

Alegorias sobre o moderno: os quadros “Solidariedade humana” e “O progresso” de Eliseu Visconti (1866-1944)

ANA HELOISA MOLINA*

Resumo: Este texto propõe discutir duas alegorias elaboradas por Eliseu D’Angelo Visconti (1866-1944) em encomenda para a Biblioteca Nacional como mote a refletir a inserção de determinadas idéias acerca de modernidade e moderno inscritas em um suporte visual, fruto de um dado momento histórico e catalisador de experiências sociais, visuais, sensoriais, pessoais e culturais apreendidas por um pintor. Apresentará algumas reflexões acerca do uso do suporte visual como fonte, bem como, a fala do artista sobre sua trajetória e influências artísticas sofridas e a inserção das encomendas alegóricas para o espaço da Biblioteca Nacional no contexto urbano carioca em um instante de reafirmação de idéias republicanas acopladas às noções de civilização, cultura, progresso e ordem. Por fim, empreenderá uma possível leitura dos elementos dispostos nas duas telas denominadas “Solidariedade Humana” e posteriormente chamada de “Instrução” e “Progresso”, comparando-as com os esboços realizados pelo pintor.

Abstract: This text proposes a discussion of the paintings made by Eliseu D’Angelo Visconti (1866-1944) as a request made by the National Library in 1911 as an invitation to reflect on the insertion of determined ideas on the issue of modernity and modern, inscribed in a visual support, the result of a specific historical moment and catalyze of social, visual, sensorial, personal and cultural experiences apprehended by a painter. It aims at presenting some reflexions about the use of the visual support as a source as well as suggest a possible interpretation of the elements laid on the two paintings named “Human Solidarity” and later called “Instruction” and Progress.

Palavras-chave: Alegorias. Eliseu Visconti. Biblioteca Nacional.

Key words: Allegories. Eliseu Visconti. National Library.

A arte é uma linguagem universal,
mas, cada um a fala com o sotaque que lhe é pessoal.
Eliseu Visconti¹

* Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina. Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: ahmolina@uel.br

O uso da fonte visual pressupõe o exame dos enunciados da imagem e da imagem como documento – o que implica a análise das relações entre o autor, sua trajetória, sua obra e as circunstâncias históricas de sua produção, bem como do lugar de onde partem e a quem se destinam suas mensagens.

Este roteiro de investigação parte da contextualização do pintor e sua obra e de certa forma, inserem-se no movimento impressionista francês do século XIX.

As decorrências desse movimento pictórico, que irá deflagrar uma concepção de registro visual baseado na impressão e, portanto, dará valor à originalidade do artista ao captar esse “instante fugidio”, denotam uma prática artística moderna, que elege como seus personagens a cidade em transformação e toda a gama de seus habitantes: dos burgueses no parque ao velho maltrapilho; das lavadeiras ao *flâneur* que transita nas ruas e confunde-se em meio às multidões nas ruas e boulevares.

A velocidade, a racionalidade e as transformações sócio-políticas e culturais promovidas pela expansão industrial acarretam paralelamente a experiência da vida moderna na cidade como fenômeno europeu denominado *modernité*. O moderno e a modernidade desdobram-se em leituras e apreensões de instantes, em termos ideológicos e pictóricos, dispondo observadores em outros pontos de vista.

O impressionismo, visto como uma das correntes artísticas na transição do século XIX para o XX, constrói mitos, apresenta ambigüidades e contradições, indica distinções entre seus adeptos e promove reações em nível técnico, temático e imagético das mais variadas maneiras. Modifica substancialmente, porém, as relações entre o público e a arte, transformando a crítica e seu papel de mediação, ao criar um vocabulário mais adequado às metamorfoses do campo artístico, e influenciando na formação de gostos e valores propícios à recepção da obra e ao treinamento do olhar.

A ebulição cultural vivenciada pela Europa na primeira década do século XX introduziu elementos que iriam proporcionar ao Brasil uma outra perspectiva relativa à cultura nacional e a sua própria imagem como país, ainda em processo de maturação. Esses elementos delineados desde o século XIX desaguardariam na Se-

¹ Caderno de notas. Coleção Eliseu Visconti Cavalheiro. In. ARRESTIZABAL, Irma (Org.). *Eliseu Visconti e arte decorativa*. Uma exposição. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE, 1982. p. 154.

mana de 22, que, por sua vez, elaborou mitos sobre si, sobre o moderno e o(s) M(m) odernismo(s).²

Ao propor rupturas, o movimento modernista no Brasil buscou inovar nas cores e nos temas brasileiros, explorados por diversos artistas. Em um ambiente no qual a crítica brasileira estava afeita a determinados cânones, os artistas cujas obras apresentavam as contradições desse outro modo de representação sofriam as consequências de suas posições. Um exemplo é Anita Malfatti, que defendia a abertura e a busca pessoal em sua pintura, atitudes decorrentes de suas visitas a exposições na Europa, as que abrangiam desde impressionistas a cubistas; outro é Tarsila do Amaral, que reconhecia sua base acadêmica e buscava referências pessoais e visuais na tradição e em outros movimentos europeus, como aqueles liderados por Léger.

O impressionismo no Brasil teve em Eliseu Visconti um de seus representantes mais significativos. Sua atuação/produção em cenário brasileiro se deu num momento em que, na Europa, esse movimento já cedia lugar a novas tendências e outros “ismos”.

Visconti sugere em seus quadros um mundo enevoado, povoado de luz, cor e linhas esfumadas pela emoção, pela impressão causada pelas paisagens naturais e humanas que abstrai de suas reflexões e de seu olhar, como podemos visualizar na figura 01. A visão pessoal desse artista constrói-se em seu percurso de estudos, viagens e experimentações, as quais não estão desvinculadas dos fatores socioculturais e históricos. Verificaremos que as referências visuais, na obra de Visconti, apesar do predomínio impressionista, estão mescladas e convivem com outras tendências e estilos.

Se paisagens e retratos são significativos no conjunto de sua obra, as encomendas oficiais feitas ao artista lhe deram a oportunidade de exercer, em outra dimensão, o uso decorativo, e por que não social?, da pintura. Esse emprego peculiar da arte pictórica por Visconti pode ser verificado em painéis como o pano de boca do Teatro Municipal (1904) e nas alegorias da Biblioteca Nacional (1911).

Esses prédios públicos, na condição de espaços simbólicos da afirmação de determinados poderes, devem comportar imagens adequadas aos temas da civilização e do progresso, constantes na ordem social republicana que se instalava nos primeiros anos do

² Os movimentos artísticos que ocorreram na Europa no início do século XX – fauvismo, expressionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo e surrealismo – iriam aportar no Brasil tardiamente e se desenvolveriam com mais consistência durante e após 1922.

século XX, assim como transmitir mensagens, explícitas ou subliminares, a seus espectadores e frequentadores.



Figura 1. “A caminho da escola”. Eliseu Visconti. s.d.

As alegorias executadas para a Biblioteca Nacional serão o objeto de uma análise cuja hipótese é a de que Eliseu Visconti traduz em ritmo e cores os temas da “Solidariedade Humana” e de “Progresso”, caracteres indissociáveis da idéia de moderno naquele momento histórico.

1 Algumas considerações teóricas. A experiência visual

Em um mundo em transição, diferentes imagens em diversos ritmos, provindos de diferentes meios, sobrepõem-se rapidamente.

Na virada do século XIX para o XX, as imagens adquirem outras referências e estatutos. É o momento no qual pinturas de cavalete sancionadas pelos Salões da Academia representam anacronicamente cenas históricas, a natureza e a cultura idealizadas, mas também é a época de aprimoramentos técnicos como os tubos de tinta a óleo (que possibilitaram o ganho de tempo no preparo dos pigmentos e a possibilidade alternativa de pintura ao ar livre), bem como de avanços no tratamento da imagem e na confrontação com outros suportes pelo desenvolvimento da fotografia e do cinemascópio.

A educação pelo olhar, ou melhor, a priorização da visão e do ver, do dar-se a ver/ser visto, torna-se a metáfora fundamental para o processo de cognição e teorização na tradição européia. A realidade externa é avaliada impessoalmente, por inspeção de medidas, estabelecendo –se a natureza da visualidade como um modo de apreender a realidade sem se considerar que essa visualidade decorre de contingências históricas e culturais.

Com a priorização do visual, crescem estudos que vão dos mecanismos de funcionamento do olho e das máquinas de projeção à decomposição do espectro das cores e à criação de ilusões óticas. Também se começa a investigar de que forma as imagens agem como formas de persuasão ou formas retóricas de convencimento. Chama-se a atenção, ainda, para a ambigüidade provocada pela leitura visual, contraposta à precisão verbal e ao mundo da escrita.

O mundo da imagem, isto é, a instituição do visual, adquire outra categoria. Veremos como diferentes públicos apropriam-se das imagens, relacionando-as às suas expectativas pessoais, culturais e sensoriais. Por outro lado, indaga-se o que a experiência visual proporciona aos espectadores.

A aquisição de uma sensibilidade visual, a ocorrência de um domínio do signo e a canalização e vivência de outros sentidos pela atividade do olhar fizeram com que estudos sobre o visual e, em decorrência a arte, fosse revista; afinal, muitas vezes se tomou a arte em si, isolada da sociedade, o que promoveu uma busca inócua de correlações entre uma esfera artística e outra. Correlações sociais, por exemplo, da arte como reflexo da sociedade; ou causalidades multilíneas e mesmo homologias, que excluem, em escala variada, a arte do social e, portanto, do histórico.

O reconhecimento do potencial informativo das fontes visuais, ampliado por diversas áreas das ciências humanas, possibilitou a tomada de consciência sobre a natureza discursiva da imagem. Os objetivos desse novo espaço de investigação incluíram, na produção, circulação e consumo das imagens, a interação entre o observador e o observado. Assim, aos estudos de manifestações “imagéticas” da cultura se acrescentou a necessidade de compreender os mecanismos localizados em diversos setores na produção de sentido, sentido esse dialógico, portanto socialmente construído e mutável, e não imanente à fonte visual.

Nessa passagem do visível para o visual, foi necessário reconhecer – e, de certa maneira, integrar – modalidades de tratamento do documento visual: como registro produzido pelo observador,

como registro ou parte do observável na sociedade, além da interação entre observador e observado.

Essa integração refuta a atenção dada à questão da mimese, cara a muitos historiadores, os quais, ao tomá-la ainda como referência e, em conseqüência, utilizarem categorias de análise inadequadas como realismo, aparência, fidelidade, entre outras, incorrem na atribuição de um sentido maior ao referente. Tal “aparência” nem sempre significa que esta seja o mais importante, pois se perdem, por exemplo, os mecanismos de “fabricação” de um evento ou imagem. O potencial cognitivo do documento visual ganha campo, mas substitui-se muitas vezes o padrão epistêmico observacional por um discursivo.

A História, na condição de campo do saber e disciplina acadêmica, continua longe dos esforços realizados nas demais ciências quanto ao tratamento dado às fontes visuais, bem como à problemática da visualidade.³

Ao lidarmos com fontes de caráter visual, temos que considerar, portanto, duas questões relevantes: a primeira diz respeito aos sentidos da imagem e a segunda, à imagem como documento.

As imagens não têm sentido em si, *per se*; seu significado não é imanente. Possuem, entretanto, atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm, determinados atributos para conferir existência social (sensorial) a sentidos e valores, fazendo-os agir. Assim, a busca não se limita à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se aprende na fala, em situação. Daí também a importância de retratar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens, bem como o autor e seu entorno.

³ Nesse sentido, sem hierarquias ou imbricações, Ulpiano Bezerra de Menezes aponta os seguintes problemas: “desconhecimento da problemática teórico-conceitual relativa ao fenômeno da representação, em geral, à natureza da imagem visual, em particular, e à visualidade, como um todo; utilização preponderante da fonte visual ainda como mero repositório especular de informação empírica, contendo em si sua própria identidade, automanifesta, com a conseqüente reificação; dependência de técnicas de leitura derivadas da submissão mecânica à Iconografia/Iconologia de Panofsky ou de uma semiótica a-historicizada, que impede estudar sejam os enunciados da imagem, sejam suas trajetórias; ênfase dada à tipologia documental e não aos problemas históricos; teto limitado às questões das mentalidades, do imaginário e da ideologia.” MENEZES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **RBH**. v. 23, n. 45, jul. 2003.

Quanto à imagem como documento, devemos considerá-la em várias dimensões, usos e funções. O emprego de imagens como fonte de informação é apenas um entre tantos e mesmo simultaneamente a outros documentos. Seu uso se realiza efetivamente em situações culturais específicas, entre várias outras premissas, pois uma mesma imagem pode ser realocada, assumir outros papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos.

Tomamos, dessa forma, a pintura como eixo de análise para investigar não somente seu caráter visual, mas a capacidade de condensamento de uma série de feixes de leituras visuais, sociais, culturais e históricas; adotada como base de um recorte e, ao mesmo tempo, especificamente como fonte.

Neste caso, priorizar a pintura entre outras manifestações artísticas significa, atendendo Greenberg,⁴ considerar as propriedades autônomas da pintura, que conferem seu caráter singular e a distingue de todas as demais formas de arte. A planaridade é seu traço mais importante, pois é a peculiar característica bi-dimensional que a faz diferente de outros ramos da arte.

A fotografia é um análogo visual do quadro, reproduzindo a sua forma, o seu conteúdo e, aproximadamente, sua cor; porém, como todas as reproduções, não consegue traduzir a escala, a complexidade de tons ou a textura da obra original. A diferença técnica ocorre na concepção e utilização da planaridade. Provocar a tensão entre ver uma superfície plana e ver alguma coisa nessa superfície. Assim, os toques e redemoinhos decorativos de tinta causam algum tipo de impressão nos sentidos, independentemente do seu papel na formação de uma imagem (ou pelo menos concomitantemente com ele).

As formas e os efeitos produzidos nessa superfície colocam em jogo outra qualidade típica da pintura, que é a bi-dimensionalidade usada com um fim estético.

A feitura de um quadro implica um ordenamento da experiência, considerando os juízos estéticos de composição, os juízos de observação e a experiência pessoal do pintor (o que não deve ser visto de maneira tão simplista, pois está baseada, entre outros fatores, em um repertório cultural pessoal e social mais amplo). Como esse ordenamento ocorre na obra de arte?

A diferença ocorre na escolha de elementos como recorte, cores, tons, enfoques, personagens, tratamento, planos utilizados, sensação de espaço e profundidade e a modelagem empregada. Um desses elementos diz respeito à atmosfera pictórica, que é

⁴ GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.

sempre potencialmente metafórica, por mais que a impressão que provoque pareça ser direta e original.

Nesse sentido, é importante considerar a estação do ano, a hora do dia, diferentes interesses e procedimentos técnicos, – motivos de preocupação e estudo de muitos pintores, que proporcionarão em seus quadros o sentido de “efeito”.⁵ Muitos artistas até elegeriam um mesmo local ou ponto de observação, pintando, no decorrer das estações ou do tempo, os diferentes efeitos provocados pela luz. Esse aspecto ganhou especial relevo com os impressionistas, porta-vozes da importância de apreender, nas telas, a experiência visual oriunda dos efeitos da luz.

Outro aspecto importante na composição de um quadro é o lugar das intenções do artista, embora nem todas essas finalidades sejam conscientes, além de não permanecerem necessariamente as mesmas durante a execução da obra.

O artista com frequência muda a obra durante sua elaboração e é provável que a intenção de mudá-la surja de uma insatisfação com a composição, com a apreensão global dessa obra ou mesmo com as insuficientes condições técnicas à disposição. Muitas vezes, o pintor utiliza técnicas diferentes em uma mesma obra, o que, em princípio, não prejudica o resultado final.

Quaisquer que sejam as suposições feitas acerca das intenções do artista, ainda é necessário lidar com a aparência real do quadro e perguntar se a “forma” foi usada esteticamente, na condição de parte da composição como um todo, ou retoricamente, para marcar uma posição, uma filiação ou a recusa de um programa estabelecido.

Nesse sentido é interessante avaliar como os esboços apontam ou não as mudanças ocorridas a meio caminho da conclusão de uma obra, confrontando os esboços com o produto final e mesmo com as referências visuais de outros autores ou considerando, em outros momentos, suportes diversificados.

As questões relativas à interpretação psicológica das pinturas em virtude de seu conteúdo figurativo são pertinentes, na medida em que se diferenciam em relação aos mecanismos de interpretação e estruturas narrativas próprias a outros suportes imagéticos.

A análise de conteúdos figurativos e seu impacto sensorial podem ser demarcados a partir do movimento impressionista, em

⁵ Diferença entre efeito/sensação e impressão: sentido de “efeito”, conceito essencial na teoria da pintura na França do final do século XIX. Impressão = experiência visual recebida ou apreendida. Efeito = qualidade transmitida.

que ocorre a mudança de perspectiva quanto à forma usada como objeto de emoção e a forma usada para sugerir a emoção.

A sugestão de emoção é feita por meio de uma narrativa que o espectador elabora em torno do quadro e, por implicação, que o quadro não é original, na perspectiva de críticos conservadores, por não ser ele próprio a origem da emoção do espectador.

Os quadros de Cézanne, por exemplo, podem resistir à tradução em narrativa e suas composições são usadas para dar forma a esse estado de sensação.

[...] Embora possamos discutir longamente sobre significado e intenção, a qualidade distintiva ou o conteúdo da obra, é inseparável do veículo de sua expressão que é pictórico. Trata-se de uma condição da pintura enquanto arte que reajamos em um nível emocional aos seus efeitos formais.⁶

Neste sentido, a análise das influências exercidas e admitidas por um pintor auxilia na percepção de sua obra enquanto recorte de uma visualidade em determinado tempo e momento histórico.

Veremos agora de que maneira Eliseu Visconti analisa sua trajetória e suas influências em um texto destinado a um catálogo de exposição em 1938, para verificarmos seu olhar sobre sua própria produção.

2 Visconti por Visconti

Há uma carta⁷ escrita por Visconti que responde a questões apresentadas por Oswaldo Teixeira, diretor do Museu de Pintura. Datada de 26 de agosto de 1938, propicia-nos um roteiro de referências realizado pelo próprio artista. Visconti traça um perfil de seu trabalho e levanta os elementos que considera mais relevantes em sua trajetória. Inicia-se assim.

Tenho o prazer de responder a vossa circular recebida ultimamente.

a) Habito o Brasil há 65 anos. Fiz todos os meus estudos primários, secundários e superiores no Brasil.

b) Estudei exclusivamente no Rio. Comecei a estudar desenho e modelagem no antigo Liceu de Artes e Ofícios em 1883.

⁶ HARRISON, Charles. Impressionismo, modernismo e originalidade. In: FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998, p. 213.

⁷ Os grifos e riscos são do artista. *Pasta documentos pessoais*. Museu dos Teatros. Rio de Janeiro.

Visconti reafirma, indiretamente, a importância das lições de desenho nos primeiros estudos no Liceu, instituição aonde viria a lecionar mais tarde.

c) 25 de junho de 1885, acompanhado do grande Victor Meirelles matriculei-me na antiga Academia de Belas Artes. Cursei todas as aulas teóricas e práticas. Tive como professor de desenho e pintura José Maria de Medeiros e professores de pintura: Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Depois de 08 anos de estudos e a proclamação da República, as artes tomaram nova orientação sob a direção de Rodolfo Bernardelli.

Temos aqui alguns aspectos importantes desvelados pelo pintor em sua formação. Primeiro, a influência de Victor Meirelles (1832-1903), pintor tido como referência no Império, juntamente com Pedro Américo (1843-1905). Professor da AIBA na cadeira de pintura histórica, assim como de paisagem, flores e animais, Meirelles teve como alunos os artistas relevantes daquele período, que formariam o quadro de professores da AIBA/ENBA e do Liceu. Esses docentes serão os principais responsáveis pela produção pictórica brasileira até as primeiras décadas do século XX.

A menção aos professores de desenho e pintura aponta referências artísticas que amadurecerão em sua trajetória.

Vale lembrar, posteriormente, o trabalho desenvolvido em conjunto com Amoedo e Henrique Bernardelli junto ao Teatro Municipal e dos painéis da Biblioteca Nacional. Os vínculos de amizade estabelecidos reforçarão a rede de relações entre os pintores.

Caracterizemos rapidamente os artistas citados.

Acerca de José Maria de Medeiros (1849-1925), pintor e professor de encadernação no Liceu de Artes e Ofícios, professor de desenho figurado na AIBA (1879-1891) e de desenho no Asilo de Menores Desamparados (1891-1911), Laudelino Freire comenta que era um artista de gênero, retratos e pintura histórica, sobressaindo entre suas qualidades mais marcantes “[...] a de ser um colorista dotado de muita delicadeza, ao lado da firmeza de seu desenho”.⁸ Veremos que o uso de cores delicadas e o desenho equilibrado serão constantes na obra de Visconti.

Henrique Bernardelli (1858-1936), pintor e desenhista, dedicou-se à pintura histórica, aos retratos, paisagens, pinturas de gênero, nus e naturezas-mortas.

Para críticos como Edson Motta, a arte de Bernardelli

⁸ FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. Rio de Janeiro; Fontana, 1983.

[...] só tinha compromissos com os efeitos que ele admitia como realidade. E uma realidade sólida e bem estruturada sob a qual, pintando, não empregava recursos de tonalidade tênue, transparências ou reflexos de efeitos ligeiros e fáceis. Aplicava tintas em plena pasta e pinceladas marcadas, acompanhando, o mais das vezes, o movimento das formas representadas e conseguindo dessa forma uma evidente sensação de volume.⁹

Influenciado pela pintura italiana, recebe, em 1884, permissão do Palácio Sacro Apostólico para reproduzir um afresco de Rafael no Vaticano. Possivelmente a atração pela pintura italiana e a técnica de pinceladas marcadas exerceram certa influência em Visconti.

Rodolfo Amoedo (1857-1941), pintor e professor de pintura da AIBA em 1888, vice-diretor, em 1890, da ENBA, também lecionou na Escola Politécnica, em 1889. Estudou com Cabanel (1823-1889) e Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). Com estes artistas, aprendeu a usar cores discretas e a pintar a partir de desenhos meticulosos e objetivos, buscando retirar a carga idealista de temas acadêmicos tradicionais. Preocupava-se com a correção do desenho e a suavidade da cor, obedecendo às normas tradicionais de composição. Como professor, ensinava com a mesma rigidez. Indicava onde as cores deveriam ser distribuídas na paleta e era rígido quanto a questões da técnica pictórica. “Nos limites do realismo acadêmico poucos artistas se mostraram tão sensíveis à captação da subjetividade burguesa, sobretudo, em retratos e cenas de gênero.”¹⁰

As preocupações quanto à correção do desenho e a suavidade da cor deste pintor poderão constar como referências à obra de Visconti.

O comentário sobre a direção de Rodolfo Bernardelli (1852-1931) na ENBA, que iria da proclamação da República até 1915, reporta ao grupo dos “modernos” do qual Visconti participou quando das reformulações no ensino da Academia, às vésperas do novo regime, apontando e realçando as novas diretrizes da instituição. Tais diretrizes não significavam, no entanto, uma completa adesão aos resquícios da antiga Academia.

⁹ MOTTA, Edson; EQUIPE DO MNBA. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

¹⁰ CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Amoedo. In: ———. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999, p. 154.

d) Em 1892 abre-se o primeiro concurso da república para viagem à Europa de 05 anos. Entre 07 concorrentes fui classificado em primeiro lugar em todas as provas.

e) Em 28 de fevereiro de 1893 segui para Paris e após concurso des places na EBA alcancei entre 370 concorrentes em pintura, a classificação dez. Fazia, assim, parte entre os primeiros alunos da Escola de Paris.

Os itens acima destacam a importância dos prêmios de viagens e a dedicação aos estudos em Paris como forma de aperfeiçoamento dos artistas, não excluindo, como componente de formação, a frequência ao curso de Grasset ou a ida a Madri para realizar a cópia de Velásquez.

f) A verdadeira assinatura do artista é o estilo, este não se pode falsificar. “Os gêneros, em arte, provém da incapacidade de se generalizar.” (Esta frase, entre aspas, foi riscada pelo artista).

Talvez esse item seja o mais significativo. Ao considerar o estilo o aspecto mais representativo de seu trabalho, o artista salienta a importância da especificidade e da peculiaridade como uma assinatura. A isso, agrega-se posteriormente o elemento “técnica”, mencionada em entrevista concedida a Angyone Costa: “A técnica, porém, em pintura, tende a evoluir constantemente. Ela é tudo na arte. É a própria arte, sua essência e alma, deve merecer ao artista todo o zelo e carinho.”¹¹

Sobre seu retorno como pensionista e sua exposição de apresentação, Visconti destaca a cópia de Velásquez e a exposição de arte decorativa e artes aplicadas às indústrias. Visconti prezava esse desdobramento de seu trabalho e as referências na carta em questão comprovam a importância desse aspecto na produção artística do pintor, seja como ponto de investigação estética, seja como possibilidade de exercer sua criatividade em outros materiais.

g) Em 1900, voltei da Europa como pensionista, fiz a minha Exposição de apresentação. Esta Exposição (1901) na própria Escola contou não somente de composições históricas, de uma cópia do célebre quadro de Velásquez, tamanho natural, as “Lanças” como também de outra exposição de “arte decorativa e artes aplicadas às indústrias”. A segunda Exposição foi feita a SP em 1903 (março). (Grifo do artista)

Recompensas:

Medalha de Honra (Belas Artes) Exposição nacional 1922. Rio de Janeiro.

¹¹ COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta e Mello e Cia. 1927. p. 81.

Medalha de Ouro. Exposição de São Luis [sic] 1905 (América do Norte) com o quadro São Sebastião.

Medalha de Prata. Exposição de Paris de 1900. Quadro Oreadas.

Menção honrosa da secção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas. Paris 1900.

“Sonho místico”. Quadro adquirido pelo governo do Chile para o Museu de Santiago pela soma de seis contos de reis. 1908.

A minha principal obra está no Teatro Municipal (traço).

“A passagem do Dia”. Sala Espetáculo – (traço)

“Pano de boca” 13X12. Influencia [sic] da arte sobre a civilização. (traço).

“O Rádio” 19x4. Frisa sobre o pano de boca. “A Tragédia”, a “Comédia”. Sala de espetáculo.

Foyer. “A Música” (Ritmo, harmonia, melodia). 15x5. “Inspiração Poética” 6x4 e “Inspiração Musical” 6x4.

Com a remodelação do Teatro Municipal em 1933 ficou inutilizada a primitiva frisa medindo 15x4. Os trabalhos do Teatro Municipal foram executados de 1905 a 1908.

O espaço limitado de um catálogo de Museu, não comporta mais nomenclatura de meus trabalhos. Rio, 26/08/1938. Assinado. E. Visconti.

Os trabalhos que Visconti relaciona no item “Recompensas” são todos da primeira fase do pintor, a qual sobressai pelas características impressionistas, simbolistas, divisionistas ou mescladas quanto à técnica. O artista destaca ainda a menção honrosa da seção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas na Exposição de Paris em 1900, que viria apresentar no Brasil posteriormente.

Apesar de a crítica moderna julgar com certo desdém o recebimento de prêmios e medalhas, é preciso levar em conta o mérito e o talento de artistas que os obtiveram e a aprovação em determinadas instâncias da qualidade do trabalho desenvolvido. Para pintores da geração de Visconti, a obtenção de medalhas em Exposições Universais, mesmo que isso ocorresse segundo critérios elásticos, era o coroamento de um talento à prova naquele instante.

Visconti não menciona outros quadros expostos em Salões no Brasil ou decorações realizadas por encomenda oficial, provavelmente pelo espaço reduzido de um catálogo, ou talvez por considerar mais significativas e peculiares somente àquelas obras relacionadas.

Art nouveau, japonismo, impressionismo e pontilhismo – em suma, todo esse conjunto de imagens e referências culturais e sociais, foram utilizados e selecionados por Visconti como o instrumental perceptivo de que sua sensibilidade se serviu para a criação

de um mundo imagético à sua imagem, canalizando suas reações emocionais e experimentando novas formas de expressão.

3 As encomendas realizadas para a Biblioteca Nacional

A Biblioteca Nacional foi organizada a partir da Real Biblioteca Portuguesa, por ocasião da chegada, em 1810, da Corte de Lisboa ao Rio de Janeiro.

O acervo, composto de livros renascentistas, raridades da Mogúncia, preciosidades de Veneza, História Natural e a Enciclopédia de Diderot, estavam alocados à Biblioteca do Infantado, destinada à educação dos príncipes. Os cuidados para com os preciosos livros encontravam-se a cargo de religiosos encarregados especificamente dessa função.

Em 1811, embora com restrições, a Biblioteca Nacional foi aberta ao público mediante prévia autorização régia. Três anos depois, tornou-se acessível a todos, sendo dispensada a exigência de qualquer consentimento do Rei.

Havia 60 mil livros na Biblioteca do Rio de Janeiro em 1814 – acervo maior que o da Biblioteca do Congresso em Washington na época. Hoje, a Biblioteca de Washington é referência na organização de dados e agrega o maior acervo bibliográfico do mundo, com 100 milhões de obras.

A Biblioteca Nacional teve múltiplos nomes, os quais refletem as alterações de seu estatuto político e as hesitações institucionais. Foi Real, Imperial e Pública, seguindo os passos dos momentos históricos e, desde 1876, tornou-se Biblioteca Nacional.

Em 1905 foi lançada, na recém-aberta Avenida Central, a pedra fundamental do atual edifício-sede. Em 29 de outubro de 1910, cem anos depois da fundação da Real Biblioteca, o edifício imponente era inaugurado.

Seu lugar era estratégico no projeto de uma capital republicana moderna que se abria para o novo século XX: a Biblioteca Nacional fica alinhada com a Academia de Arte e em diagonal com o Teatro Municipal. Nesse triângulo, como um coração de grande cidade, transforma-se, simbolicamente, no espaço da cultura e das artes pela presença arquitetônica de seus prédios e pela simbologia/ideologia de seu acervo e propósitos.

O novo prédio foi erguido graças aos esforços de alguns de seus diretores, como José Alexandre Teixeira de Melo (cujo mandato durou de 1895 a 1900) e Manuel Cícero Peregrino da Silva (cujo mandato se estendeu de 1900 a 1924).

Apresenta estilo arquitetônico eclético, combinando elementos neoclássicos e *art nouveau*. Seu interior comporta painéis alegóricos relativos a temas ligados à Civilização, à Sociedade e à Cultura: A Memória e A Reflexão, A Imaginação e A Observação, O Domínio do Homem sobre as Forças da Natureza e A Luta pela Liberdade, O Progresso e A Solidariedade Humana, A Inteligência e O Estudo, produzidos por artistas como Visconti, Henrique Bernardelli, Modesto Brocos e Rodolfo Amoedo. As esculturas estiveram a cargo de Correia Lima e Rodolfo Bernardelli, artistas reconhecidos nessa arte.

As instalações da Biblioteca Nacional atendiam às exigências técnicas da época: pisos de vidro nos armazéns, armações e estantes de aço com capacidade para 400 mil volumes, amplos salões e tubos pneumáticos para transporte de livros dos armazéns para o salão de leitura.

Aberta ao público, a nova sede provocou muitos aplausos e exclamações. E, entre tantas e de diversos gêneros, a observação cáustica de Lima Barreto: “A minha alma de bandido tímido, quando vejo um desses monumentos, olho-os, talvez, um pouco como um burro; mas, por cima de tudo, como uma pessoa que se estarrece de admiração diante de suntuosidades desnecessárias”.¹²

O acervo da Biblioteca é continuamente enriquecido com outras preciosidades adquiridas e comporta não somente manuscritos, mas fotografias, mapas e gravuras, constituindo, em sua diversidade, um tesouro de saberes e imagens.

[...] E os brasileiros compraram preciosidades e agregaram de tudo em muitos e muitos milhões de peças: manuscritos renascentistas em letra humanista, séries inteiras de gravuras dos Desastres da Guerra de Goya, com suas cenas brutais de dor e heróicas de resistência, ou o humor impiedoso de Daumier, códices islâmicos com refinada caligrafia e exemplares de emaki, espécie de luxuosos rolos ilustrados japoneses. São jóias trazidas de muitas partes do mundo, páginas manuscritas da carpintaria da literatura brasileira, arquivos de políticos e escritores, desenhos delicados, vasta coleção calcográfica, exemplares raros da cartografia, autógrafos de reis, políticos e papas, uma grande coleção de fotografias, códices das ciências naturais, milhões de fascículos de jornais e revistas, incunábulos e brasiliana, grandes fundos documentais resgatados

¹² BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 54.

no estrangeiro ou salvos por aqui mesmo da depredação por cupins, roedores e homens.¹³

A respeito das decorações para a Biblioteca Nacional em 1911, nos relatórios emitidos nesse ano temos um breve comentário que versa sobre os gastos com o “novo edifício”.

[...] Os que ficaram na Galeria são do pincel de Elyseo Visconti e representam a Solidariedade Humana e o Progresso. Essas decorações são pintadas sobre tela que foi colada à parede. Escolhi os assuntos que mais me pareceram adequados e artistas d’entre os mais competentes confiei a sua “interpretação”.¹⁴

Temos nesse trecho a escolha dos temas considerados mais apropriados ao espaço da Biblioteca e a delegação de liberdade de interpretação aos artistas convidados a executar os painéis. Os temas desenvolvidos por Visconti foram pintados sobre telas, depois coladas à parede, o que proporcionava, pelo suporte escolhido, uma concepção adequada à técnica e ao uso dos materiais, assim como às dimensões em integração com o ambiente.

A escolha dos temas e seu desenvolvimento por Visconti serão examinados na análise dos esboços e dos painéis. Também se empreenderá uma interpretação de seus quadros.

4 Esboços e quadros. “A solidariedade humana” e “o progresso”. Comentários

Esboços são esboços de cores e linhas preparatórios para a execução de uma obra. Os esboços de “Solidariedade Humana”, posteriormente denominado “A Instrução”, foram feitos em papel cujas dimensões eram de 59,0 cm por 39,0 cm. A técnica empregada foi o pastel.

A escolha dessa técnica, executada a seco, sobre tela, papel ou outra superfície rugosa, em virtude das cores não se alterarem nem perderem luminosidade e serem facilmente fundíveis, permitiu a Visconti experimentar gradações no colorido, a fusão de tons e linhas, a incidência de luz e a disposição das figuras (Figura 2).

A temática se traduz na alegoria da Solidariedade Humana, cujo esboço parece mostrar a figura de uma mulher com os braços abertos, em tons claros, do branco ao amarelo. A base da compo-

¹³ HERKENHOFF, Paulo. *Biblioteca Nacional: a história de uma coleção*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996, p. 139.

¹⁴ SILVA, Manoel Cícero Peregrino da. *Relatório Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1911, v. 33, p. 389.

sição é um triângulo ou pirâmide que tem por base uma figura feminina que segura uma esfera de luz e estende a mão para a figura de um homem.



Figura 2. Esquisse. “Solidariedade Humana”.

As linhas sobrepõem-se no desenho de outras duas figuras: uma mulher com coroas de louros a cingir a figura feminina e um homem que brande a espada e a balança, símbolos de justiça e, ao mesmo tempo, evocadores das idéias de lei e ordem. Preenchendo e acompanhando as linhas laterais, quatro rostos de cada lado, com expressões jovens e velhas, portando instrumentos como a lira e bastões.

No vértice do triângulo ou pirâmide, situa-se uma figura andrógina que estende os braços a todos e cujos cabelos longos e loiros criam a sensação de luz a se espalhar e a aquecer, como o sol e toda a carga simbólica agregada à sua imagem.

O fundo delinea sutilmente torres de igrejas e construções ao estilo romano. Provavelmente, indicam que a solidariedade está fundamentada na religiosidade, da qual decorreriam também a caridade e o amor ao próximo, bem como a civilização, a cultura e a organização.

As cores utilizadas são harmônicas. A parte superior, em linhas de contrastes, possui tons de rosa, salmão, azul e verde. Essa escolha cria a sensação de irradiação relativamente à figura central. A técnica usada é o que podemos chamar de impressionista, mas tem a preocupação de delinear as figuras humanas, conferindo volume e massa aos corpos.

Como já foi observado, a composição utiliza o espaço de forma triangular, e os pontos de luz estão focados na figura central e na esfera luminosa à direita.

A proposta do título e sua interpretação foram adequadas na medida em que a *solidariedade humana* – assim como a *instrução* – pressupõe acolher a diversidade das qualidades e tipos humanos em uma finalidade comum: a evolução do homem.

Ao transpor o esquisse para o quadro, Visconti obedeceu à estrutura planejada, abandonando somente o desenho de um rio aos pés da figura central. Os tons amarelados e amarronzados à esquerda também foram substituídos por uma gama de salmões, rosas e amarelos (Figura 3).



Figura 3. Quadro. “Solidariedade Humana”. Eliseu Visconti. 1911.

Uma explicação possível para a tela é que em cada um dos personagens estão representados os signos do zodíaco. Cabe lembrar que o zodíaco, além de ser um símbolo em si, é um conjunto de metáforas cósmicas, fisiológicas e psicológicas. O círculo onde os signos estão dispostos, por não ter início nem fim e ser desprovido de distinção ou divisão, simboliza a eternidade ou os perpétuos reinícios.

O zodíaco é uma forma circular, subdividida em doze partes, correspondentes a doze constelações que congregam os quatro elementos, ar, fogo, terra e água, os quais consubstancialmente se opõem e se completam. Pode representar também o ciclo completo por excelência, e cada um dos signos expressa uma fase evolutiva descrita em suas próprias características. Iniciado por Áries ou Carneiro, indica a impulsão da ordem cósmica, ou a impulsão primordial que precede o nascimento de um universo, enquanto o último, Peixes, está associado ao mundo interior, ao psiquismo, em que se retorna ao universo e se restaura o ciclo evolutivo. Os signos zodiacais são universalmente reconhecidos, mesmo na cultura chinesa na qual as figuras humanas são substituídas por animais.

Portanto, podemos induzir que a solidariedade humana e, por conseguinte, a instrução, só teriam sentido se estendidas a todos, homens e mulheres, independentemente de seu grau evolutivo, pois o objetivo intrínseco de ambas é o auxílio mútuo apoiado na reciprocidade entre as pessoas.

Não há traços especificadamente brasileiros nas figuras desenhadas. Projeta-se um aspecto universal, ao conferir linhas clássicas, minimamente legíveis ao espectador freqüentador daquele espaço. Se restrito à burguesia e, assim, intencionalmente dirigido ao gosto dessa parcela social, ideológica e simbolicamente acena para a abrangência de todos, indistintamente.

O esquisse do quadro “Progresso” é mais esquemático quanto às formas, porém mais rico em tons. Foi utilizada a mesma proporção e técnica do esquisse para “Solidariedade”: o pastel (Figura 4).

A composição de “Progresso” é muito mais sofisticada e complexa que a de “Solidariedade”. Em uma espiral de corpos retorcidos na qual Visconti emprega todo o seu potencial de expressão em desenho, vemos retratado o progresso humano. Ao fundo e na base, as formas sugerem prédios e nuvens, proporcionando a noção etérea adequada à idéia de uma evolução espiritual, pois na parte superior temos alegorias do raciocínio, da solidariedade, da beleza, do amor, a sabedoria e das artes. As figuras retorcidas possuem expressões de tormento, esperança, desânimo

ou desespero, sentimentos humanos que imprimem a paixão da busca pelo progresso espiritual, técnico ou cultural (Figura 5).



Figura 4. Esquisse. "O Progresso". Eliseu Visconti. 1911.

Os tons de vermelho para a espiral de corpos contrapõem-se ao tratamento dado à luz, em choque vivo com o branco e o rosa da parte superior, sugerindo que o progresso humano está indissociavelmente ligado ao esforço e à evolução espiritual.

Como elementos de fundo, temos anjos, um rosto feminino inclinado ao estilo de Botticelli e também o rosto de uma mulher com um chapéu típico do século XIX. É possível evocar, com isso, a idéia de um progresso "linear", o que é reforçado pelas referências a modelos pictóricos de outros períodos da história e da arte. Essa concepção é coerente com os pressupostos positivistas e evolucionistas propagados até a Primeira Guerra, mesmo com o desenvolvimento paralelo de propostas socialistas.

Outro símbolo sugestivo é a de uma águia estilizada, que denotaria nobreza, esforço, fortaleza e espiritualidade nessa busca evolutiva. Vale lembrar que a figura da águia é significativa na cultura de vários povos, como símbolo do espírito que paira, alto, sobre a matéria.



Figura 5. Quadro. “O Progresso”. Eliseu Visconti. Detalhe.

A composição utiliza movimentos de formas em que os recursos luminosos e cromáticos propõem uma significação mais introspectiva, mediante o emprego de procedimentos simbolistas e impressionistas na disposição dos elementos. Não estaria Visconti sugerindo que o Progresso só pode ser alcançado pela solidariedade humana, pela valorização da dimensão social e da contribuição pessoal e que esse caminho não estaria restrito aos bens materiais?

A posição apolítica de Eliseu Visconti, proclamada por vários críticos, na verdade mascara uma atitude verdadeiramente política, na medida em que, sob uma ação altamente pessoal e seletiva,

propõe-se, em seus trabalhos, a interpretação social de um momento.

Esse viés essencialmente social transparece em sua totalidade de composição, cores e temas nos quadros “O Progresso” e “Solidariedade Humana”. Encomendados para figurarem em um espaço público dotado idealmente de todas as virtudes e valores relativos à elevação humana – no interior da Biblioteca Nacional –, esses quadros registram os pressupostos filosóficos da formação profundamente humanística do pintor.

Alguns críticos mais suscetíveis iriam apontar o vínculo entre as encomendas feitas ao artista pelas instituições oficiais e as limitações sofridas por causa dessa ligação. Salientamos, porém, a liberdade no desenvolvimento do tema provavelmente sentida pelo pintor e proporcionada pelos órgãos contratantes. Afinal, da mesma forma que Visconti utilizava técnicas mais arrojadas, outros pintores contratados, como Bernardelli, lançavam mão de um repertório mais “tradicional” e nem por isso sofreram intervenções da direção ou deixaram de ter suas obras expostas lado a lado.

Se, para alguns, as relações que envolvem encomendas e capital são percebidas sob um viés ideológico espúrio (pois para esses a arte não se pode deixar contaminar por tais relações), devemos observar não somente a questão da sobrevivência do artista, mas a capacidade de se explorarem as brechas possíveis nesse tipo de relação, oferecendo uma visão pessoal dos temas propostos.

Sob o tema “Progresso”, por exemplo, poderíamos pensar em quadros compostos por representações de maquinários, visões industriais, paisagens que contraponham homem e máquina, ou mesmo, metaforicamente, livros ou musas à maneira clássica. Visconti optou por compor a sugestão da evolução espiritual, a busca incessante do homem pela elevação e pelo conhecimento de seu progresso interior. Para isso, usou símbolos, ou melhor, movimentos simbólicos em espiral para sua concepção.

O quadro “Solidariedade Humana” denominado posteriormente “Instrução”, também é significativo nesse aspecto. O quadro tem ao centro a figura alegórica da Solidariedade, que abre os braços e acolhe a todos os personagens, dispostos em semicírculo a seu redor. No confronto entre o esboço e o quadro, percebemos como o tratamento dado às cores evoca a idéia de radiação, envolvimento e transmutação. A técnica impressionista dilui as linhas entre as figuras, provocando simultaneamente a impressão de todo e de cada um, de agregação e esforço individual. Não era essa a idéia básica, o pano de fundo, das correntes ideológicas socialistas naquele momento? E isso não causaria nos espectadores freqüen-

tadores da Biblioteca Nacional uma impressão primeira de estranhamento e, depois, a contemplação mais detida, seguida da reflexão?

O aspecto etéreo das alegorias propõe o olhar ao passado e o seu contraste com o presente. Para Visconti existia a possibilidade de um presente encarnado em um espírito de progresso e solidariedade/instrução, independente do movimento vertiginoso dos mecanismos da máquina. Resquícios de idéias positivistas? Possivelmente. Agregado a um fator adicional: a junção do belo e da reflexão para a compreensão das contradições sociais.

Visconti propôs a celebração do espírito frente ao avanço incessante da máquina do progresso. Ao mesmo tempo, indicou, nesse mesmo turbilhão, a condição individual e humana para a elevação espiritual.

5 Considerações finais

Ao tomarmos a idéia de sensibilidade em Kant como uma das “duas fontes do conhecimento humano” –, se os objetos são pensados pelo entendimento, são dados pela sensibilidade por um lado, graças às intuições empíricas ou sensíveis que fornecem o material dos fenômenos e, por outro, graças às intuições puras, ou formas, a priori, da sensibilidade (espaço e tempo) que predeterminam o contexto no qual esse material é ordenado¹⁵ – podemos considerar que Visconti usou sua sensibilidade como instrumental de percepção de um mundo em transição, captado em fragmentos reordenados pelo moderno a instalar-se em meio a estruturas dispostas ainda na consolidação de uma ordem republicana.

“As sensações visuais não são enviadas para nós pelo mundo, mas somos nós mesmos que as projetamos no mundo”.¹⁶ Visconti projetou imagens de solidariedade e progresso de maneira a compor mensagens de otimismo e suave esperança, mesmo em meio a névoas e turbulências, como forma de indicar a contemporâneos e extemporâneos o momento que vivia ou a modernidade/modernismo que impregnava seu olhar.

Todo um conjunto de imagens e referências culturais e sociais vinculados a diferentes movimentos e estilos foram utilizados e selecionados por Eliseu Visconti como o instrumental perceptivo de que sua sensibilidade se serviu para a criação de um mundo

¹⁵ DUROZOI, G. ROUSSEL, *A Dicionário de Filosofia*. Papirus, 1993, p. 430.

¹⁶ MAMMI, Lorenzo. O espelho de Monet. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1997. *Jornal de Resenhas, Discurso Editorial/USP/Unesp*.

imagético à sua imagem, canalizando suas reações emocionais e experimentando novas formas de expressão.

Proporcionou, desta maneira, visualmente como no caso das alegorias sobre o moderno, referências impressionistas e linhas mais livres, e mesmo esquemáticas, em temas significativos ao seu momento de produção, em que cores e traços traduziram em alegorias e movimentos, o moderno daquele instante.

Referências

ARRESTIZABAL, Irma (Org.). *Eliseu Visconti e arte decorativa*. Uma exposição. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE, 1982.

BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Amoedo. In: ———. *Arte internacional brasileira*. São Paul: Lemos, 1999.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta e Mello e Cia., 1927.

DUROZOI, G. ROUSSEL, A *Dicionário de Filosofia*. Campinas: Papirus, 1993.

FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. Rio de Janeiro; Fontana, 1983.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.

HERKENHOFF, Paulo. *Biblioteca Nacional: A história de uma coleção*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

MAMMI, Lorenzo. O espelho de Monet. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1997. Jornal de Resenhas, Discurso Editorial/USP/Unesp.

MENEZES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *RBH*, v. 23, n. 45, jul. 2003.

MOTTA, Edson; EQUIPE DO MNBA. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SILVA, Manoel Cícero Peregrino da. *Relatório Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, v. 33, 1911.