

Referência para citação:

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX”. In: **ArtCultura**, v.7, n.10, 2005. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.149-160. Issn: 1516-8603.

O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX

Ana Maria Tavares Cavalcanti¹

Resumo: É necessário discutir a classificação de Eliseu Visconti como o primeiro pintor impressionista brasileiro. Essa visão que se estabeleceu como leitura privilegiada de sua obra foi na verdade construída pela crítica de arte brasileira no correr dos anos 40 e 50 para valorizar a produção do artista face ao abstracionismo vigente. Analisando algumas passagens escolhidas procura-se evidenciar essa construção teórica, deixando espaço aberto para outras interpretações da obra de Visconti.

Palavras-chave: VISCONTI, IMPRESSIONISMO, CRÍTICA DE ARTE

Abstract: It is necessary to discuss the classification of Eliseu Visconti as the first Brazilian Impressionist painter. This statement became the most accepted reading of Visconti's work, and in reality is an imposition of Brazilian critics during the Forties and the Fifties to make more important the production of the artist in order to please the dominant Abstractionists. By analyzing some chosen passages we try to put in evidence this theoretical construction leaving open space for other interpretations of Visconti's work.

Keywords: VISCONTI, IMPRESSIONISM, ART CRITICISM.

A história da arte é sempre uma versão

Permitam-me os leitores iniciar esse texto com um depoimento pessoal. Meu intuito é abrir caminho para o nosso diálogo, e acredito que minha experiência não é inusitada. Penso que muitos viveram algo semelhante. Assim, teremos um ponto de partida em

¹ - Ana Maria Tavares Cavalcanti, professora de História do Centro Universitário Metodista UNIBennett do Rio de Janeiro até 2005, 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. Desde 2006, é professora efetiva da EBA-UFRJ.

comum para tecer algumas reflexões sobre a construção da história da arte brasileira e, mais especificamente, sobre a obra de Eliseu Visconti (1866-1944) e as interpretações que ela suscitou.

Em 1996, aconteceu comigo o que acontece com qualquer pesquisador que, recém-saído das salas de aula, se depara com a complexidade do objeto de estudo, não mais mediado pela leitura de livros de história da arte, mas percebido no variado material conservado em museus, arquivos e bibliotecas especializadas. Estava em pleno trabalho de pesquisa para a elaboração de minha tese de doutorado² e procurava conhecer melhor o mundo artístico francês do final do século XIX, vivenciado por Visconti durante sua primeira estadia em Paris (1893-1900). Comecei a ler textos sobre arte publicados nos jornais franceses do período, documentos da *École des Beaux-Arts* de Paris e a correspondência dos próprios artistas. Em visitas aos museus, constatei a diversidade das obras que receberam destaque nas exposições da época. Essa pesquisa nas fontes primárias foi revelando um contexto plural, com aspectos que não correspondiam inteiramente às interpretações sobre a arte francesa desse período, ou sobre a pintura de Visconti. Ficou claro, para mim, que a história da arte é sempre uma versão, uma maneira de contar e entender os acontecimentos, de juntar os quadros e compor uma sequência inteligível.

Visconti e o impressionismo

Quem se interessa pela obra de Eliseu Visconti, sabe que o pintor foi valorizado como um introdutor do impressionismo entre nós. Porém, ao aproximar-se mais atentamente de suas telas, percebemos que a classificação de “pintor impressionista” não se

² - 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 (Doutorado em História da Arte) - Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Paris, 1999.

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. Esse fato nos leva a analisar o rótulo de “pintor impressionista” aplicado a Visconti, relendo os textos críticos que abordaram a questão.

Frederico Barata, em seu livro publicado em 1944³, foi quem introduziu a tese segundo a qual Eliseu Visconti foi o primeiro impressionista brasileiro. No entanto, lendo o texto de Barata, percebe-se que essa ideia não resume a totalidade de sua argumentação. Muito mais do que considerar o pintor como o impressionista brasileiro, Barata quis valorizar “o aspecto inquieto do seu temperamento, ávido de conhecimentos, ansioso por evoluir, que (...) deveria acompanhá-lo, caracterizando-o e à sua obra, até a plenitude e à velhice”⁴. Aliás, quando aborda a questão das primeiras influências vividas por Visconti na Europa, Frederico Barata sublinha a admiração do artista pela pintura da Renascença italiana, sobretudo por Botticelli, e relata que o procedimento técnico da Escola veneziana que aconselhava o artista a executar seu trabalho primeiro em claro-escuro, para em seguida, sobre as massas assim esboçadas e valorizadas, pintar as cores, foi utilizado por Visconti até o fim de sua vida⁵. Ora, este procedimento empregado por Visconti nos mostra que ele não era um afiliado do impressionismo. E mesmo se Frederico Barata faz uma ressalva especificando que para as paisagens Visconti não empregava este método, ele cita, algumas páginas adiante, os dizeres do pintor a respeito da relação entre o artista e a natureza: “- A Natureza - disse-me certa vez, em palestra, Eliseu Visconti - é um dicionário

³ - BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944.

⁴ - Idem, *ibidem*, p.38.

⁵ - Idem, *ibidem*, p.p. 62-63.

“ O processo técnico da Escola Veneziana, de primeiro executar minuciosamente o trabalho a claro-escuro para depois, sobre as massas assim perfeitamente delineadas e **valorizadas**, pintar as cores, é por ele utilizado até hoje. (...). É uma técnica só usada, naturalmente, para as composições e retratos. Para a paisagem, por exemplo, é ela dispensável, visto que esta é quase sempre uma simples impressão fugaz e interpretada de um momento da natureza.”

para ser consultado, um índice apenas. Tudo quanto o artista põe na sua obra deve estar mais dentro dele do que simplesmente naquilo que a visão descortina”⁶.

Essa afirmação de Visconti o afasta consideravelmente do impressionismo.

A partir dessas duas observações - a indicação do processo técnico da Escola veneziana, e a citação sobre a maneira de compreender a pintura como expressão de realidades interiores - nota-se que o retrato de Visconti traçado por Frederico Barata não se enquadra perfeitamente nos princípios impressionistas. Se, em seguida, a imagem de Eliseu Visconti como pintor impressionista se impôs e permaneceu forte, foi devido às concepções teóricas que prevaleceram na história da arte no Brasil.

Estudando a literatura consagrada a Visconti⁷, compreende-se como o discurso sobre “o primeiro pintor impressionista brasileiro” se formou. Embora os primeiros autores a abordar sua obra tenham assinalado a influência do impressionismo, eles não apresentaram o fato como o elemento principal de sua carreira.

A primeira grande retrospectiva do artista ocorreu em 1949. As obras expostas ocuparam nove salas do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Lygia Martins Costa, escrevendo no catálogo, analisou o conjunto de telas e dividiu a produção de Visconti em seis períodos, da seguinte maneira :

1888 - 1897 - Formação - naturalismo (Brasil e França)

1898 - 1908 - Influência renascentista e divisionista (França)

⁶ - Idem, ibidem, p. 100.

⁷ - As principais fontes bibliográficas sobre Visconti são: o excelente livro de Frederico Barata que data de 1944; os catálogos das retrospectivas de 1949 e de 1967 organizadas pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro; o catálogo da exposição “Visconti” de 1954, parte integrante da II Bienal de São Paulo; o catálogo da exposição “Eliseu Visconti e a Arte Decorativa” realizada em 1982 no Solar Grandjean de Montigny da Universidade Católica do Rio de Janeiro. Além dessas obras, encontram-se artigos muito bons sobre Visconti em vários livros sobre a história da pintura no Brasil e nos dicionários de pintores. Devemos mencionar igualmente os numerosos artigos de jornais ou revistas, assim como as dissertações e teses que vem aprofundando o estudo sobre o artista.

- 1909 - 1912 - Transição do divisionismo ao realismo (Brasil)
- 1913 - 1919 - Período impressionista do Foyer do Municipal e das paisagens de Saint-Hubert (França)
- 1920 - 1930 - Transição do impressionismo ao neo-realismo (Brasil)
- 1931 - 1944 - Neo-realismo com acentuada procura de atmosfera e luminosidade⁸.

É interessante perceber que Lygia Martins Costa considerou o impressionismo como uma fase, dentre outras, na carreira de Visconti. Além disso, Lygia assinala que as primeiras influências impressionistas na obra de Visconti aparecem no momento da elaboração das pinturas decorativas do Theatro Municipal. Sobre esse período ela escreve :

O sucesso de seus trabalhos leva o Engenheiro (...) Passos a pedir-lhe, nesse mesmo ano [1905], um estudo para a decoração do Teatro Municipal, que se projetava então no Rio. No intervalo desses primeiros estudos planeja sua 'Maternidade' de 1906. Executa várias 'manchas' do Jardim do Luxemburgo, local onde se passará a cena. As primeiras são de tonalidades surdas, com predomínio do castanho, e passagens bruscas da luz para a sombra. Mas, à medida que o artista se familiariza com o impressionismo que estuda para a decoração do Municipal, seu colorido se enriquece, tons mais claros surgem e adquirem uma luminosidade inteiramente nova em sua palheta. (...).

Desenhos e esboços documentam-lhe os estudos para a decoração do Teatro Municipal. Para trabalho de tamanha envergadura Visconti estuda todas as possibilidades. E é no divisionismo, estilo que se consagrara na Europa para pinturas dessa natureza, que ele encontra o meio de dar o máximo de riqueza colorística dentro de um conjunto leve e gracioso. Mas para que a dissociação dos tons não prejudicasse o sentido da forma, pensou em aliar essas conquistas recentes ao velho linearismo e modelado botticelliano. O resultado foi dos mais felizes. Lá está o 'plafond' do teatro para atestá-lo : 'A passagem do dia', como chamou o artista, a 'Dança das horas', como a chamam outros. É quase que a introdução da nova técnica e de novo colorido a um tema já estudado e resolvido nas 'Oréadas' de 1899⁹.

⁸ - COSTA, Lygia Martins. Biografia de Elyseu d'Angelo Visconti. *Exposição Retrospectiva de Elyseu d'Angelo Visconti*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1949, p. 18.

⁹ - COSTA, Lygia Martins. Apreciação da Obra. *Exposição Retrospectiva de Elyseu d'Angelo Visconti*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1949, p.22.

A análise de Lygia Martins Costa é absolutamente correta. Com efeito, o divisionismo fora adotado por diversos pintores nas decorações de edifícios públicos na Europa. Podemos considerar os primeiros ensaios de Visconti com a técnica divisionista como o resultado da observação das pinturas decorativas francesas em vista de seu trabalho para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro¹⁰. Em outras palavras, Visconti apropriou-se da técnica que lhe convinha na realização de suas pinturas decorativas. Ao mesmo tempo, essa técnica tornando-se familiar ao pintor, ele executou quadros de cavalete empregando os procedimentos impressionistas. Nesse mesmo sentido, Reis Júnior havia explicado, em texto de 1944, o impressionismo de Visconti:

O impressionismo conviria a esse poeta visual, mas o impressionismo de Visconti é um recurso e não uma finalidade ; a decomposição da cor satisfaz-lhe os sentidos, ao mesmo tempo que o auxilia a exprimir a delicadeza dos sentimentos, sem prejuízo da compreensão plástica da matéria.

Empregará a técnica impressionista nas suas grandes decorações, como no Teatro Municipal. Ali envolverá o arabesco linear numa gama de tons harmoniosos, que transformam aquelas grandes composições em verdadeiras sinfonias cromáticas¹¹.

Em 1954, uma segunda exposição retrospectiva de Visconti foi realizada, dessa vez como parte integrante da Bienal de São Paulo. Lendo os textos do catálogo nota-se um claro reforço da concepção que designa Visconti como o primeiro representante do impressionismo no Brasil. José Simeão Leal, organizador da exposição, escreveu:

Presos às fórmulas dos velhos mestres românticos e naturalistas, os artistas brasileiros não se tinham apercebido até a primeira década do Século XX de um dos mais fecundos movimentos renovadores da arte européia - o Impressionismo. Pintores como Pedro Américo, Victor Meirelles e Almeida

¹⁰ - A esse respeito, conferir em CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. *Arte & Ensaios Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA . UFRJ*, ano IX, n.9, Rio de Janeiro, 2002, p.46-57.

¹¹ - REIS JÚNIOR, José Maria dos. Eliseu Visconti. In: *História da Pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944, p. 304.

*Júnior, de importância fundamental na história da nossa arte, mantiveram-se a ele, completamente alheios. (...). E é, (...), com Visconti, de origem italiana, que se inicia a arte moderna brasileira, rompendo com um academismo estéril no seu artificialismo, desprovido de sentido num país sem formação clássica e ávido de novas formas de expressão. Foi ele o primeiro impressionista que tivemos, abrindo para os nossos pintores um campo amplo de pesquisas e identificação com todas as correntes artísticas contemporâneas.*¹²

Essas afirmações de Simeão Leal afastam-se das ideias expostas por Reis Júnior em 1944 e por Lygia Martins Costa em 1949, já citadas. Ao invés de compreender o impressionismo de Visconti como o simples recurso a uma técnica, Simeão Leal o interpreta como uma atitude inovadora, um afastamento das fórmulas tradicionais às quais os velhos mestres permaneciam ligados. Em perfeito acordo com José Simeão Leal, ainda no catálogo de 1954, Herman Lima afirmou :

Visconti [foi] o nosso primeiro pintor revolucionário, tão marcadamente revolucionário no seu tempo, quanto seria, passado quase meio século, Portinari, para a época atual.

Frederico Barata situa muito bem esse aspecto da personalidade do mestre brasileiro, quando lhe põe em confronto a obra de um Almeida Júnior, como poderia pôr a de um Victor Meirelles e especialmente a de um Pedro Américo.

*Ao passo que esses, principalmente o último, permaneceriam indenes à revolução do impressionismo, em voga na Europa, quando de sua permanência no estrangeiro, Eliseu Visconti não passaria pelo estágio europeu sem experimentar vivas reações, interessado por todas as manifestações estéticas do seu tempo, mesmo as mais revolucionárias, (...)*¹³.

Com essa argumentação, Herman Lima sustenta que Visconti foi um precursor da arte moderna brasileira. Flávio de Aquino, no mesmo catálogo, concorda:

Visconti é, para nós, o precursor da arte dos nossos dias, o nosso mais legítimo representante de uma das mais importantes etapas da pintura

¹² - LEAL, José Simeão. *Catálogo da Exposição retrospectiva de Visconti, II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1954, p. I.

¹³ - LIMA, Herman. *Catálogo da Exposição Retrospectiva de Visconti, II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1954, p. X. Obs. : Este texto de Herman de Lima já havia sido publicado no *Diário de Notícias* de 1º de janeiro de 1950, quando da primeira retrospectiva de Visconti no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1949.

contemporânea : o impressionismo. Trouxe-o da França ainda quente das discussões, vivo ; transformou-o, ante o motivo brasileiro, perante a cor e a atmosfera luminosa do nosso país. Não o foi buscar quando morto, portanto não desenterrou cadáveres, não se apropriou do fácil e do perecível, emocionou-se pela nova estética quando ainda algo era possível extrair-se dela. Depois dele, legiões de ‘prêmios de viagem’ voltaram da Europa como foram e dedicaram-se com teimosia à inerte pintura oficial do Instituto. Sobre os acadêmicos que hoje lhe disputam a glória, mesmo sobre pintores da força de um Amoêdo, tinha meio século de avanço. (...).

Visconti é um dos raros artistas do passado que resiste à crítica moderna pela sua aspiração de encarar a arte como uma forma de expressão superior dos sentidos, (...). A pintura libertada equipara-se então, pela força da criação, à poesia e à música - artes que não se contentam em apresentar novamente, e da mesma forma, os problemas que a natureza nos apresenta : pretendem resolvê-los¹⁴.

De todos os textos escritos sobre Visconti, os mais explícitos na defesa da concepção segundo a qual ele seria o primeiro impressionista brasileiro são os que compõem o catálogo da exposição de 1954, do qual acabamos de citar alguns trechos. Não se pode esquecer que essa mostra fazia parte da Bienal de São Paulo, cujo compromisso com as tendências artísticas mais avançadas explica a necessidade sentida pelos autores de defender a modernidade de Visconti e seu papel de precursor do modernismo na história da arte brasileira. Também podemos reconhecer o procedimento intelectual dos estudiosos: aplicaram à realidade brasileira o esquema da história da arte na Europa. A linha evolutiva determinada pelos diversos movimentos artísticos que se sucederam (o impressionismo como um elo da corrente) foi adaptado à história da arte no Brasil.

Portanto, 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. Essa interpretação de sua obra foi construída para valorizá-lo como um precursor das novas tendências. Num período em que o abstracionismo se apresentava como o auge

¹⁴ - AQUINO, Flávio. *Catálogo da Exposição Retrospectiva de Visconti. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1954, p. V-VI.

da evolução artística, os teóricos quiseram encaixar Visconti dentro da sucessão de movimentos europeus que deram origem à arte moderna e influenciaram a produção de arte no mundo ocidental. Todavia, estudos mais recentes questionam o modelo modernista de uma história da arte evolucionista. Assim, abriu-se espaço para outras interpretações da obra de Visconti.

Visconti em Paris – da *École des Beaux-Arts* aos ensinamentos de Eugène Grasset

Em dezembro de 1892, Visconti obteve o Prêmio de Viagem à Europa que lhe permitiu estudar durante sete anos em Paris¹⁵. Esse prêmio, criado pela Academia Imperial de Belas Artes e retomado pela Escola Nacional de Belas Artes (nova denominação da Academia após a proclamação da República), era destinado ao primeiro colocado no concurso previsto para tal fim. Visconti não era o primeiro aluno formado pela Academia a gozar de um período de estudos na capital francesa, custeado pelo governo brasileiro. Além disso, a prática de enviar os estudantes de artes à Paris não era hábito exclusivo do Brasil. Artistas do mundo todo se encontravam na cidade, centro artístico internacional.

No mês de março de 1893, Visconti partiu do Rio de Janeiro para aperfeiçoar-se na Europa. Como era hábito dos estudantes de artes recém-chegados a Paris, apresentou-se aos exames de admissão da *Ecole des Beaux-Arts*. Obteve excelente resultado¹⁶: foi o

¹⁵ - Em 1897 seu período como pensionista chegava ao fim, mas a pensão foi prolongada por mais dois anos, (1898 e 1899).

¹⁶ - Archives nationales de France - AJ / 52 / 80. Segundo as informações destes documentos, 321 candidatos se inscreveram nas provas de admissão da *Ecole proprement dite* no dia 26 de junho de 1893. A primeira prova era eliminatória e consistia em uma figura desenhada '*d'après l'antique*', ou seja, copiando-se uma estátua ou baixo-relevo da antiguidade greco-romana. Visconti ficou em oitavo lugar nesta primeira prova, tirando a nota de 19.30 sobre 20. Oitenta e cinco concorrentes foram bem sucedidos nesta primeira etapa dos exames, e assim como vinte candidatos suplementares, puderam apresentar-se às provas seguintes concernentes às disciplinas de Anatomia, Perspectiva, Modelagem, Arquitetura e História. Visconti obteve 13 em Anatomia, 14 em Perspectiva, 8 em Modelagem e 5 em História (todas estas notas sobre uma base de 20). Oitenta e quatro candidatos foram admitidos após os exames, e na classificação geral, Visconti foi o sétimo colocado. As notas obtidas pelos candidatos eram em seguida multiplicadas pelos coeficientes prescritos e a média de Visconti foi de 360.60, enquanto o primeiro aluno teve 389 como média.

sétimo colocado entre os oitenta e quatro alunos admitidos na seção de Pintura, em junho de 1893¹⁷.

Visconti frequentou o curso de desenho na Escola, também chamado de *cours du soir*, de outubro a janeiro, mas seu nome desaparece da lista de presença em fevereiro de 1894¹⁸. Seja porque não se adaptou ao sistema de ensino, seja porque não teve acesso aos ateliês de pintura¹⁹, é evidente que Visconti abandonou os cursos da *Ecole des Beaux-Arts*. Pelos trabalhos que enviou como obrigação de pensionista, e que hoje se encontram nos acervos do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, sabemos que frequentou a Academia Julian, onde pintava a partir do modelo vivo. Mas além disso, Visconti inscreveu-se no curso de Eugène Grasset (1841-1917) que ensinava desenho de arte industrial e composição decorativa na *École Guérin*, também conhecida como *Ecole normale d'enseignement du dessin*²⁰. De 1894 a 1898, Visconti frequentou o curso de composição decorativa ministrado por Eugène Grasset toda quarta-feira de 14 às 16 horas. Os ensinamentos do mestre visavam os resultados práticos, estimulando a autonomia dos alunos. Grasset permitia a cada um desenvolver-se tão

¹⁷ - Essas informações são confirmadas pela carta do Diretor da *Ecole des Beaux-Arts* de Paris que se encontra nos arquivos do Museu Dom João VI - EBA, UFRJ, Rio de Janeiro.

Paris, le 10 Juillet 1893

Le Directeur de l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, Membre de l'Institut, soussigné, certifie qu'à la session des examens de juin 1893, M. Visconti Elisée, élève de M.M. Bouguereau et Ferrier, a été reçu septième sur quatre-vingt quatre élèves admis dans la section de Peinture.

[Signé] P. Dubois

¹⁸ - Archives nationales (France) - F / 52 / 471 - *Contrôle de présence des élèves - ateliers de peinture et de sculpture, cours du soir, enseignement simultané des trois arts, galeries du Musée des études (peintres, sculpteurs et architectes) - années 1893-1894 à 1901-1902.*

As férias escolares duravam de 1º de agosto a 15 de outubro. O nome de Visconti aparece em outubro (9 presenças), novembro (11 presenças), dezembro (16 presenças) e janeiro (13 presenças).

¹⁹ - O acesso aos ateliês de pintura da Escola não se dava mediante o sucesso nos exames de seleção. Cada mestre responsável pelo ensino tinha autonomia para aceitar ou recusar estudantes em seu ateliê.

²⁰ - Grasset foi professor nessa escola de 1890 a 1903. Fundada em 1881 pelo arquiteto Guérin e situada à rue Vavin 19, no bairro de Montparnasse, essa escola privada contava com uma modesta subvenção anual da municipalidade (Ville de Paris) e especializou-se na formação de professores de desenho para os estabelecimentos oficiais. O estabelecimento fechou as portas em 1903, na ocasião do afastamento de Grasset.

livremente quanto possível, segundo seus próprios dons. Essa atitude, Grasset a expôs muito bem no texto que se segue :

Não vos oponhais jamais em nada aos esforços dos inovadores, e mesmo a seus sucessos; pois, mesmo quando suas obras não vos satisfizerem completamente, vós sabeis que elas durarão apenas um tempo e serão logo substituídas por outras que serão talvez melhores! – Lembrai-vos que toda tentativa fixa as ideias flutuantes e, permitindo ao senso crítico de exercitar-se, indica o caminho a seguir mostrando os defeitos a serem evitados.

*Mas, repito ainda, qualquer coisa é melhor do que a imobilidade do progresso artístico, vale mais desaparecer do que não inventar!*²¹

A declaração de Grasset, além de evidenciar um espírito aberto às inovações, era uma resposta à produção artística parisiense do período. A consciência da historicidade da arte, ou seja, das mudanças estilísticas no decorrer da história, levava os artistas à experimentação, à busca da originalidade e, conseqüentemente, à diversidade de tendências artísticas .

Os três Salões parisienses e outras exposições

Foi essa diversidade que Visconti encontrou na capital francesa. O impressionismo representava então uma das peças de um verdadeiro mosaico de expressões pictóricas. Uma peça importante que mobilizou os espíritos e teve papel marcante na história da arte, sem dúvida, mas cercada por outras realidades que foram, em seguida, um pouco esquecidas.

O confronto das diversas tendências se dava nos Salões, vastas exposições onde as obras eram oferecidas à vista do público, e à venda. Em 1893, ano em que Visconti chegou

²¹ - GRASSET, Eugène. Extraits de la conférence sur l'Art Nouveau faite à l'Union Centrale en 1897. In : PLANTIN, Yves & BLONDEL, Françoise. *Eugène Grasset, Lausanne 1841 Sceaux 1917*. Paris : Yves Plantin & Françoise Blondel, 1980, p. 124.

Ne vous opposez jamais en rien aux efforts des novateurs, voire même à leurs succès; car, alors même que leurs oeuvres ne vous satisfieraient pas complètement, vous savez qu'elles n'ont qu'un temps et seront bientôt remplacées par d'autres qui vaudront peut-être mieux! - Souvenez-vous que toute tentative fixe les idées flottantes et, permettant au sens critique de s'exercer, indique la voie à suivre en montrant les défauts à éviter.

Mais, encore une fois, mieux vaut n'importe quoi plutôt que l'immobilité du progrès artistique, mieux vaut disparaître plutôt que ne pas inventer!

a Paris, existiam três Salões: o Saloá *des Champs-Elysées*, o *Salon des Indépendants* e o *Salon du Champ de Mars*. À exceção do Salão dos Independentes, essas exposições eram o principal meio dos pintores em busca de reconhecimento oficial submeterem suas obras à apreciação das instâncias competentes²².

O *Salon des Champs-Elysées*, organizado pela *Société des artistes français*, era o herdeiro do primeiro Salão organizado pelo Estado francês no ano de 1673. No final de 1880, o Estado abdicou do papel de organizador da exposição anual e delegou a direção do Salão aos artistas, ou seja, à Sociedade mencionada. Mas a exposição anual dos *Champs-Elysées* conservou seu caráter oficial, pois a *Société des artistes français* declarava ser uma “emanação do Estado”, “delegada por ele a fim de assegurar um serviço público de interesse geral”²³.

Em oposição à orientação do Salão dos Champs Elysées, o Salão dos Independentes fora criado em 1884 como um ato de libertação. Aberto a todas as iniciativas, era o único que abolira o júri de admissão e as recompensas. Só adquiriu o reconhecimento oficial em 1890, segundo relata Ernest Hoschedé :

*Pela primeira vez o Presidente da República a inaugurou [a sexta Exposição dos artistas independentes] de modo solene, e o público, comparecendo em massa, sancionou sua existência. As dissensões no meio artístico, cuja repercussão foi tão forte este ano, provaram o quanto era sábia a ideia de uma Sociedade independente, ou seja, eclética, aceitando sem julgá-las, ou seja, sem discuti-las, todas as escolas, todos os gêneros, todas as fórmulas, acolhendo a todas as tendências, a todas as tentativas de arte nova, deixando somente ao público o direito de rir-se ou de aplaudir.*²⁴

²² - A este propósito ver WHITE, H. & C. *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Paris : Flammarion, 1991, p.49.

²³ - Discurso de Bailly na distribuição de recompensas do Salão de 1888, 2 de julho (*JO* de 3 de julho de 1888 e catálogo do *Salon de 1889*, p. VII). Citado por VAISSE, Pierre. *La Troisième République et les Peintres*. Paris : Flammarion, 1995, p. 115. [(...) *une émanation de l'Etat (...) déléguée par lui afin d'assurer un service public et d'intérêt général.*]

²⁴ - HOSCHÉDE, Ernest. *Brelan de Salons*. Paris : Bernard Tignol, 1890, pp. 23, 24.

Enfim, o terceiro Salão, o *Salon du Champ de Mars*, fora criado em 1890, após a cisão da *Société des artistes français* que deu origem à criação da *Société nationale des beaux-arts*. O pomo de discórdia fora a isenção de numerosos premiados que puderam participar da Exposição Universal de 1889 sem passar pela seleção. Alguns, Meissonier (1815-1891) à frente, defendiam os direitos da elite, enquanto Bouguereau (1825-1905), presidente da *Société des artistes français*, e seus partidários criticavam as isenções reivindicando mais espaço para os jovens. A esse propósito, Ernest Hoschedé escreveu em seu *Brelan de Salons* (“Naípe de Salões”) :

Não quero refazer aqui a história da Guerra dos Pintores no ano de 1889. (...) A cisão, o desmembramento do Salon des Champs-Élysées eram fatais. Havia plethora, e assim como na vida animal, quando a colmeia está cheia demais, uma abelha se distancia, levando atrás de si um enxame que vai encontrar vida em outro lugar, assim também os artistas podiam prever que dentro em breve já não haveria lugar algum para os novos (...). Portanto é bem natural que tenham seguido um novo rei.²⁵

O “novo rei” era Meissonier, presidente do recentíssimo *Salon du Champ de Mars*.

A multiplicação dos Salões era consequência de uma vida artística marcada por antagonismos. Além dos Salões, novos circuitos eram criados para dar espaço a todas as tendências. Desde meados do século, os paisagistas haviam adotado o hábito de vender suas telas nos leilões do Hôtel Drouot. As mudanças se aceleraram a partir de 1870 com a evolução do comércio de arte. As galerias organizavam exposições públicas e os artistas

Pour la première fois le Président de la République l’a inaugurée [la sixième Exposition des artistes indépendants] d’une façon solennelle et le public, en s’y rendant en foule, a sanctionné lui-même son existence. Les dissensions de la gent artistique, dont le retentissement a été si grand cette année, ont prouvé combien était sage l’idée d’une Société indépendante, c’est-à-dire éclectique, acceptant sans les juger, sans les discuter, toutes les écoles, tous les genres, toutes les formules, faisant accueil à toutes les tendances, à toutes les tentatives d’art nouveau, laissant au seul public le droit d’en rire ou de les applaudir.

²⁵ - Idem, *ibidem*, p.p. vii - viii.

Je ne veux pas refaire ici l’histoire de la Guerre des Peintres en l’an dix-huit cent quatre-vingt-neuf. (...) La scission, la dislocation du Salon des Champs-Élysées étaient fatales. Il y avait pléthore, et de même que dans la vie animale, quand la ruche est trop pleine, une abeille s’en détache, entraînant derrière elle un essaim qui va trouver sa vie ailleurs, de même les artistes pouvaient prévoir qu’avant peu il n’y aurait plus aucune place pour les nouveaux (...). Il est donc bien naturel qu’ils aient suivi un nouveau roi.

começaram a se reunir em associações. A dos impressionistas é a mais conhecida, mas podemos mencionar a associação dos aquarelistas, a dos orientalistas, a da União das mulheres pintoras, dentre outras. Esse movimento chamou a atenção dos contemporâneos e foi descrito por Lafenestre em 1879 :

Há alguns anos (...) um grande número de exposições particulares, abertas seja na Escola de Belas Artes, seja nos círculos, seja na casa de leilões, seja nas lojas dos marchands, ensinaram aos artistas outros caminhos, diversos do caminho dos Champs-Élysées. É necessário festejar. Sentimos o valor de reuniões pouco numerosas de obras metodicamente agrupadas que permitem estudar com proveito um artista ou um grupo de artistas em suas manifestações íntimas, saboreamos aí este prazer delicado da fácil comparação e da degustação prolongada que é absolutamente impossível aos exploradores aturdidos pela Babel oficial.²⁶

Esse movimento, já vigoroso em 1879, ampliou-se nos últimos anos do século. Em 1894, Charles Morice descrevia o clima geral no mundo das artes parisiense:

Que batalha confusa, este instante artístico! Guerra geral de todas as tendências orientadas para o futuro contra o oficial; guerra intestina no império oficial, por motivos onde a arte é estrangeira; guerra também entre os diversos clãs da arte independente por causas confundidas de doutrinas e ambições.²⁷

Todas as tendências disputavam as atenções, mas nenhuma conseguia se impor de maneira definitiva²⁸. Nesse quadro tumultuado, é necessário imaginar o jovem brasileiro

²⁶ - LAFENESTRE, Georges. “ Les expositions d’art. Les indépendants et les aquarellistes ”, *RDM*, 15 mai 1879, p. 478. Apud VAISSE, Pierre. *La Troisième République et les Peintres*. Paris : Flammarion, 1995, p.107.

Depuis quelques années (...) un grand nombre d’expositions particulières, ouvertes, soit à l’Ecole des Beaux-Arts, soit dans les cercles, soit à l’hôtel des ventes, soit chez les marchands, ont appris aux artistes d’autres chemins que le chemin des Champs-Élysées. Il faut s’en féliciter. On a senti le prix de réunions peu nombreuses d’ouvrages méthodiquement groupés qui permettent d’étudier avec profit un artiste ou un groupe d’artistes dans ses manifestations intimes, on y a savouré ce plaisir délicat de la comparaison facile et de la dégustation prolongée qui est absolument interdite aux explorateurs ahuris par la Babel officielle.

²⁷ - MORICE, Charles. *Mercure de France*, janvier 1894. Apud NAUBER-RISER, Constance. *La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d’art en France 1850 - 1900*. Paris : Hazan, 1990, pp. 317 - 318.

Quelle mêlée, cet instant artistique ! guerre générale de toutes tendances orientées vers l’avenir contre l’officiel ; guerre intestine, dans l’empire officiel, pour des motifs où l’art est étranger ; guerre aussi entre les divers élans de l’art indépendant pour des causes confondues de doctrines et d’ambitions.

²⁸ - A este propósito ver o texto de Constance Nauber-Riser que analisou a crítica de arte dos anos 1890 na França, em *La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d’art en France 1850 - 1900*.

que chegava a Paris, atordoado por todo esse movimento, novato na batalha artística francesa. Para ele, o espaço mais democrático ainda era o dos Salões. Campo de prova para os recém-chegados, os Salões permitiam ao iniciante expor suas obras a um público numeroso. Além disso, não esqueçamos que um quadro exposto no Salão parisiense tinha repercussão muito favorável na imprensa brasileira.

Como os artistas brasileiros que o precederam em Paris, Visconti participou das exposições oficiais. Mas nunca expôs no *Salon des Indépendants*, o que é compreensível, tendo em vista o caráter oficial de sua estadia na França, como pensionista do Estado brasileiro. De 1894 a 1900, durante o período de seus estudos, Visconti expôs repetidas vezes tanto no *Salon des Champs Elysées* quanto no do *Champ de Mars*. Em 1900, último ano de sua pensão, obteve uma medalha de prata na Exposição Universal de Paris, com duas telas : *Gioventú*, então exposta sob o título de *Mélancolie*, e *As Oréadas*.

As obras expostas e a influência dos impressionistas

Para traçar uma panorâmica das obras expostas nos três Salões de Paris durante o período, é instrutivo reler os jornais da época. Daí se depreende uma enorme variedade tanto dos temas quanto dos estilos. É bem verdade que a tendência geral já não era propícia à pintura histórica. Hoschedé ressaltava em 1890 :

*Assim como o nu, as composições entediantes e inúteis que pertenciam ao domínio daquilo que se chamava a grande pintura desapareceram quase completamente de nossas Exposições. A pintura histórica morreu; ela só pode reviver, assim como a pintura religiosa, para a decoração especial de monumentos públicos ou dos templos.*²⁹

Paris : Hazan, 1990, pp. 317 - 324.

²⁹ - HOSCHEDÉ, Ernest. *Brelan de Salons*. Paris : Bernard Tignol, 1890, p. 88.

De même que le nu, les compositions ennuyeuses et inutiles qui rentraient dans le domaine de ce qu'on appelait la grande peinture ont disparu presque entièrement de nos Expositions. La peinture d'histoire est morte; elle ne peut revivre, comme la peinture religieuse, que pour la décoration spéciale des monuments publics ou des temples.

Portanto, a pintura histórica já não encontrava um terreno favorável. Todavia, não desaparecera completamente. No primeiro *Salon du Champ de Mars*, Meissonier expôs um quadro histórico representando Napoleão na batalha de Iéna³⁰. De todo modo, predominavam as paisagens, seguidas de numerosos retratos e pinturas de gênero. Sobre o prestígio das paisagens, André Michel escreveu em 1896 :

*Fromentin expressou em poucas palavras o papel da paisagem na pintura moderna e as consequências de seu triunfo ; não precisamos repetir o que ele já disse.*³¹

Acrescentando em seguida :

*O ponto extremo desta evolução foi o impressionismo. Algumas pessoas só pronunciam este nome com um claro horror e englobam no mesmo anátema todos os que dele são convencidos ou suspeitos... Suas listas de proscrição seriam longas. Outros pasmam de admiração defronte todos os quadros onde as formas tremulam e se atenuam ; ou então o impressionismo é, para eles, a influência do violeta nas artes.*³²

Até os últimos anos do século, o impressionismo continuava a mobilizar as paixões. Quatro anos mais tarde, André Michel retoma o assunto. Trata-se de uma reflexão crítica sobre a *Exposition Centennale* (Exposição dos cem anos das belas artes), parte integrante da Exposição Universal de 1900. Após afirmar que os impressionistas não podiam se queixar, afinal, uma amizade diligente³³ lhes reservara um belo lugar na “Centennale”, o crítico ressalta que suas obras ainda provocam reações extremas no público:

³⁰ - Idem, ibidem, pp. 182 - 183.

³¹ - MICHEL, André. *Notes sur l'art moderne (peinture), Corot, Ingres, Eugène Delacroix, Raffet, Meissonier, Puvis de Chavannes. A travers les Salons*. Paris : Armand Colin, 1896, p. 257. *Fromentin a dit en quelques mots le rôle du paysage dans la peinture moderne et les conséquences de son triomphe; on n'a pas à y revenir après lui.*

³² - Idem, ibidem, p. 257.

Le point extrême de cette évolution a été l'impressionnisme. Quelques personnes ne prononcent ce mot qu'avec une saine horreur et englobent dans un même anathème tous ceux qui en sont convaincus ou soupçonnés... Leurs listes de proscriptions seraient longues à ce compte. D'autres se pâment d'admiration devant tous les tableaux où les formes tremblent et s'estompent; ou bien, l'impressionnisme, c'est, pour elles, l'influence du violet dans les arts.

³³ - Trata-se de Roger Marx, responsável pela *Exposition Centennale*, apresentada no *Grand Palais* durante a Exposição Universal de 1900.

*O tempo, que os italianos, finos diplomatas, chamaram não sem razão de ‘homem galante’, ajeita bem as coisas e apazigua as querelas. Vós encontrareis, no entanto ainda, nas salas reservadas a Manet e aos senhores Claude Monet, Sisley, Renoir, Pissarro e Degas, visitantes que se olham de viés. Uns fazem pose e se expressam como um procurador geral; Ingres estando ausente, fazem o melhor possível para parlamentar em seu lugar – mas é um grande abuso tratar uma opinião como um delito ; - outros fingem ver apenas estas salas em toda a Exposição : é aqui que a pintura moderna e o gênio elegeram domicílio; todo o resto não conta. Admiro aqueles que tudo podem admirar ou condenar em bloco.*³⁴

Nota-se que os espíritos ainda não haviam se apaziguado, uns e outros escolhendo seu campo, a favor ou contra os impressionistas. De todo modo, o impressionismo espalhava sua influência entre os jovens artistas, mesmo quando esses não abandonavam o rigor do desenho. Em 1896, André Michel já afirmara:

*Muitos jovens, ao mesmo tempo em que aproveitam as aquisições da escola do ar livre, permanecendo atentos aos jogos dos reflexos e às delicadas harmonias do envelope, voltam a um estudo mais rigoroso da forma e a um partido de pintura relativamente sombria e ‘antiga’ que nos repousa dos excessos do impressionismo. Quadros de tom grave, de fatura e efeito condensados, começam a aparecer nos Salões, assinados com nomes ainda pouco conhecidos (ver, sobretudo, sem falar de M. René Ménard, os envios significativos dos senhores Prinnet, Simon, Griveau, Boulard, Lobre, etc.). Algumas superstições, durante muito tempo dominantes, estão chegando ao fim nos ateliês dos jovens.*³⁵

³⁴ - MICHEL, André. “ L’Exposition Centennale ”. In : *Exposition Universelle de 1900. Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs*. Paris : Gazette des Beaux-Arts, 1900, p. 306.

Le temps, que les Italiens, fins diplomates, n’ont pas sans raison appelé ‘ galant homme’, arrange bien des choses et apaise bien des querelles. Vous rencontrerez pourtant encore, dans les salles réservées à Manet et à MM. Claude Monet, Sisley, Renoir, Pissarro et Degas, des visiteurs qui se regardent de travers. Les uns prennent des attitudes et tiennent des propos de procureur général; Ingres étant absent, ils font de leur mieux pour requérir à sa place - c’est pourtant un grand abus de traiter une opinion comme un délit; - les autres affectent de ne rien voir que ces salles dans toute l’Exposition : c’est ici que la peinture moderne et le génie ont élu domicile; tout le reste ne compte pas. J’admire ceux qui peuvent tout admirer ou condamner en bloc.

³⁵ - MICHEL, André. *Notes sur l’art moderne (peinture), Corot, Ingres, Eugène Delacroix, Raffet, Meissonier, Puvion de Chavannes. A travers les Salons*. Paris : Armand Colin, 1896, pp. 262 - 263.

Beaucoup de jeunes gens, tout en profitant des acquisitions de l’école du plein air, en restant attentifs aux jeux des reflets et aux délicates harmonies de l’enveloppe, reviennent à une étude plus serrée de la forme et à un parti pris de peinture relativement sombre et ‘ancienne’ qui nous repose des excès de l’impressionnisme. Des tableaux de ton grave, de facture et d’effet condensés, commencent à paraître aux Salons, signés de noms encore peu connus (voir notamment, sans parler de M. René Ménard, les envois significatifs de MM. Prinnet, Simon, Griveau, Boulard, Lobre, etc.). Quelques superstitions, longtemps dominatrices, sont en train de périr dans les ateliers des jeunes.

O impressionismo era ao mesmo tempo absorvido e transformado pelos jovens pintores. Se para alguns esse processo o desnaturou, não deixou de modificar radicalmente as práticas pictóricas. No mesmo sentido, em 1900, Jules Rais descreveu a evolução da pintura francesa do final do século:

*No entanto, o impressionismo havia penetrado a escola. Um retratista refinado, minucioso e compreensivo, Bastien Lepage, havia aberto para o ar livre suas paisagens lorenas ; (...). Enquanto os senhores Jules Breton e Harpignies permaneciam firmes nos antigos métodos para realizar suas visões idílicas, e M. Pointelin espionava a quietude dolorosa e os pesados silêncios suspensos da noite, M. Cazin, sem buscar no impressionismo nada mais do que o necessário para a representação das formas indecisas e das claridades difusas, se encaminhava na direção do simbolismo. Eleger, por único ideal, a ideia, usar as formas apenas para atingir sua expressão, esse será o princípio novo.*³⁶

Nos últimos anos do século, ao mesmo tempo em que o grupo impressionista se desintegrava e cada um de seus participantes desenvolvia um estilo individual, seus procedimentos técnicos eram difundidos, ou mesmo vulgarizados de modo rápido e extenso. Os artistas “abriam suas paisagens à pintura ao ar livre”, pedindo emprestada ao impressionismo “a representação das formas indecisas e das claridades difusas”. O movimento dava lugar a outras tendências, como o simbolismo, que nele buscava inspiração. Para concluir essas observações sobre a influência do impressionismo, recuperemos as palavras de André Michel que abordou a questão em 1900 :

Não é menos verdade que a influência dos impressionistas foi grande, e foi dupla. ("Nos fuzilam, disse M. Degas, o terrível frasista do partido, mas

³⁶ - RAIS, Jules. La peinture française pendant le cours du siècle. In : *ENCYCLOPÉDIE DU SIÈCLE. L'Exposition de Paris (1900)*. Tome premier. Paris : Librairie Illustrée, Montgredien et Cie, Editeurs, 1900, p. 162.
Cependant l'impressionnisme avait pénétré l'école. Un portraitiste exquis, minutieux et compréhensif, Bastien Lepage, avait ouvert au plein air ses paysages lorrains; (...) Le renouvellement se poursuivait par d'autres voies. Cependant que MM. Jules Breton, Harpignies s'en tenaient aux anciens moyens pour réaliser leurs visions idylliques, et que M. Pointelin épiait la quiétude douloureuse et les lourds silences planants du soir, M. Cazin, sans emprunter à l'impressionnisme plus que ne réclamait la représentation des formes indécisées et des clartés diffuses, s'acheminait vers le symbolisme. Elire, pour idéal unique, l'idée, n'user de formes que pour atteindre à son expression, tel sera le principe nouveau.

revistam nossos bolsos.") Muitos aproveitaram de suas tentativas, por exemplo utilizando o procedimento da divisão do tom e da mistura ótica – que eles não inventaram, e também não aplicaram tão exclusiva e continuamente como disseram, mas do qual tiraram efeitos verdadeiramente extraordinários. Para a grande pintura decorativa, aí se encontram recursos infinitos. M. Henri Martin, por exemplo, que pinta em tom menor, de modo muito feliz o percebeu em seus belos frisos do Hôtel de ville e em sua ‘Sérénité’. Se eu fosse milionário – ou ministro das Belas Artes, - eu pediria a M. Claude Monet para decorar alguma imensa galeria de festas em um Palácio do povo... Quando, em 1883, naquela única tentativa de Salão trienal – que merecia ter continuado, - agruparam-se de um lado todos os hors concours e, do outro, todos os jovens mais ou menos influenciados pelo impressionismo, escutei um velho pintor exclamar na entrada de uma das salas que estes ocupavam: "Dá vontade de dançar!" E, com efeito, é uma impressão de leveza que experimentamos em face dessa pintura inundada de raios em movimento, onde todo o peso da matéria é espiritualizado no imponderável éter...³⁷

O autor observa o efeito espiritual da irradiação das cores nas pinturas impressionistas e ressalta sua grande influência sobre as pinturas decorativas dos edifícios públicos. Efetivamente, como já comentamos, as decorações do período são devedoras do impressionismo, numa busca de luminosidade e simplificação dos planos.

Procuramos esboçar a atmosfera da vida artística parisiense durante o período de estudos de Visconti na Europa. Nesse ambiente, Visconti foi certamente influenciado pelos métodos impressionistas difundidos nesse momento, mas sua atitude não era absolutamente exclusiva, pois também buscou inspiração em outras fontes disponíveis, como as tendências

³⁷ - MICHEL, André. L'Exposition Centennale. In : *Exposition Universelle de 1900. Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs*. Paris : Gazette des Beaux-Arts, 1900, p.p. 307 - 308.
Il n'en reste pas moins que l'influence des impressionnistes a été grande, et elle a été double. ("On nous fusille, a dit M. Degas, le terrible faiseur de mots du parti, mais on fouille nos poches.") Beaucoup ont profité de leurs tentatives, par exemple pour le procédé de la division du ton et du mélange optique - qu'ils n'ont pas inventé, qu'ils n'ont pas non plus appliqué aussi exclusivement et continûment qu'on l'a dit, mais dont ils ont tiré des effets vraiment extraordinaires. Pour la grande peinture décorative, il y a là des ressources infinies. M. Henri Martin, par exemple, qui peint en ton mineur, s'en est fort heureusement avisé dans ses belles frises de l'Hôtel de ville et dans sa 'Sérénité'. Si j'étais millionnaire - ou ministre des Beaux-Arts, - je demanderais à M. Claude Monet de me décorer quelque immense galerie des fêtes dans un Palais du peuple... Quand, en 1883, dans cet unique essai de Salon triennal - qui aurait mérité d'être continué, - on groupa d'un côté tous les hors concours et, de l'autre, tous les jeunes qui avaient plus ou moins subi l'influence de l'impressionisme, j'entendis un vieux peintre s'écrier au seuil d'une des salles que ceux-ci occupaient: "On a envie de danser devant!" Et, en effet, c'est une impression d'allègement que l'on éprouve devant cette peinture inondée de rayons mouvants, où toutes les pesanteurs de la matière sont comme spiritualisées dans l'impondérable éther...

simbolistas presentes nas exposições e os arabescos do *Art Nouveau* desenvolvidos por Grasset, de quem foi aluno. Encaixar Eliseu Visconti num elo da corrente de movimentos que levaram à arte moderna, engessando sua obra dentro do rótulo de “impressionista”, não corresponde à vivência desse pintor. O impressionismo que Visconti conheceu em Paris do final do século era um impressionismo transformado por pintores que procuraram dar-lhe uma marca pessoal.