

Entretanto, tratando-se de projetos de monumentos a serem locados em espaço público, e considerando o ritmo urbano completamente alterado com a formação da metrópole moderna, a futura localização das obras na cidade problematizou-se. No caso do MdB, incorporado ao projeto moderno do Parque do Ibirapuera e por se constituir numa obra horizontal, propiciou uma melhor apreensão por parte do público, ao contrário do MDC, implantado no Bairro Campos Elíseos que já havia sofrido o processo de verticalização, confundindo-se com os prédios vizinhos.

A ideologia imposta e concretizada, agora, no espaço urbano através dos monumentos, também sofreu alteração junto à história, o que determinou novas significações no imaginário urbano. A “raça dos gigantes” ainda permeia o imaginário social até os dias de hoje, percebida, por exemplo, quando o MdB é feito de pano de fundo para reportagens ufanistas e com objetivos políticos sobre a cidade de São Paulo e o povo paulistano. Ao contrário, a implantação do MDC, em 1960, antecedendo o golpe de 64 e sua inadequação ao entorno, parece ter contribuído para a sua não efetivação no imaginário social.

Por fim, conclui-se que, o desenvolvimento político ideológico, a transformação e modernização das cidades e da própria história da sociedade determinam a unidade ou não dos projetos estéticos dessas obras, concebidos com a finalidade de perpetuar ideais no espaço urbano, atribuindo, a elas, potencialidades distintas no âmbito urbano.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, A. Arte e meio artístico (1961-19810): entre a feijoada e o x-burguer. S. Paulo: Nobel, 1983.
- BATISTA, M. R. Bandeiras de Brecheret: História de um monumento (1920 – 1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.
- CAMARGOS, M. Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2001.
- CHAUÍ, M. Brasil: mito fundador ou sociedade autoritária. S. Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.
- FERREIRA, A. C. A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- HOLANDA, S. B. de. Raízes do Brasil. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MANRIQUE, J. A. Identidad o modernidad?. in: América Latina en sus artes. org. BAYÓN, Damián.
- MARTINS, C. A. F. Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista, Modernidade, Estado e Tradição: o surgimento, a partir da década de 20, de uma nova visão sobre o Brasil no campo da produção cultural, literária, plástica e musical. In: Oculum, nº2.
- PELEGRINI, S. B. Brecheret: 60 anos de notícias. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo.
- PERAZO, P. F. O Perigo Alemão e Repressão Policial no Estado Novo, Dissertação de Mestrado defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: Coleção Tese e Monografias, Vol. I, 1997.
- RANGER, T., HOBBSBAWM, E. A (orgs.) A invenção das tradições. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- SEVCENKO, N. Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

Ana Carolina Frões Ribeiro. Mestranda do Departamento de Pós Graduação em História da Arquitetura e Urbanismo - Ingresso em março de 2003 - EESC - USP

O CONCEITO E A FUNÇÃO DA ARTE NA VISÃO DE UM PINTOR BRASILEIRO ENTRE OS SÉCULOS XIX e XX – UMA LEITURA DOS CADERNOS DE NOTAS DE ELISEU VISCONTI (1866-1944)

Ana Maria Tavares Cavalcanti, Profa. Dra.
ana.canti@ig.com.br

Motivação e propósitos

Durante as pesquisas para minha tese de doutorado sobre os Prêmios de Viagem à Europa¹, estudei particularmente a experiência de Eliseu Visconti, vencedor do concurso de 1892 e pensionista brasileiro em Paris de 1893 a 1900. Dentre os documentos que consultei, os que mais me emocionaram foram os cadernos em que Visconti registrou seus pensamentos sobre o ofício de pintor. O que chamo de “cadernos” são na verdade pequenos blocos de anotações de tamanhos variados e, em alguns casos, folhas soltas. Os que li pertenciam a Tobias Visconti, filho de Eliseu Visconti.

Foi nas tardes de março de 1997 que Tobias - de saudosa memória - recebeu-me em seu apartamento de Copacabana. A cada visita, enquanto eu ligava meu computador portátil, ele retirava das gavetas algumas caixas onde guardava os papéis de seu pai – cartas, anotações, fotografias e caderninhos. Com alegria, começávamos o trabalho conjunto de decifrar os manuscritos que eu ia transcrevendo no computador. As palavras e desenhos de Visconti nos transportavam para o Rio de Janeiro de 1901, para a França de 1906, ou para o meio do Oceano Atlântico em 1920, a bordo do vapor Samará que trouxe o pintor e toda a família para instalar-se definitivamente no Rio. A sensação de viagem no tempo era grande quando, de volta às ruas agitadas de Copacabana, a cabeça ainda ecoava os pensamentos do artista.

Em comentários esparsos, ora em francês ora em português, Visconti escreveu para organizar suas idéias sobre a arte, fixar diretrizes para sua carreira artística e anotar técnicas e procedimentos pictóricos. Nos cadernos também se encontram observações sobre pinturas que ele admirou nos Salões parisienses ou em museus europeus, assim como passagens selecionadas de textos sobre arte e artistas. Embora não formem um conjunto organizado com vistas a ser compartilhado com leitores futuros, suas anotações pessoais são um material precioso para os que desejam aproximar-se das vivências artísticas do pintor

¹ - CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et “les Prix de Voyage en Europe” à la fin du XIXe siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese de doutorado - Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, Paris 1999. Orientação : Eric Darragon.

que foi apontado como um marco divisório entre a produção dos mestres acadêmicos e as realizações modernistas posteriores. Interessa-nos voltar aos escritos de Visconti, procurando responder às seguintes questões:

- Como Visconti compreendia seu ofício de pintor?
- Que conceito de arte se depreende das idéias expostas nos cadernos?
- Que papel social cabia aos artistas, na concepção de Visconti?

Uma comparação para começar

Como historiadores da arte, estamos acostumados a comparar imagens, procurando coincidências ou contrastes que tornam mais evidentes as características de cada obra. Um método semelhante pode ser usado no estudo dos textos dos artistas. Comparemos portanto, para dar início a nossa conversa, duas passagens escolhidas. Uma delas foi retirada de um caderno de Visconti, a outra não. Vejamos:

1. Eu trabalho apenas para o futuro. Não vos preocupeis com doutrinas e sistemas. Ide reto adiante e segui vossa natureza. Podem pensar o que quiserem da minha arte. O que sei é que ela é verdadeiramente minha. Dois caminhos podem conduzir à fama. O primeiro é a imitação. O segundo é a arte que só depende de si mesma, a arte original. As vantagens da arte de imitação são que, como ela repete as obras do mestre, as quais o olho está há muito tempo acostumado a admirar, ela é rapidamente notada e estimada. Enquanto o artista que não quer ser copista de ninguém, que tem a ambição de fazer aquilo que vê e aquilo que quer, só aparece lentamente à estima. (...) É assim que a ignorância pública favorece a preguiça dos artistas e os estimula à imitação. “Nada mais triste, diz Bacon, do que ouvir serem chamadas de sábias as pessoas ardilosas e a infelicidade é que se confundem freqüentemente as obras amaneiradas e as obras sinceras”².
2. É pela segurança e justeza do desenho que um quadro medianamente composto e pintado sem grandes alardes de côr, pôde sustentar-se e até impôr-se aos (...) críticos. (...) Uma obra bem desenhada faz passar despercebidos os defeitos de um quadro; seja a côr, a composição, e mesmo a invenção, passam ao segundo plano, isto é, quando o desenho está feito com verdade, todas as outras qualidades lhe ficam subordinadas. O desenho, num quadro, é o elemento inseparável do assunto; poderemos prescindir das outras qualidades. Quando, porém, uma obra está bem desenhada, impõe-se à admiração do espectador. Sem esta qualidade

² - De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 3, p.9). Um pouco acima desse trecho, Visconti anotou comentários sobre as obras expostas no “Salon de 1906”. Presumimos que a passagem aqui citada também é desse ano. No original, Visconti escreveu em francês:

Constable - Je ne travaille que pour l'avenir. Ne vous préoccupez pas des doctrines et des systèmes. Allez droit devant vous et suivez votre nature. On pensera ce que l'on voudra de mon art. Ce que je sais c'est qu'il est vraiment le mien. Deux routes peuvent conduire à la renommée. La première est l'imitation. La seconde est l'art qui ne s'élève que de lui même, l'art original. Les avantages de l'art d'imitation sont que comme il répète les oeuvres du maître, que l'oeil est depuis longtemps accoutumé à admirer, il est rapidement remarqué et estimé. Tandis que l'artiste qui veut n'être le copiste de personne, qui a l'ambition de faire ce qu'il voit et ce qu'il veut ne paraître [sic] que lentement à l'estime. (...) C'est ainsi que l'ignorance publique favorise la paresse des artistes et les pousse à l'imitation. “Rien de plus triste, dit Bacon, que d'entendre donner le nom de sage aux gens rusés, or les maniéristes sont des peintres rusés et le malheur c'est qu'on confond souvent les oeuvres maniérées et les oeuvres sincères.”

superior, a obra não se pôde sustentar, nem resiste à análise do crítico, nem mesmo ao juízo imparcial do espectador.³

Como são contrastantes esses dois trechos! Se o primeiro autor afirma não se preocupar com o juízo que possam fazer de sua arte, o segundo, ao contrário, explica como uma obra pode impor-se à “admiração do espectador” e resistir à “análise do crítico”. O primeiro valoriza a “arte original”, “o artista que não quer ser copista de ninguém” e lamenta a “ignorância pública” que estimula a imitação dos mestres. Já o segundo autor declara que a única qualidade imprescindível a uma obra é estar “bem desenhada”. Para ele, a cor, a composição e a invenção podem ter defeitos, mas o público não os perceberá se o desenho for “feito com verdade”. Ora, essa primazia do desenho não é uma doutrina ou sistema? Justamente aquilo que, de acordo com o primeiro autor, não deve ser preocupação dos artistas. “Não vos preocupeis com doutrinas e sistemas”, suas palavras parecem ser uma reação às idéias defendidas no segundo texto.

As passagens citadas mostram visões muito diversas, quase opostas, sobre o que se espera de uma obra de arte. Então, qual delas se encontra no caderno de notas de Eliseu Visconti? Quem pensou na primeira acertou. Mas é necessário dizer que o texto não é de autoria de Visconti. Trata-se de uma declaração do pintor inglês John Constable (1776-1837), publicada por seu amigo Charles Robert Leslie no livro *Memoirs of the life of John Constable*, em 1843. A tradução francesa - *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R. Leslie*⁴ - é de 1905. Provavelmente, foi dessa tradução que Visconti transcreveu o trecho selecionado, pois em seu caderno a passagem está em francês e o ano provável da citação é 1906. É significativo que essas palavras de Constable tenham sido destacadas por Visconti. De fato, nos escritos esparsos do brasileiro, encontramos afinidades com a concepção de arte defendida pelo artista inglês.

Contudo, não deixemos de informar a autoria do segundo trecho citado, aquele que não consta dos cadernos de Visconti. Trata-se de uma passagem do livro *Retórica dos Pintores*, escrito por Modesto Brocos (1852-1936), pintor brasileiro de origem espanhola. O texto de Brocos foi publicado em 1933, no Rio de Janeiro, 90 anos depois das palavras de Constable terem sido divulgadas por Leslie.

³ - BROCOS, Modesto. *Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro: Typ. D'A Indústria do Livro, 1933, p.18. Apud SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de Modelo Vivo e Bastidores da Pintura Acadêmica Brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. Tese de Doutorado em História e Teoria da Arte. Orientadora: Sonia Gomes Pereira. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. p.417.

⁴ - LESLIE, C.R. *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R. Leslie, traduit avec une introduction : Constable et les paysagistes de 1830, par Léon Bazalgette*. Paris : H. Floury, 1905.

Mas, por que selecionamos essa passagem de Modesto Brocos contrapondo-a ao trecho de Constable citado por Visconti? Por dois motivos. O primeiro já foi mencionado: conforme sublinhamos, os dois textos são contrastantes em suas idéias sobre a arte e, sendo assim, realçam-se mutuamente. O segundo motivo é o fato de Modesto Brocos ter sido um contemporâneo, apenas catorze anos mais velho que Visconti. Embora tenha freqüentado a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro dez anos antes de Visconti, Brocos também foi aluno de Victor Meirelles e de Zeferino da Costa. Além disso, na década de 1910, Brocos e Visconti foram professores da Escola Nacional de Belas Artes, ou seja, os dois participaram do mesmo ambiente artístico. Citando Modesto Brocos, trazemos dados sobre o pensamento circulante no Rio de Janeiro no tempo de Visconti.

A habilidade como inimiga dos artistas

“Não mostre habilidade em arte, quando fizer um trabalho, sempre pense que é um estudo. Não pinte pensando nos outros”⁵.

Essa frase escrita por Visconti em 1904 é uma prova de seu acordo com a idéia de Constable, registrada mais tarde na citação de 1906. Não se preocupar com o que os outros pensariam de sua pintura era um dos preceitos de Visconti, e a diretriz de não mostrar habilidade aparece repetidas vezes em seus escritos.

Numa anotação de 1905, lemos novamente: “Não mostre habilidade em arte. Quando fizer um quadro sempre pense que está fazendo um estudo”⁶. No mesmo caderno, recomenda adiante: “Evitar as fórmulas em arte”⁷. E ainda: “Deve-se fugir das fórmulas como o maior dos inimigos”⁸. E mais uma vez, o preceito: “Não mostre habilidade. Pintar uma forma inteira, um braço inteiro, um tronco, e não pedaços. (...). Pintar quente sem medo como se estivesse fazendo um estudo, sem interesse”⁹.

Passados mais de dez anos, por volta de 1917, Visconti escreve: “Pintar com a alma e não com a mão. É preciso não saber-se fazer, a habilidade não

conta em arte, pelo contrário”¹⁰. “Não mostrar técnica na arte é grande qualidade”¹¹, escreve novamente no mesmo período. “A habilidade não conta em arte”¹², a frase reaparece em 1918.

Essa rejeição da habilidade no trabalho artístico indica uma mudança nos critérios de avaliação da arte. Já não bastava o domínio das técnicas de representação, as formas “bem desenhadas”, para que uma obra se destacasse. Pelo contrário, mostrar habilidade seria um sinal de pouca ousadia ou originalidade. Desse ponto de vista, um pintor convencional, que “sabe fazer como os outros”, não oferece sinceridade, não tem personalidade própria. Por outro lado, pintar como se estivesse fazendo um estudo, sem preocupação com o acabamento final ou com a opinião do público, era uma atitude valorizada.

Essa insistência de Visconti contra as fórmulas em arte nos faz lembrar a argumentação de Louis-Edmond Duranty (1833-1880), num dos primeiros ensaios a favor dos impressionistas - “A Nova Pintura” - publicado na ocasião da segunda exposição do grupo, em 1876. Dizia o crítico:

Não percebeis nessas tentativas a necessidade nervosa e irresistível de escapar do convencional, do banal, do tradicional, de encontrar-se a si mesmo, de fugir dessa burocracia do espírito toda feita de regulamentos, (...) de liberar a fronte da calota de chumbo das rotinas e das fórmulas, de abandonar enfim esse pasto comum onde se tosquia o rebanho?

Eles foram chamados de loucos; pois bem! Admito que o sejam, mas o dedinho de um extravagante vale mais que a cabeça inteira de um homem banal!¹³

A polêmica em torno dos impressionistas ocorrera duas décadas antes de Visconti chegar a Paris, e três décadas antes das anotações citadas acima. Mas encontramos no impacto da novidade impressionista, e nas palavras de críticos como Duranty, a origem dos cuidados de Visconti em evitar mostrar habilidade.

Desenho como ritmo e movimento

No entanto, essa preocupação não significou um desinteresse pela arte anterior, ou mesmo pela arte clássica. Em 1899, Visconti fez a seguinte anotação sobre os vasos gregos:

⁵ - De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.3. Data provável : 1904) No original, Visconti escreveu em francês:

Ne montrez pas d'habileté en art, quand vous faites un travail pensez toujours que c'est une étude. Ne peignez pas en pensant aux autres.

⁶ - De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.4. Data provável : 1905) No original, Visconti escreveu em francês:

Ne montrez d'habileté en art. Quand vous faites un tableau pensez toujours que vous faites une étude.

⁷ - Idem, p.6. No original em francês: *Eviter les formules en art*. E logo em seguida aparecem anotações sobre quadros expostos no Salão dos Independentes de 1905: *Paris, Indépendants 23-4-1905*.

⁸ - Idem, p.6 – junho de 1905. No original: *On doit fuir les formules comme le plus grand des ennemis*.

⁹ - Idem, p.7. Apenas a primeira frase está em francês no original: *Ne montrez pas d'habileté*.

¹⁰ - Idem, caixa 3, p.9. Por volta de 1917.

¹¹ - Idem, caixa 2, p.7. 1917-18.

¹² - idem, caixa 2, p.7. 1918.

¹³ - DURANTY, Louis-Edmond. *La Nouvelle Peinture*. Paris: Editions du Boucher, 2002, p.26.

Ne voyez-vous pas dans ces tentatives le besoin nerveux et irrésistible d'échapper au convenu, au banal, au traditionnel, de se retrouver soi-même, de courir loin de cette bureaucratie de l'esprit, tout en règlements, (...), de dégager son front de la calotte de plomb des routines et de rengaines, d'abandonner enfin cette pâture commune où l'on tond en troupeaux.

On les a traités de fous; eh bien ! j'admets qu'ils le soient, mais le petit doigt d'un extravagant vaut mieux certes que toute la tête d'un homme banal !

Notar nas figuras dos Vasos a calma, os sugestos (sic), os ângulos que o Ritmo da linha faz. Quais são os pontos que os Gregos acentuam nas figuras, como são vestidas, os claros que circulam entre as figuras. As silhuetas da massa geral e do detalhe.¹⁴

Notamos que a atenção de Visconti se volta para o ritmo das linhas, para a composição geral onde também se incluem “os claros que circulam entre as figuras”.



Figura 1 – Taça jônica com figuras negras. Metade do século VI a.C. Museu do Louvre, Paris.

Em 1904, uma anotação sintética define prioridades no trabalho artístico:

- 1º - Movimento
- 2º - Proporções
- 3º - Desenho¹⁵

¹⁴ - De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.11 – em seguida há o desenho de uma árvore datado de 4 de Abril de 1899).

¹⁵ - Idem, (caixa 1, p.1. França, c. 1904)

O desenho não é esquecido, mas vem subordinado ao movimento e às proporções. Podemos compreender essa lista como os passos na criação de uma obra. Primeiro o artista deve esboçar o movimento, em seguida, definir as proporções, e finalmente realizar o desenho de acordo com o primeiro movimento.

Antes do desenho, é necessário “aprender a ver”. Outra anotação de Visconti, feita em março de 1905, aborda essa questão:

Aprender a ver em arte é o começo da sabedoria e aprender a ver para o artista, o que é senão discernir a maneira como se comporta um objeto ou um ser sob os olhos variados da luz. Como os relevos se acentuam pelos claros, como as cavidades mergulham nas sombras, como enfim não há detalhe algum de sua estrutura que não se acuse por uma modificação do fato luminoso que o aluno deve aprender antes de tudo a captar e exercitar-se o melhor que possa a anotar. A arte deve dar a impressão da vida. As fórmulas são a negação mesma da vida.¹⁶

É a luz que põe tudo em relação. Não há percepção de detalhes isolados, mas sensações visuais que se dão em conjunto. O ritmo que existe na natureza é o ritmo que deve ser criado na obra. São palavras de Visconti:

Ritmo

Seguir na composição o mesmo sentimento que se segue com uma linha contínua de um corpo jovem. Ou seja, ora fazer passar o plano por cima, ora por baixo. Ora perdê-lo e ora fazê-lo aparecer.¹⁷

E no mesmo caderno, adiante:

Série de idéias

A vida é movimento

O sentido da luz da tarde não é a vibração?

O olho vivo não é um cinematógrafo?

Inspirando-se das atitudes surpreendidas pela fotografia instantânea, os artistas criaram apenas figuras frequentemente congeladas, sem vida. As atitudes matemáticas ganhavam, é certo. Mas a impressão de unidade perdia. A fotografia estava errada; reproduzindo um movimento sob sua impressão pessoal o artista tinha decomposto, fundido, em seguida várias atitudes sucessivas, dando a ilusão de vida, até mesmo do movimento.¹⁸

¹⁶ - Idem, (caixa 1, p.3-4). No original em francês:

Apprendre à voir en art est le commencement de la sagesse et apprendre à voir pour l'artiste qu'est-ce que c'est sinon discerner la façon dont se comporte un objet ou un être sous les yeux variés de la lumière. Comment les saillies s'accroissent par les clairs, comment les creux sont noyés par les ombres, comment enfin il n'est pas un détail de sa structure qui ne s'accuse par une modification de le fait lumineux que l'élève doit apprendre avant tout à saisir et s'exercer de son mieux à noter. L'art doit donner l'impression de la vie. Les formules sont la négation même de la vie. (...). 1º de março 1905.

¹⁷ - Idem, (caixa 3, p.2). Data incerta – 1901 a 1913. No original, em francês :

Rythme

Suivre dans la composition le même sentiment que l'on suit avec une ligne continue d'un corps jeune. C'est-à-dire tantôt faire passer le plan par dessus, et tantôt par dessous. Tantôt le perdre et tantôt le faire apparaître.

¹⁸ - Idem, (caixa 3, p.2-3). Data incerta – 1901 a 1913. No original em francês:

Suite d'idées

La vie c'est le mouvement

Le sens de la lumière du soir n'est-ce pas la vibration?

L'oeil vivant n'est-il pas un cinématographe?

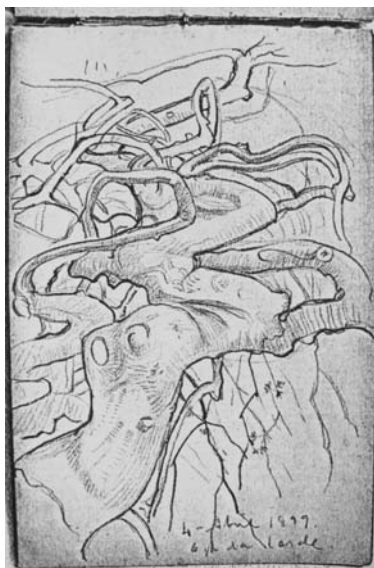


Figura 2 – Eliseu Visconti – Estudo de árvore – 4 de Abril 1899 – 6 ½ da tarde. grafite s/papel. Caderno de notas conservado por Tobias Visconti.

A busca da ilusão de vida, o desejo de criar movimento, levam Visconti a conceber o quadro como algo vivo. Ele escreve em seguida:

O mundo inteiro deve ser concebido à imagem do homem. O mundo tem uma alma como o homem. O quadro deve ter uma alma. Tudo deve ligar-se como forma, como linha, como cor e ambiência.¹⁹

O modo de criar essa ambiência foi observada por Visconti em obras de antigos mestres nos museus, ou em obras recentes em exposições contemporâneas. Em 1894, durante uma viagem a Haia, na Holanda, admirando um quadro de Tintoretto (1518-1594), visto no museu Mauritshuis, anota:

Tintoretto um primor.

Tudo está em movimento, a figura do primeiro plano cujo manto encarnado, amarelado e cuja tonalidade azul intensa é uma maravilha. A paisagem tem um vigor extraordinário. Tudo tem movimento e vida. Pintado com muita largueza e ousadia.²⁰

S'inspirant des attitudes surprises par la photographie instantanée, les artistes ne créèrent alors que des figures les plus souvent figées, sans vie. Les attitudes mathématiques y gagnaient certes. Mais l'impression d'unité y perdait. La photographie avait tort, en reproduisant un mouvement sur son impression personnelle l'artiste avait décomposé, fondu, en suite plusieurs attitudes successives, donnant l'illusion de vie, voir du mouvement.

¹⁹ - Idem, (caixa 3, p.3). Data provável : 1913. No original, em francês :

Le monde entier doit être conçu à l'image de l'homme. Le monde a une âme comme l'homme.

Le tableau doit avoir une âme. Tout doit se lier comme forme, comme ligne, comme couleur et ambiance.

²⁰ - Idem, (caixa 1, p.11). Anotado, provavelmente, em visita ao museu Mauritshuis – Haia, Holanda, 1894.

Alguns anos depois, acima de um pequeno desenho no qual esboçou os traços gerais de uma tela de Rembrandt – *O Cristo e a Samaritana*, de 1655 –, anota: “Uma luz quente da tarde envolve toda a cena”²¹.

No mesmo período, observando uma paisagem de Jules Dupré (1811-1889), pintor da Escola de Barbizon, Visconti comenta: “formar organismos tudo deve ter um véu”²².

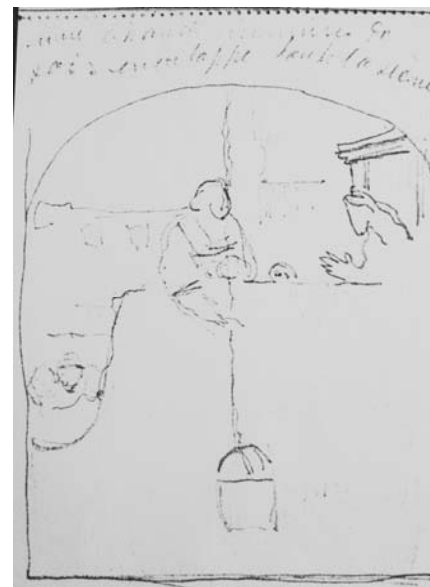


Figura 3 - Eliseu Visconti – *Le Christ et la Samaritaine* - c. 1905 - d'après Rembrandt. grafite s/papel - Caderno de notas conservado por Tobias Visconti.



Figura 4 - Rembrandt – *Jesus e a Samaritana* – 1655 – óleo s/madeira - Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlim.

Nota-se que a ambição de Visconti era criar um quadro que fosse um “organismo vivo”. Para alcançar o movimento e a impressão de vida, observava o ritmo das linhas, o uso das cores e de uma tonalidade que impregnava todo o quadro.

Em 1915, quando preparava as telas para decorar o Foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Visconti anotou em seu caderno:

²¹ - Idem, (caixa 1, p.4). Data provável : 1905. No original em francês :

Une chaude lumière du soir enveloppe toute la scène
[desenho]

Le Christ et la Samaritaine.

²² - Idem, (caixa 1, p.5). Data provável: 1905.

Para o trabalho das figuras o melhor sistema é modificar o toque enquanto ainda está fresco, sobre a própria tela, em vez de fazê-lo sobre a palheta. Este modo de proceder traz mais vibração e menos dureza. Uma pincelada dentro da outra traz resultado muito vibrátil. Para a vibração pintar com as cores puras, e só misturá-las sobre a tela, dentro da tinta fresca. Dentro da pincelada fresca outra pincelada fresca, o resultado é imprevisto e fino.²³

A superposição de pinceladas frescas produzia a vibração almejada pelo artista. É curioso perceber, no entanto, que o resultado “imprevisto” era alcançado graças ao domínio de uma técnica cuidadosamente planejada.

Conceito e função da arte

Só podemos compreender um motor quando ele está parado.
A arte não se compreende, sente-se²⁴.

A frase anotada por Visconti tem data incerta, pode ser de 1913 ou 1920. O que importa, no entanto, é perceber o conceito que a embasa. Se para Visconti a arte é movimento, ela só pode ser vivida, e não dissecada pela razão.

Encontramos em seus cadernos, espalhados aqui e ali, pensamentos sobre a arte e sua função na sociedade. Por volta de 1935, ele faz apontamentos sobre o Curso de Arte Decorativa - um Curso de Extensão Universitária da Universidade do Rio de Janeiro do qual foi professor - e afirma:

A nossa mocidade precisa de esforço contínuo. Ela tem marcada tendência para o abandono e a falta de disciplina. Precisamos antes de tudo provocar o estudante às pesquisas de formas novas. Enfim, nos esforçarmos não somente durante algumas lições, mas continuando alguns anos a fim de conseguirmos o início de uma arte brasileira. Para isso precisamos lutar e trabalhar adotando a seguinte divisa: trabalhar dez anos e aparecer um dia.²⁵

Nota-se o estímulo ao esforço, ao trabalho árduo, com o objetivo de iniciar uma arte brasileira. Um pensamento semelhante aparece numa anotação anterior, provavelmente datada da década de 1920, quando Visconti já se encontrava definitivamente no Rio de Janeiro: “Trabalhar fora de qualquer espírito dogmático e de capelinha, sinceramente de boa fé, em prol da arte nacional”²⁶.

Porém, em 1905, Visconti anotara em Paris: “Em arte, recreação dos olhos primeiro”²⁷. Como coadunar essas duas posições – de um lado a “recreação dos olhos”, de outro a criação de uma arte brasileira? Para Visconti esses

²³ - Idem, (caixa 3, p.15). Paris, 1915. Em novembro desse ano, Visconti deixa Paris rumo ao Rio de Janeiro, para instalar as telas no teatro.

²⁴ - Idem, (caixa 3, p.11). Data incerta : 1913 ou 1920. Apenas a primeira frase estava em francês : *On ne peut étudier un moteur que lorsqu'il est arrêté.*

²⁵ - Idem, (caixa 3, p.1). Data provável 1935 – intitulado “O Curso de Composição / Arte Decorativa”.

²⁶ - Idem, (caixa 3, p.11). Data incerta, possivelmente 1920.

²⁷ - Idem, (caixa1, p.3-4). Paris, 1905. No original em francês : *En art récréation des yeux d'abord.*

dois objetivos não estavam separados. Num trecho escrito em 1904, no qual menciona Samuel Bing (1838-1905), o marchand de objetos de arte cuja *Maison de l'Art Nouveau*, aberta em 1895 em Paris, deu o nome ao movimento do Art Nouveau, Visconti declara:

Ao embelezamento dos hábitos, à recreação dos olhos. Entre eles, o sentido da decoração, o sentido da cor e o do sentimento fazem parte de uma mesma idéia de um todo visível.²⁸

Em outro trecho, podemos ler:

A posse e a contemplação de obras de arte eleva o pensamento, entretém e desenvolve o sentimento do belo²⁹.

E mais tarde:

Quando ocorrerá que uma humanidade mais evoluída compreenderá que uma obra de arte é a flor suprema de toda uma cultura, e que fora dessa cultura, ela é uma rosa num campo de repolhos?³⁰

Podemos ver que a idéia da arte para Visconti estava ligada à de civilidade, elevação moral e sociedade cultivada. A qualidade da arte produzida por um povo sinalizaria o nível de sua evolução - um pensamento hoje em desuso, porém corrente em seu tempo.

Esse mesmo ideal aparece um pouco modificado numa passagem sem data exata, mas certamente escrita após 1930: “Construir, coordenar, conformar, dar vida ao caos”³¹.

Portanto, um papel importante caberia à Arte, segundo Visconti – uma função educativa e vitalizadora.

Pela liberdade na criação artística

Para finalizar esses breves comentários sobre os escritos de Visconti, resta-nos apresentar alguns trechos nos quais ele abordou a questão da liberdade na criação artística. Em 1935, Visconti escreveu:

²⁸ - Idem, (caixa 1, p.1). Data provável: 1904. No original, em francês : *A l'embellissement des mœurs, à la récréation des yeux. Chez eux sens du décor, sens de la couleur, sens du sentiment font partie intégrante d'une même idée d'un tout visible.*

²⁹ - Idem, (caixa 2, p.5). Data provável : 1909. No original em francês : *La possession et la contemplation des oeuvres d'art élève la pensée, entretienne (sic) ou développe le sentiment du beau.*

³⁰ - Idem, (caixa 3, p.4). Data provável : 1914. Em francês no original : *Quand donc une humanité plus évoluée comprendra-t-elle qu'une oeuvre d'art est la fleur suprême de toute une culture, et qu'en dehors de cette culture, elle est une rose dans un champ de choux? (J. Varrère).*

³¹ - Idem, folha avulsa.

A arte grega que educou a antiguidade e o mundo moderno ainda está viva. Mas essa eclosão de obras-primas não aparece bruscamente, de maneira incompreensível e fatal. Ela é preparada por longas tentativas anteriores³².

Para Visconti, as tentativas em arte são válidas, não se pode descartá-las pois sem elas não haveria a possibilidade da criação artística atingir o mais alto grau de excelência. Nesse sentido, a liberdade é boa para a arte. É o que ele afirma em 1918:

Encorajar os esforços da arte os mais livres, contanto que sejam sinceros, e reprovar os exagerados que só procuram chamar a atenção com manifestação tumultuosas, tempo perdido. Já não estamos submetidos às fórmulas. Todos os temperamentos (...), todas as verdadeiras originalidades [podem] desenvolver-se, todas as audácias de boa fé se produzir e mesmo encontrar a simpatia devida aos pesquisadores.³³

Portanto, o trabalho original era valorizado por Visconti. De fato, em outra anotação ele declarou: “O verdadeiro gênio é o que inventa fora das convenções e tradições”³⁴. Mas não devemos imaginar que Visconti foi um ardoroso defensor da arte moderna, ele que também escreveu:

Liberdade não quer dizer abolição da natureza. Ser extravagante é mais fácil do que ser original. Mais fácil ser original de formas do que ser criador. Evitar a originalidade importada³⁵.

Dentre os documentos que vi na casa de Tobias Visconti, encontrava-se um impresso da exposição que Tarsila do Amaral realizou em São Paulo, de 17 a 24 de setembro de 1929. Na borda do papel, Visconti anotou: “Esta Exposição é de uma amadora, que nada vende porque é rica, seu retrato pintado por ela própria é o que está neste catálogo”.

Ana Maria Tavares Cavalcanti. Professora de História da Arte do Centro Universitário Metodista UNIBennett do Rio de Janeiro, é doutora em História da Arte pela Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, onde defendeu tese sobre o pintor Eliseu Visconti. De 2000 a 2003, assumiu atividades docentes e de pesquisa junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, como bolsista do CNPq e da FAPERJ.

³² - Idem, (caixa 4, p.12). Data provável: 1935 – em seguida há desenho da constelação do Cruzeiro do Sul e as palavras: *Teresópolis 1° - 7 - 35, 8h da noite*. No original, em francês: *L'art grec qui a éduqué l'antiquité et le monde moderne est encore vivant. Mais cette éclosion de chefs-d'oeuvre n'apparaît pas brusquement, de façon incompréhensible et fatale. Elle est préparée par des longs essais antérieurs.*

³³ - Idem, (caixa 2, p.8). Data: 1918. No original, em francês: *Encourager les efforts de l'art les plus libres, pourvu qu'ils soient sincères et reprocher aux outranciers n'ayant cherché qu'appeler sur eux l'attention de manifestation tumultueuse, le temps perdu.*

Nous n'en sommes plus à l'asservissement des formules.

Tous les tempéraments peuvent ..., toutes les véritables originalités se déployer, toutes les audaces de bonne foi se produire et même trouver la sympathie qui va aux chercheurs.

³⁴ - Idem, (caixa 3, p.11). Data: por volta de 1913.

³⁵ - Idem, (caixa 3, p.12). Sem data.

NOTAS SOBRE O PATRIMÔNIO ARTÍSTICO DAS IRMANDADES DE SÃO PEDRO DOS CLÉRIGOS

André Luiz Tavares Pereira, MSc.
andretavarestap@yahoo.com.br

Organizamos, para esta comunicação, uma breve análise do patrimônio artístico das irmandades de clérigos além de uma crônica sucinta da construção de suas capelas, seguindo a ordem das respectivas fundações, é dizer, Salvador (ca. 1580), Rio de Janeiro (ca.1639), Recife (1700) e Mariana (1729, autorização concedida em 1731), incluindo algumas notas acerca do tratamento dispensado por autores diversos a esses edifícios.

Igreja de São Pedro dos Clérigos de Salvador

Fundada ainda no século XVI – a data é fixada ao redor de 1580, a partir do registro de uma concessão de indulgência plenária dirigida à Irmandade pelo papa Clemente VIII – a irmandade de São Pedro dos Clérigos de Salvador instala-se, primeiramente, em uma altar erigido na Sé a cargo dos irmãos. Sua criação precoce entre nós ocorre durante o episcopado de D. Antônio Barreiros, o terceiro bispo diocesano. Sua gestão caracterizou-se, aliás pela configuração e o implemento da vida espiritual da sede da América Portuguesa, através da instalação, na cidade, dos beneditinos, dos Carmelitas e Franciscanos – a que vieram somar-se os “presbíteros seculares do Hábito de São Pedro”, como numa resposta do clero diocesano às Ordens primeiras - pela criação da prelazia do Rio de Janeiro, em 1576, e da fundação da Cidade de Cachoeira, fundamental na colonização da zona do Recôncavo.

No Século XVIII, os irmãos fazem construir sua capela, próxima ao Palácio Arquiepiscopal. O patrocínio de D. Sebastião Monteiro da Vide, além da redefinição dos papéis de bispos e dos clérigos proposta a partir do sínodo diocesano, foi fundamental na reorganização da confraria que, do zelo pelas exéquias original, passa a construir uma feição nova, a da congregação e da complementação da instrução dos irmãos e da assistência e socorro mútuo. Em 1709, os irmãos haviam adquirido aos Jesuítas o terreno para a construção de sua sede. Ali, edificaram uma ermida, uma pequena capela que viram progredir. Nada resta, portanto, desta primitiva capela, que ruiu num desastroso desmoronamento de terra que, deixando muitos mortos e feridos, levou parte dos edifícios assentados sobre a linha do brusco penhasco da cidade alta de Salvador, em 1797. O templo que chegou a nossos dias é obra destes últimos anos do século XVIII e, ainda mais, do século XIX. O conjunto decorativo da