



O PRÊMIO DE VIAGEM DE 1892 E SUA INFLUÊNCIA NA ARTE FIGURATIVA DE ELISEU VISCONTI (1892-1900).

THE TRAVEL PRIZE OF 1892 AND IT'S INFLUENCE IN ELISEU VISONTI'S FIGURATIVE ART (1892-1900).

Vitória Paes Carvalho
Bacharel em Comunicação Visual – Design (2015) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em História da Arte (2024) pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
<http://lattes.cnpq.br/6318502943473623>

Indique com sim ou não
Associado/a/e ANPAP: não

RESUMO

Eliseu Visconti conquista a primeira edição do Prêmio de Viagem da Escola Nacional de Belas Artes, partindo para Paris para só retornar em 1900. Sua abordagem do estudo do modelo vivo e da figura humana se desdobra entre os ensinamentos tradicionais e a exploração estimulada pelas novas linhas estéticas surgidas na Europa nesse período. Através do estudo comparativo de obras de Visconti em diferentes momentos do pensionato, observaremos o impacto que o Prêmio de Viagem teve na sua produção como um todo de forma a concluir os benefícios e as limitações do espaço criado pela Academia. Observamos a enorme diferença que o fim do pensionato tem no que diz respeito à exploração da forma na obra de Visconti, de forma a concluir que tanto o refinamento acadêmico quando a livre experimentação foram fundamentais na formação de sua identidade artística.

Palavras-Chave: Prêmio de Viagem. Eliseu Visconti. Modelo Vivo. ENBA. Século XIX.

ABSTRACT

Eliseu Visconti won the first edition of the Travel Prize of the Escola Nacional de Belas Artes, leaving for Paris and only returning in 1900. His approach to the study of the live model and the human figure unfolded between traditional teachings and the exploration stimulated by the new aesthetics that emerged in Europe during this period. Through the comparative study of Visconti's works at different times during his stay, we will observe the impact that the Travel Prize had on his production as a whole in order to conclude the benefits and limitations of the Academic space. We then observe the enormous impact that the end of the Prize had in regards of the exploration of form in Visconti's work, in order to conclude that both academic refinement and free experimentation were fundamental in the formation of his artistic identity.

KEYWORDS: *Travel Prize; Eliseu Visconti; Life model; ENBA; 19th Century.*



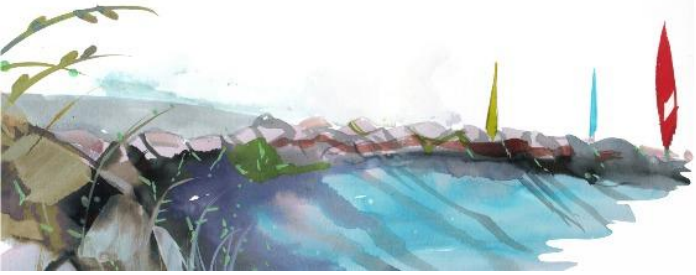
extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

Em 1892, Eliseu Visconti é declarado o primeiro ganhador do novo Prêmio de Viagem da recém-estabelecida Escola Nacional de Belas Artes. O júri que o elegeu teria avaliado as obras diante do modelo que posava na mesma posição a ser representada, de modo a ter uma noção clara do que o artista viu ao trabalhar. Considerando a tendência de décadas que a antiga Academia Imperial de Belas Artes apresentou de dar preferência a corpos com formas idealizadas, a decisão de guiar as avaliações deste prêmio em um conceito de verossimilhança “privilegiando-se a melhor capacidade de compreensão do caráter do modelo, com destaque para a qualidade da pintura e do desenho” (Visconti, 2012, p. 19) por si só já representa o suposto novo posicionamento da academia brasileira com relação a arte figurativa.

É inclusive possível argumentar que esse primeiro concurso é o momento em que uma ideologia oposta às correntes da AIBA se apresenta de forma mais forte, imediatamente após a tumultuosa reforma que resultou no estabelecimento da ENBA. É a rejeição ao modelo antigo, mesmo que temporária.

A produção e os envios de Eliseu Visconti durante o período de seu pensionato nos servem então como uma oportunidade de visualizar a real postura da ENBA dentro da ideia de reinventar e definir o ensino da arte no Brasil, visto que o Prêmio de Viagem sempre teve a função de auxiliar a academia brasileira em acompanhar os desenvolvimentos nos grandes polos artísticos da Europa. Sendo assim, Visconti parte para Paris em 1893, visto que a capital francesa na época ainda detém o posto de centro da arte mundial, de forma que a sociedade brasileira em muito buscava referenciar a cultura francesa.



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

Ao iniciar Eliseu Visconti os primeiros passos na vida artística, tinha a sociedade da época uma opinião invariável sôbre arte, de acatamento e respeito ao academismo em suas variadas modalidades. Nem na imprensa, nem entre críticos ou frequentadores de exposições e nem entre os próprios artistas, verificavam-se as discussões dos nossos instáveis dias de liberdades, de autodidatismo e de interpretações intelectuais ou subjetivas da pintura. Esta era um fenômeno puramente estético e a ninguém ocorreria julgá-la sob prismas sociais ou políticos. Àquele tempo, o que caracterizava o bom artista era a perfeição da técnica acadêmica, por intermédio da qual revelava e afirmava a personalidade. Destacava-se quem, dentro de fórmulas mais ou menos rígidas, melhor se subordinava aos cânones oficiais. (Barata, 1944, P.21)

O Prêmio de Viagem, porém, não garantia ao vencedor a vaga em uma academia europeia de renome. De um ponto de vista prático, era apenas uma forma de apoio para que o vencedor pudesse expandir seus estudos com patrocínio, mesmo que parcial.

Visconti teria enorme sucesso no processo de admissão para a *École Nationale* em julho de 1893, passando em sétimo lugar logo em sua primeira tentativa. A própria *École Nationale* tinha como parte de sua cultura estimular seus alunos para que buscassem o aprofundamento dos estudos do nu em ateliês particulares, paralelamente aos ensinamentos da *École*, o que possivelmente estimulou Visconti a se manter na *Académie Julian*.

Visconti ficaria na *École* por muito pouco tempo, dando preferência ao estilo menos engessado da *Académie Julian*. O artista paralelamente frequentou também o curso de arte decorativa da *École Guérin*, com um dos grandes expoentes da Arte Nouveau, Eugène Grasset. Alguns anos depois, Visconti ainda viajou a Madri com o objetivo de executar cópias de Diego Velázquez como parte de suas obrigações de bolsista, e por fim foi à Itália para estudar a pintura florentina.

No total, foram enviados para a ENBA, como parte do pensionato, dezesseis trabalhos produzidos na Europa, sendo quatro desenhos e nove quadros de modelo-vivo (Figuras 1 e 2)¹.



extremos

34º Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

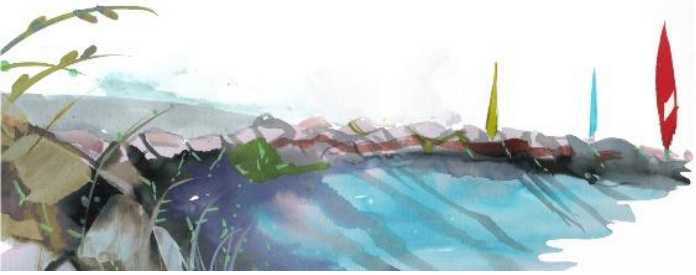


Figura 1 — Nu masculino, 1893 (Eliseu d'Angelo Visconti).
Fonte: Catálogo *Raisonné* do Projeto Eliseu Visconti, registro D352.



Figura 2 — Nu feminino, 1893 (Eliseu d'Angelo Visconti)
Fonte: Catálogo *Raisonné* do Projeto Eliseu Visconti, registro D351.

Diante dos envios de Visconti, proponho o exercício de observar academias produzidas na ENBA em torno do mesmo período. Vejamos então um nu masculino



extremos

34º Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

desenhado em 1895 por S. Viana (Figura 3), e outro produzido por Monteiro em 1899 (Figura 4), sendo os dois desenhos os mais próximos do período do pensionato de Visconti no acervo do Museu Dom João VI.



Figura 3 — Nu Masculino em Pé de Costas, 1895 (S. Viana)

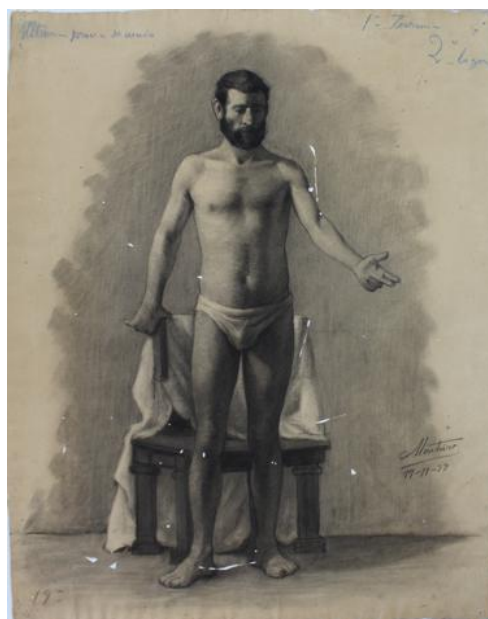


Figura 4 — Nu Masculino de Pé, 1899 (Monteiro)



extremos

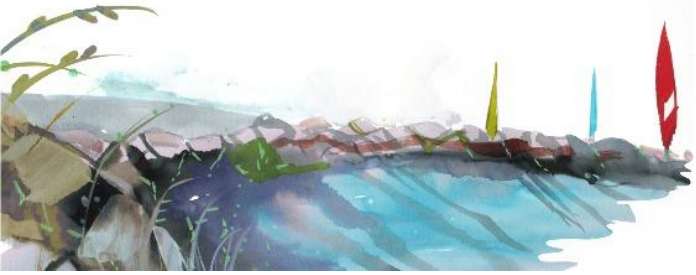
34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

Curiosamente, os dois modelos homens que Visconti representa em seus desenhos fogem bastante do padrão brasileiro. O corpo masculino adulto (Figura 1) quase parece ir diretamente contra os cânones ainda sustentados no Brasil, tanto em termos de forma quanto de apresentação. O modelo tem cabelos longos e aparência desganhada quando comparada com os modelos brasileiros. O corpo apresenta áreas de flacidez onde a pele se acumula de uma forma não tão robusta. É evidente que Visconti buscava uma estética agradável para representar o corpo, mas mantendo as suas características menos admiráveis. Na verdade, comparando o homem de Visconti com aqueles da ENBA, parece que apenas nos desenhos do primeiro a gravidade exerce sua força sob um corpo mortal. Mesmo o rosto do modelo é marcado e envelhecido.

Já as mulheres retratadas por Visconti parecem sofrer um pouco menos da honestidade de seu olhar. Ou talvez o tratamento diferente da forma feminina venha ainda de um impulso romântico de manter as formas idealizadas das curvas de uma mulher. Seja como for, o modelado dos desenhos com figuras femininas enviados por Visconti (Figura 2) é menos detalhado no que se diz respeito à textura da pele e suas possíveis imperfeições.

O pensionato de Visconti já se inicia com uma presença significativamente maior de modelos femininos em sua produção. Graças ao projeto Eliseu Visconti temos acesso a muitas obras produzidas durante a sua estadia na Europa que não foram enviadas para a ENBA. Em uma enorme quantidade dessas obras foram utilizadas modelos mulheres. A diferença na quantidade de gêneros representados nas obras de Visconti fica muito clara quando comparado à sua produção ainda no Brasil.

Tal diferença na presença de modelos mulheres no material produzido por Visconti durante o pensionato é um dado brutal a respeito da diferença entre as posturas entre Brasil e Europa no que diz respeito aos corpos estudados. Na Europa a quantidade de trabalhos representando modelos mulheres é quase o dobro dos estudos com modelos masculinos. Porém, ao enviar suas obras para o Brasil, Visconti tem o



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* FURG Rio Grande/RS

cuidado de equilibrar os gêneros, ao menos no que diz respeito ao desenho. Na pintura, o artista, provavelmente ciente das predileções da academia brasileira, foca em trabalhos com modelos masculinos, mas não deixa de incluir um único quadro feito a partir de um modelo feminino.

Nos quatro desenhos enviados por Visconti, as poses são relaxadas e sem excesso de dinamismo. Algumas das obras da ENBA, como a academia de Monteiro (Figura 4), ainda têm ecos das poses esculturais de outrora, mas mesmo esse desenho já traz consigo qualquer coisa de pleno, um repouso no meio do movimento. Podemos ver então que, se o tratamento da ENBA para os corpos e suas preferências não haviam de fato evoluído tanto assim, ao menos a Academia estava ciente da mudança no estilo de pose.

Vamos deixar, no entanto, de observar o corpo dos modelos para focar nossa atenção nos elementos do modelado que permitem a captação de sua forma, ou seja, o uso de luz e sombra tanto no Brasil quanto nos envios. Na tradição observada ainda nos tempos da AIBA, o fundo do desenho muito pouco figurava ou interferia na prática do modelo-vivo. Ocasionalmente algumas obras apresentam um leve estudo de sombra, ou a aplicação do carvão como um todo para tonalizá-las.

Em 1880, Rodolfo Amoedo já havia enviado seus estudos de Paris em que o fundo recebe um tratamento ainda mais dramático, apesar de amorfo. Em dois de seus quatro desenhos o ambiente ao redor do modelo está coberto de um pigmento preto que domina o fundo e quase engole a figura, misturando-se com cabelos e sombras, tornando a divisão entre o corpo e o ambiente difusa.

Se os estudos enviados pelos pensionistas da AIBA tivessem o caráter educador de manter a academia brasileira atualizada com relação a suas equivalentes na Europa, seria de se esperar que os desenhos produzidos por Visconti doze anos depois dos envios de Amoedo seguissem essa linha de uso do fundo para dar ênfase à cena representada. E, realmente, no acervo do Projeto Visconti vemos que ao menos um



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

estudo feito já em 1892 por Visconti (que foi aluno de Amoedo na AIBA) apresenta um fundo mais escuro e modelado que destaca a figura mais clara do modelo, apesar de se tratar de um único exemplo.

Como já colocado anteriormente, a seleção de Visconti com relação às obras enviadas para o Brasil privilegiou a produção de imagens com modelos masculinos no primeiro ano de envios (1894). Todos os quatro quadros ecoam como uma real continuação das pesquisas sobre cor e textura que o pensionista já vinha realizando em sua obra vencedora do Prêmio de Viagem, porém agora explorando também outras facetas de luz. Um dos nus masculinos (Figura 5) que Visconti envia em sua segunda leva de obras trás em si ecos do modelo vivo com o qual o artista conquistou o Prêmio, mas a sobriedade da academia e um certo distanciamento da relação com o modelo parecem ter caído sobre a figura.

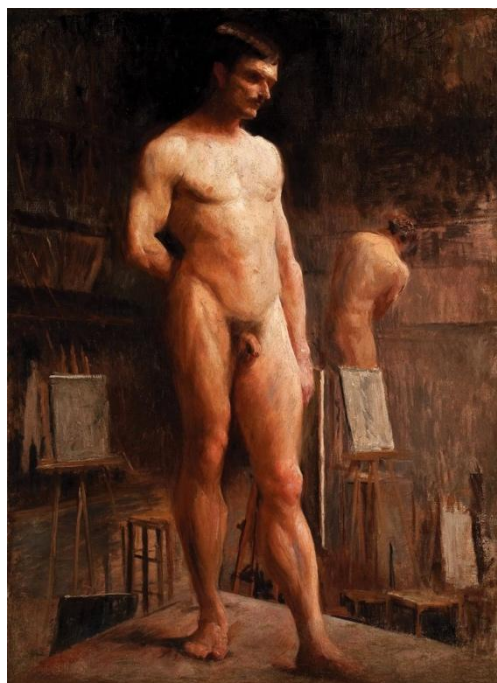
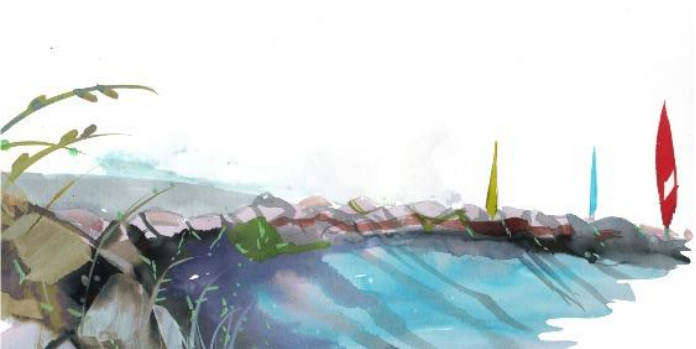


Figura 5 — Nu masculino, c. 1893 (Eliseu d'Angelo Visconti)
Fonte: Catálogo *Raisonné* do Projeto Eliseu Visconti, registro P308.



extremos

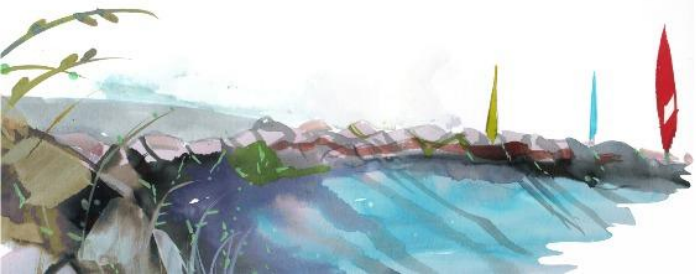
34º Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

É importante detalhar o longo processo a partir do qual as obras teriam sido feitas para evidenciar que Visconti teria feito escolhas muito deliberadas acerca do material enviado ao Brasil. Os quadros exigiram muitas horas e estudos exaustivos e, dessa forma, podemos concluir que a decisão de enviar três obras com modelos masculinos foi igualmente pensada a fundo, principalmente quando consideramos que os dois quadros representando um modelo homem adulto são os mais bem-acabados e interessantes visualmente. Um retrato do modelo menino foi enviado ainda inacabado, e o quadro da modelo feminina (Figura 6) além de incompleto não tem grandes explorações de luz e sombra e nem de cor, sendo o mais tradicional dos quatro enviados.



Figura 6 — Nu feminino de costas, c. 1894 (Eliseu d'Angelo Visconti)
Fonte: Catálogo *Raisonné* do Projeto Eliseu Visconti, registro P306.

No ano seguinte, Visconti não enviou desenhos, apenas telas, como era previsto pelo regulamento do concurso. Foram no total oito telas, das quais apenas uma de paisagem e as sete demais representando modelos. Destas, todas parecem ter sido



extremos

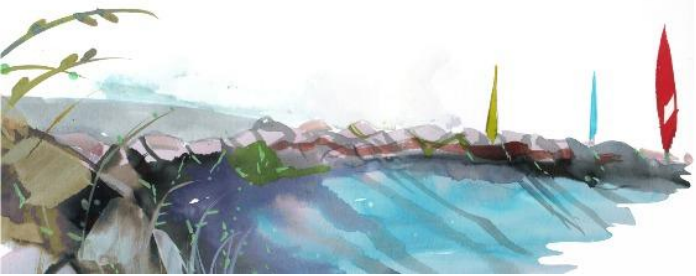
34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

elaboradas a partir da observação de um modelo-vivo, mas apenas três representam o corpo todo das modelos, e duas tomaram a forma final que tangencia a linha do retrato².

Existe algo ainda curioso no modo como Visconti seleciona suas obras e escolhe retratar as figuras representadas. Se dessa vez temos mais quadros com modelos femininas, as mulheres que o artista pinta ainda são representadas de forma mais rasa que seus companheiros masculinos. Nos quadros que representam mulheres adultas, Visconti opta por representar todas de costas para o espectador, talvez ainda um resquício de pudor em retratar a forma feminina mais explicitamente, mas acaba por também esconder o rosto da modelo, que no máximo vemos de perfil (Figura 6) em apenas um dos quadros. Mesmo na primeira leva de envios de Visconti, em 1894, a modelo feminina vem vista de costas, com o corpo e o rosto virados para dentro do quadro.

Talvez tal recurso fosse mesmo da preferência de Visconti, visto que outros estudos do mesmo período também representam modelos com os rostos virados, de costas, ou escondidos. De um modo geral, isso resulta em figuras desconectadas, e de certa forma menos humanas quando comparadas com os quadros cujos modelos homens têm características mais distintas, pelos faciais, flacidez, acúmulo de peles.

É possível assumir que a seletividade de Visconti para com suas obras, e assim como os seus envios de volta ao Brasil, sejam menos estratégia para aderir aos desejos de seus professores da ENBA e mais preferência pessoal. Porém, é preciso ter em mente o frequente envolvimento dos tutores brasileiros na produção de Visconti, não apenas avaliando o material recebido ano a ano, mas também ao se corresponder com o artista e orientar à distância o foco de seus estudos, como por exemplo na carta de Rodolfo Amoedo, de 1 de janeiro de 1896:



extremos

34º Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

Acho muito progresso em tudo quanto nos enviou progresso que eu sempre esperei do seu talento e infatigável assiduidade ao trabalho. Permita-me, entretanto, dizer-lhe que a sua facilidade de pintar nem sempre está aliada a um desenho correto, sobretudo no que respeita à construção. Faço esta observação porque julgo que hoje o meio de bem desenhar como o de pintar está por demais divulgado não só entre os artistas como até no público para que não se possa mais admitir, senão por condescendência, artistas com a denominação de coloristas ou de desenhadores³ (Amoedo, 1896).

O Prêmio de Viagem em seu regulamento exigia o contato constante dos professores da ENBA com o pensionista, ficando implícita também a necessidade de acatar a tais orientações de modo que o valor da pensão não fosse suspenso, o que poderia ser feito caso os avaliadores determinassem que a entrega do pensionista não estaria correspondendo ao desejado pela instituição. Logo, podemos constatar que o material a ser enviado para o Brasil, tanto na forma de obras mas também os relatos em correspondência, era escolhido a dedo com essa função específica pelo pensionista.

No período entre 1893 e 1898, observamos uma enorme quantidade de rascunhos iniciais de modelo-vivo, prática conhecida como *mise en place* que era fortemente trabalhada pelo ensino francês de arte. Essa prática previa a criação de diversos estudos de solução inicial rápida e eficiente, mas que não necessariamente resultam em uma obra finalizada. Esses rascunhos rápidos focam muito mais em questões de pose, proporção, movimento, etc. e não caracterizam o modelo⁴.

Apesar de seu pensionato ter se encerrado em 1898, Eliseu Visconti optou por permanecer em Paris por mais dois anos, apenas retornando para o Brasil no final de 1900. Esse fato ajuda a dividir mais claramente o seu período de estudos na Europa em dois momentos distintos: de 1893 a 1898, em que Visconti manteve seu foco nos estudos e na produção das obras e cópias exigidas pelo seu pensionato, e de 1898 a 1900, período em que o artista permanece em Paris por conta própria e sem estar matriculado em nenhuma instituição ou *école* específica que pudesse reger seus estudos, de modo que foi um período em que sua obra pôde adquirir seu caráter mais experimental até então, estimulado por colegas como Felix Bernardelli, que lhe escreveu de Guadalajara em 29 de maio de 1899 dizendo:



extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

[...]

Quanto estimo saber que permaneceste em Paris apesar de já não teres pensão.

É bem certo que tu merecerias (mais que muitos outros) prolongação da pensão mas como bem dizes não tens o carácter apropriado para saber viver! Contudo creio meu Visconti que com teu mérito artístico bem poderias ficar ali naquele centro porque no Rio é mais ainda indispensável ter manha do que talento e seguramente vais passar por muitos dissabores sem ter as vantagens de Paris.

Como eu encaro hoje as coisas e a vida, no teu lugar preferiria ficar ali modestamente a ir tentar fortuna no Rio! (Bernardelli, 1899).

A primeira mudança que vemos na produção de Visconti é um novo aumento em trabalhos com figuras femininas, principalmente na fase de estudos. Essa grande presença do modelo feminino demonstra duas coisas: a maior oferta de modelos nas terras europeias e a evidente disposição do artista de trabalhar e estudar mais a figura feminina.

Primeiro, passamos a ver corpos com mais volume. Muitos dos estudos de Visconti no período entre 1893 e 1900 também são exercícios rápidos de solução da forma que não chegam a ser finalizados posteriormente. Nesses desenhos começamos a ver silhuetas mais volumosas, figuras mais variadas, corpos mais afetados pela gravidade. Em 1895, as explorações já são notadas, mas de forma ainda pouco significativa. Esses pequenos pontos fora da curva começam a se tornar mais frequentes a partir de 1896, possivelmente diante da maior disponibilidade de tempo que Visconti tinha para suas novas explorações, e se tornaram marcadamente frequentes em 1900.

Um exemplo dessas explorações é a dupla *Nu feminino* e *Nu feminino sentado* (Figura 7) produzidos em 1896. Os desenhos foram feitos na frente e no verso do mesmo papel, e ambos representam corpos femininos de uma forma diferente do que temos



visto nos estudos de Visconti. No primeiro o traço marca fortemente o rosto da modelo, criando linhas de expressão e assim um certo realismo, quase uma identidade mais distinta em vez de características vagas. O ventre da personagem é distendido, quase pontudo. Seria quase possível imaginar que Visconti integrou um braço da modelo ao tronco, como se os dois estivessem na sombra e por isso se tornaram a mesma massa, mas a abordagem extremamente linear do artista nesse caso desmente essa possibilidade.



Figura 7 — Nu feminino e Nu feminino sentado, c. 1896 (Eliseu d'Angelo Visconti)
Fonte: Catálogo *Raisonné* do Projeto Eliseu Visconti, registro D338 e D338V.

É verdade que Visconti nunca ignorou a anatomia feminina básica, e diversas mulheres que ele pintou teriam ventres levemente projetados. Este desenho, porém, parece desafiar um pouco a estética ao criar uma projeção quase estranha. É uma anatomia que pode até parecer bizarra. Mas nesse caso a deformação parece tornar o corpo ainda mais realista. Não corresponde ao nosso ideal, ou mesmo à ideia mental que se tem do corpo de perfil de uma mulher. E é exatamente isso que nos leva a crer que Visconti estava representando exatamente o que estava vendo na modelo.



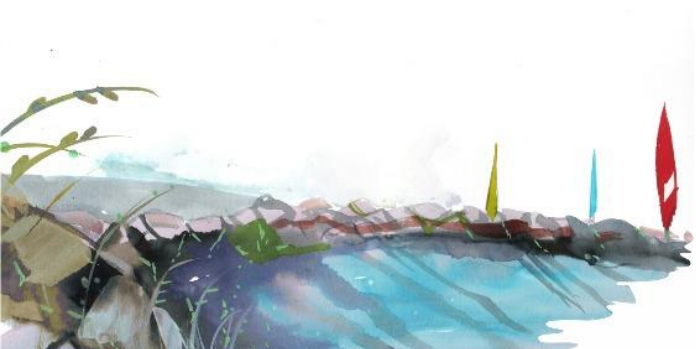
extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

No desenho do verso a personagem já não tem o rosto tão marcado. Nota-se que nesse caso o artista concentrou seu foco na representação do corpo volumoso da modelo, dando-lhe massa e dobras até então raras. O próprio corpo é largo, não reflete uma mulher magra nem esguia, apesar de braços e pernas serem estranhamente finos. Aos poucos Visconti passaria a deixar de privilegiar os desenhos lineares, optado por usar massas provavelmente obtidas a partir das laterais dos lápis e crayons que usava para desenhar, e com isso a nitidez dos detalhes dos corpos desenhados foi se perdendo. Mesmo assim, esses novos corpos construídos a partir de massas ainda apresentam mais variação de tipos físicos do que visto previamente na sua produção.

Porém, nenhum desses modelos não ideais de corpo seguiu adiante para ser aplicado em uma pintura ou obra de arte decorativa finalizada. A influência das linhas esguias e sinuosas do Art Nouveau pode ser claramente vista nos trabalhos finalizados de Visconti desse período. Porém, apesar de um comprometimento estilístico com estéticas idealizadas, é importante notar que o artista ainda assim não estava se limitando ao contexto de experimentações para estudo. Mesmo que a sua arte finalizada demonstrasse clara fidelidade a influências como o simbolismo e o impressionismo, Visconti não se fez de cego para as demais possibilidades se desenvolvendo ao seu redor.

Em 1899 temos um pequeno vislumbre da intenção de explorar com o desenho *Nus femininos* (Figura 8). Nele os corpos são tratados com linhas mais soltas que quase se fundem da cintura para cima. As figuras já não têm rostos distintos, e suas cabeças e corpos são estilizados de maneira despretensiosa. O tronco da figura central tem dois traçados, um mais claro que o outro, como se Visconti fizesse uma dupla exposição do corpo da modelo. O corpo à direita não se encaixa com a cabeça na parte de cima do papel, como se dois corpos ocupassem o mesmo espaço.



extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

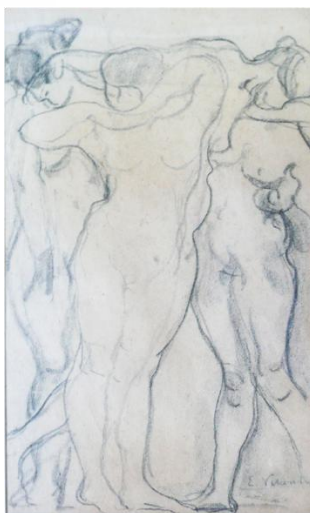


Figura 8 — Nus femininos, c. 1899 (Eliseu d'Angelo Visconti)
Fonte: Catálogo *Raisonné* do Projeto Eliseu Visconti, registro D347.

Seu último ano em Paris é fortemente marcado por rascunhos feitos a partir de passantes e explorações da forma humana que começam a se aproximar da abstração a partir das formas menos lineares, uso de massas amorfas e experiências com anatomia. Alguns exemplos bastantes expressivos dessas experimentações são *Figuras* (Figura 9), *Nu sentado* (Figura 10).



Figura 9 — Figuras, 1900 (Eliseu d'Angelo Visconti)
Fonte: Catálogo *Raisonné* do Projeto Eliseu Visconti, registro D360.



extremos

34º Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS



Figura 10 — Nu sentado, c. 1900 (Eliseu d'Angelo Visconti)
Fonte: Catálogo *Raisonné* do Projeto Eliseu Visconti, registro D317.

Note-se que, curiosamente, nos exemplos dados Visconti se omite de determinar o gênero do corpo representado, mesmo sendo possível para o espectador inferir através das anatomias das figuras. Em *Nu sentado*, trata-se claramente de uma modelo mulher, e Visconti opta por usar deformações na anatomia, reduzindo a cabeça da modelo, ressaltando o volume das pernas e do tronco feminino.

Ambos os exemplos citados fazem uso de linhas mais soltas, e em todas as figuras representadas quase não têm feições distintas. O que lhes define é muito mais a natureza da linha, o uso da deformação, a expressão nas formas que lhes dá personalidade. Porém, esses estudos trazem em si um caráter muito menos *voyerístico* do que as pinturas femininas de Visconti no seu segundo ano de envios.



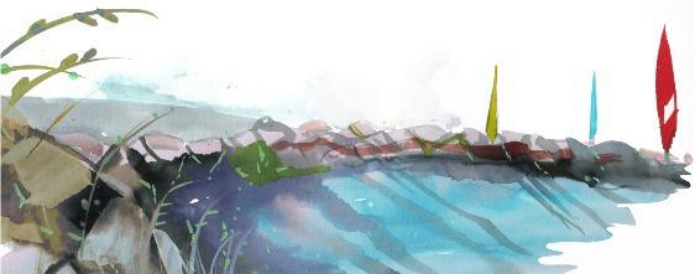
extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

Esse efeito pode vir principalmente do ruído da experimentação. No caso de *Figuras*, a massa de corpos vagamente amorfos causa algum estranhamento. A princípio, nem podemos ter uma noção clara de quantos corpos estão sendo representados no papel. Um se sobrepõe ao outro, linhas se cruzam e seguem paralelas apesar de pertencerem a corpos diferentes. Nesse desenho especificamente nem temos como determinar com clareza o gênero das figuras. Seria o mesmo modelo desenhado repetidas vezes no mesmo papel? Seria um grupo com homens e mulheres, que Visconti buscou representar de uma vez só? A figura da frente ao centro aparece de forma curvada e intimidadora, bastante incomum para a prática de modelo-vivo, enquanto as duas da direita viram seus rostos para o mesmo lado, como que observando algo. Seria só coincidência? As linhas variadas que Visconti usa na busca da figura podem ter alguma influência de Daumier. Visconti experimentou, mas optou por outros caminhos. Mesmo que tenha escolhido seguir com uma estética menos estilizada no que diz respeito à representação da figura humana, é inegável que ele procurou se manter aberto às influências e possibilidades que o cercavam.

Dessa forma, algumas conclusões podem ser tomadas. Enquanto o pensionato no exterior foi de fundamental importância para o desenvolvimento pessoal de Eliseu Visconti como artista, as expectativas da ENBA com relação à produção do pensionista pesaram fortemente no período em que este tinha uma obrigação para com a instituição. A ampliação da liberdade criativa do artista após o fim de seu pensionato é um claro atestado para tal afirmação.

Mas sendo assim, concluímos também que tais restrições, mesmo que não intencionalmente, restringiam os benefícios que a academia brasileira estaria recebendo do Prêmio de Viagem. As explorações mais abstratas da figura humana feitas por Visconti, por exemplo, ecoam o trabalho de diversos artistas que futuramente resultariam no fim da supremacia da arte figurativa. Por outro lado, Visconti claramente soube tomar proveito da oportunidade para melhor desenvolver sua identidade como artista, mas a ENBA não se beneficiou plenamente de tal crescimento.



Visconti chegou de volta ao Brasil em novembro de 1900, e no ano seguinte realizou sua primeira exposição individual com as obras produzidas na Europa. A partir daí a carreira artística de Visconti segue com hesito, incluindo trabalhos de artes decorativas e design gráfico. Diferente de muitos de seus contemporâneos e professores, Eliseu Visconti constrói para si uma carreira de prestígio que se sustenta até a morte do artista em 1944. A figura humana segue ao longo dos anos sendo um elemento de destaque do trabalho do artista, figurando em obras como *Gioventú* e no pano de boca do Teatro Municipal.

E mesmo que suas figuras não explorem tão abertamente a abstração da forma, o efeito dos anos e das experimentações passadas se veem presentes nas figuras longilíneas e na estilização suave dos corpos. A educação estruturada e a liberdade para o experimental coexistem no espaço da obra de Visconti.

A ENBA, por sua vez, seguiu enviando pensionistas para a Europa, e recebendo os benefícios, seja parcialmente na forma dos envios, seja no corpo docente que se formava no exterior, visto que a maioria dos seus pensionistas optaram pelo magistério ao retornar.

Referências

AMOEDO, R. *Carta de Rodolpho Amoedo a Eliseu Visconti opinando sobre as obras enviadas de Paris — 1 de janeiro de 1896*. Disponível em:

<https://eliseuvisconti.com.br/documento/cr1896h/>. Acesso em: 08 jul.2024

BARATA, F. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1944.

BERNARDELLI, F. *Carta de Félix Bernardelli a Eliseu Visconti, enviada do México — 29 de maio de 1899*. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/documento/cr1899a/>. Acesso em: 08 jul. 2024.

VISCONTI, T. S. *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

Notas



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

-
- ¹ No caso dos desenhos, dois de modelo homem e dois de modelo mulher. Nas pinturas, seis modelos femininas (incluindo duas meninas) e seis modelos masculinos (entre os quais dois idosos e um menino) foram retratados.
 - ² Na carta de 3 de julho de 1895, em que comunica o envio das obras, Visconti chama apenas uma de academia, tratando as demais como "tronco" e uma como "cabeça de índio" (hoje, conhecida como "Homem com gorro vermelho").
 - ³ Ao fim desta fala, Amoedo se refere à oposição clássica entre desenho e cor, observada em diversos momentos do ensino da arte europeia. Ingres e Delacroix teriam sido os dois últimos grandes nomes dessa disputa, que Amoedo aparentemente encara como superada.
 - ⁴ Esses estudos rápidos acompanhariam Visconti ao longo de toda a sua carreira, sempre com predileção por modelos femininos.