

# ELISEU D'ANGELO VISCONTI E A CONCEPÇÃO CORPORAL DE SÃO SEBASTIÃO

## *ELISEU D'ANGELO VISCONTI AND THE BODILY CONCEPTION OF SAINT SEBASTIAN*

Reginaldo da Rocha Leite<sup>1</sup>

**RESUMO:** O escopo deste artigo será observar o processo criativo de Eliseu Visconti, tendo como caso de estudo a pintura *Recompensa de São Sebastião*, integrante do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Também abordaremos as possíveis contribuições das imagens corporais, existentes no livro *L'image du monde* – escrito pelo padre francês Gossuin de Mertz, também citado como Gauthier de Mertz –, na concepção da figura de São Sebastião por Eliseu Visconti, para a obra de 1898, óleo s/tela premiado com a medalha de ouro na Exposição Universal de *Saint Louis*, em 1904. *L'image du monde*, receituário de imagens corporais escrito no século XIII, teve tradução para o inglês e se espalhou pela Europa, orientando profissionais do teatro e artistas em formação nas academias francesas e italianas. Anterior ao “Epítome de Fisiologia das Paixões” de Charles Lebrun, *L'image du monde*, sistematizou o estudo das representações corporais e do *pathos*, dialogando com o imaginário simbólico e com aspectos psicológicos. Nosso estudo recorre aos universos da crítica e da historiografia da arte como recursos teórico-metodológicos, assim como, ao embate direto com a tela de Visconti e suas peculiaridades de representação.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Pathos*. Pintura. Corpo. Visconti. São Sebastião.

**ABSTRACT:** The scope of this article will be to observe the creative process of Eliseu Visconti, taking as a case study the painting *Recompensa de São Sebastião*, part of the collection of the Museu Nacional de Belas Artes, in Rio de Janeiro. We will also address the possible contributions of body images, found in the book *L'image du monde* – written by the French priest Gossuin de Mertz, also known as Gauthier de Mertz –, in the conception of the figure of Saint Sebastian by Eliseu Visconti, for the 1898 work, an oil on canvas awarded the gold medal at the Exposition Universelle de Saint Louis, in 1904. *L'image du monde*, a prescription for body images written in the 13th century, was translated into English and spread throughout Europe, guiding theater professionals and artists in training at French and Italian academies. Prior to Charles Lebrun's “Epitome of the Physiology of Passions”, *L'image du monde* systematized the study of bodily representations and *pathos*, dialoguing with the symbolic imaginary and psychological aspects. Our study uses the universes of art criticism and historiography as theoretical and methodological resources, as well as the direct confrontation with Visconti's painting and its peculiarities of representation.

**KEYWORDS:** *Pathos*. Painting. Body. Visconti. Saint Sebastian.

---

<sup>1</sup> Reginaldo da Rocha Leite, é professor do Departamento de Teoria e História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA), ambos no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre e Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, com Pós-Doutorado em História da Arte (PPGHA/UERJ). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e do grupo de pesquisas NUCLEAR (Núcleo de Livres Estudos em Arte e Cultura Contemporânea do PPGHA/UERJ). Seu campo de interesse concentra-se na produção artística dos séculos XIX e XX. Email: rochaleitereginaldo@yahoo.com

## INTRODUÇÃO

Qual é o papel das paixões na formação artística? Mais concretamente, de que modo elas participam da educação de artistas na Academia Imperial de Belas Artes, no século XIX, no Rio de Janeiro? Qual é o vínculo entre a fisiologia humana e os afetos, e como ele é estudado por artistas?

A história da arte global tem iluminado debates que trazem inúmeros pontos fulcrais, sobretudo, no que concerne ao estudo do corpo e das afetividades. Com base nisso, o escopo do trabalho será observar a possível contribuição das imagens corporais, existentes no livro *L'image du monde* – escrito pelo padre francês Gossuin de Mertz, também citado como Gauthier de Mertz –, para o contexto artístico oitocentista a partir da pintura de Eliseu D'Angelo Visconti *Recompensa de São Sebastião* de 1898, óleo s/tela premiado com a medalha de ouro na Exposição Universal de *Saint Louis* (EUA) em 1904, e que integra o acervo de pinturas do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (Figura 1).



**Figura 1** - *Recompensa de São Sebastião*, Eliseu d'Angelo Visconti, 1898. Óleo s/tela, 218 x 133 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Em domínio público.

Não é de hoje que os meios, acadêmico e da crítica de arte no Brasil, dialogam com os trabalhos de Eliseu Visconti e refletem sobre o teor de modernidade das suas obras. Ao classificar o ítalo-brasileiro como pintor genuinamente moderno, Mário Barata destacou a assimilação das impressões visuais por Visconti, a partir dos aspectos formais de suas telas e sua capacidade em homogeneizar expressões artísticas distintas, ao concluir que ele “agiu simultaneamente com a sua suficiente capacidade de renovação e a sua necessidade individual de preservação de certos valores sensíveis” (BARATA, 1967, p. 02).

Nesse direcionamento, a retrospectiva da carreira artística de Visconti – exposição intitulada *Eliseu Visconti – a Modernidade Antecipada* –, realizada primeiro na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre dezembro de 2011 e fevereiro de 2012, e posteriormente no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, de abril a junho de 2012, trouxe a relação entre fatos e períodos da vida do artista com sua produção, apontando sua assimilação do moderno. Contudo, acreditamos que a modernidade do professor da Escola Nacional de Belas Artes não se deve apenas ao caráter formalista das suas composições – sob pinceladas livres, acúmulo de tinta no suporte, experimentações da luz sobre a matéria e fatura em manchas e/ou pelo divisionismo cromático –, mas que também tenha se configurado por meio da cisão com a tradicional tipologia de representação do martírio de São Sebastião.

Pensionista na França, Eliseu Visconti se matriculou nas aulas de desenho e arte decorativa do mestre do *art nouveau* Eugène Grasset, na *École Guérin*, entre 1894 e 1898, ano em que produzira *Recompensa de São Sebastião*. A relação do pintor com as expressões do *art nouveau* e, sobretudo, com o simbolismo foram comentadas por Frederico Morais:

Pela primeira vez, um pensionista brasileiro afastava-se dos caminhos tradicionais, que levavam inevitavelmente aos mestres acadêmicos, para dedicar-se ao estudo da arte decorativa. Aliás, um dos pólos do *art nouveau*, o simbolismo, liga-se ao pré-rafaelismo, daí a presença desses dois aspectos na obra inicial de Visconti (MORAIS, 1980, p.18).

A aproximação de Visconti com os pré-rafaelitas também é levantada por Sonia Gomes Pereira, ao dialogar com nosso caso de estudo, ponto importante para pensarmos o anacronismo como fio condutor da obra.

Vários elementos nesta pintura indicam a prática simbolista. Um deles é a diferença de escala entre os dois personagens em primeiro plano – São Sebastião e o anjo – e as duas mulheres no

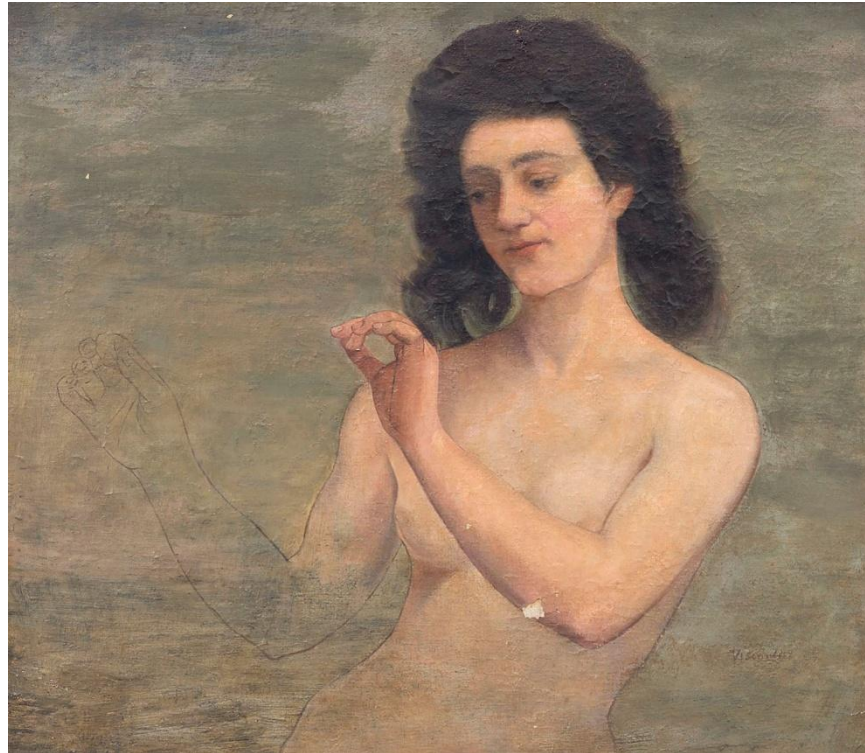
plano recuado –, fugindo à perspectiva tradicional. Assim como a diferença na representação da árvore em primeiro plano – bastante realista – e a paisagem de fundo –, que também escapa à perspectiva – apresentando-se mais como um fundo plano decorado. Por último, os detalhes em dourado – reminiscências da pintura anterior ao Renascimento – que os simbolistas apreciavam especialmente (PEREIRA, 2008, p. 92).

Ao chamar a atenção para o fato de a tela de Visconti afluir à modernidade por meio do anacronismo, entendemos que ao estarmos “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.15), não de um tempo cronológico, mas daquele que rompe as rédeas da delimitação, daquele que perpassa a noção de passado e presente, que sobrevive aos séculos. Tal posicionamento corrobora ao externado por Andreas Huyssen, segundo ele, a memória não deve ser entendida como mera representação do passado, mas como o resgate dele, trazendo suas implicações e problemáticas em relação ao presente (HUYSSSEN, 2014). Para o pesquisador alemão, o tempo da memória não é o cronológico, mas constituído do passado-presente, que não representa rupturas datais. Também, que presente e passado constituem um único tempo configurado, em diálogo, em encontro. Portanto, ao trazer para o final do século XIX elementos das pinturas de Dante Gabriel Rossetti e, também, de pintores italianos anteriores a Rafael Sanzio, Visconti busca no passado-presente o fio condutor para desenvolver o tema e clama à memória por meio do anacronismo para materializar o destino trágico do santo.

Outro ponto importante é citado por Luciano Migliaccio que, em sua análise, aponta para o tratamento antagônico dado pelo pintor à relação entre figura e fundo.

No primeiro plano, o nu efébio do santo, em contraste com o tronco seco da árvore e que está atado, e com os etéreos véus que envolvem a figura do anjo coroando o mártir, possui uma evidência perspectiva e um volume totalmente ausentes no segundo plano, de uma espacialidade perfeitamente japonista (MIGLIACCIO, 2012, p. 232).

Tais posicionamentos corroboram com o texto *Visconti – ternura e otimismo*, de 1976, “Em sua primeira viagem de estudos à Europa é atraído de início pelo pré-rafaelismo de Rossetti, com seu misto de sensualismo e religiosidade, bem como por Botticelli. Exemplos dessa atração inicial são as telas ‘Recompensa de São Sebastião’ e Gioventu’.” (MORAIS, 1976, p. 07). O pensamento de Frederico Moraes pode ser comprovado ao observarmos o tratamento dado ao anjo, com cabelos esvoaçantes, típicos da pintura “O nascimento da Vênus” de Botticelli. Porém, a movimentação sensual dos cabelos do anjo ocorre somente na composição final, pois a tela de estudo ainda apresenta a delimitação do campo apenas preenchido, indicando a área capilar (Figura 2).



**Figura 2** - *Busto de mulher* (estudo para a tela *Recompensa de São Sebastião*), Eliseu d'Angelo Visconti, 1897. Óleo s/tela, 63 x 63 cm. Coleção particular. Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Em domínio público.

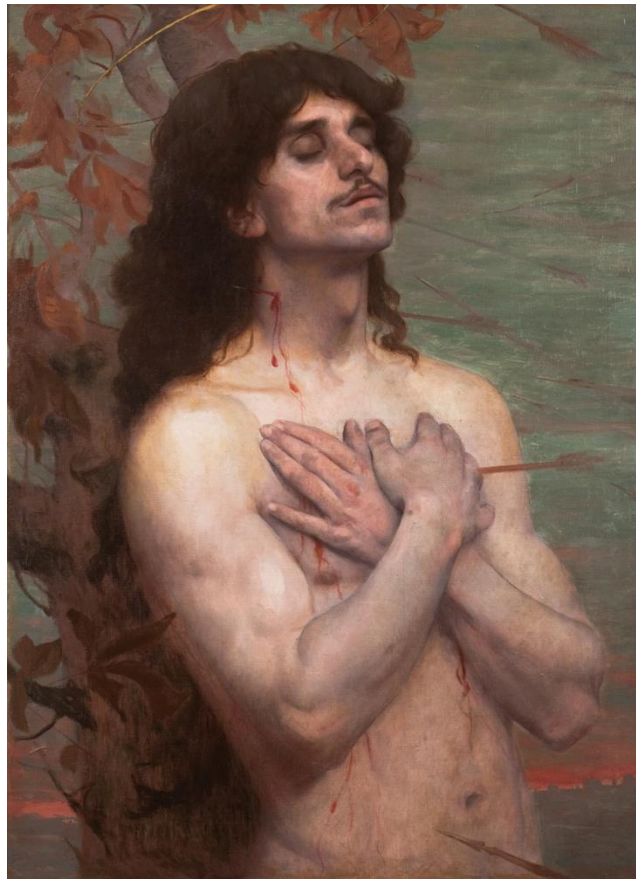
Concentrando-se numa árida vegetação, a composição expressa um ponto abordado pelo pesquisador Christian Fernandes. Segundo ele, Visconti apresenta a nudez masculina do protagonista em diálogo com a semi-nudez feminina do anjo, como uma nova proposta de olhar o corpo exposto. Diz ainda que há uma fusão entre sacro e profano, assim como, a sacralização do erótico (FERNANDES, 2015).

Ao concluir seu período como aluno de Eugène Grasset, em 1898, Visconti expôs no *Salon du Champ de Mars* a tela recém finalizada *Recompensa de São Sebastião*. De temática religiosa, celebrara o martírio do padroeiro da cidade carioca abrindo, cindindo com a tradicional iconografia do santo. Visconti trouxe São Sebastião atado à árvore apenas pelos tornozelos, sem ferimentos, sem sangue corrente, com o corpo limpo de vestígios, sem sofrimento, em cisão com os tipos ideais de representação consolidados pela tradição iconográfica cristã.

Também fora cogitado o prazer do personagem seminu, ao mostrar seu desejo e recompensa por meio da submissão e entrega a seu destino trágico, mas deleitoso, como explica Luciano Migliaccio: “As flechas que transpassam a carne do santo transfiguram-se num símbolo do amor divino, e a dor física vira o prazer da união espiritual com o transcendente” (MIGLIACCIO, 2012, p. 235). No entanto, precisamos fazer uma ressalva.

Visconti traz para a tela a imagem de um corpo sem vida, de aspecto cadavérico, com cromatismo variando entre tonalidades de verde, sobretudo no rosto. Um cadáver de pé, sem carnação e entregue ao destino trágico. Porém, o sangue do mártir encontra-se na tela.

Ao trazer a feminilidade do anjo que exhibe seu seio, um sangue figural simbolizado pela poça como um tecido delicadamente solto ao chão e um santo martirizado sem resquício do seu padecer, entregue em absoluto ao prazer espiritual, Visconti encara o desafio de trazer uma composição insólita, sua interpretação a partir da iconografia cristã, a modernidade frente aos tipos ideais de representação<sup>2</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2007). A utilização do sangue figural como recurso não foi concebida por Visconti desde o início do seu processo criativo, como observamos na Figura 3.



**Figura 3** - *São Sebastião* (estudo de cabeça e tronco para a tela *Recompensa de São Sebastião*), Eliseu d'Angelo Visconti, 1897. Óleo s/tela, 80 x 58 cm. Coleção particular, Fortaleza/Ceará. Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Em domínio público.

---

<sup>2</sup> Sangue figural é uma expressão utilizada por Didi-Huberman para definir o sangue simbólico na pintura, representado sempre por um tecido vermelho. Tal recurso foi empregado na história da arte ao longo da tradição, significando o contato do personagem representado com o sacro sangue do Cristo.

Nesse estudo em tela, São Sebastião recebe carnação e fermentos com sangue vívido, liquefeito, ideia que fora descartada na composição final. Entretanto, trazemos um ponto de reflexão a partir dos nossos levantamentos – a hipotética relação da tela *Recompensa de São Sebastião* com *L'image du monde*.

## A TIPOLOGIA DAS IMAGENS CORPORAIS

Sob os mistérios da fé do século XIII e enclausurado entre amplas paredes de cantaria, o padre francês Gossuin de Mertz – também citado como Gauthier de Mertz – produziu um raro poema em latim e francês, com grafia gótica e intitulado *L'image du monde*. Após alguns anos, o próprio sacerdote reescrevera a obra como prosa e, sem antever o alcance que ela tomaria, solicitou que a encadernassem com capa em couro vermelho – algo raro para o período, devido ao valor simbólico do pigmento. Seria o livro vermelho de Gauthier de Mertz. Portanto, Carl G. Jung não fora o único a contar com um livro vermelho dentre seus títulos.

Bem rápido, o manuscrito se tornou popular entre o clero francês. No entanto, foi pelas mãos astutas do comerciante e diplomata inglês William Caxton que o trabalho alcançara outros territórios europeus.

Contudo, poderíamos nos perguntar: qual a relação entre os provérbios, afirmações e fantasias do padre medieval e as paixões estudadas na Academia Imperial de Belas Artes? A resposta é simples, a tipologia das imagens corporais. A partir da primeira dúvida, outro questionamento nos inquieta: *L'image du monde*, de Gauthier de Mertz, poderia ser considerado um dos pilares na concepção da tela *Recompensa de São Sebastião*, de Eliseu Visconti?

Em janeiro de 1245, sob profundo e austero inverso francês, o padre Gossuin de Mertz concluiu o poema *L'image du monde*. Composto por 6594 versos, o manuscrito conta com um ousado conteúdo que engloba artes, aspectos físicos, biológicos e geográficos da França, a criação do universo e uma afirmação insólita para o âmbito da Igreja à época – a Terra tem forma esférica. O texto é estruturado num misto de fantasia exacerbada, princípios teológicos e retórica visual.

Segundo o autor, o céu é imenso e envolve a Terra como um éter – ar puro que dá forma aos misteriosos anjos (figuras aladas e com brilho inexplicável em sua tamanha grandeza). Só vistos pelos bons cristãos, ao contrário dos pecadores, que caem sob desmaio diante de tanta luminosidade. Do céu nascem meteoros, popularmente chamados dragões de fogo, e que Mertz questiona. Para ele, os meteoros são descritos como vapor seco que pega fogo, cai e se dilui. Contudo, dentre os aspectos fantasiosos, alguns nomes são citados. Aristóteles – que o padre francês define como um homem sábio, de infinitas qualidades e que acredita na Santíssima Trindade católica – e, também, Virgílio – classificado como profeta e dotado de poderes mágicos.

Em 1247, o livro ganhou seu formato de prosa e recebera iluminuras, que ajudam a traduzir a visão do

*corpus* textual. Porém, o ponto que nos chama a atenção e que trazemos aqui como ponto nevrálgico, é o receituário proposto pelo sacerdote, contendo as caracterizações fisionômicas e os gestos ideais à construção de imagens. Esse receituário orientou discursos orais e visuais, durante a última fase da Idade Média, e alcançou a Inglaterra do século XV por meio da contribuição do já citado William Caxton, que traduziu o texto para o idioma local e mudou o título original para *The Mirror of the world*.

Na Inglaterra, o livro se popularizou entre companhias teatrais, oradores e profissionais do campo visual, até que em 1527, Laurence Andrewe imprimira a versão que se espalhou pela Europa. Ao chegar em Roma, *The Mirror of the world*, fora adotado por academias e artistas, um manual na orientação de pintores de cunho histórico, sobretudo, na concepção de telas com iconografia cristã.

Quase seis séculos mais tarde, uma equipe de pesquisadores associados funda, em *Cambridge*, o grupo de estudos *The Mirror of the world* – composto por historiadores e historiadores da arte, oriundos do Reino Unido, Canadá e de três universidades dos EUA – para examinar a relação entre o livro medieval e as retóricas visuais de atores, pintores e escultores, nos séculos XVI e XVII. Entretanto, ao ter contato com a obra, verificamos que pintores do século XIX evidenciam uma possível relação com o receituário de Mertz, sobretudo, os ligados à representação das paixões. Com isso, dentre emoções e *pathos*, *L'image du monde* ou *The Mirror of the world* pode estar presente em obras teóricas acadêmicas e em inúmeros registros visuais, nos quais, o escopo é persuadir, iludir, encenar, convencer.

Em agosto de 2016, os pesquisadores William E. Engel (*University of the South Sewanee, Tennessee*), Rory Loughnane (*Indiana University – Purdue University, Indianapolis*) e Grant Williams (*Carleton University, Ottawa*) publicam pela *Cambridge University*, um estudo que apresenta resultados parciais sobre *The Mirror of the world*. No artigo científico, os estudiosos traçam uma apreciação crítica sobre as partes do livro. Contudo, tomamos a liberdade de eleger a protagonista das unidades, a que reflete sobre “as artes da memória”.

Nela, o padre francês aborda princípios de representação, por meio gestual, ao dizer que os profissionais devem usar imagens corporais. Outro ponto relevante é a classificação que o autor faz das distintas possibilidades e particularidades dos temas. Segundo Mertz, as cenas de cunho religioso devem ser compostas por gestos propícios, diferentes dos utilizados em encenações profanas e/ou da nobreza. Explicita também, ao atribuir juízo de valor, que não se deve confundir as imagens corporais, pois seria uma ofensa ao divino.

Interessante citar que Michael Baxandall, ao refletir sobre a arte do Renascimento – precisamente pinturas da Escola Artística Romana – expõe pensamento semelhante ao de Mertz. Além de focar a caracterização gestual das pinturas religiosas, também aborda a relação da retórica visual com o sobrenatural e o seu distanciamento do ilusório mundo físico.

Mas geralmente as pinturas religiosas se baseiam em gesticulação religiosa, extraindo bastante as histórias santas do plano da vida profana de todos os dias, estabelecendo um modo diferente,  
REVISTA SAPIENTIA | Quixadá, CE | Vol. 1 | n. 2 | p. 1 – 14 | jul./dez. 2025

sobrenatural no acontecimento dos eventos físicos, com um estilo enfático bem distinto. (BAXANDALL, 1991, p.70).

Para transladar nosso raciocínio ao campo do concreto, apontamos três tópicos extraídos do *L'image du monde* enquanto receituário das manifestações do *pathos*. São eles: “E quando falares de um fato cruel ou com cólera, fecha teu punho e agita teus braços” (...) “E quando falares de um assunto santo com devoção, eleva teus olhos e mãos” (...) “E quando falares com suavidade, doçura ou humildade, apoia tuas mãos sobre o peito” (MERTZ, 1247, p.68). O primeiro se relaciona diretamente com o posicionamento adotado por João Maximiano Mafra em *Caim amaldiçoado* de 1851, acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ (Figura 4).



**Figura 4** - *Caim amaldiçoado*, João Maximiano Mafra, 1851. Óleo s/tela, 113 x 83,5 cm. Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia: Reginaldo Leite. Em domínio público.

O segundo se aproxima da representação de Judite, proposta por Pedro Américo de Figueiredo e Melo, como recurso que dilata a protagonista em cena, trazendo maior verticalidade ao centro da composição, em *Judite rende graças a Jeová por ele ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*, 1880, acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Figura 5).



**Figura 5** - *Judite rende graças a Jeová por ele ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*, Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1880. Óleo s/tela, 229 x 141,7 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Fotografia: Gustavo Gavião. Em domínio público.

O último nos parece ser a síntese da *Recompensa de São Sebastião* em todos os estudos elaborados por Visconti (Figura 6 e Figura 7) e, ulteriormente, na tela finalizada. Podemos afirmar que desde o primeiro estudo sobre a figura de São Sebastião, Visconti já adotara as mãos sobre o peito. Constatação que aumenta nossa suspeita que o receituário de imagens corporais de Mertz possa ter sido alicerce, talvez indiretamente, do processo criativo do pintor brasileiro.



**Figura 6** - *São Sebastião* (estudo para *Recompensa de São Sebastião*), Eliseu D'Angelo Visconti, 1897. Crayon s/papel, 32 x 24 cm. Coleção particular. Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Em domínio público.



**Figura 7** - *São Sebastião* (estudo para *Recompensa de São Sebastião*), Eliseu D'Angelo Visconti, 1898. Carvão s/papel, 60 x 38,5 cm. Coleção particular. Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Em domínio público.

Entendendo que oficialmente o tratado sobre a fisiologia das paixões e representação do *pathos*, adotado aqui no século XIX, fora o traduzido por Félix-Èmile Taunay em 1837 a partir do original do século XVII de Charles Lebrun, a identificação dos escritos no receituário de Mertz nos chama a atenção, quando relacionados aos trabalhos de inúmeros artistas ligados à Academia Imperial de Belas Artes. Como os tratados de pintura e iconografia que circularam na Europa foram produzidos nos séculos XVI e XVII, o texto de Mertz pode ser uma das possíveis bases da construção de um pensamento teórico europeu, sobre a representação das paixões e, sobretudo, das retóricas visuais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contrariando a noção de tempo cronológico, *Recompensa de São Sebastião*, de 1898, apresenta uma composição de tempo dilatado, onde o anacronismo é um dos pilares no diálogo com a modernidade. Modernidade esta, encarnada por um homem nu que interage com um anjo de assumida feminilidade, e sob a representação de um corpo cadavérico em sangue figural, numa clara e ousada cisão com a tradicional iconografia cristã.

Outro ponto relevante é a hipótese levantada em nosso texto. Mesmo sem comprovação documental, acreditamos que indiretamente, *L'image du monde* – receituário de imagens corporais escrito no século XIII, que teve tradução para o inglês e se espalhou pela Europa, orientando profissionais do teatro e artistas em formação nas academias europeias –, possa ter contribuído com a concepção de Visconti. Anterior ao *Epítome de Fisiologia das Paixões* de Charles Lebrun, *L'image du monde*, sistematizou o estudo das representações corporais e do *pathos*, dialogando com o imaginário simbólico e com aspectos psicológicos na Europa, e com isso, ajudou a encarnar os estados da alma em obras de artistas de um tempo não cronológico, chamando à memória por meio de um passado-presente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BANCQUART, Marie-Claire. *Écrivains fin-de-siècle*. Paris: Gallimard, 2010.

- BARATA, Mário. “Visconti é uma lição”. In : Catálogo *E. Visconti*. Rio de Janeiro: MNBA, jul-ago, 1967.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1980.
- 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), Paris: Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1999.
- CHILLON, Alberto Martin. CONDURU, Roberto Torres. *Arte no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Barleu Edições, 2020.
- CORBIN, Alain, COURTINI, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. *Histoire des émotions*. Paris: Éditions du Seuil, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobre o fio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. Paris: Gallimard, 2007.
- FERNANDES, Christian. “Sincretismo temático e ressignificação do sagrado em Recompensa de São Sebastião de Eliseu Visconti”. In: Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro: CBHA, 2015.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- LEBRUN, Charles. *Épitome de Anatomia relativa as Bellas Artes, seguido de hum Compendio de Physiologia das Paixões, e de algumas considerações geraes sobre as proporções, com as divisões do corpo humano, oferecido aos alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., 1837. (Tradução de Félix-Émile Taunay).
- MERTZ, Gauthier de. *The Mirror of the world*. Tradução de William Caxton, 1527. Original digitalizado e disponibilizado por *Cambridge University Press*, Reino Unido.
- MERTZ, Gauthier de. *L' image du monde*. Paris, 1247. Original digitalizado e disponibilizado por *Cambridge University Press*, Reino Unido.
- MIGLIACCIO, Luciano. “Visconti e o simbolismo”. In: VISCONTI, Tobias Stourdze (Org.). *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

MORAIS, Frederico. *Eliseu Visconti e a crítica de arte no Brasil: aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.

MORAIS, Frederico. “Visconti – ternura e otimismo”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 03/03/1976.

PASTOUREAU, Michel e DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *La Bible et les Saints: guide iconographique*. Paris: Flammarion, 1988.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, Ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PEREIRA, Sonia Gomes. “As Tipologias da Tradição Clássica e a Pintura Brasileira do Século XIX”. In: RIBEIRO, Maria Isabel Branco e RIBEIRO, Marília Andres (Org.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

PEVSNER, Nikolaus. *As Academias de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vida dos santos*. Tradução Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VISCONTI, Tobias Stourdzé (Org.). *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.