

“A INFLUÊNCIA DAS ARTES NA CIVILIZAÇÃO”. ELISEU VISCONTI E MODERNIDADE NA PRIMEIRA REPÚBLICA.

Ana Heloisa Molina¹

A análise das idéias de “civilização” e “modernidade” na Primeira República sob o enfoque da trajetória artística e produção pictórica de Eliseu Visconti (1866-1944) procura esclarecer os intercâmbios conceituais tomados neste período e verificar a constituição de visualidades diversas daquelas consideradas “academicistas” ou “modernistas” em suportes diferentes. A execução do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro entre 1904 as 1908 inserida nas reformas urbanas empreendidas por Pereira Passos e a arte decorativa inscrita em objetos *nouveau* no início do século XX produzida por Visconti possibilitam vislumbrar outras “modernidades” discerníveis naquele momento.

Lembrando Benjamin, em seus diversos ensaios, a arquitetura, o cinema, a obra de arte, a cidade, podem constituir uma espécie de historiografia inconsciente da sociedade.

Por outro lado, pensar o indivíduo em meio a uma rede de relações é articular dialeticamente ator e estrutura social, em um diálogo constante e relacional entre os estímulos de uma conjuntura e o comportamento simbólico dos indivíduos. É uma relação de mão dupla entre expressão individual e uma conjuntura histórica.

Neste contexto elegemos Eliseu d’Ângelo Visconti (1866-1944). Pintor, aluno da AIBA, participou do movimento dos modernos de reforma institucional da Academia em 1888 e obteve o primeiro prêmio de viagem em aperfeiçoamento na Europa no novo regime (1893).

Nesta escala, priorizamos Visconti como um artista que vivenciou em diferentes graus, a transição ideológica, política e cultural, captando em sua sensibilidade artística, as múltiplas modernidades que se impunham por um discurso realizado por intelectuais,

¹ Doutora em História (UFPR). Professora Departamento de História. Universidade Estadual de Londrina.

instituições, promotores de reformas urbanas, críticos de artes e as visualidades expressas decorrentes das mudanças promovidas por diversos movimentos artísticos.

O objeto artístico não é simbólico *per se*. É oriundo de uma complexa rede de relações, surgida com a experiência cultural e entre outras possibilidades, flagra a alteridade, o novo, o diferente, expresso por códigos inusuais até então.

As mudanças e transformações de um mundo atrelado a outro que não totalmente morto, promovem acelerações, ideários e imaginários que se insinuam em vitrines (entre outras, por exemplo, nas Exposições Nacionais e Universais), transmuda-se em objetos e propõem novos caminhos: a mística do Progresso, da Ciência, da Civilização, da Ordem e da Lei.

O vislumbre dessa utopia modifica espaços, desloca contingentes de pessoas de países e regiões, produz sobressaltos literários e estéticos, impõem novos marcos e símbolos. Tradição/ inovação, passado/futuro, novo/velho, nacional/cosmopolita, regional/litoral, branco/mestiço, campo/cidade, imigrante/brasileiro. Dualidades que se mesclam, embates que se colocam.

A transição, ou a passagem, entre dois séculos não é tranqüila e extensiva. Sofre marchas, contra-marchas, hesitações e reações. A modernidade é registrada em referências visuais entre outras possibilidades, (in)definíveis e contraditórias nas artes, no novo regime, nas reflexões sobre este regime, na tentativa de capturar seu elã.

Analisar esse registro visual tendo como pano de fundo as transformações expostas é desafiador, pois, a imagem depreende uma rede de significações, que ao término de sua leitura e interpretação jamais podem ostentar uma compreensão total, devem ser compreendidas em outros vieses e relações.

01. O pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Tomamos o Rio de Janeiro como espaço de estabelecimento de bases materiais de um novo pensar cultural e deslindar como a modernidade se infiltra e se impõe, é percebida e percebe-se em seus atores e espectadores, elaboradores e fruidores.

O Rio de Janeiro do século XIX constituirá em um jogo complexo de interesses públicos e privados, reformas orientadas por uma “ordem” capaz de demonstrar e orientar o “progresso” do novo regime republicano na orquestra da civilização. O modelo de reorganização urbano para o Rio de Janeiro, bem como para outras cidades européias e latinas, está pautado em Haussmann e seu projeto urbanístico em Paris, priorizando avenidas largas, construção de bulevares e a destruição de prédios e cortiços que poluíam visualmente o novo planejamento racional da cidade.

A construção do Teatro Municipal, inserida nas reformas urbanas da cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX ao XX, pode ser vista enquanto monumento sinalizador de uma tradição e ao mesmo tempo, em busca de renovação e terá em seu estilo arquitetônico e decorações internas, chaves de entendimento para a implantação de imagens simbólicas de civilização.

O pano de boca executado por Visconti entre 1904 a 1908 proporcionará elementos para a compreensão desse movimento dialético.

A configuração de uma representação política em imagens pictóricas pode ser realizada através de retratos, cenas históricas e de batalhas e mesmo cenas bíblicas e alegóricas em combinatórias de composição e estilo.

A retomada de uma pintura de conceitos na projeção de um ideal político e social pode ser encontrada na pintura “A influência das artes na civilização”, tema dado a Eliseu Visconti para conceber o pano de boca do Teatro Municipal.

A preocupação do artista foi o uso da história para confeccionar a composição do pano de boca, considerando somente a Arte e o Dever, sem evidenciar a política ou doutrinas. Esta postura aparentemente “neutra” é coerente com suas declarações em

diversos momentos e é reafirmada pelo pintor que diz seguir a religião da “arte” antes que qualquer outra ideologia.

Visconti elabora um texto em que descreve sua composição de forma linear evolutiva e progressiva da arte perante a civilização, onde um cortejo de personagens e alegorias desfila perante a “Arte”.

A escolha de personagens políticos considerados líderes, indicados em uma leitura positivista, não somente como liderança política, mas como portadores de uma personalidade carismática vinculada a um sentimento espiritual, demonstra a presença de figuras aparentemente díspares lado a lado. É o caso de Pedro II, segundo o pintor, não o imperador, mas o homem culto protetor de institutos literários e artistas em geral, que mereceu por parte de Visconti, um trecho justificativo maior no texto apresentado ao público. A não ruptura completa de Visconti em relação ao Imperador, incentivado por este enquanto aluno do Liceu e na própria Academia Imperial de Belas Artes é reiterado ao indicar seus mestres professores Pedro Américo e Vitor Meirelles, próximos também à figura do antigo monarca. Esta questão ultrapassa posicionamentos partidários, pois, relaciona-se à lealdade e reconhecimento, bem como, à justiça de atos e trabalhos realizados por estes homens.

A figura de Pedro II no pano de boca causou constrangimentos políticos no Rio de Janeiro, debates em jornais que foram sustentados por Visconti o que recoloca em jogo, os discursos, os símbolos e valores com que foram organizados e os significados construídos, adquiridos e absorvidos na construção de um discurso vencedor por parte dos republicanos.

Na outra ponta, nesta mesma pintura, temos Benjamin Constant (1836-1891), “fundador da República” segundo disposições transitórias da Constituição Brasileira de 1891. Considerando a ação do partido republicano, enquanto espaço portador da verdade, como único capaz de estar *pari passu* com os “rápidos movimentos da

sociedade”, onde baseados na história e na ciência, promove um equilíbrio orientado em relação às tendências antagônicas das diversas classes, e esta condição de equilíbrio que conduz a “ordem” e conseqüentemente deriva o “progresso” estabelecendo novos patamares para alcançar a “civilização”, não é de todo contraditório sua presença ao lado da figura do imperador em uma pintura destinada à educação visual implícita, onde a arte influenciaria a civilização.

O pano de boca executado por Visconti nos habilita a pensar as imbricações visuais, políticas e ideológicas em um período de intensas mudanças, possibilitando perceber as estratégias de permanência de estruturas ligadas ao regime político monárquico e os artifícios de concepções de “moderno” e “civilização” a serem implantados pela República e as contradições presentes neste instante de transição.

Outras leituras referentes às interpretações de temas e personagens apresentados naquela pintura não serão possíveis dadas as limitações deste texto.

02. A arte decorativa de Eliseu Visconti

Os projetos expostos na Exposição da Escola Nacional de Belas Artes em 1900 são projetos e peças executadas em materiais como cerâmica, ferro e vidro com características *nouveau* que Visconti recebe quando realiza o curso de Eugene Grasset em Paris.

O termo *nouveau* será aqui empregado com o significado mais amplo, pois, sua influência desde experiências arquitetônicas a decorativas, inclui uma estética que se queira “nova”, “jovial”, saudando esses novos tempos de produção e consumo de mercadorias consubstanciadas em status, poder, moderno e distinção. Esse tempo “novo” se é marcado pela máquina e pelo progresso, será retomado pelo *nouveau* como um entrelaçamento da máquina e da natureza em um sentido de recuperação do homem

ao seu meio, integrando-os em um ambiente com uma linguagem pessoal e livre de imitações, a conjunção da flor e a máquina na feliz indicação de Flávio Motta².

As análises desses objetos oferecem possibilidades de discutir a história pelo ponto de vista material e ao mesmo tempo, como suporte de um projeto visual em construção, percebendo as modificações, as penetrações/inserções e a discussão do consumo de bens simbólicos.

Visconti retorna ao Brasil após exibição de trabalhos e a medalha recebida na Exposição em Paris em 1900 e as obras e esboços apresentados na Exposição da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1901.

A denominação pelo artista no catálogo de exposição de “arte decorativa aplicada às indústrias artísticas”³ indica a preocupação de Visconti em produzir peças em maior quantidade, de forma a torna-las mais acessíveis ao grande público. Além disso, verificamos a variedade de objetos produzidos, seja pela matéria prima empregada, seja pelo uso e diversidade de proposições como: marchetaria, projetos de tecidos a ser realizado em seda, objetos de ferro, cerâmica, esmalte, vitrais, estamparia de tecidos, papel de parede e couro cinzelado.

Caberia acrescentar que pela primeira vez, um pensionista brasileiro na Europa afastava-se dos caminhos tradicionais que levavam aos mestres acadêmicos, como Cabannes e Valon, para dedicar-se ao estudo da arte decorativa. O que, em se tratando de Visconti, não era algo totalmente estranho, pois um dos pólos do nouveau, o simbolismo, liga-se ao pré-rafaelismo, próximo a algumas de suas composições pictóricas. Outro detalhe é que Visconti receberá várias medalhas em desenho de ornato quando aluno do Liceu de Artes e Ofícios, portanto, uma afinidade que irá encontrar campo em Grasset.

² MOTTA, Flávio. Contribuições ao estudo do art nouveau no Brasil. São Paulo: s.e., 1957

³ Catálogo de exposição na Escola de Belas Artes em 1901. Citado em BARATA, Frederico. Eliseu Visconti e seu tempo. Rio de Janeiro: Valverde, 1944. P. 157-170.

Em princípio, Grasset distingue forma de conteúdo. Forma em primeiro lugar, compreendida como resultado de um pensamento lógico, quase matemático, e conteúdo ligado às manifestações da natureza. A idéia de natureza como portadora de elementos ornamentais é asseverada pela afirmação:” cada curva dá idéia de movimento e de vida. A linha curva deveria ser completa, redonda, fechada e harmoniosa, igual a um talho cheio de seiva jovem.”⁴

A decoração, além disso, surgia para ele como um desejo de esconder a construção interna e o processo de elaboração quando aplicado a um objeto ou a um edifício, daí, o uso de recursos estilísticos como linhas e retortas.

Por volta de 1897, Eugene Grasset fez algumas conferências em Paris a respeito do curvilíneo como forma de decoração pura, própria para fins práticos, respeitando os limites impostos pela forma e pelo material utilizado.

Essas premissas como, o uso de linhas e retortas, curvas e limites harmoniosos, estão presentes em vários trabalhos de Visconti em cerâmicas, pratos, luminárias e mesmo na composição gráfica em selos.

Nos apontamentos de seu caderno de curso⁵ percebemos pelas anotações, a preocupação de Visconti em analisar o problema da forma e a vinculação com a estrutura das plantas. Anotava coisas como: “construir um desenho sobre uma linha seca ou traço (igual), dá sempre um aspecto duro, magro e sem solidez. Assim como variar as grossuras das linhas e das superfícies é ainda um meio de enriquecer o desenho”.

Vemos como o problema de enriquecer, dar maior conteúdo a um projeto, constava até na elaboração da densidade de uma linha, traduzindo suas preocupações com a pesquisa e a valorização do desenho como princípio, ecoando as lições de

⁴ Essas considerações estão em MOTTA, F. op.cit.

⁵ Páginas desse caderno estão reproduzidas em ARRESTIZABAL, Irma (org.) Eliseu Visconti e a arte decorativa. Uma exposição. Rio de Janeiro:PUC/FUNARTE, 1982.

Grasset. Visconti ainda ilustrava e escrevia em seus cadernos proporcionando um rico documento de reflexões e esboços de peças. Outra anotação: “O ferro fundido vai sempre afinado para a extremidade, e muitas vezes essa extremidade é achatada em forma de leque, tomando uma forma decorativa”.

Visconti ilustra essas considerações com vários desenhos para mostrar o melhor meio decorativo desse material. Se há técnica que o “Art Nouveau” mais empregou em arquitetura, no Brasil, é a do ferro fundido, adaptado como grades para balcões, suportes de lâmpadas, postes e esteios.⁶ Essa anotação, reproduzida dos cadernos, traduz as lições apreendidas nos cursos na França com Grasset. “Dobrar a curva para enriquecê-la”. Eis um princípio que evidencia o desejo de fazer da linha curva algo que empresta maior conteúdo à ornamentação e essa, por sua vez, à arquitetura, traduzindo o ideal de beleza, solidez e utilidade.

Pelas mudanças ocorridas no equipamento doméstico, e assim relacionar a cerâmica produzida por Visconti, em seu formato, usos, funções e representações simbólicas, podemos captar o modo de vida moderno, encarnado nas dimensões fragmentárias e mutáveis, entre outros, do deslumbramento da última moda.

Tratava-se de constituir na eleição de determinados objetos o jogo de configurações e representações idílicas do mundo moderno, comportando a fluidez necessária para se vivenciar as tensões e as contradições geradas pela turbulência daquilo que se convencionou chamar de modernidade, como a citada em Berman⁷.

Nas peças e projetos executados por Eliseu Visconti percebemos alguns desses flagrantes em captar elementos ditos novos pelas tendências desse repertório estético

⁶ O Brasil, a partir de 1890, tornou-se importante comprador de manufaturas, e a arquitetura metalúrgica foi adotada para os mais variados fins. Alguns exemplos expressivos de edifícios e de mobiliário urbano de ferro, que ainda se encontram em uso no País: o Mercado da Carne em Belém, os mercados de Manaus, o teatro José de Alencar em Fortaleza e a ornamentação da Estação da Luz em São Paulo, entre outros.

⁷ BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.135.

discursivo *nouveau* e sua transposição em uma linguagem visual em materiais peculiares inseridas naquele momento histórico.

Ao criar objetos ‘modernos’ em que a presença de valores plásticos como volumes, linhas e cores sugerem outras resoluções visuais, Visconti aponta outros caminhos para o entendimento desse moderno e a eleição/supressão/omissão de quais dessas referências permanecerá para as artes visuais e que será retomada por outros movimentos posteriores.