p. 94).

A crítica de Pedrosa dedicada à obra de Eliseu Visconti é um texto que desenvolve uma visão geral da obra do artista, sem perder a especificidade da pintura viscontiana, ou seja, seus aspectos plásticos, formais e poéticos. Mas é, sobretudo, uma reflexão de 1950, observada como fruto de um contexto específico, pois “[...] foi no decorrer das décadas de 1940 e 1950 que Eliseu Visconti foi classificado, pelos historiadores da arte no Brasil, como o primeiro pintor impressionista brasileiro” (CAVALCANTI, 2005, p. 8). Todavia, muito antes dos historiadores, a crítica de arte que lhe foi contemporânea já havia lhe atribuído esse adjetivo:

[...] sendo identificado como impressionista já em 1898 no artigo “Notas sobre Arte” publicado no *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro: “as suas pochades são verdadeiras notas impressionistas, efeitos de cor e luz que o artista procurou registrar, alguns da realidade exata, outros talvez de harmonia quase fantástica, em procura de efeitos decorativos, a nota característica de um movimento caprichoso da natureza”. Novamente o termo “pochade” é mencionado, associado a pintura de Visconti à rapidez da execução, à moda de Castagneto; contudo, a menção explícita ao impressionismo no Brasil é um marco do reconhecimento desse movimento na esteira da pintura ao ar livre iniciada por Grimm e por seus discípulos. (CHAIMOVICH, 2017, p. 13).

Observa-se que no final do século XIX, certo interesse pelo estudo *d’après nature* foi introduzido, por iniciativa de Grimm, nas suas aulas na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, os seus discípulos sensibilizados deram continuidade à experiência proporcionada por ele, como bem notou Felipe Chaimovich na exposição *O impressionismo e o Brasil* no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2017. As *pochades*, ou seja, a pincelada rebuscada, aparentemente esboçada e que caracteriza em parte

o fazer à impressionista já era reconhecida na pintura viscontiana em 1898, fruto do seu envolvimento com o Atelier Livre, mas também absorvidas durante sua experiência em terras francesas em missão de estudos.

A classificação “pintor impressionista” atribuída a Eliseu Visconti também é evidente na visão de Pedrosa, nos termos do crítico o “impressionismo é a revelação de sua verdadeira personalidade” (PEDROSA, 1950). Neste sentido, é possível compreender que, do ponto de vista de Pedrosa e de Barata, entre outros críticos, a arte brasileira deveria considerar Eliseu Visconti responsável pela incorporação das novas tendências no contexto brasileiro, a saber: o uso da técnica e dos modelos absorvidos da pintura impressionista. Logo, por essa razão, do ponto de vista de Pedrosa, Eliseu Visconti seria um moderno anterior ao modernismo brasileiro.

Ressalta-se que uma questão permaneceu no discurso dos críticos da obra de Eliseu Visconti, evidentemente, trata-se da sua importância para a compreensão da modernidade no contexto brasileiro, questão notavelmente discutida durante as décadas de 1940 e 1950. O supremo reconhecimento da contribuição viscontiana para o modernismo brasileiro destacou-se na “*Sala Visconti*” que fez parte da *II Bienal de São Paulo* em 1953. A historiadora Mirian Seraphim descreve a participação de obras de Eliseu Visconti na bienal como “[...] a grande homenagem prestada por São Paulo ao mestre Visconti [...] ocorrida [...] somente dez anos após a morte do pintor” (SERAPHIM, 2010, p. 264).

Segundo a reportagem publicada no dia 6 de novembro de 1953, no *Correio da Manhã*, para a bienal foram selecionadas 44 obras de Eliseu Visconti, um número expressivo, portanto, uma mostra representativa. Além disso, a “*Sala Visconti*” foi concebida como uma sala especial pelo comissário da *II Bienal*, Simeão Leal e um grupo de críticos de arte reunidos em ocasião da seleção, entre os quais é citado o nome de Sérgio Milliet, que apesar de toda a discussão estabelecida com Barata alguns anos antes, teria repensado a contribuição do impressionismo de Eliseu Visconti, uma vez que aceitou participar do grupo mencionado. Destacam-se também as palavras de Simeão Leal citadas na reportagem:

Considero Elyseu Visconti como o verdadeiro marco da pintura moderna no Brasil – disse-nos Simeão. Essa circunstância de importância histórica não tem sido divulgada, o que é realmente uma injustiça. Por isso acho excelente a iniciativa da Bienal. As coisas serão postas no seu devido lugar, como se costuma

dizer... Sem menosprezar o trabalho de excepcional importância realizado por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, D. Cavalcanti e outros, pioneiros do modernismo no Brasil, é preciso apontar, entretanto, o verdadeiro marco do movimento, que é, sem dúvida, Visconti, com o impressionismo de grande parte da sua obra. (CORREIO DA MANHÃ, 1953).

Simeão Leal faz uso do termo “marco” para designar o “lugar” de Eliseu Visconti na história da pintura moderna brasileira, porém sem usar a expressão “marco divisorio” que causou a querela entre Milliet e Barata, talvez, por diplomacia, ou ainda, porque a expressão “marco” sem valores dicotômicos fosse efetivamente mais adequada para caracterizar a participação da arte de Visconti. O autor da reportagem concorda com Simeão Leal, percebe a contribuição de Eliseu Visconti sem tirar o mérito dos outros artistas mencionados na reportagem e porque o “pioneirismo”, no contexto brasileiro, pode ser compreendido como um processo compartilhado entre muitos precursores.

Contudo, o debate não se finda durante a década de 1950. A discussão sobre a relação de Eliseu Visconti e a modernidade sobrevive, bem como se reinventa, entre os muitos exemplos, destaca-se outro momento, no qual, Eliseu Visconti é compreendido novamente como um possível precursor ou o pioneiro da modernidade em terras brasileiras, uma reportagem no *Jornal do Brasil* publicada em 1994, aponta essa questão pelo uso do título: “*O pintor que antecipou o modernismo*”. Assim, outra vez, a relação de Eliseu Visconti com o modernismo é estabelecida e solicitada. Exatamente como foi sugerido na exposição “*Eliseu Visconti: a modernidade antecipada*”, que aconteceu entre 2011 e 2012, logo após a catalogação de sua pintura, resultado do trabalho de doutoramento de Mirian Seraphim. A exposição reuniu uma mostra significativa da diversidade produtiva de Eliseu Visconti, incluindo obras que dialogam com o impressionismo. A exposição aconteceu, em 2011, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e, em 2012, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. E ressignificando o sentido do pioneirismo de Eliseu Visconti na construção da modernidade e do modernismo brasileiro, os curadores, Mirian Seraphim, Rafael Cardoso e Tobias Visconti, sugeriram:

Apesar das reiteradas tentativas de inseri-lo na trajetória da arte moderna brasileira, o preconceito renitente contra o século XIX continua a mantê-lo em lugar de menor projeção e reconhecimento. Ao contrário de Tarsila, Di Cavalcanti ou Portinari, o nome de Visconti não é reconhecido do grande público, embora haja

consenso crítico mais do que suficiente – de Gonzaga Duque a Mário Pedrosa, entre muitos outros – de que ele merecia tal destaque.

Repensar o lugar de Visconti na história artística brasileira é um desafio que contribuirá para superar a rixa imposta pelas estratégias retóricas do movimento modernista. Para além das dicotomias simplistas que nos dividem em vanguarda/academicismo, nacional/estrangeiro, Rio/São Paulo, e assim por diante, a obra de Visconti nos faz deparar com toda a complexidade e riqueza de um fazer artístico que foge aos rótulos e às ideias preconcebidas. (CARDOSO; SERAPHIM; VISCONTI, 2014, p. 14).

Nesta perspectiva, a querela entre Barata e Milliet, discussão retomada por Pedrosa e outros críticos, é superada. A expressão “marco divisório” carregada de sentidos dicotômicos é repensada aqui, até mesmo o termo “marco” deve ser cautelosamente absorvido, apenas quando for usado em leituras livres de preconceitos historiográficos. A expressão “marco” sugere uma ideia de limite e de fronteira, mas a complexidade da obra de Eliseu Visconti a transborda, por isso merece ser repensada para além do uso dessa expressão ou de outras classificações. Pois, essa disputa centrada em relações dicotômicas, já não é mais tão essencial para uma visão contemporânea sobre a contribuição da obra de Eliseu Visconti para a arte brasileira, principalmente, sobre o seu impressionismo, ou melhor, a introdução de uma tendência relativamente próxima ao interesse do impressionismo europeu, porém, transformada com novos significados no projeto artístico viscontiano.

Notas

1 Estudos recentes revelaram que a vigência da bolsa de estudos usufruída por Eliseu Visconti encerrou-se em 1898. Contudo, o pintor permaneceu na Europa até 1900. Observa-se que até 1920, o artista viveu entre idas e vindas do Brasil à França.

2 MIC/63 As/ 1 – *Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine)*, documentos da *Académie Julian*. Consulta: agosto de 2015 (Agência de fomento: Capes Brasil). Esclarece-se que este artigo é uma versão revisada e ampliada de parte dos resultados da minha tese de doutorado. Registro meus sinceros agradecimentos ao professor doutor José Leonardo do Nascimento pelo apoio, orientação e amizade.

3 Visconti participou várias vezes do *Salon des Champs-Élysées* e da *Exposição Universal* de 1900. Ver: SERAPHIM, Mirian. Nogueira; VISCONTI, Tobias Stourdzé. *Cronologia*. In: Projeto

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

4 Sobre essa noção de artista plural, ver: ALVES, Fabiola Cristina. *A lição viscontiana*. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2016.

5 Johann Georg Grimm (1846 - 1887) foi um artista alemão que atuou no contexto artístico carioca e lecionou na Academia Imperial de Belas durante a segunda metade da década de 1880. Ele instaurou o estudo da pintura de paisagem ao ar livre, prática inovadora à época, visto que o modelo de ensino no contexto tinha como base a pintura de ateliê.

6 Anotação de Eliseu Visconti, cadernos de notas preservados pelo Museu Nacional de Belas Artes. Consulta: janeiro de 2015 (Agência de fomento: PROPe Unesp).

7 Para conhecer as obras de Visconti, acesse: <https://eliseuvisconti.com.br/>.

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

9 Sérgio Milliet (1898-1966) foi um crítico de arte, escritor e poeta que atuou no contexto brasileiro. Como crítico de arte teve uma significativa contribuição na circulação de ideais e leituras sobre o modernismo brasileiro. Acerca desse pensador, ver: GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.

10 Sobre o assunto sugerimos a leitura do segundo capítulo de: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et “Les prix de Voyage em Europe” à La fin Du XIXe siècle: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidade de Paris I, Paris, 1999.

11 Mário Pedrosa (1900 -1981) foi um crítico de arte que se destacou, sobretudo, pelo seu engajando não só cultural, mas também político. Começou a escrever crítica de arte em 1930, Mário Pedrosa desenvolveu reflexões de impacto acerca da arte moderna brasileira e seus desdobramentos, principalmente, entre os anos de 1950 a 1970. De orientação marxista, ficou conhecido como um intelectual de esquerda, sendo um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores.

12 O artigo de Pedrosa encontra-se publicado em *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos*, coleção organizada por Otilia Arantes (2004). Também disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/50 e <https://eliseuvisconti.com.br/>.

13 Felipe Chaimovich cita fontes mencionadas por Mirian Seraphim.

14 Jornal da Manhã, *Organizada a “Sala Visconti” da II Bienal*, 1953. Documento preservado pelo arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. Consulta: janeiro de 2015 (Agência de fomento: PROPe Unesp).

15 Jornal do Brasil, *O pintor que antecipou o modernismo*, novembro de 1994. Documento preservado pelo Museu Nacional de Belas Artes. Consulta: janeiro de 2015 (Agência de fomento: PROPe Unesp).

16 SERAPHIM, Mirian Nogueira. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Campinas - Unicamp, Campinas, 2010.

Referências

ALVES, Fabiola Cristina. *A lição viscontiana*. 2016. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho – UNESP, São Paulo, 2016.

ARANTES, Otilia (org). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III – de Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 2004.

ARGAN, G. c. *Arte Moderna na Europa; de Hogarth a Picasso*. Trad. de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

CARDOSO, Rafael; SERAPHIM, Mirian. Nogueira; VISCONTI, Tobias Stourdzé. O artista retorna seu lugar. In: CARDOSO, Rafael et al. (org). *Eliseu Visconti: a modernidade antecipada* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores associados, 2014.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares.. O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. In: *ArtCultura*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2005. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1290/1185>. Acesso em: 30 ago. 2018.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti. In: *Arte & Ensaios, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ*, 2010. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Ana_Cavalcanti.pdf. Acesso em: 30 ago. 2018.

CHAIMOVICH, Felipe. *O impressionismo e o Brasil* (Catálogo). São Paulo: Ministério da Cultura e Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimento*. Trad. Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo, Cosac Naif, 2003.

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

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: perspectiva/Edusp, 1992.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

MIGLIACCIO, Luciano. Simbolismo. In: CARDOSO, Rafael et al (org). *Eliseu Visconti: A modernidade antecipada* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

MILLIET, Sérgio. Eliseu Visconti. *Diário Crítico*, Rio de Janeiro: 20 de maio de 1945. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/22696. Acesso em: 2 nov. 2021.

PEDROSA, Mário. Visconti diante das modernas gerações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 1º de janeiro de 1950. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/50. Acesso em: 2 nov. 2021.

RUBIN, James. H. *Impressionism and the modern landscape: productivity, technology, and urbanization from Manet to Van Gogh*. Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2008.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão*. 2010. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Campinas - Unicamp, Campinas, 2010.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. A carreira artística. In: Visconti, Tobias Stourdzé (org.). *Eliseu Visconti: a arte em movimento* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. Impressionismo. In: CARDOSO, Rafael et al. (org). *Eliseu Visconti: A modernidade antecipada* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

SERAPHIM, Mirian Nogueira; VISCONTI, Tobias Stourdzé. Cronologia. In: CARDOSO, Rafael et al. (org). *Eliseu Visconti: A modernidade antecipada* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *In: Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n. 1, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702005000100015>. Acesso em: 30 ago. 2018.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Paisagem. *In: CARDOSO, Rafael et al. (org). Eliseu Visconti: A modernidade antecipada (Catálogo)*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

VISCONTI, Tobias Stourdzé. Uma trajetória pioneira. *In: Visconti, Tobias Stourdzé (org). Eliseu Visconti: a arte em movimento (Catálogo)*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.