

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em História
Mestrado em História

Aline Viana Tomé

As representações da cidade do Rio de Janeiro na obra de Eliseu D'Angelo Visconti
(1866-1944)

Juiz de Fora
2016

ALINE VIANA TOMÉ

AS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NA OBRA DE ELISEU
D'ANGELO VISCONTI (1866-1944)

Juiz de Fora

2016

ALINE VIANA TOMÉ

AS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NA OBRA DE ELISEU
D'ANGELO VISCONTI (1866-1944)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História, da Universidade Federal de
Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção
do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maraliz de Castro
Vieira Christo

Juiz de Fora

2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Tomé, Aline Viana.

As representações da cidade do Rio de Janeiro na obra de Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944) / Aline Viana Tomé. -- 2016. 205 p. : il.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em História, 2016.

1. História da Arte. 2. Paisagem Urbana. 3. Brasil República. 4. Arte Brasileira. I. Christo, Maraliz de Castro Vieira, orient. II. Título.

Aline Viana Tomé

As Representações da cidade do Rio de Janeiro na obra de Eliseu d'Ângelo Visconti (1866-1944)

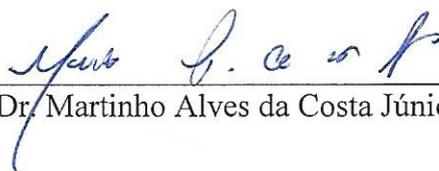
DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, 24/02/2016.

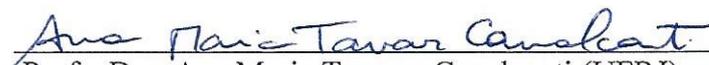
Banca Examinadora



Prof. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo - Orientador(a)



Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Júnior (UFJF)



Prof. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ)

À minha mãe, dona dos meus sorrisos, dedico essa dissertação.

(in memoriam)

Agradecimentos

A Deus, meu amigo protetor. Há quem defenda sua inexistência, eu o sinto constantemente próximo. Aos desafios diários que me fazem todos os dias uma pessoa melhor.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, pela acolhida e suporte financeiro. Agradeço ao Departamento de História, seus professores e funcionários. Em especial aos professores Marcos Olender, Cláudia Maria Ribeiro Viscardi, Alexandre Mansur Barata e ao Sandro de Oliveira Otaviano, querido e paciente secretário. Agradeço igualmente ao Instituto de Artes e Design e as professoras Raquel Quinet de Andrade Pifano e Patrícia Dalcanale Meneses, por permitirem minha presença em suas aulas, contribuindo para meu amadurecimento pelas sendas da arte.

Meu mais carinhoso agradecimento à Maraliz de Castro Vieira Christo, minha orientadora. Talvez eu não saiba expor em palavras todos os bons sentimentos que me cercam enquanto escrevo essas linhas e penso em tudo o que vivemos nesses anos. Obrigada por acreditar em mim, na minha pesquisa e no meu potencial. Agradeço por me fazer crer também! O seu conhecimento e paciência foram fundamentais para que eu pudesse começar a desvendar o mundo da História da Arte. Sua leitura atenciosa, sua cautela, seus comentários sempre estimulantes e as viagens para os museus foram essenciais para o meu crescimento intelectual.

Nos anos iniciais de minha pesquisa, quando eu ainda sonhava com a oportunidade de realizar um mestrado, a mão da professora Ana Maria Tavares Cavalcanti me foi estendida. Obrigada por me permitir sonhar! O bom humor, generosidade e competência da professora Mirian Nogueira Seraphim são exemplos que quero seguir. Sempre com comentários enriquecedores e muito carinhosos. Obrigada à Valéria Piccoli por se mostrar tão receptiva e me auxiliar na busca por pinturas de paisagem que dialogassem com o meu objeto de estudo. Ao sempre queridíssimo professor Martinho Alves que abriu meus olhos para reflexões antes impensadas e por se mostrar tão disponível, sempre tão amigo!

A todo o momento sinto que não poderia ter tido uma banca de examinadores melhor. Obrigada pelas inumeráveis contribuições, por todos os mínimos detalhes. E, principalmente, pelo carinho! As relevantes temáticas que não foram abordadas aqui, muito provavelmente, se tornarão desmembramentos futuros da pesquisa.

À brilhantíssima iniciativa do Projeto Eliseu Visconti. A importância que possuí em minha trajetória é inenarrável! O meu maior desejo é que um dia todos os nossos artistas tenham um porto seguro como o possuí Eliseu Visconti.

Ao meu querido irmão, que “não entende nada do que eu tô falando” e me deixa conversando com as paredes, minha sincera gratidão! Que, mesmo sem compreender muito os meus interesses, me apoia. Talvez a arte e a academia não sejam a sua praia, mas seus exemplos, sua responsabilidade, sua garra, seu caráter e suas risadas de muito me valem!

Ao Luís Gustavo, meu melhor amigo, meu amor! Pessoa que entrou na canoa furada, mas muito divertida, que é a minha vida! Obrigada por toda paciência, por toda dedicação, pelos inúmeros artigos baixados e imagens encontradas. Por muitas vezes ter financiado as minhas viagens relativas à pesquisa. Nem sempre, ou quase nunca, essa história de ser uma família de acadêmicos nos traz facilidades, mas é sempre bom conviver com sua perspicácia e bom senso! Essa dissertação é também dedicada a você. Obrigada pela motivação, por me acalmar nos momentos desesperadores, por fazer o café quando a concentração estava em baixa e por passar noites em claro quando eu não conseguia dormir pensando em pesquisa. Obrigada pelo cuidado, pelo bem-querer!

Agradeço também aos meus cachorros Dom Quixote, Sancho Pança e Lis, que souberam compreender quase todas as vezes que o passeio diário passou a ser semanal, quiçá, mensal, devido à rotina de estudo. E que, na obrigatoriedade de um passeio, me ajudaram a “oxigenar as ideias”!

Aos amigos que me receberam e se despediram sempre entendendo as demandas da vida de pesquisadora... Ao Breno “Poeira” por me dar um lar e uma família no Rio de Janeiro; à Dani, ao André e ao Nino, por pensarem duas vezes ao me ligar, temendo tirar minha concentração; à Gláucia, que mora na mesma cidade que eu, mas que não vejo desde que comecei a escrever a dissertação e, ainda assim, toda semana me envia “boa sorte!”; à Clara e ao Fernando Habib, pela motivação; à Tiemi, pelo carinho constante e os questionamentos acerca da “dirce”; à Gabi e ao Rodrigo por me deixarem sempre mais “fritex” do que já sou! Ao Daniboy por me ensinar através de seu exemplo que tempo é questão de prioridade. Ao Emílio e ao Flávio, por fazerem a jornada mais divertida e produtiva... Quando não se começa, não se chega a lugar algum; obrigada por me proporcionarem um início ainda nos anos de graduação.

Como não poderia deixar de ser, há ainda aquele seletor grupo que entra na dança, que surta junto e que move montanhas para que a pesquisa seja realizada da melhor forma possível: à Clara Freesz, por escutar meus surtos e por enviar fotos de arquivos que por

ventura interessariam a minha pesquisa; à Gisele e ao Léo, por virarem madrugada atrás de um mapa; à Jamilly, por pensar em mim toda vez que se deparava com algo relativo ao Rio de Janeiro; ao Ítalo, por reconhecer a vegetação que compõe as minhas paisagens. É sempre bom ter um amigo botânico...; à Adriana, por virar a Itália de cabeça pra baixo atrás de referências bibliográficas.

Aos amigos do LAHA (Laboratório de História da Arte): Francislei, que numa apresentação de trabalho nos meus anos de graduação na UFV me fez perceber a beleza dos estudos em História da Arte. Aos queridos Samuel e Valéria, sempre tão disponíveis! Ao Felipe, Rogéria, Rosane, ao bocó do Rhuan, “Claras” (Habib e Friesz), Ramon, Mariana, Caroline, Bárbara e “Jão Balalão”. Às lindezas : Amanda, Giovana e Julliana, esta última ainda pelo esforço reflexivo que me proporcionou com relação à temática dos retratos oficiais. Aos amigos de mestrado: Gui, Natália, Luisa, Allony e Cristiane.

Existe também aquele tipo de gratidão que é eterna. Às mulheres de minha vida, muito obrigada pela inspiração! Mãe, obrigada por me ensinar a praticar o amor, por me compreender (e entrar de cabeça) nas minhas maluquices e por só ter partido quando já sabia que eu ficaria bem. Tia Theresinha, por me ensinar a pensar fora da caixa e que “estudamos para conhecer, não para tirar nota”. Pelos inúmeros incentivos dados à produção artística em minha infância: percussão, jazz e pintura! O que sou se deve a essas lindas e fortes guerreiras, cada uma a seu modo, soube “lutar como uma mulher”!

Sem todos vocês meu sonho não teria se realizado! Obrigada por me permitirem crescer!

“A arte não é um espelho para reflectir o mundo,
mas um martelo para forjá-lo.”

- **Vladimir Maiakovski**

“You want to believe it, you know that it's true
Your life is a canvas, the colours are you”

- *White Canvas, A-Ha*

Resumo

Este trabalho discute o conjunto da produção paisagística de Eliseu D'Angelo Visconti, (1866-1944) que enfoca a cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1887 e 1944. Essas paisagens são reveladoras das inúmeras mudanças vivenciadas na capital da República no entre séculos 19/20. Dessa forma, entendemos que o presente trabalho discorre sobre a transformação. Seja ela relativa à remodelação da cidade no início do século XX, da reforma da Academia Imperial de Belas Artes em Escola Nacional de Belas Artes, ou, em âmbito nacional, com a passagem do regime imperial ao Brasil República. Assim, consideramos ser Visconti um artista-espectador privilegiado, que vai registrando em suas obras essas metamorfoses, vivenciando o Rio de Janeiro e o fazer pictórico em sua busca por modernização, palavra tão cara ao momento. Destarte, objetiva-se a compreensão da temática das paisagens urbanas realizadas pelo artista e de como o mesmo as empreende. Procuramos comparar as representações efetuadas pelo pintor com a produção de outros artistas, verificando, além dos pontos de contato existentes entre essas obras, a tradição pictórica que subsiste nas mesmas. Buscamos refletir sobre o propósito da representação da paisagem, indo além da experimentação plástica, visando entender as escolhas de Visconti ao realizar telas de motivos tão próximos à sua vivência. De maneira secundária, procuramos ponderar sobre o papel de lugares de memória existente nas paisagens produzidas no contexto em questão, como formadoras de uma visualidade da capital republicana em seus primórdios.

Palavras-chave: História da Arte; Paisagem Urbana; Brasil República; Arte Brasileira.

Abstract

This work discusses the group of scenic productions by Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944), which focuses on the city of Rio de Janeiro between 1887 and 1944. These landscapes reveal innumerable changes that has taken place in the capital of the Republic during de XIX and XX centuries. Therefore, we think the present work speaks of the transformation, be it relative to the remodeling of the city at the beginning of the XX century, to the name change from Imperial School of Fine Arts to National School of Fine Arts, or in the national range, to the regime change from monarchy to republic. Thus, we consider Visconti to be a privileged artist/spectator, whose works register this metamorphosis, experiencing Rio de Janeiro and the pictorial craft in the city's seek for modernization, a cherished word at the time. At first, the goal is to understand the thematic of the urban landscapes pictured by the artist and how he sees them. We intend to compare the representations made by the painter to the production from other artists, verifying, besides the common points among these works, the pictorial tradition present on them. We intend to reflect upon the purpose of the landscape presentation, going beyond the plastic experimentation, aiming to understand Visconti's choices when painting canvases of themes that were so close to his experience. Secondly, we intend to ponder about the role of existing memory in the landscapes produced in the context at issue, as constructors of a visuality of the republican capital in its first years.

Keywords: Art History; Urban Landscape; Brazil Republic; Brazilian Art.

Lista de ilustrações

1º Capítulo

As lavadeiras e seus varais

Imagem 1: Eliseu Visconti, *Dia de Sol, Andaraí Grande*, 1891. Óleo sobre tela, 33x41 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 2: João Batista da Costa, *Trecho de paisagem rural com casas e lavadeiras*, c.1923. Óleo sobre tela, 45,5x63,5 cm. Coleção Particular, Rio de Janeiro. Disponível em: LINS, Roberto Hugo da Costa. **Álbum João Batista da Costa**, 120 pinturas selecionadas. Edição do autor: Rio de Janeiro, 2012, p. 59.

Imagem 3: Eliseu Visconti, *As Lavadeiras*, 1891. Óleo sobre tela, 70x110 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 4: Eliseu Visconti, *Paisagem com figura*, 1890. Óleo sobre tela, 41x26 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 5: Eliseu Visconti, *Menino com lata d'água*, 1890. Óleo sobre tela, 29,5x19,5 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 6: Eliseu Visconti, *Paisagem brasileira*, c. 1890. Óleo sobre cartão, 32x20 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 7: Eliseu Visconti, *Lavadeiras*, 1891. Óleo sobre tela, 27x19 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 8: Camille Pissarro, *La laveuse* ou, *La lessive*, 1879. Óleo sobre tela, 55,6x46,5 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.camille-pissarro.org/>. Acesso em: 06/01/2016.

Imagem 9: Camille Pissarro, *La laveuse*, c. 1898. Óleo sobre tela, 27x20,6 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://uploads4.wikiart.org/images/camille-pissarro/the-laundry-woman.jpg>. Acesso em 30/08/2015.

Imagem 10: Honoré Daumier, *La laveuse* ou, *La Blanchisseuse*, 1860-1861. Óleo sobre tecido, 49x33,5 cm. Museu d'Orsay, Paris. Disponível em: LARROCHE, Caroline. **Daumier**, 1808-1879. Éditions de la réunion des musées nationaux: Paris, 1999.

Imagem 11: Gustavo Dall'Ara, *Lavadeiras e cabra*, s/d. Óleo sobre madeira, 21x13,7 cm. Coleção Particular. Disponível em: SIMÕES, Ronaldo do Valle; QUINTELLA, Sandra; COSENTINO, Umberto. **Gustavo Dall'Ara 1865-1923**. Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986, p. 82.

Imagem 12: Eliseu Visconti, *Recanto do Morro de Santo Antônio*, c.1920. Óleo sobre tela, 70x96 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 13: Silva Porto, *Primavera* (arredores de Lisboa), c.1892. Óleo sobre Madeira, 24,5x32,5 cm. Coleção Particular, Lisboa. Disponível em: SILVA PORTO, 1850-1893. **Exposição comemorativa do centenário da sua morte**. Porto, Portugal: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993.

Imagem 14: Eliseu Visconti, *Roupas na Corda*, 1941. Óleo sobre madeira, 35x26 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 15: Augusto Malta, *Estalagem na Rua Visconde de Rio Branco*, 1905. Disponível em: ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro**, 1903-1936. G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 16: Eliseu Visconti, *Roupas na Corda*, 1941. Óleo sobre madeira, 35x26 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 17: John French Sloan, *A woman's work*, 1912. Óleo sobre tela, 80,33x65,41 cm. Cleveland Museum of Art, EUA. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/john-french-sloan/a-woman-s-work-1912>. Acesso em: 31/01/2016.

Imagem 18: George Bellows, *Cliff Dwellers*, 1913. Óleo sobre tela, 102x107 cm. Los Angeles County Museum of Art. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Cliff_Dwellers_%28painting%29#/media/File:Bellows_CliffDwellers.jpg. Acesso em: 31/01/2016.

Imagem 19: Giambattista Castagneto, *Roupas no varal de uma casa em Petrópolis*, 1890. Óleo sobre cartão, 18x23 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1115/roupas-no-varal-de-uma-casa-em-petropolis>. Acesso em: 30/08/2015.

Imagem 20: John Singer Sargent, *La Biancheria*, 1910. Aquarela sobre papel, sem medida. Museum of Fine Arts, Boston. Disponível em: <http://www.mfa.org/collections/object/la-biancheria-36483>. Acesso em: 30/08/2015.

Imagem 21: Eliseu Visconti, *Roupa no Varal*, c.1890. Óleo sobre cartão, 20x12 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 22: Eliseu Visconti, *Mamoeiro*, 1889. Óleo sobre tela, 92x73 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Recantos Pitorescos

Imagem 23: Eliseu Visconti, *Casebre no fim da Praia do Flamengo*, 1888. Óleo sobre tela, 49x72 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 24: Almeida Júnior, *Paisagem rústica com pontes e casas*, sem data. Óleo sobre madeira, 24x34,5 cm. Acervo do MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: DIAS, Elaine. **Almeida Júnior**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v.11. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural: São Paulo, 2013.

Imagem 25: Eliseu Visconti, *Menino com lata d'água*, 1890. Óleo sobre tela, 29,5x19,5 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 26: Rodolfo Amoedo, *Sem Título - cena de exterior com figura*, s.d.. Óleo sobre tela, 56x49 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Imagem cedida gentilmente pela pesquisadora Valéria Piccoli.

Imagem 27: Silva Porto, *Moinho do Gregório* (Santa Marta), 1891. Óleo sobre madeira, 40,2x54 cm. CMP, Alpiarça. Disponível em: SILVA PORTO, 1850-1893. **Exposição comemorativa do centenário da sua morte**. Porto, Portugal: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993.

Imagem 28: Eliseu Visconti, *Vista da Gamboa*, 1889. Óleo sobre tela, 24,5x46,0 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 29: Rosalbino Santoro, *Praia do Bairro da Saúde*, 1906. Óleo sobre tela, 38,5x64,5 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel. Disponível em: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel**. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 30: Abigail de Andrade, *A Hora do Pão*, 1889. Óleo sobre tela, 70X50 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel. Disponível em: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel**. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 31: Gustavo Dall'Ara, *Cais do mercado*, 1901. Óleo sobre madeira, 47,3x73,5 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel. Fotografia cedida gentilmente pela pesquisadora Maraliz de Castro Vieira Christo.

Imagem 32: Gustavo Dall'Ara, *A ronda da Favela*, 1913. Óleo sobre tela, 74x88 cm. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-B67lw4cKt6U/TdAE9OKLXhI/AAAAAAAAABwo/OQ71h00YNpw/s1600/GUSTAVO+DALL%2527ARA+-+A+ronda+da+favela+-+ost+-+74+x+88+-+Cole%25C3%25A7%25C3%25A3o+S%25C3%25A9rgio+Sahione+Fadel.jpg>. Acesso em: 31/08/2015.

Imagem 33: Eliseu Visconti, *Uma rua da favela*, c. 1890. Óleo sobre tela, 72x41 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 34: Augusto Malta, *Casebre do Morro de Santo Antônio*, 1914. Disponível em: ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro**, 1903-1936. G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 35: Eliseu Visconti, *Oficina na Gamboa*, c.1890. Óleo sobre cartão, 26x21 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 36: Eliseu Visconti, *O aprendiz de sapateiro*, 1890. Óleo sobre tela, 60x40 cm. Coleção Particular. Imagem cedida gentilmente pela pesquisadora Mirian Nogueira Seraphim.

Imagem 37: Eliseu Visconti, *Fundo de quintal*, c.1890. Óleo sobre cartão, 60x37 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 38: Eliseu Visconti, *Figuras com galinhas*, 1914. Aquarela, 19,5x28,5 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 39: Eliseu Visconti, *Galinhas*, c.1920. Óleo sobre tela, 40x50 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 40: Pedro Weingärtner, *A hora do milho*, sem data. Óleo sobre tela, 17x27 cm. Coleção Luiz Fernando da Costa e Silva. São Paulo, SP. Disponível em: TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pedro Weingärtner: um artista entre o Velho e o Novo Mundo**. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2009.

Imagem 41: Camille Pissarro, *Cour de ferme à Pontoise*, 1877. Óleo sobre tela. Coleção Desconhecida. Disponível em: <http://www.camille-pissarro.org/Farmyard-at-Pontoise,-1877.html>. Acesso em: 31/01/2016.

Imagem 42: Belmiro Barbosa de Almeida, *Jardim com flores*, 1891. Óleo sobre tela, 46x49 cm. Disponível em: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel**. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 43: Eliseu Visconti, *Horta em Santa Teresa*, c.1889. Óleo sobre tela, 54,0 x 38,0 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 44: Eliseu Visconti, *Fundo de casas*, c.1930. Óleo sobre tela, 74x61 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

2º Capítulo

As paisagens urbanas de Eliseu Visconti como lugares de memória

Imagem 45: Eliseu Visconti, *Portão da Coroa*, 1904. Aquarela, 22x28,5 cm. Coleção Particular. (Chácara da Floresta - Portão de entrada do Antigo Morro do Castelo). Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 46: Augusto Malta. *Rua terminando no portão do Forte do Morro do Castelo*, 1922. Disponível em: ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro**, 1903-1936. G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 47: Augusto Malta, *Muralha do Forte do Morro do Castelo*, 1914. Disponível em: ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro**, 1903-1936. G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 48: Eliseu Visconti, *Pereira Passos*, c. 1923. Crayon e giz sobre papel. Localização Desconhecida. (Cartão para o tríptico do Palácio Pedro Ernesto – Rio de Janeiro). Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 49: Eliseu Visconti, *Tríptico da Câmara Municipal – Painel direito*, c. 1923. Palácio Pedro Ernesto. <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 50: Augusto Malta, *Ruínas do Observatório do Morro do Castelo*, 1922. Disponível em: ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro**, 1903-1936. G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 51: Augusto Malta, *Arrasamento do Morro do Castelo utilizando-se jatos de água bombeada do mar*, 1922. Disponível em: ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro**, 1903-1936. G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 52: Eliseu Visconti, *Antigo Observatório Nacional*, 1903. Óleo sobre tela, 46x80 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 53: Eliseu Visconti, *Morro do Castelo*, 1909. Óleo sobre tela, 80x100 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em : 29/01/2016.

Imagem 54: Augusto Malta, *Dem. do C. dos Capuchinhos*, 1922. Localização ignorada. Disponível em: <http://infograficos-estaticos.s3.amazonaws.com/panorama360/assets/img/igreja-de-sao-sebastiao.jpg>. Acesso em: 05/02/2016.

Imagem 55: Eliseu Visconti, *Pombos no meu atelier*, 1927. Óleo sobre tela, 100x73 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em : 29/01/2016.

Imagem 56: Eliseu Visconti, *Revoada de pombos*, c.1926. Óleo sobre tela, 73x50 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em : 29/01/2016.

Imagem 57: Eliseu Visconti, *Morro de Santo Antônio*, c.1925. Óleo sobre tela, 80x60 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em : 29/01/2016.

Imagem 58: Eliseu Visconti, *Morro de Santo Antônio com palmeiras*, c.1925. Óleo sobre madeira, 29x33 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em : 29/01/2016.

Imagem 59: Eliseu Visconti, *Morro de Santo Antônio*, c.1925. Óleo sobre madeira, 26 x 35 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 29/01/2016.

Imagem 60: Nicolas-Antoine Taunay, *Entrada da baía e a cidade do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816*, 1816. Óleo sobre tela, 45x56,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: DIAS, Elaine. **Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

Imagem 61: Eliseu Visconti, *Recanto do Morro de Santo Antônio*, c. 1920. Óleo sobre tela, 70x96 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 62: Augusto Malta, *Casebre do Morro de Santo Antônio*, 1914. Disponível em: ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro**, 1903-1936. G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 63: Eliseu Visconti, *Pão de Açúcar*, 1901. Óleo sobre tela, 26,0x32,5 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 64: Jean-Baptiste Debret, *Retrato de El-Rei Dom João VI*, c.1817. Óleo sobre tela, 60 x 42 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/img/revistas/anaismp/v14n1/08f2.jpg>. Acesso em: 21/08/2015.

Imagem 65: Henrique José da Silva, *Retrato do imperador em trajes majestáticos*, c. 1822. Gravura sobre metal feita por Urbain Massard, 64x44 cm. Reprodução de Elaine Cristina Dias. Acervo do Museu Imperial/IPHAN/MINC, Petrópolis, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/img/revistas/anaismp/v14n1/08f6.jpg>. Acesso em: 25/08/2015.

Imagem 66: Félix Émile Taunay, *Retrato de sua majestade o imperador D. Pedro II*, 1835. Óleo sobre tela, 202,5x131,4 cm. Coleção da Escola Nacional de Belas Artes. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/F%C3%A9lix-%C3%89mile_Taunay_-_Retrato_de_sua_majestade,_o_imperador_D._Pedro_II.jpg. Acesso em: 25/08/2015.

Imagem 67: Alberto Guignard, *Retrato de Murilo Mendes*, 1930. Disponível em: <http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/2015/323/as-muitas-vidas-de-murilo-mendes>. Acesso em: 31/01/2016.

Imagem 68: Eliseu Visconti, *Alegoria à lei orçamentária*, 1913. Óleo sobre tela, 220x200 cm. Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

3º Capítulo

Modernidade

Imagem 69: Eliseu Visconti, *Inauguração da Escola Nacional de Belas Artes*, 1906. Óleo sobre tela, 26x33 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 70: Eliseu Visconti, *Avenida Central*, 1908. Óleo sobre tela, 49,5x32,5 cm. Coleção Particular. Disponível em: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel**. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009.

Imagem 71: Gustavo Dall'Ara, *A Casa Persa na Rua do Rosário*, 1914. Óleo sobre tela, 75,5x47 cm. Coleção Sergio Fadel. Disponível em: SIMÕES, Ronaldo do Valle; QUINTELLA, Sandra; COSENTINO, Umberto. **Gustavo Dall'Ara 1865-1923**. Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986, p. 36.

Imagem 72: Augusto Malta, *Vista da fachada em frente a prédio enfeitado com elementos mouriscos, na Avenida Central*. Sem data. Disponível em: ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro, 1903-1936**. G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009, p. 167.

Imagem 73: Gustavo Dall'Ara, *Rua Buenos Aires*, 1899. Óleo sobre tela, 161,5x61 cm. Coleção Sergio Fadel. Disponível em: BUENO, Alexei. **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel**. Instituto Cultural Sergio Fadel: Rio de Janeiro, 2004, p.134.

Imagem 74: Eliseu Visconti, *Arcos da Lapa*, 1925. Óleo sobre tela, 38x54 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 75: Gustavo Dall'Ara, *Arcos da Lapa*, s.d. Óleo sobre tela, 23,5x33 cm. Coleção Sergio Fadel. Disponível em: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel**. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009, p. 120.

Imagem 76: Eliseu Visconti, *Pão de Açúcar*, 1901. Óleo sobre tela, 26x32,5 cm. Coleção Desconhecida. Imagem cedida gentilmente pela pesquisadora Mirian Nogueira Seraphim.

Imagem 77: Eliseu Visconti, *Marina com Pão de Açúcar*, 1904. Óleo sobre tela, 64,5x80 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 78: Eliseu Visconti, *Pão de Açúcar*, 1908. Óleo sobre tela, 30,5x40,5 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 79: Gustavo Dall'Ara, *Draga da Baía de Guanabara*, 1906. Óleo sobre madeira, 10,6x15 cm. Coleção Onestaldo de Pennafort, RJ. Disponível em: SIMÕES, Ronaldo do Valle; QUINTELLA, Sandra; COSENTINO, Umberto. **Gustavo Dall'Ara 1865-1923**. Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986, p. 88.

Zona Sul: o caso de Copacabana e Ipanema

Imagem 80: Eliseu Visconti, *Vista para o mar*, 1902. Óleo sobre tela, 54x65 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 81: Maurice Denis, *Portrait de l'artiste sous les arbres*, c.1891. Óleo sobre tela, 21,5x80 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.mauricedenis.com/code/contact.html>. Acesso em: 11/01/2016.

Imagem 82: Eliseu Visconti, *Idílio nos cajueiros*, c.1895. Óleo sobre tela, 66x80 cm. Coleção Particular. Imagem cedida gentilmente pela pesquisadora Mirian Nogueira Seraphim.

Imagem 83: Eliseu Visconti, *Travessura*, 1897. Óleo sobre tela, 80x68 cm. Coleção Particular, São Paulo - SP. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 29/01/2016.

Imagem 84: Cuno Amiet, *Sophie*, 1894. Óleo sobre tela, 47x39 cm. Vendida pela Sotheby's em 2008. Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/80/a3/a0/80a3a0d178b9b68f919d15192fb544aa.jpg>. Acesso em: 01/02/2016.

Imagem 85: Cuno Amiet, *Mädchen mit Blumen*, 1896. Óleo sobre tela, 50x60 cm. Coleção Particular. Disponível em: http://kultur-online.net/files/exhibition/01_1826.jpg. Acesso em: 05/02/2016.

Imagem 86: Eliseu Visconti, *Garotos da Ladeira*, c. 1928. Óleo sobre tela, 57 x 81 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel. Rio de Janeiro, RJ. Na Exposição Geral de Belas Artes como os Deserdados. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 87: Eliseu Visconti, *Bica*, c. 1927 (estudo para Garotos da Ladeira). Óleo sobre tela, 22,5x26,5 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 88: Eliseu Visconti, *Bananeiras*, c.1927 (estudo para Garotos da Ladeira). Óleo sobre tela, 22,5x26,5 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 89: Eliseu Visconti, *A caminho da escola*, c.1928. Óleo sobre tela, 65x80 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 29/01/2016.

Imagem 90: Abigail de Andrade, *A Hora do Pão*, 1889. Óleo sobre tela, 70x50 cm. Coleção Sergio Sahione Fadel. Disponível em: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel**. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009, p. 142.

Imagem 91: Antônio Parreiras, *Dia de mormaço*, 1900. Óleo sobre tela, 68x106 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: MESQUITA, Ivo [et al.]. **Antônio Parreiras**, pinturas e desenhos. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2013, p. 38.

Imagem 92: Eliseu Visconti, *Rua Santa Clara* (ou, Vila Rica, Copacabana), c. 1920/1930. Óleo sobre tela, 28x58 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 93: Eliseu Visconti, *Ladeira dos Tabajaras*, 1928. Óleo sobre tela, 93 x 120 cm. Coleção Particular. São Paulo, SP. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 94: Eliseu Visconti, *A Visita*, 1928. Óleo sobre tela, 79x64 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 29/01/2016.

Imagem 95: Eliseu Visconti, *A Crisálida*, c.1910. Óleo sobre tela, 60x82 cm. Coleção Particular, São Paulo, SP. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 96: Eliseu Visconti, *A Crisálida*, (estudo), c. 1910. Aquarela sobre papel, 23,5x32 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 97: Eliseu Visconti, *Telhados de Copacabana*, (estudo para A Crisálida), c.1910. Óleo sobre tela, 34x38 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 98: Claude Monet. *Bordighera*, 1884. Óleo sobre tela, 64,8x81,3 cm. The Art Institute of Chicago. Disponível em: SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Cosac & Naify: São Paulo, 2002, p. 86.

Imagem 99: *Paizagem de Copacabana*. Periódico **Para Todos**, 20 de dezembro de 1924. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=W00009&pasta=ano%20192&pesq=20%20de%20dezembro%20de%201924>. Acesso em: 14/07/2015.

Imagem 100: Eliseu Visconti, *A Igrejinha*, 1912. Óleo sobre tela, 25,5 x 34 cm. Coleção Visconti-Hirth, RJ. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 101: Marc Ferrez, data ignorada. Coleção Gilberto Ferrez. Acervo do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <https://ama2345decopacabana.wordpress.com/as-lendas-e-os-mitos-de-nossa-de-senhora-de-copacabana/a-pequena-ermida/>. Acesso em 31/01/2016.

Imagem 102: Eliseu Visconti, *Praia com figuras*, c.1910. Óleo sobre madeira, 7x33 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 29/01/2016.

Imagem 103: Eugène Bodin, *Trouville, scène de plage*, 1870. Óleo sobre madeira, 18,2x46,2 cm. National Gallery, Londres, Inglaterra. Disponível em: <http://warburg.chaaunicamp.com.br/obras/view/426>. Acesso em : 31/01/2016.

Imagem 104: João Batista da Costa, *Vista da Igrejinha de Copacabana*, 1903. Coleção Particular, Rio de Janeiro. Disponível em: LINS, Roberto Hugo da Costa. *Álbum João Batista da Costa*, 120 pinturas selecionadas. Edição do autor: Rio de Janeiro, 2012, p. 59.

Imagem 105: Giovanni Baptista Castagneto, *Vista da Igrejinha de Copacabana*, 1890. Disponível em: LEVY, Carlos Roberto Maciel [et al.]. *Iconografia e paisagem*, coleção cultura inglesa. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1994, p.181.

Imagem 106: James McNeill Whistler, *Nocturne: blue and silver - Chelsea*, 1871. Óleo sobre madeira, 50,2x60,8 cm. Tate Gallery, Reino Unido. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-silver-chelsea-t01571>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 107: Gustave Courbet, *Le bord de mer à Palavas ou, L'artiste devant de mer*, 1854. Óleo sobre tela, 38x46,2 cm. Musée Fabre, Montpellier, França. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_Le_bord_de_mer_%C3%A0_Palavas_%281854%29.jpg. Acesso em: 24/01/2016.

Imagem 108: Georges-Pierre Seurat, *Personnage assis, étude pour Une Baignade á Asnières*, 1883. Disponível em: [http://fr.wahooart.com/Art.nsf/O/8XY48X/\\$File/Georges-Seurat-Seated-Man.-Study-for-Bathers-at-Asnieres_.JPG](http://fr.wahooart.com/Art.nsf/O/8XY48X/$File/Georges-Seurat-Seated-Man.-Study-for-Bathers-at-Asnieres_.JPG). Acesso em: 28/08/2015.

Imagem 109: Eliseu Visconti, *Paisagem de Ipanema*, 1927. Óleo sobre madeira, 26x34,5 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 110: João Batista da Costa, *Praias de Ipanema e Leblon com Morro Dois Irmãos*, c. 1918. Óleo sobre tela, 50x73 cm. Coleção Hecilda e Sergio Sahione Fadel. Disponível em: LINS, Roberto Hugo da Costa. *Álbum João Batista da Costa*, 120 pinturas selecionadas. Edição do autor: Rio de Janeiro, 2012, p. 69.

Imagem 111: Oscar Pereira da Silva, *Praia de Santos*, sem data. Óleo sobre tela, 26x29 cm. Disponível em: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. Empresa das artes: São Paulo, 2006, p. 103.

Imagem 112: Ernst Bischoff-Culm, *Sommerliches Strandleben*, sem data. Óleo sobre tela, dimensões ignoradas. Localização ignorada. Disponível em: <http://warburg.chaaunicamp.com.br/obras/view/350>. Acesso em: 24/01/2016.

Imagem 113: Oscar Pereira da Silva, *Costa*, sem data. Óleo sobre madeira, 21x34 cm. Disponível em: TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. Empresa das artes: São Paulo, 2006, p. 125.

Imagem 114: Eliseu Visconti, *Copacabana*, c.1920. Óleo sobre cartão, 25,5x33 cm. Coleção Particular. Imagem cedida gentilmente pela pesquisadora Mirian Nogueira Seraphim.

Imagem 115: Eliseu Visconti, *Tarde em Copacabana*, c.1910. Óleo sobre tela, 18x34 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 116: Eliseu Visconti, *Praia de Copacabana e Morro do Cantagalo*, c.1925. Óleo sobre tela, 26x41 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Imagem 117: Augusto Malta, *Grupo posa na praia de Copacabana*, 1918. Museu da Imagem e do Som, RJ. Disponível em: ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro, 1903-1936**. G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009, p. 229.

- **Figuras do corpo do texto:**

Figura 1: *Clerodendron philippinum*. Disponível em: <https://toptropicals.com/pics/garden/2004/9/9273.jpg>. Acesso em: 30/08/2015.

Figura 2: *Recanto do Morro de Santo Antônio*, c.1920, adaptada pela autora. Imagem já citada.

Figura 3: Detalhe de *Estalagem na Rua Visconde de Rio Branco*, 1905. Imagem já citada.

Figura 4: Detalhe de *Cais do mercado*, 1901. Imagem já citada.

Figura 5: Jean- Baptiste Debret, *Mapa da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*, 1835. Coleção Brasileira USP, adaptado pela autora. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/624520093>. Acesso em: 17/07/2015.

Figura 6: Detalhe de *Avenida Central*, 1908. Imagem já citada.

Figura 7: Detalhe de *Avenida Central*, 1908. Imagem já citada.

Figura 8: Sobreposição de imagens. À esquerda: João Batista da Costa, *Morro do Leme visto da praia de Copacabana*, c.1906. Óleo sobre madeira, 35x41 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. À direita: Eliseu Visconti, *A Igreja*, 1912. Óleo sobre tela, 25,5 x 34 cm. Coleção Visconti-Hirth, RJ. Disponíveis, respectivamente, em: LINS, Roberto Hugo da Costa. *Álbum João Batista da Costa*, 120 pinturas selecionadas. Edição do autor: Rio de Janeiro, 2012, p. 70; <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Lista de abreviaturas e siglas

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

EGBA – Exposição Geral de Belas Artes

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

Sumário

| | |
|--|-----|
| Introdução..... | 24 |
| 1º Capítulo: A tradição da pintura pitoresca na obra de Eliseu Visconti | 32 |
| 1.1. As lavadeiras e seus varais..... | 32 |
| 1.1.1. As lavadeiras | 32 |
| 1.1.2. Os varais | 56 |
| 1.2. Recantos pitorescos..... | 66 |
| 1.2.1. O bairro do Flamengo: o caso da representação da praia sem mar | 69 |
| 1.2.2. Gamboa e Saúde: entre a pesca e os morros..... | 76 |
| 1.2.3. Fundos de quintais | 95 |
| 2º Capítulo: Rio de Janeiro: um lugar de diversas memórias..... | 103 |
| 2.1. As paisagens urbanas de Eliseu Visconti como lugares de memória | 103 |
| 2.1.1. Rio de Janeiro: mudança e conservação do espaço urbano | 103 |
| 2.1.2. As representações dos Morros do Castelo e de Santo Antônio como memória..... | 107 |
| 2.1.3. A tradição pictórica das paisagens cariocas | 123 |
| 3º Capítulo: Os ares da modernidade: Centro e Zona Sul na obra de Eliseu Visconti | 133 |
| 3.1. O centro do Rio de Janeiro: uma região prismática..... | 133 |
| 3.2. Zona Sul: o caso de Copacabana e Ipanema..... | 149 |
| 3.2.1. Copacabana a partir da casa do pintor | 150 |
| 3.2.2. Uma paleta de cores entre a “Igrejinha” e os banhos terapêuticos..... | 173 |
| 3.2.3. O prazer do mar | 186 |
| Conclusão | 198 |
| Referências | 200 |

Introdução

A cidade do Rio de Janeiro, desde o período imperial passando ao período republicano, sempre foi alvo de inúmeras representações artísticas. Com a chegada da Missão Artística Francesa à corte, no ano de 1816, a cidade, sua população e suas belezas naturais têm sido representadas de formas distintas, pelos diversos artistas que por ali passaram. Dessa forma, consideramos que o gênero da pintura de paisagem, muito além de nos possibilitar um ponto de contato com a sociedade da época, nos permite o acesso aos debates travados no campo artístico sobre a construção da paisagem carioca.

Para a presente pesquisa, nos utilizaremos das paisagens urbanas da cidade do Rio de Janeiro, realizadas por Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944), entre fins do século XIX e início do século XX. Concebemos que, no período recortado, não somente a cidade do Rio de Janeiro como todo o país passou por um período de mudanças profundas.

Eliseu d'Angelo Visconti nasceu na Itália, vindo morar no Brasil ainda criança. Pintor de fama internacional, o artista iniciou sua formação no Liceu de Artes e Ofícios, logo ingressando na Academia Imperial de Belas Artes. O aprendizado nesta instituição possibilitou um ponto de inflexão em sua carreira artística através do Prêmio de Viagem à Europa (1893-1897), permitindo-lhe aperfeiçoar sua técnica em solo francês, no momento em que descortinavam para o mundo os movimentos de vanguarda nas artes. Uma vez tendo a possibilidade de estudar na *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts* e na *École Guérin*, na França, Visconti se encontrou imerso nas principais tendências da arte moderna mundial. Dessa forma, podemos dizer que sua obra está vinculada a diversas tendências, presentes nessa atmosfera de arte francesa. Não são raros os relatos produzidos de que Visconti traz em sua obra influências dos movimentos simbolistas, art-nouveau e impressionista¹.

Pintor de obras monumentais, como a decoração do Teatro Municipal, painéis para Biblioteca Nacional e para o Palácio Tiradentes, entre outras, Visconti é menos conhecido por suas paisagens urbanas da cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, através do generoso trabalho de Miriam Seraphim Nogueira² pudemos localizar por volta de 90 obras que versam a respeito das paisagens urbanas da cidade em questão, sendo estas, objetos de estudo da presente dissertação.

¹ PROJETO ELISEU VISCONTI. **Sobre o pintor**. Disponível em: http://www.eliseuvisconti.com.br/apres_sobre.htm. Acesso em: 08/09/2011.

² SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão**. 2010. Tese (doutorado em História). 2 volumes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

Nos trabalhos citados, temos acesso a um Rio de Janeiro no início de seu processo modernizador. Visconti representa os arrabaldes da cidade de forma ímpar, dando ao espectador a visão dos morros das favelas e de sua população, do laborioso dia de trabalho das lavadeiras, bem como realiza paisagens das praias de Ipanema e Copacabana que, no contexto em questão, são lugares longínquos. As cenas desses subúrbios muitas vezes são bucólicas, calmas e de caráter pacato, estando em permanente contraposição à fluidez do tempo vivenciado pela sociedade carioca em sua busca pela modernidade. Concomitante e paradoxalmente também podem ser consideradas seus reflexos, já que “em Paris, como no Rio, milhares de indivíduos são excluídos do tecido urbano no processo de reformulação da cidade”³.

Pintores como João Batista da Costa (1865-1926), Antônio Parreiras (1860-1937), Gustavo Dall’Ara (1865-1923), Abigail de Andrade (1864-1889), Giovanni Baptista Castagneto (1851-1900), Rosalbino Santoro (1857- c.1920), dentre outros, também representaram a cidade do Rio de Janeiro aproximadamente no mesmo momento em que Visconti. Dessa forma, é possível colocar algumas questões sobre as obras desses artistas: Quais foram as regiões por eles representadas? Há um ponto de contato entre as obras?

Entre o início e fim do século XIX o centro de interesse dos pintores paisagistas se alterou. Antes tínhamos quadros que buscavam uma narratividade da cena representada, com sua fatura lisa e representações detalhistas, passando agora a uma busca das sensações proporcionadas pelos motivos pictóricos, refletidas em temáticas mais livres e pinceladas mais soltas. Nesse segundo momento, a paisagem é vista como lugar de experimentação plástica. Há uma procura do característico, da cor local, do subjetivo na pintura.

Os estudos sobre a obra de Eliseu Visconti remontam a 1944, ano de sua morte. Observando os enfoques dados a seu trabalho percebemos um fértil campo de discussão⁴.

Num primeiro momento, Frederico Barata, “seu mais amigo que biógrafo”⁵, dá à obra de Visconti o caráter impressionista, traço esse que, segundo o mesmo autor, é assimilado

³ HERKENHOFF, Paulo. Rio de Janeiro: a paisagem da modernidade Brasileira. In: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel**. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009, p. 181.

⁴ Dentre os estudos iniciais acerca da produção de Eliseu Visconti encontram-se: BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo**. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944.; COSTA, Lygia Martins. Biografia de Elyseu d’Ângelo Visconti. **Exposição Retrospectiva de Elyseu d’Ângelo Visconti**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1949.; REIS JÚNIOR, José Maria dos. Eliseu Visconti. In: **História da Pintura no Brasil**. São Paulo: Leia, 1944.; LEAL, José Simeão. Catálogo da exposição retrospectiva de Visconti, **II Bial do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo, 1954.

⁵ VISCONTI, Tobias Stourdzé. Uma trajetória pioneira. In: VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). **Eliseu Visconti: a arte em movimento**. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

junto com procedimentos técnicos de outras influências artísticas⁶. Assim, “nota-se que o retrato de Visconti traçado por Frederico Barata não se enquadra perfeitamente nos princípios impressionistas”⁷.

A partir de 1949, os estudos de Lygia Martins Costa⁸ nos dizem que o impressionismo na obra de Visconti é uma fase dentre seis em sua carreira artística, tendo duração de 1913 à 1919. Dessa forma, é possível perceber que “Visconti apropriou-se da técnica que lhe convinha na realização de suas pinturas”⁹, não estando engajado ao movimento impressionista.

Com a realização da Segunda Exposição Retrospectiva de Visconti, em 1954, nota-se um “compromisso” por parte da crítica de arte com as tendências artísticas modernas já vivenciadas na Europa, portanto, torna-se crucial a associação de um “Visconti impressionista” como elo moderno entre a arte brasileira e a europeia. Assim, concebemos que o rótulo dado a Visconti enquadra-se bem mais em um interesse político, que encaixa o Brasil no quadro da arte mundial, que uma tendência própria do fazer artístico do pintor¹⁰.

Estudos mais recentes, capitaneados por Ana Maria Tavares Cavalcanti, encontram-se em consonância com a ideia de que existe sim o uso da técnica impressionista na obra de Visconti, mas isso por si só não é capaz de dar a ele o inapropriado “rótulo” de pintor impressionista. De acordo com Mirian Nogueira Seraphim, críticos renomados de arte incorrem em erro sobre a obra viscontiana, entendendo que o artista seria influenciado pelo impressionismo quando este já estava ultrapassado nos debates de arte por correntes mais novas¹¹. A autora atribui essas conclusões errôneas ao “conhecimento limitado e fracionado da produção pictórica de Visconti”¹². Segundo Ana Cavalcanti, “Visconti foi certamente influenciado pelos métodos impressionistas [...] mas sua atitude não era absolutamente exclusiva, pois também buscou inspiração em outras fontes disponíveis”¹³. Conforme argumenta Mirian Seraphim, seria mais proveitosa uma periodização da obra de Eliseu que levasse em consideração os momentos de sua vida, sendo as etapas divididas em: 1- Formação

⁶ 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, p. 149-160. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p. 3.

⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁸ COSTA, Lygia Martins. *Op. Cit.*

⁹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ SERAPHIM, Mirian N. Impressionismo. In: CARDOSO, Rafael [et al.]. **Eliseu Visconti: a modernidade antecipada**. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012, p. 114.

¹² *Idem.*

¹³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. *Op. Cit.*, p. 19.

(1885-1892); 2- Aperfeiçoamento (1893-1900); 3- Estabilidade (1901-1912); 4- Novo Desafio (1913-1920); 5- Consagração (1921-1928); 6- Prestígio (1929-1936); 7- Deleite (1937-1944)¹⁴.

Podemos assegurar que 2012 foi um ano frutífero para os estudos da vida e obra de Eliseu Visconti, ano em que se realizou grande exposição através da parceria entre a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Nacional de Belas Artes. A reunião de obras dispersas entre coleções particulares e museus tornou possível uma exibição, que há mais de 60 anos não ocorria, de número significativo dos trabalhos de Visconti. Sob o título de “Eliseu Visconti – A Modernidade Antecipada” a exposição trouxe a público o debate sobre a arte moderna de Visconti, entendendo moderno como sinônimo de atual, contemporâneo a seu tempo de produção. Com isso, é realizada uma crítica aos padrões do que seja ou não moderno, uma vez que, com o passar do tempo, “o que era considerado moderno no passado nem sempre nos parece tão distinto assim daquilo que não o era”¹⁵. Assim, percebemos no texto do catálogo, uma crítica aos trabalhos que tratam Visconti como um artista de transição entre a pintura histórica e a arte moderna: “Quais os critérios para separar o moderno do chamado pré-moderno? Quem decide qual é qual? Trata-se de uma discussão em aberto, sempre a reboque das mudanças de perspectiva operada pela passagem dos anos”¹⁶. Dessa forma, o catálogo insere Eliseu Visconti como um moderno antes de seu tempo (“a modernidade antecipada”).

O enfoque da presente dissertação encontra-se justamente a contrapelo das questões mais debatidas acerca do pintor, sejam elas o rótulo indevido ou as obras oficiais realizadas para a capital da República em seu período de modernização. Concebemos de vital importância trazer à tona a lembrança de que Visconti, além de ter realizado trabalhos para o Teatro Municipal e demais edifícios públicos (obras expostas continuamente desde a sua criação, e por isso de maior alcance à coletividade), também executa pinturas de paisagem, colocando em evidência os arrabaldes da cidade, suas praias, seus morros e sua gente.

Para realização da pesquisa, destacamos como recorte temporal o período compreendido entre 1887 e 1944, por se tratar da época de produção das obras viscontianas referentes aos locais de maior interesse de nossa investigação: as representações da paisagem urbana do Rio de Janeiro. Sendo que a mesma cidade configura-se como recorte espacial. Como universo de análise serão estudados os trabalhos em que o pintor faz referência clara às

¹⁴ SERAPHIM, Mirian N. A carreira artística. In: VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). *Op. Cit.*, p. 64-141.

¹⁵ CARDOSO, Rafael. Modernidade. In: CARDOSO, Rafael [et al.]. *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁶ *Idem.*

paisagens urbanas do Rio de Janeiro.

Ao iniciarmos uma pesquisa nos anos de graduação para a conclusão da monografia, tornou-se desejo de primeira ordem o estudo do movimento impressionista francês em fins do século XIX. Para tanto, foi necessário estabelecermos um elo entre o dito movimento e a arte realizada no Brasil, na época, totalmente desconhecida por mim.

Num primeiro momento, a obra de Eliseu Visconti se estabeleceu como ligação entre o movimento de vanguarda europeia e a arte brasileira. Entretanto, com o aprofundamento da pesquisa realizada, foi possível perceber que impressionista era um rótulo que não cabia a Visconti. Desde então, a curiosidade pela obra do artista só fez aumentar. Instalou-se como imperativo na pesquisa não mais a classificação dada a Visconti, mas o interesse em sua produção.

Se Visconti não era impressionista, o que ele era? – pensava eu. Na busca de engessar o pintor em um movimento artístico, passei dias e noites desfrutando do farto material existente no site do Projeto Eliseu Visconti. Fui aos poucos tendo contato com toda a sua produção. Dessa forma, além de surgirem novos questionamentos proporcionados por novas leituras, fui me interessando cada vez mais por suas paisagens, suas representações tocavam minha sensibilidade.

Assim, converteu-se em foco principal da investigação a temática pouco estudada de sua visão, explicitada em suas obras, de um Rio de Janeiro que, muitas vezes, vem de encontro à produção historiográfica do período. Entendemos que é falsa a “polaridade entre real e imaginário. Durante séculos a imaginação foi considerada como uma propriedade marginal, ou mesmo negativa do ser humano”¹⁷, assim,

o valor da imagem estaria no seu caráter probatório. A imagem urbana seria tanto mais “histórica” quanto pudesse comprovar a coincidência de traços nela presentes com os desse real externo, objetivo, a cidade que lhe serviu de modelo. Esta visão é enormemente redutora¹⁸.

Há algum tempo a imagem deixou de ser objeto auxiliar no estudo das sociedades. Partilhando da ideia de Peter Burke, concebemos a utilização das imagens como meio de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões ao estudo das sociedades¹⁹.

O fato das imagens nos possibilitarem novos debates não significa dizer que sejam elas verdades incontestáveis, daí nossa preocupação em ressaltar que as obras que serão

¹⁷ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras; introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. Dossiê Brasil dos viajantes. In: **Revista da USP**, nº30, jun-ago, 1996, p. 152.

¹⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹⁹ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004, p. 12-16.

estudadas são, na realidade, um modo de enxergar a cidade próprio de Eliseu Visconti. Dessa forma, é importante destacar que ele possuía, assim como todos nós, concepções ímpares do mundo a sua volta. Acreditamos que essa “interpretação viscontiana” possibilitará a descoberta de um novo Rio de Janeiro; no olhar de um artista tão requisitado pelo poder público para realizar trabalhos que refletem a modernidade e o significado da arte nacional do período.

Justificamos ainda a pertinência do estudo, pela sua originalidade, já que partimos de um recorte distinto aos já propostos à obra de Eliseu Visconti, que são as paisagens urbanas produzidas pelo pintor. Dessa forma, esperamos contribuir com questionamentos e pressupostos em uma lacuna ainda existente quando se trata da obra do referido artista.

Foram utilizadas como principais fontes de pesquisa a produção de artistas contemporâneos à Eliseu Visconti, acessíveis através de fotografias de exposições museais, catálogos e páginas de museus na internet. A produção literária, bem como a crítica de arte presente em jornais da época, também se converteu em valiosa fonte histórica. Além destas, foram empregadas fotografias do período em questão.

Uma vez selecionadas as numerosas paisagens cariocas realizadas por Visconti, cerca de 90 trabalhos, tornou-se questão de primeira ordem a compreensão da temática e de como o artista a executa. Procuramos comparar os quadros feitos pelo pintor com a produção de outros artistas, que retratavam a capital federal no mesmo momento, e verificar os pontos de contato existentes entre esses trabalhos. Assim, buscamos refletir sobre o propósito da representação da paisagem indo além da experimentação plástica, muito presente nos quadros do período em questão, visando entender as escolhas do pintor ao realizar telas de motivos tão próximos à sua vivência. Num segundo momento, procuramos refletir sobre o papel de lugar de memória existente nas paisagens produzidas no entre séculos 19/20, como formadoras de uma visualidade da capital republicana em seus primórdios.

O recorte temporal por nós estipulado reúne intensas transformações. Primeiramente, em 1888, é abolida a escravidão. No ano seguinte, o país passa de Império à República. Já 1890, é um ano extremamente conturbado para a produção artística devido à demanda pela reforma da AIBA (Academia Imperial de Belas Artes). Somam-se a isso os planos reformistas do prefeito Pereira Passos, no início do século seguinte. Dessa forma, entendemos que a presente dissertação discorre sobre a transformação. Seja ela da cidade, da Academia para Escola (ENBA – Escola Nacional de Belas Artes), da qual Visconti participou ativamente, ou do sistema político. Assim, entendemos o pintor, como um espectador privilegiado, que vai registrando em seu trabalho essas transformações,

vivenciando o Rio de Janeiro e a pintura em sua modificação, não de fora, mas por dentro de todo o processo. E, no interior de toda essa metamorfose, a transformação do próprio Eliseu Visconti, de aprendiz a pintor consagrado.

No que se refere ao texto da presente dissertação, objetivou-se a organização dos conteúdos debatidos de forma que o primeiro capítulo partisse de uma análise mais particular, de um ponto preciso: o debate da pintura de lavadeiras através da estética pitoresca. Possuindo uma abertura em camadas para análises mais gerais nos capítulos dois e três, onde a especificidade perde espaço para investigações tematicamente mais abrangentes.

No primeiro capítulo, demos enfoque às lavadeiras representadas diversas vezes pelo artista, ressaltando a temática pitoresca da qual fazem parte, bem como seus inumeráveis varais cheios de roupa, que propiciavam um melhor estudo das cores na composição. Convergingo no tema, acrescentamos a esse capítulo, os recantos pitorescos. Nestes há a contemplação por parte do pintor de cenas de trabalho, fundos de quintais e dos arrabaldes da cidade.

Sendo exclusividade do segundo capítulo, buscamos trabalhar com o tema da memória presente em certas obras do pintor. Pois consta em sua diversa produção, lugares representados que não existem mais na paisagem carioca.

No último capítulo, de maneira mais enfática que no primeiro, trabalhamos a modernidade existente na produção de Visconti. Entendendo “a palavra ‘moderno’ de forma bastante vaga para significar ‘do presente’, ou o que é atual. Neste sentido informal, ela se refere ao que é contemporâneo e é definida por sua diferença em relação ao passado”²⁰. Na primeira parte, procuramos aproximar a obra do artista à de seu contemporâneo e, de certa forma, conterrâneo, Gustavo Dall’Ara. Para auxiliar a comparação, buscamos elencar obras da região central da cidade, onde algumas vezes há representações de lugares muito próximos realizadas pelos dois pintores. Local que passava por intensas transformações no período em que fora posto em cena pelos dois artistas. Num segundo momento, analisamos as pinturas relacionadas à Zona Sul, distante arrabalde em fins do século XIX, que foi convertido, com a acessibilidade permitida pelos bondes, em moderno bairro. Além da qualidade de possuir ótimas vistas e possibilitar o prazer do contato com o mar, o bairro chama-nos atenção por ter sido escolhido pelo pintor como seu local de moradia.

Para a realização do esforço reflexivo será feita a análise formal dos objetos de pesquisa, as paisagens viscontianas, em comparação às obras de outros pintores. Buscando

²⁰ FER, Briony. Introdução. In: FRANSCINA, Francis [et. al.]. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify edições, 1998, p. 7.

entender os pontos de contato, as rupturas e continuidades presentes nessas representações de locais e/ou de temáticas tão próximas às elaboradas por Visconti. Além disso, quando necessário, será levantada a fortuna crítica a respeito da produção viscontiana, através de jornais relativos ao recorte temporal. Concebemos que a produção literária, por sua subjetividade, seja uma ótima fonte histórica do período. Assim, colocamos escritores como Lima Barreto, Machado de Assis e Aluísio de Azevedo em contato com a obra viscontiana. Fotografias da época converteram-se em preciosos meios de comparação e de reflexão acerca das motivações artísticas, das escolhas realizadas, tanto pelos fotógrafos quanto pelos pintores.

Ao longo do texto foi efetuada a diferenciação entre imagens e figuras, esclarecemos que a distinção existente está relacionada a modificações feitas por mim. As imagens são as obras intocadas dos artistas, já as figuras possuem algumas alterações, seja um detalhamento, uma adaptação para melhor entendimento da questão, um recorte ou uma sobreposição de imagens. As imagens existentes no anexo encontram-se apenas com o nome do pintor, título da obra e, quando possível, a data de realização. Isso se deve a uma padronização realizada, pois a informação completa é extensa demais para o formato do arquivo.

Segundo Camilla Dazzi explicita “foi entre os jovens artistas que atuavam no Rio de Janeiro em finais de 1880 – alguns antigos estudantes da Academia, outros já seus professores – que o meio artístico carioca localizou os seus ícones da modernidade”²¹. Dessa forma, buscaremos mostrar como as obras de Eliseu se inserem nessa modernidade tão requisitada pelo ambiente vivenciado por ele.

Assim como a autora que aqui vos fala, todo contexto histórico envolvido na presente pesquisa esteve em constante transformação, entendemos desse modo que a discussão sobre a produção paisagística de Eliseu Visconti encontra-se também em processo de crescimento contínuo. Com isso, não pretendemos encerrar o debate, mas esperamos contribuir para futuros desdobramentos sobre a temática.

²¹ DAZZI, Camila. **Pôr em prática a reforma da antiga Academia**: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. 2011. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, p. 32.

1º Capítulo: A tradição da pintura pitoresca na obra de Eliseu Visconti

1.1. As lavadeiras e seus varais

1.1.1. As lavadeiras

A produção de Visconti, segundo classificação realizada por Seraphim, é dividida em sete momentos, de acordo com os fatos mais importantes na vida do pintor. A utilização de diversas técnicas de pintura é recorrente em variados momentos de sua obra, não sendo produtiva a divisão desta a partir da pluralidade de métodos empregados, uma vez que o pintor não apresenta “um percurso claro e retilíneo na evolução de fases distintas”²².

As lavadeiras e seus varais estão presentes em quase todos os períodos de sua carreira, excetuando-se sua fase de aperfeiçoamento no exterior. Suas roupas estendidas são “tema absoluto na obra de Visconti, desde antes de seu estágio em Paris e até o último período de sua carreira”²³, estando concentradas nos períodos inicial e final de sua vida profissional, no Rio e em Teresópolis.

Dentre a produção viscontiana há um número expressivo de obras em que o pintor representou o motivo das lavadeiras e de seus varais cheios de roupa. Foram identificadas dezenove²⁴ obras, de diversos períodos e locais, relativas à temática das lavadeiras. Contudo, para o presente esforço reflexivo, serão priorizadas as obras que se inserem no contexto carioca.

Pois, no Rio de Janeiro, assim como na “Paris do século XIX, lava-se em toda parte onde exista água, estende-se em qualquer lugar: nas janelas, nos pátios, nos terrenos baldios, as roupas de cama, mesa e banho flutuam ao vento”²⁵. O que torna a vida de pintores como Visconti, que enxergam no branco das roupas um riquíssimo meio de experimentação pictórica, um verdadeiro ateliê a céu aberto.

A julgar pelo campo das representações, no século XIX houve uma abertura para que temas vivenciados pelas mais baixas camadas sociais tornassem-se dignos de serem

²² SERAPHIM, Mirian N. A carreira artística. In: VISCONTI, Tobias Stourdézé (org.). *Op. Cit.*, p. 68.

²³ *Ibid.*, p. 116.

²⁴ Há referências a outras obras realizadas pelo pintor relativas à temática das lavadeiras, entretanto, como não tivemos acesso visual às mesmas, estas não se encontram presentes na contagem.

²⁵ PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 226.

abordados através da estética do pitoresco, pois “por volta de 1800 já era mais frequente que com ela se fizesse referência a motivos toscos, rudes, rústicos, sem sofisticação”²⁶.

Segundo William Gilpin (1724-1804), a natureza é incorreta em sua composição, não chegando a produzir um conjunto harmonioso. Com isso, o pitoresco adquire um valor normativo, corrigindo-a de forma a lhe trazer equilíbrio. Para tal intento se faz necessária a busca pela variedade das formas através de figuras vivas que são muito bem vindas, sempre consideradas em seus traços mais gerais. É através da diversidade presente nos tipos populares e nas relíquias da arquitetura, nas cenas de costume que vem à tona a representação das lavadeiras. Nesse contexto, o papel do artista seria a construção da harmonia do conjunto²⁷.

Motivos de costumes como as lavadeiras da Itália meridional ou os camponeses andaluzes, as ruínas de mosteiros medievais ou as modestas casas rurais já não eram apreendidos como simples curiosidades de valor etnográfico ou como motivos pertencentes a um passado longínquo. O conceito estético do pitoresco lhes proporcionou a chave para ascender à categoria artística²⁸.



Imagem 1: Eliseu Visconti, *Dia de Sol, Andaraí Grande*, 1891. Óleo sobre tela, 33x41cm. Coleção Particular.

²⁶ DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. In: **Revista Porto Arte**. Vol. 15, n. 25, p. 59-73, nov. 2008, p.65.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

Em *Dia de Sol, Andaraí Grande*, temos contato com uma obra que, em finais do século XIX, através da utilização de uma técnica muito aperfeiçoada, preserva a narrativa das lavadeiras. No cenário repleto de roupas penduradas por três dedicadas lavadeiras, estamos diante do que se assemelha a uma área rural, no distante bairro do Andaraí, à essa época, dividido em Andaraí Grande e Andaraí Pequeno²⁹. Na visão de Machado de Assis (1839-1908), a localidade do bairro tinha suas vantagens: “o melhor de tudo é este meio-termo de Andaraí; nem estamos fora do mundo nem no meio dele”³⁰. Para o escritor, o arrabalde, mesmo que distante da turbulenta região central, encontrava-se intermediário à civilização, em outras palavras, o lugar situava-se a meio-termo da urbe e da natureza, convertendo-se em um bairro destacadamente pitoresco.

Torna-se proveitoso notar que, na região em questão, desde meados do século XIX havia uma incipiente produção industrial. Soma-se a isso o fato de algumas dessas indústrias serem fábricas de tecidos. Segundo estudos indicam, no Andaraí Grande se instalou a primeira fábrica de tecidos do Rio de Janeiro, a São Pedro da Alcântara, existindo no Andaraí Pequeno outra manufatura, que levava o nome do bairro³¹. “Não há menção de emprego de cativos e há, pelo contrário, várias referências ao fato de que a mão-de-obra não-qualificada era recrutada em grande parte entre mulheres e jovens pobres, muitas vezes egressos de instituições de caridade”³². Eventualmente, a indústria têxtil, desde muito cedo instalada no Rio, pode ter contribuído para um maior acesso à mercadoria por várias camadas sociais, impregnando a cidade de multiformes tecidos nos varais.

Na tela de 1891, o local de uma natureza intocada, ao fundo, parece aos poucos ter cedido espaço a uma recente domesticação realizada pelo trabalho das lavadeiras. Estacas foram fincadas na terra para dar suporte aos varais. Bacias metálicas, com aspecto envelhecido relativo à frequência e ao tempo de uso que possuem, são encontradas por todo primeiro plano da obra. Estando em meio a uma já crescida vegetação, parecem não serem recolhidas todos os dias ao fim da lida. As personagens em seus trajes típicos estão

²⁹ Na tela o pintor faz referência à localização da área representada como Andaraí Grande. Essa área opunha-se ao Andaraí Pequeno, atual bairro da Tijuca. O local mencionado por Visconti se refere ao que hoje denominamos, além do atual Andaraí, aos bairros de Vila Isabel, Grajaú e Aldeia Campista. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Andara%C3%AD_%28bairro%29. Acesso em: 29/07/2015.

³⁰ ASSIS, Machado de. **Helena**. Disponível em: <http://www.elivros-gratis.net/livros-gratis-machado-de-assis.asp>. Acesso em: 29/07/2015, p. 75.

³¹ SILVA, Sérgio S., SZMRECSÁNYI, Tamás. (orgs.) **História Econômica da Primeira República**. São Paulo: Hucitec/Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2002, p. 192.

³² *Ibid.*, p. 195.

compenetradas na tarefa, aproveitando o dia de sol para quorar e secar as incontáveis peças de roupas, no distante subúrbio do Andaraí. Garantindo dessa maneira seu sustento.

Na metade superior da tela o cenário afigura-se mais esquemático; sendo cortado por diagonais que dividem o espaço de acordo com o motivo a ser representado em cada faixa: os varais, a vegetação verde escuro, o distante morro e o céu.

Mesmo as vestimentas das personagens encontrando-se mais claras nas costas, fazendo referência ao sol, a luminosidade é tratada com parcimônia, nos chamando atenção para o título dado à obra: dia de sol! O céu acinzentado no último plano da tela parece não fazer menção aos típicos dias quentes e ensolarados da capital. A atmosfera encontra-se pesada, não fossem os tons de verde um pouco mais quentes no plano intermediário da tela e o branco da roupa que ilumina a cena, poderíamos dizer que a chuva estava por vir.

Para as lavadeiras, a estação das chuvas significava que a roupa para lavar, já por si incômoda de carregar, precisava ser protegida dos respingos de lama de carroças e carretas. Com dias chuvosos por ano, em média, dificultavam os esforços de lavar e secar as roupas em tempo. Alguns anos eram piores. Os 235 dias de chuva em 1890 converteram a secagem de roupas em um empreendimento quase irrealizável e deve ter levado a cidade inteira a andar com roupas úmidas ou sujas³³.

Tendo em mente o interesse que o artista possuía no estudo plástico da atmosfera e conhecedores de que o ano anterior foi marcado por dias chuvosos, talvez um simples dia de mormaço tenha se convertido em um promissor “dia de sol”. Tanto para o artista que poderia sair em busca de temas pictóricos em distantes arrabaldes sem se molhar, quanto para as lavadeiras que teriam motivos para manter viva a esperança de que sua trouxa de roupa iria secar.

O fundamento rude e sem sofisticação da tela trata com exatidão a causa da pintura pitoresca. A distância em que as lavadeiras se encontram, dá ao pintor o pretexto de que sejam representadas apenas em seus traços mais gerais. As bacias de diversos formatos, o que parece ser uma imensa tina de roupa, o regador próximo às pernas da lavadeira, as várias dimensões dos tecidos nos varais, o barranco em erosão e as poses em que se encontram as três mulheres formam uma composição completamente irregular, dando variedade à representação. A natureza não se encontra rebelde, mas domesticada, estando o motivo numa conexão dialética entre a civilização e a vida natural. “O motivo principal é sempre a relação difícil e provisória do homem com a natureza – até que ponto o homem faz a paisagem e até que ponto é feito por ela”³⁴.

³³ GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência**: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910. Trad. Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 59.

³⁴ CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e seus seguidores. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 253.

Traçando um paralelo entre as obras relativas às lavadeiras, realizadas no início da carreira de Visconti, na cidade do Rio de Janeiro, e as situadas já nos recantos de Teresópolis, após 1940, observamos nestas uma possibilidade muito grande que as ditas lavadeiras sejam pessoas muito próximas ao pintor, talvez alguma empregada doméstica ou, até mesmo, pessoas de sua família. No final de sua carreira, é cada vez mais nítido o seu interesse pelos varais e os efeitos de luz que proporcionam. Em algumas telas do período, mesmo havendo personagens, a responsável pela formação dos varais está ausente.

Já as figuras que compõe suas telas em fins do século XIX, antes mesmo de seu período de aperfeiçoamento em solo francês, possuem um caráter nitidamente distanciado do artista. As telas de lavadeiras do Rio se concentram na temática proposta relativa a motivos rudes e sem sofisticação. Os cenários afiguram-se como distantes arrabaldes, muitas vezes situados sobre íngremes encostas. Neles encontram-se lavadeiras, profissionais que tem nos varais a garantia de seu sustento. “Esse ‘salário de trocados’ provém essencialmente de atividades no setor de serviços: faxina, lavagem de roupas, entregas”³⁵. Nestes subúrbios encontramos gente simples, famílias inteiras, compostas tanto por personagens mais velhas quanto por crianças; estas servem de auxílio para carregar latas d’água, começando desde muito cedo a observar o laborioso dia de trabalho que, não muito distante, as espera.

Em João Batista da Costa, assim como em diversos paisagistas que versaram sobre a temática, as lavadeiras encontram-se representadas, de forma mais frequente, às margens de rios ou lagos³⁶. Apesar disso, *Trecho de Paisagem rural com casas e lavadeiras*, c. 1923, é um exemplo de composição onde as personagens revelam-se em meio a largos e sólidos terrenos afastados das cidades³⁷, comungando com as composições executadas por Visconti que, em grande parte das obras, se não todas, dispõe os tipos femininos distantes dos cursos d’água.

³⁵ PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. *Op. Cit.*, p. 214.

³⁶ É o caso de Pedro Weingärtner (1853-1929), Almeida Júnior (1850-1899), Antonio Ferrigno (1863-1940), dentre outros, para o caso da paisagem brasileira. E de pintores como Arthur Trevor Haddon (1864-1941), Daniel Ridgway Knight (1839-1924), Eugène Bodin (1824-1898), Frederick Nash (1782-1856), Henri Martin (1860-1943), Lionel Walden (1861-1933), Camile Pissarro (1830-1903), dentre outros, para a representação das lavadeiras na paisagem estrangeira. Vide anexo de imagens.

³⁷ Não há dados que possam confirmar que *Trechos de paisagem rural com casas e lavadeiras*, realizada por Batista da Costa, aproximadamente em 1923, seja uma representação da cidade do Rio de Janeiro.

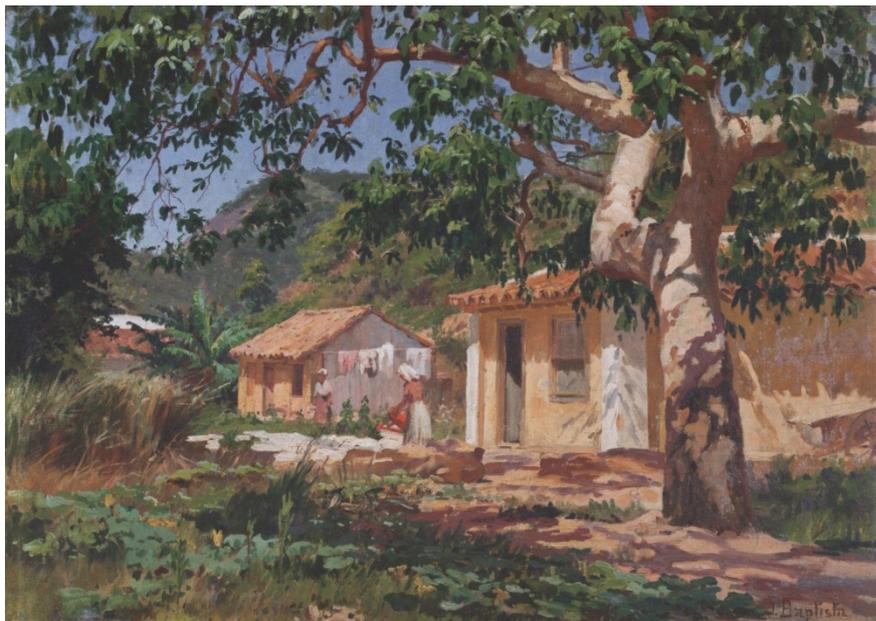


Imagem 2: João Batista da Costa, *Trecho de paisagem rural com casas e lavadeiras*, c.1923. Óleo sobre tela, 45,5x63,5 cm. Coleção Particular, Rio de Janeiro.

A despeito de ser uma composição muito diversa à *Dia de Sol, Andaraí Grande*, onde encontramos nítido requinte técnico, a tela de Batista da Costa também nos narra um dia na vida de humildes mulheres que lavam roupas. Segundo nos indica Perrot, para o caso francês, que parece ser muito semelhante ao brasileiro, as lavadeiras

pertencem a três categorias: as lavadeiras profissionais que lavam para as burguesas, as donas de casa que lavam suas próprias roupas, e uma categoria intermediária, as por peças, que lavam para si e tiram alguns trocados lavando algumas peças para uma comerciante ou vizinha³⁸.

Com relação à composição de Batista da Costa, a árvore à direita emoldura a pintura tanto com o seu tronco como com suas folhas que se estendem até o outro canto da tela, deixando muito pouco do céu claro à mostra. A vegetação, tipicamente brasileira, parece tomar conta de toda a obra, servindo para dar foco à narrativa da labuta das lavadeiras. Mas a natureza, que se encontra domesticada, remete novamente ao meio termo em que a pintura pitoresca se encontra tanto da civilização quanto da vida natural.

O dia quente e luminoso mostrado através do contraste entre as sombras dos telhados nas paredes das casas e da árvore no chão descoberto, também é reforçado pela atitude da lavadeira, portando um chamativo regador vermelho, utilizado para não deixar que a roupa à quasar no chão seque com o sabão. Os tecidos são compostos de rápidas pinceladas e as lavadeiras figuram-se como meros detalhes na cena, devido a sua pequenez diante de outros motivos.

³⁸ PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. *Op. Cit.*, p. 227.

Diferentemente de *Dia de Sol, Andaraí Grande*, há construções na obra de Batista da Costa e, mesmo este possuindo menos sofisticação que Visconti, as duas telas comungam da mesma tradição representativa. Em ambas observamos a ausência de fonte de água natural, seja um lago, um riacho ou um tímido córrego, tão comum quando se trata da representação de lavadeiras.

Assim como na obra dos dois pintores supracitados é possível encontrar a tradição da pintura de lavadeiras presente no trabalho de diversos artistas brasileiros, sendo tema comum no gênero da pintura de paisagem.

A partir do século XIX, impulsionado pela primeira revolução industrial, que possibilitou o desenvolvimento da indústria têxtil, a roupa do vestuário e também a de casa tornam-se algo de valor capital perante a sociedade, prova disso a tradição da formação do enxoval de casamento que tem início no período. O uso higiênico da água também torna-se questão importante para o momento. Consideramos que a fala de Vigarello, para o caso europeu, se aplica sem maiores prejuízos para a realidade carioca. Segundo o autor,

circuitos difíceis num urbanismo atravancado, lavagens temidas num corpo julgado vulnerável, o recurso à banheira não é nada familiar; outros caminhos puderam aumentar o refinamento e a limpeza, entre eles a troca de roupa branca, as enxaguaduras, as esfregas³⁹.

Numa sociedade que há pouco encontrava na roupa branca um meio de manter sua aparência limpa, podemos dimensionar a necessidade que este corpo social possuía do trabalho das lavadeiras. Muito além da higiene do corpo, as peças alvas não se resumiam a esse uso, estando incorporadas a um sem fim de aparatos contabilizados à elegância da casa de famílias mais refinadas.

A lavagem de roupa era uma das principais ocupações da organização de qualquer lar. As famílias ricas usavam com liberdade toda forma de roupa branca [...] Os que ministravam conselhos nesses assuntos recomendavam que se tivesse em casa panos em quantidade suficiente para dar conta dos imprevistos – uma doença ou tempos chuvosos, quando “as lavadeiras faltam”. Cada almoço e jantar requeria toalhas e guardanapos impecáveis, e o chá, uma toalha colorida e alegre. Uma mesa digna era posta sempre com a “indefectível toalha branca adamascada”, que demandava trabalho especial das lavadeiras. Lavar, alvejar, secar e passar consumiam a maior parte das muitas horas de trabalho doméstico⁴⁰.

Em fins do período imperial na cidade do Rio de Janeiro verifica-se dois lugares que são destacados pela presença maciça das lavadeiras: o chafariz das lavadeiras, no Campo de Santana, e o chafariz no Largo da Carioca. Com o advento da água recentemente encanada, as

³⁹ VIGARELLO, Georges. Higiene do corpo e trabalho das aparências. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir). **História do Corpo**: da revolução à Grande Guerra. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Vol. 2, 3ª ed., Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009, p. 375.

⁴⁰ GRAHAM, Sandra Lauderdale. *Op. Cit.*, p. 54.

lavadeiras foram aos poucos sumindo das paisagens centrais da cidade, já no período republicano. Mas a recente inovação não era para todos, sendo que as lavagens de roupa continuaram a ser realizadas, tanto nos cortiços quanto em arrabaldes da cidade. As lavadeiras parecem ter sumido apenas dos locais mais convencionais, o que também foi possibilitado pela expansão dos meios de transporte. Às vésperas do século XX, muitas lavadeiras ainda trabalhavam da maneira antiga, ou seja, sem água encanada num distante subúrbio carioca.

Interessante notar que, ao contrário da tradição de pintura de lavadeiras, não há nenhuma obra⁴¹ em que Visconti tenha representado suas personagens próximas a algum rio ou desfiladeiro de água. Talvez para o pintor o ar e seus efeitos atmosféricos sejam mais notáveis para a produção pictórica em detrimento da água. Todas as telas parecem nos reportar a longínquos terrenos baldios ou então a fundos de quintais possuidores de água encanada. A localização das lavadeiras na beirada de um curso d'água, possivelmente estaria mais ligada a um contexto distinto do aspecto da modernidade carioca, tão presente na obra viscontiana.

Vinculados ao início da representação da pintura de paisagem na América estão os estudos de Alexander von Humboldt (1845-1862) e suas premissas acerca da Geografia Física. Através de seus preceitos entendemos a paisagem enquanto uma criação, pois este sugeria que “os pintores construíssem composições nas quais se incluísse tudo aquilo que efetivamente poderia aparecer num determinado ambiente”⁴². Constatamos assim, que a pintura de paisagem não diz respeito à realidade visual do pintor, mas sim, a um meio de trazer variedade e diversidade de maneira mais verossímil possível. “Desse modo, o pintor não agiria como um escravo do que existe, mas sim como um criador do que poderia ser: a partir de um conhecimento científico, o artista poderia e deveria completar a sua obra com todos os elementos que poderiam formar parte da paisagem”⁴³.

Dito isto, ao observarmos *As Lavadeiras*, de 1891, podemos nos questionar se o terreno baldio representado por Visconti realmente existiu ou se foi uma criação realizada pelo pintor para compor sua tela. A certeza é que, tendo esse local se apresentado à vista do artista ou não, foi traduzido por este com técnica impecável na utilização das cores e das formas, tanto na representação da vegetação tipicamente brasileira, quanto na feitura dos

⁴¹ Ao que tudo indica, até o presente momento, não há nenhuma obra em que as personagens sejam representadas nas proximidades de cursos d'água. Se existe, não tivemos acesso a ela.

⁴² DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. *Op. Cit.*, p. 69.

⁴³ *Idem.*

personagens. Sendo esta “a maior pintura sobre o tema desse período anterior ao estágio em Paris”⁴⁴.



Imagem 3: Eliseu Visconti, *As Lavadeiras*, 1891. Óleo sobre tela, 70x110 cm. Coleção Particular.

Na tela, uma diversidade de gamas de verde chega a causar um efeito cinestésico, quando observamos as folhas da vegetação no primeiro plano, devido à percepção aveludada que nos transmitem. As plantas brasileiras estão em toda parte da obra. Não fossem as construções ao fundo da composição e o tosco barraco, onde concentram-se as tinas de roupa, poderíamos ser levados a acreditar estarmos distantes da civilização.

As roupas a quarar não possuem uma forma definida e são compostas por manchas brancas, que amassam a rala grama próxima ao barraco, erguido por sinuosos troncos de madeira em estado bruto. Possivelmente foi o incansável hábito das mulheres de colocar as roupas para quarar, cheias de sabão e outros produtos, ali, muito próximas à rústica construção, que fez a vegetação se rarefazer até deixar o solo à mostra.

A paisagem é vigorosa de colorido, e nota-se muita justeza de valores. A dispersão da luz sobre a roupa estendida a corar é bem notada e faz destacar do fundo verde as figuras, dando-lhes um realce cheio de verdade, que não prejudica o conjunto e torna mais viva a tela⁴⁵.

As roupas que transbordam do cesto e tomam lugar em meio ao solo, sangram a borda direita do quadro; mais acima há uma bacia que também é cortada pelos limites da tela, dando um

⁴⁴ SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão.** v.2. *Op. Cit.*, p. 27.

⁴⁵ J. B. A Exposição de Bellas Artes. **A notícia.** Rio de Janeiro, 7-8 de outubro de 1894.

efeito de continuidade à cena. Próximo às bananeiras, ao fundo, há um quase imperceptível portão, que se converte num possível local de moradia das personagens.

Sendo a tela datada do ano de 1891, podemos perceber desde muito cedo a preocupação do pintor com o estudo da cor. O branco encontra-se presente em toda a superfície da tela, às vezes dando forma às pequenas flores da planta nativa, outras em pequenos detalhes luminosos em meio à vegetação. Não obstante a presença dos personagens, a cena parece narrar o estudo dos inumeráveis tons de verde em relação às roupas sempre tão alvas e seus pontos de equilíbrio na composição.

Tanto a controversa construção próxima às bananeiras, o ordinário barraco à desmantelar, os varais de roupas, quanto as casas na porção mais distante da tela, tudo em meio à uma vegetação exuberante, nos evidenciam a dominação da natureza efetuada pelo homem. Atestando que na estética pitoresca

a paisagem juntava o manufaturado ao natural, o selvagem e o cultivado, os elementos e as tentativas do homem de desafiá-los. Decerto ela celebrava os limites do mundo humano, e com frequência afirmava que as pessoas viviam numa paisagem que não estava ali apenas para a sua conveniência – ou não com firmeza. Havia o mar, o pântano, tempestades, cascatas, terras agrestes, florestas escuras, ruínas. Mas a mata virgem podia ser mapeada, pântanos podiam ser drenados, terras conquistadas ao mar e tornadas aráveis; cascatas podiam girar rodas, e ruínas podiam ser restauradas e veneradas⁴⁶.

Os personagens destacam-se em meio à paisagem. O menino, figura central da composição, não disfarça o desânimo, ombros caídos, e em suas mãos uma lata d'água vazia à espera do momento de transbordar... Como não há registro de nenhum rio, pode ser que seja longo o transporte da matéria prima necessária às lavadeiras. Seu olhar cansado nos diz muito acerca da dureza da vida nesse recanto pitoresco. A menina parece acompanhar atentamente as ações da mãe. Vestida desde cedo com indumentária própria da representação das lavadeiras, o pintor parece nos dizer algo sobre o destino da pequena criança. Outra personagem é representada ao fundo, dando profundidade à composição.

Nos chama atenção o fato de haver uma mãe com sua criancinha no colo, em meio ao que supostamente seria uma cena de trabalho. Segundo Seraphim, “uma das mulheres está sentada e tem um bebê em seu colo, constituindo esse grupo, talvez, a primeira ‘Maternidade’ de Visconti”⁴⁷. Já Perrot, parece nos dar pistas do que uma mãe com seu recém-nascido estaria fazendo no local:

Local de intensas trocas, de trabalho e de prazer, o lavadouro é também um local de solidariedade e ajuda mútua [...]. As mães solteiras, um tanto rejeitadas dentro da

⁴⁶ CLARK, T.J. *Op. Cit.*, p. 253.

⁴⁷ SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão.** v.2. *Op. Cit.*, p. 27.

sociedade, encontram uma certa proteção nessas comunidades de mulheres, a quem o hábito da infelicidade torna compreensivas. Além disso, a lavadeira tem na cidade uma fama ambígua: às vezes é considerada como prostituta ou realizadora de abortos, em certa medida é a intermediária entre as mulheres “respeitáveis” e as mulheres marginais; ela conhece os segredos, os lados ocultos. Portanto, no lavadouro, existe uma moral de mulheres, feita de fatalismo e pragmatismo, que protege as que “erraram”⁴⁸.

O céu só é representado num ínfimo pedaço da paisagem e não traz à memória um dia ensolarado. Pouca roupa na corda e um sem fim de roupa quarando... tudo indica que o dia de trabalho ainda vai ser longo.

As folhas das bananeiras são amarelo-esverdeadas, bem distintas das inusitadas plantas de folhagem azul de *Garotos da Ladeira*, Imagem 86. A paleta de cores utilizada por Visconti em *As Lavadeiras* rendeu elogios em 1894, quando da exposição de belas artes. Segundo o autor do artigo, “o que eu noto como dominante é uma grande beleza de colorido, uma cuidada execução das folhas e mesmo das árvores, uma esplêndida escolha do verde, que é caso raro na exposição, o verde d’aqui, o verde verdadeiro, considerada a luz como exacta”⁴⁹.

Interessante notar como o artista nos possibilita a observação de detalhes na cena. A vegetação é representada de maneira precisa, de forma que, conseguimos, ainda hoje, acesso ao tipo vegetal exibido no primeiro plano e na porção central da composição, (Figura 1).



Figura 1: *Clerodendron philippinum*

As obras viscontianas refletem a produção de sua época. Sendo muito comum encontrarmos em algumas de suas telas a fusão entre a pintura de paisagem e a pintura de gênero. Tanto em Visconti, quanto em outros pintores, seus contemporâneos, observamos uma pintura que “tende a submergir os valores próprios do paisagismo com os motivos de

⁴⁸ PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. *Op. Cit.*, p. 228.

⁴⁹ J.B. *A Notícia*. *Op. Cit.*

uma pintura de gênero, nascida no final de setecentos com os *petits maîtres* [...], e de agrado fácil junto de uma burguesia urbana muito arreigada a tradições rurais”⁵⁰.

À vista disso, reunimos três pinturas que explicitam a confluência dos gêneros da pintura, são elas, *Paisagem com figura* (Imagem 4), *Menino com lata d’água* (Imagem 5) e *Paisagem brasileira* (Imagem 6).



Imagem 4: Eliseu Visconti, Paisagem com figura, 1890. Óleo sobre tela, 41x26 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

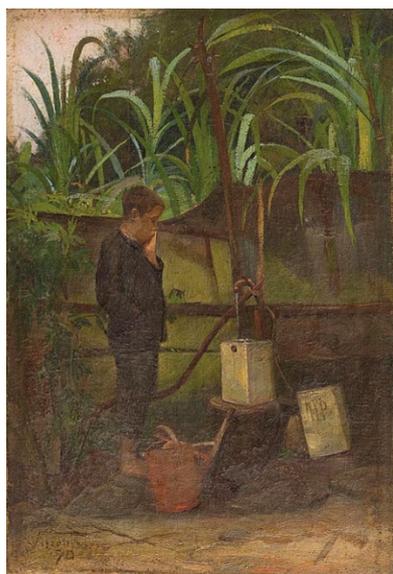


Imagem 5: Eliseu Visconti, Menino com lata d’água, 1890. Óleo sobre tela, 29,5x19,5 cm. Coleção Particular.



Imagem 6: Eliseu Visconti, Paisagem brasileira, c. 1890. Óleo sobre cartão, 32x20 cm. Coleção Particular.

Em *Paisagem com figura*, o motivo das lavadeiras se encontra ao fundo da tela, sendo evidenciado por um pano branco estendido na porção central da composição. A lavadeira quase passa despercebida em meio às tinas e à vegetação, “nessa paisagem já aparecem, de forma tímida, as lavadeiras em sua labuta diária, embora a figura principal, no plano mais próximo, esteja apenas observando”⁵¹.

Já a Imagem 5 é única das três em que não há presença de lavadeiras e nem mesmo de seus brancos panos fazendo alusão às mesmas. O menino está protegido por uma espécie de tapume contra o matagal, talvez, uma plantação doméstica de cana de açúcar. Através de um filete de água, o jovem enche as latas d’água e um regador. Residindo nesses utensílios o indício da presença das lavadeiras. Talvez o garoto descalço seja mais um daqueles, como em

⁵⁰ SILVA PORTO, 1850-1893. **Exposição comemorativa do centenário da sua morte.** Porto, Portugal: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993, p. 292.

⁵¹ SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti: o estado da questão.** v.2. *Op. Cit.*, p. 25.

As *Lavadeiras*, que levam baldes vazios até a fonte de água e retornam para encher as tinas de roupa. Com a mão no rosto, o personagem demonstra quão enfadonha é a tarefa.

Paisagem brasileira, por maior que seja o esforço, só nos diz respeito a franzinas bananeiras e a um morro sem muita definição de sua vegetação, tem seu centro de atenção em um personagem de chapéu ao lado de duas tinas sobrepostas. Ao fundo da composição, observamos mais reservatórios de água e, o que supostamente, seriam níveis tecidos esparsos a quarar pelo chão.

Muito nítida a existência de vegetação nas três obras, mas a despeito disso, a atenção do motivo encontra-se nos personagens. Embora o título de duas delas remeta à paisagem, esta se encontra em segundo plano na narrativa presente na pintura, explicitando a convergência entre pintura de gênero e paisagem na produção viscontiana.

Em consonância com a diretiva de aproximação ao personagem representado em uma determinada obra, encontra-se *Lavadeiras*, também de 1891. Mais uma vez, nessa pintura percebemos a confluência entre gênero e paisagem.



Imagem 7: Eliseu Visconti, *Lavadeiras*, 1891. Óleo sobre tela, 27x19 cm. Coleção Particular.

No primeiro plano da tela, vemos uma enorme trouxa de roupas, que ainda está suja, encontrando-se no chão. Ocupando uma grande área e a posição central da obra, situa-se uma das mulheres que dão título à pintura. Mas, curiosamente a personagem está de costas, alheia

ao seu observador, olhos fixos em sua tarefa⁵². Quem sabe cantarolando, quem sabe contando as alegrias e tristezas de sua vida a outras personagens fora do escopo da tela?

E as lavadeiras não se calavam, sempre a esfregar, e a bater, e a torcer camisas e ceroulas, esfogueadas já pelo exercício. Ao passo que em torno de sua tagarelice, o cortiço se embandeirava todo de roupa molhada, de onde o sol tirava cintilações de prata.

Estavam em dezembro e o dia era ardente. A grama dos coradouros tinha reflexos esmeraldinos⁵³.

Na tela, de pequeno formato, a natureza encontra-se pouco definida. A lavadeira mais distante, juntamente com os troncos no plano de fundo da composição, propicia a profundidade da obra.

O galho retorcido, ao lado da lavadeira que está diante das tinas, faz menção a uma rude construção, que dá abrigo à mulher do sol escaldante. Nesse dia ensolarado, as cores quentes apresentam-se espalhadas por toda obra. Aqui temos acesso às lavadeiras, mas, curiosamente a nenhum varal. As roupas encontram-se quarando, dispersas pela grama. Estão representadas por pastas de tinta branca, criadoras de um aspecto horizontal numa obra verticalizada, tanto por seu formato, quanto por sua composição.

As lavadeiras, tão caracterizadas por suas enormes trouxas de roupas, “tinham que equilibrar fardos pesados e volumosos sobre a cabeça enquanto percorriam seu caminho através da cidade”⁵⁴. Inicialmente, carregavam seu pesado fardo a pé, depois, com o progresso das linhas de bonde, algumas dispunham raramente do benefício. Que tão logo foi extraído destas, através de um “regulamento que proibia o transporte de ‘roupas servidas’, nos carros coletivos”⁵⁵.

Comparando *Lavadeiras*, de Visconti, com as “*La laveuse*”, que dão vida as telas de Camille Pissarro (1830-1903), notamos alguns aspectos relevantes a serem abordados.

⁵² A atitude distraída da lavadeira de Visconti em grande parte se assemelha à lavadeira representada por Abigail de Andrade em *Estendendo Roupa*, de 1888. Pois, “os personagens retratados estão inteiramente absortos em suas funções e representados com perfeita naturalidade, não parecendo pousar para a pintora e sim que foram flagrados sem o saber [...]”. Ver: VASQUEZ, Pedro Afonso. Divagações, derivas e devaneios em torno de algumas telas da coleção Fadel. In: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] *Op. Cit.*, p. 41. Para acesso à tela de Abigail de Andrade, vide anexo de imagens.

⁵³ AZEVEDO, Aluísio de. **O cortiço**. São Paulo: Paulus, 2002, p. 37.

⁵⁴ GRAHAM, Sandra Lauderale. *Op. Cit.*, p. 59.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 72.



Imagem 8: Camille Pissarro, *La laveuse (La lessive)*, 1879. Óleo sobre tela, 55,6x46,5 cm. Coleção Particular.



Imagem 9: Camille Pissarro, *La laveuse*, c. 1898. Óleo sobre tela, 27x20,6 cm. Coleção Particular.

De maneira distinta à apresentada na obra de Visconti, as lavadeiras de Pissarro, parecem estar situadas em locais próximos à sua residência, ou minimamente, dotados de uma estrutura física propícia à lavagem de roupa; é o que nos deixa supor a bomba de água representada na Imagem 8. A natureza encontra-se completamente domesticada nas telas do pintor francês. Os locais recordam o fundo de casas, dessemelhante aos espaçosos terrenos baldios representados na maioria das obras viscontianas referentes ao Rio. As duas personagens de Pissarro encontram-se abaixadas, na mesma posição desconfortável que a lavadeira de Visconti, remetendo à ação de lavar. Mas na personagem de saia de tons terrosos (Imagem 7), a representação de um tipo geral chega ao extremo, pois, sendo executada de costas, só temos acesso a um mínimo detalhe de sua face, uma rápida pincelada. A mulher é apenas um arquétipo, com saião e blusa típica da iconografia das lavadeiras. Na Imagem 9, a personagem feminina encontra-se quase na mesma posição que a protagonista viscontiana, mas ainda sim, nota-se as formas de seu rosto, seu penteado e sua face rubra, além de seu volumoso peitoral.

As lavadeiras de Pissarro são, provavelmente, donas de casa a lavar o vestuário da família. Encontramos na pintura executada mais tardiamente (Imagem 9), próxima a parede da construção, uma menina que, ao invés das crianças referentes à temática representadas por Visconti, porta uma boneca, enfatizando o caráter doméstico da narrativa. Outro indício que corrobora a domesticidade do ambiente é o fato de em nenhuma das duas telas de Pissarro

haver gigantescas e pesadas trouxas de roupas como na tela do pintor brasileiro. Na Imagem 8, encontra-se apenas um banco que serve de suporte para algumas peças de roupas. Ao vestuário das personagens da pintura estrangeira, embora semelhante ao de *As Lavadeiras* (Imagem 3), são acrescentados aventais e lenços que ordenam os cabelos das lavadeiras de clara tez de pele; além de ser possível visualizar que a mulher da Imagem 9 encontra-se calçada.

O vai e vem de lavadeiras é coisa comum na cidade do Rio, no entre séculos 19/20. Mais comumente encontradas nas porções centrais da sede do Império, devido à existência de chafarizes, no período republicano, essas trabalhadoras se aglomeram, em sua maioria, em distantes subúrbios, nas encostas dos morros ou em cortiços. “Em menor escala, a lavagem coletiva de roupas continuava nos cortiços, mas sem o mesmo sentido jubiloso com que as criadas haviam audaciosamente aclamado como suas as fontes públicas e as praças”⁵⁶.

Pertence a Honoré Daumier a representação de uma lavadeira que, com o tempo, adquiriu o valor de ícone relativo à temática. De maneira muito próxima às composições de Visconti, em *La laveuse* (ou *La Blanchisseuse*), de aproximadamente 1860, a personagem encontra-se em contato com o mundo urbano, nitidamente acentuado em sua retaguarda e nas sólidas paredes do primeiro plano. Muito embora, na obra francesa, o caráter citadino esteja mais evidenciado em relação às obras de Visconti, repleta de tipos vegetais, onde o urbano funde-se ao aspecto ruralizado do Rio de Janeiro.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.



Imagem 10: Honoré Daumier, *La laveuse ou, La Blanchisseuse*, 1860-1861. Óleo sobre tecido, 49x33,5 cm. Museu d'Orsay, Paris.

As personagens, representadas de forma mais escurecida, se destacam quando colocadas em contraposição com o esboço de construções no plano de fundo. A luz vibrante fumegante do sol que castiga com intensidade aquela parte do quadro, opondo-se aos personagens contraluz, é de fins de tarde. No momento preciso em que a lavadeira de braços volumosos retorna para o seu lar com sua criança, depois de uma jornada de trabalho. Mesmo não havendo de forma explícita a cena da lide, é tocante como Daumier dá a sua obra, a indicação de um pesado dia de serviço, não sendo mais intenso, apenas, que o zelo da mãe pela criança. Esta, com dificuldade, mas muita determinação, sobe os altos degraus de uma longa escada.

Comment dire autrement que ne l'a peint l'artiste cette tendresse si touchante qui se dégage de l'inclinaison du corps de la mère sur son enfant, la justesse de la position de sa main qui soutient l'effort du petit, qui porte un battoir trop lourd et gravit avec peine des marches trop hautes pour lui. La mère et l'enfant, vus en contre-jour, sont peints dans une gamme sombre, qui contraste violemment avec l'éclairage blanc dans lequel Daumier inscrit l'arrière-plan des maisons sur la rive opposée, vraisemblablement inachevé⁵⁷.

⁵⁷ LARROCHE, Caroline. **Daumier**, 1808-1879. Éditions de la réunion des musées nationaux: Paris, 1999, p. 38. “Como dizer o contrário do que o artista pintou, esta ternura comovente que emana da inclinação do corpo da mãe sobre seu filho, a justeza da posição da mão que suporta o esforço do pequeno, que porta um batedor muito pesado, e subiu com dificuldade uma escada muito alta para ele. A mãe e a criança, vistas contra a luz, são

Em Daumier, como bem acentuou Paul Sebillot (1843-1918), encontramos um pintor propenso a capturar “o grande lado das coisas vulgares”⁵⁸, muito vigente na tradição da pintura pitoresca. Embora, não esteja às voltas lavando ou quarando os tecidos, a mulher de braços rijos é representada encurvada, numa posição muito comum às trabalhadoras braçais em questão, equilibrando a criança e a pesada trouxa de roupa úmida. Bem como Visconti, em *Lavadeiras* (Imagem 7), Daumier realiza de modo comovente o retrato do dia-a-dia de tão ágeis personagens.

O vai e vem incessante das lavadeiras pelas ruas das cidades, “o espetáculo dessas mulheres curvadas, a noite vindo, sob o peso de seu pacote de pano úmido”⁵⁹, manifesta-se de maneira muito peculiar quando nos referimos à paisagem carioca.

Lavadeiras e cabra, de Gustavo Dall’Ara (1865-1923), é outro exemplo da representação desses tipos sociais desaparecidos das regiões centrais da capital, vistos com tamanha indiferença pelo poder público. Segundo Laudelino Freire, o pintor “tem como especialidade a paisagem animada. A sua predileção é pintar ruas, lugares, cantos e arrabaldes da cidade do Rio de Janeiro. E por isso é conhecido como o pintor da cidade”⁶⁰.

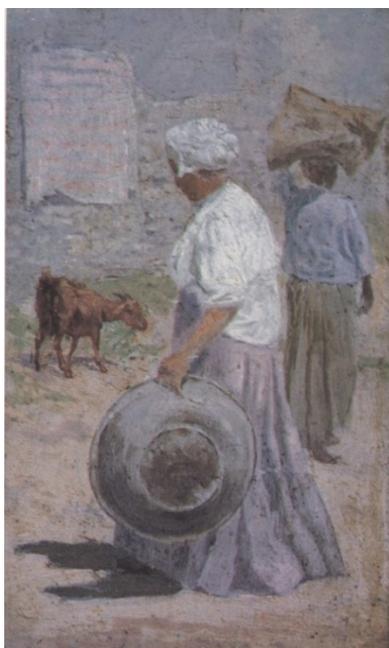


Imagem 11: Gustavo Dall'Ara. *Lavadeiras e cabra*, s/d. Óleo sobre madeira, 21x13,7 cm. Coleção Particular.

pintadas em uma escala escura, que contrasta violentamente com a claridade branca que Daumier registra no plano de fundo das casas na margem oposta, provavelmente inacabada”.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a história da pintura no Brasil – de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Rôhe, 1916, p. 388.

A representação da lavadeira que, talvez, esteja indo até a bica d'água mais próxima, nos dá acesso ao caráter rural do local. No plano médio da tela uma cabra parece comer pacientemente um arbusto da parca vegetação, que faz limite com o muro meio acinzentado, meio azulado. O paredão ocupa um terço da composição e seus tons variam pouco em relação à blusa da lavadeira, que carrega uma trouxa na cabeça, e em relação à saia e à bacia na mão da personagem principal. O caráter azulado da composição nos transmite a sensação de uma atmosfera quente e abafada. O branco contrastante na porção central da tela, causado pela alta luminosidade, mostra ao observador quem é a protagonista da cena. “Dall’Ara como bom veneziano, era um colorista, amigo da luz, desenhava bem e muito pitoresco na sua pintura [...] foi por assim dizer um historiador pitoresco do Rio de Janeiro”⁶¹.

A bacia de metal comum à lida, por esquentar mais rapidamente a água quando a roupa está quarando, a vestimenta longa que protege as trabalhadoras do sol incessante, uma espécie de turbante que organiza a cabeleira e dá equilíbrio a trouxa de roupa que vai à cabeça estão dispostos, na tela de Dall’Ara, de forma a caracterizar o tipo das lavadeiras. Numa obra que, como em Visconti, integra os gêneros da paisagem e da pintura de gênero. Muito embora, na composição em questão, a natureza tenha um papel extremamente discreto.

Tanto a personagem de Dall’Ara, quanto a de Visconti, se inserem num contexto histórico no qual era muito comum o estabelecimento de lavadeiras nos polêmicos cortiços de início do período republicano. Aluísio de Azevedo (1857-1913), escritor naturalista, nos apresenta o ambiente típico de trabalho dessas mulheres, por volta da década de 1890, na estalagem de João Romão, protagonista de seu romance *O Cortiço*.

‘Estalagem São Romão. Alugam-se casinhas e tinas para lavadeiras.’

As casinhas eram alugadas por mês e as tinas por dia: tudo pago adiantado. O preço de cada tina, metendo a água, quinhentos réis; sabão à parte. As moradoras do cortiço tinham preferência e não pagavam nada para lavar.

Graças à abundância de água que lá havia, como em nenhuma outra parte, e graças ao muito espaço de que se dispunha no cortiço para estender a roupa, a concorrência às tinas não se fez esperar; acudiram lavadeiras de todos os pontos da cidade, entre elas algumas vindas de bem longe. E, mal vagava uma das casinhas, ou um quarto, um canto onde coubesse um colchão, surgia uma nuvem de pretendentes a disputá-los.

E aquilo foi se constituindo numa grande lavanderia, agitada e barulhenta, com as suas cercas de varas, as suas hortaliças verdejantes e os seus jardinzinhos de três e quatro palmos, que apareciam como manchas alegres por entre a negrura das limosas tinas transbordantes [...] E os gotejantes jiraus, cobertos de roupa molhada, cintilavam ao sol, que nem lagos de metal branco⁶².

⁶¹ **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 1º de setembro de 1923, *apud* SIMÕES, Ronaldo do Valle. Gustavo Dall’Ara 1865-1923. Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986, p. 123.

⁶² AZEVEDO, Aluísio de. *Op. Cit.*, p. 17-18.

Como podemos observar através do relato do escritor, havia um sem fim de lavadeiras esperando por uma chance de um local para trabalhar e se abrigar; isso em apenas um dos inumeráveis cortiços da cidade. Como nos relata Michelle Perrot, para o caso francês, alguns anos antes “a lavagem de roupa de casa burguesa ocupa um exército de lavadeiras especializadas, mulheres livres, fortes, independentes, muito presentes na vida e nos movimentos populares”⁶³.

Dessa forma, a cidade do Rio de Janeiro, motivada pela estética do pitoresco, se torna um ótimo pretexto para a representação de personagens banais, proporcionada pelas incontáveis figuras que, ora aqui, ora ali, circulavam com suas sólidas trouxas de roupa acima da cabeça. E, quando limpas, eram “perfumadas com fragrância de rosas, jasmim, acácia cheirosa”⁶⁴.

Recanto do Morro de Santo Antônio, realizada por volta de 1920, além de ser uma pintura que concerne à temática das lavadeiras, será mais adiante abordada por ser também um registro pictórico de um local não mais existente na paisagem carioca. Segundo Seraphim, nesta tela estão presentes os mesmos elementos encontrados em *As Lavadeiras* (Imagem 3), mas na representação do morro “fica bem evidente a tendência a absorver a figura na paisagem”⁶⁵.

⁶³ PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. *Op. Cit.*, p. 225.

⁶⁴ GRAHAM, Sandra Lauderdale. *Op. Cit.*, p. 54.

⁶⁵ SERAPHIM, Mirian N. Paisagem viscontiana – prazer e liberdade. In: AVANCINI, José Augusto, GODOY, Vinícius Oliveira, KERN, Daniela (orgs). **Paisagem em questão**: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem. UFRGS: Evangraf, Porto Alegre, 2013, p. 148.



Imagem 12: Eliseu Visconti, *Recanto do Morro de Santo Antônio*, c.1920. Óleo sobre tela, 70x96 cm. Coleção Particular.

Herdeira da tradição de representação pitoresca, a cena possui elementos que dão variedade a toda a composição, os tipos de vegetais nela representados, as cores dos mesmos, o feito de luz e sombra, as diversas linhas que guiam o nosso olhar através da obra,

com o rendilhado da ramagem projetado ao solo, como tantas paisagens do Jardim de Luxemburgo. Mas na cena do morro próximo ao seu ateliê, novamente Visconti se delicia em representar diversas plantas brasileiras, inclusive as sempre presentes bananeiras, num novo arranjo envolvendo ainda a lavadeira, que aqui segura uma bacia apoiada na cintura, a criança e as roupas no varal⁶⁶.

As cores intensas e vibrantes saídas da paleta do artista expressam a alegria. Embora sejam notadas algumas construções ao fundo, é a vegetação que toma conta da cena bucólica. As personagens não possuem destaque algum, parecendo estarem dissolvidas em meio à natureza. Os varais cheios de roupas dão ao cenário a profundidade, através de duas diagonais concorrentes que cortam a composição. Uma delas iniciada na ponta da cerca à direita, passando pela cabeça da criança e pela corda do varal, indo terminar na cumeeira do telhado da construção mais à esquerda; a outra passando pelo varal que só possui panos brancos e continuando por toda extensão do telhado da construção à direita. Soma-se às cordas de varal, a vegetação que abaixo vai adentrando a cena em formato triangular, sendo reforçada pela representação da sombra em primeiro plano. Tanto o ponto de intersecção das duas diagonais, quanto a aresta do triângulo coincidem em um objeto da representação, o pilar de madeira que

⁶⁶ *Idem.*

dá sustentação ao telhado. Unindo-se os dois pontos, temos uma percepção tridimensional da cena, que evidencia a maestria do pintor através de seu alto nível composicional.



Figura 2: Recanto do Morro de Santo Antônio adaptada pela autora.

A obra, que narra um dia comum na vida das personagens, possui um aspecto psicológico incontestável. Nos dá mostras de um dia de trabalho no recanto, ao mesmo tempo nos remete a nossa própria infância, aos dias que se passam lentamente. O quintal, que mais se aproxima de um terreiro de uma propriedade rural, é largo. Ainda há espaço para se quilar a roupa, para se plantar e criar animais domésticos. O predomínio do caráter rural nos faz notar as tensões vividas pela sociedade carioca, situada entre o moderno e o antigo. Um cenário que, embora cheio de variáveis, ainda assim nos contagia com sua tranquilidade. No morro de Santo Antônio é como se a vida passasse devagar, sentimento em descompasso com toda a fluidez e rapidez que o caráter de modernização traz à cena dos primeiros anos republicanos.

A acreditar no relato realizado por Lima Barreto (1881-1922) em 1922, nessa época, as lavadeiras, assim como os tipos mais prosaicos da sociedade, já se utilizavam dos serviços bancários para guardar suas parcas economias.

A Caixa Econômica não tardaria em abrir-se.[...] Fisionomias diferentes de trato e de cor: velhas de mantilha, moças de peito deprimido, barbudos portugueses de duros trabalhos, rostos de caixeiros, de condutores de bondes, de garçons de hotel e de botequim, mãos queimadas de cozinheiras de todas as cores, dedos engelhados de humildes lavadeiras – todo um mundo de gente pobre ia ali depositar as economias

que tanto lhes devia ter custado a realizar, ou retirá-las, para acorrer a qualquer drama das suas necessitadas vidas⁶⁷.

Porém, não parece ser esse o tipo representado por Visconti. A execução de suas lavadeiras exima da personagem as diversas mazelas vividas por ela no cotidiano. O relato do pintor é desprovido do tom ácido dado por Lima Barreto. Muito embora a narrativa do escritor possa ser representativa da mentalidade de uma parcela da população, não parece ser dessa forma que o artista percebe as encantadoras personagens de suas telas. Humildes sim, mas sem causar repulsa.

Um intercâmbio possível é dado através da obra de Silva Porto (1850-1893), pintor português que viveu no século XIX e efetuou primorosos estudos de luz por meio da pintura de paisagem. Em *Primavera*, realizada em cerca de 1892, próximo a Lisboa, notamos um dos pontos de maior aproximação entre as obras dos dois pintores.



Imagem 13: Silva Porto, *Primavera* (arredores de Lisboa), c.1892. Óleo sobre madeira, 24,5x32,5 cm. Coleção Particular, Lisboa.

A personagem, que possui não só o mesmo tipo de vestimenta, como também as mesmas cores, parece estar próxima a um poço, localização reforçada pela moringa d'água que vislumbra estar carregando. Assim como a lavadeira de Visconti, a mulher de Silva Porto afigura-se num dia de trabalho.

Os passantes imobilizados em trajectos de trabalho quotidiano, continuam sem dominar a composição nem o olhar do pintor, mais atento a um registro de lugares

⁶⁷ BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. Editora Martin Claret: São Paulo, 2003, p. 129-130. Clara dos Anjos é uma obra póstuma.

distintos pela luz, pelas horas do dia e as estações, pelos sinais de arquitetura ou o predomínio da natureza, do que a inventários de tipo antropológico⁶⁸.

Percebemos que em Silva Porto há céu. Não obstante a personagem do pintor português estar em local mais aberto, a composição criada por Visconti, que se abre quanto mais próxima do observador, não deixa o ambiente com aspecto sufocante, permitindo tanto quanto em Porto a circulação de ar.

Em *Primavera*, mesmo a composição não sendo igualmente rica quanto em *Recanto do Morro de Santo Antônio*, percebemos a proximidade na variedade de plantas que crescem ao redor da construção e no chão de terra batida. Porto e Visconti são tão próximos em seus interesses pictóricos, tornando-se algumas vezes incoerente dissociá-los, o que foi dito em relação ao primeiro pode-se, em alguns casos, ser aplicado perfeitamente ao trabalho do segundo sem prejuízo das partes. É o caso da observação de suas personagens quase serem dissolvidas em meio à paisagem: “pode-se considerar que é esse apagamento pictórico que mais interessou ao pintor, como se pretendesse levar as possibilidades da visão e da representação a um limite último em que a acção dinâmica da luz é o cerne do real”⁶⁹.

Em meio ao seu dia cheio de tarefas, as duas mulheres aparentam por um momento parar o que estão fazendo e olhar para o observador, uma com sua bacia, a outra com sua moringa d’água. Mesmo com as pinceladas mais soltas do artista, a personagem de Silva Porto assemelha estar descalça e Visconti, como um truque que evita problematizações e esconde o “indigno”, tampa os pés de sua lavadeira com uma ramagem.

Mesmo com tamanha convergência entre as duas obras, há ainda uma outra similitude entre elas. A representação de *Primavera* tem sua localização “nos arredores de Lisboa, pequenas ribeiras hoje inexistentes”⁷⁰, o que confirma o seu lugar de memória, caso similar a *Recanto do Morro de Santo Antônio*, juntamente com diversas outras pinturas de Visconti.

Torna-se relevante a observação que Visconti, possuidor de inúmeras obras que versam sobre a temática das lavadeiras, não ter nenhuma tela em que se pondere sobre as passadeiras, motivo também recorrente no mundo das artes plásticas⁷¹. Tornando elucidativo o seu interesse pela paisagem, pela coloração que as peças de roupa adquirem quando expostas a luz solar, seu contraste com a vegetação, seus estudos atmosféricos; em detrimento da temática do mundo do trabalho. É o que nitidamente também percebemos nas representações de seus varais.

⁶⁸ SILVA PORTO. *Op. Cit.*, p.293.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 270.

⁷¹ É o caso das diversas passadeiras realizadas por Edgar Degas, além de obras como as de Armand Desire Gautier, François Bonvin, Emmanuel Zairis, Pablo Picasso, dentre outros. Vide anexo de imagens.

1.1.2. Os varais

Como já avaliamos, a produção viscontiana possui um número expressivo de obras em que o pintor representou o motivo das lavadeiras e de seus varais cheios de roupa. Mas o que podemos notar com a análise detalhada desses trabalhos é que em algumas dessas pinturas constam apenas os varais, ausentando-se as lavadeiras. Isto posto, buscamos refletir sobre a existência de um motivo para a exiguidade de tal personagem.

Há trabalhos em que, mesmo contendo outros personagens atribuidores de ritmo à tela, as lavadeiras não se encontram representadas. Estas obras possuem somente varais repletos de roupas, na sua maioria, brancas. Dentre estas composições, quatro no total, nos valeremos para o presente esforço investigativo de duas telas. A escolha é devido ao fato destas não se tratarem de estudos⁷² para outras obras e por serem as únicas em que não existe a representação humana⁷³.

Já no final de sua frutífera carreira, em 1941, Visconti realiza *Roupas na Corda*. O óleo sobre madeira, que não possui variada gama de cor, denota de maneira categórica o estudo plástico, que o artista realizou desde os primórdios de sua produção.

⁷² Embora não haja nenhum personagem na tela *Fundo de quintal*, c.1922, segundo Mirian Seraphim explicita em sua tese de doutoramento, esta é um estudo para *Estendendo roupa*, c.1922. Ver: SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti:** o estado da questão. v.2. *Op. Cit.*, p. 138. Vide anexo de imagens. Agradeço à pesquisadora Miriam N. Seraphim por me submeter a algumas reflexões acerca da datação de obras de arte, mais especificamente no caso da produção viscontiana.

⁷³ Em *Batismo da Boneca*, tela realizada aproximadamente em 1933, os varais são elementos que dividem a tela horizontalmente em dois tratamentos distintos. A tela está repleta de crianças, mas não notamos a presença das lavadeiras. A cena é ambientada nos fundos da casa do pintor em Teresópolis. Ver: SERAPHIM, Mirian N. *Ibid.*, p. 123. Vide anexo de imagens.



Imagem 14: Eliseu Visconti, *Roupas na Corda*, 1941. Óleo sobre madeira, 35x26 cm. Coleção Particular.

Nela, os habituais varais dão forma à composição, parecendo estarem situados em um caótico quintal. Nota-se de maneira confusa uma construção, identificada por seu telhado destacado do fundo da composição, mais à direita da obra. As pinceladas utilizadas não dão precisão a nenhum elemento, até mesmo os alvos tecidos aparecem aqui como nítida experimentação plástica.

O primeiro plano apresenta uma porção escurecida que, talvez, pudesse ser interpretada como um sombrio lago. Mas a alta luminosidade presente tanto na parede, na parte superior da tela, quanto nas reluzentes peças de roupa, ressaltam a pouca probabilidade de uma porção de água tão desprovida de reflexos. Além disso, a localização das roupas, que sangram a margem inferior da pintura, confirma a impossibilidade de um lago na área.

O efeito de imprecisão causado pelas pinceladas oculta o que pode estar retratando a parte de tons mais escuros no plano médio da composição. Pinceladas horizontais, trazem ainda mais dubiedade ao sentido dessa porção da tela. À esquerda dessa área, percebemos uma linha verticalizada que põe fim à escuridão, um enorme paredão simulando dar sustentação às cordas dos varais.

A partir de toda essa inexatidão, podemos perceber que, ao pintar *Roupas na corda*, Visconti não estava preocupado em realizar um registro preciso do local, deixando ao espectador a experiência da atmosfera do lugar. Buscando explicação na paleta impressionista, entendida como “uma arte visual não somente porque abjura o literário, mas

também porque seus temas principais pertencem ao perceptivo”⁷⁴, assim entendemos a obra paisagística de Eliseu. O artista nos faz sentir um pouco das sensações que ele tem naquela paisagem. Dessa maneira, tanto o pintor quanto os observadores da época podiam, através do quadro, ter lembranças das vivências que eles possuíam daqueles locais. “A experiência de ver, em um momento particular e a partir da posição que depois se tornou a do espectador, foi sentida como conteúdo da obra”⁷⁵.

Os varais foram tema de inumeráveis fotografias no início do século, mas uma particularmente nos chama atenção, em virtude de seu vai e vem de estendedores de roupa.



Imagem 15: Augusto Malta, *Estalagem na Rua Visconde de Rio Branco*, 1905.

A despeito do título da fotografia, a imagem do vulgo cortiço, retratado por Malta, efetua muito mais que um registro de cunho documental, acerca das construções populares, no início do período republicano. A angulação dada pelo fotógrafo, proclamada em sua profundidade, eleva os varais a protagonistas da cena. Tornando evidente sua busca pela representação, que objetiva o relato sobre a vida no período, nesse caso, apresenta o cotidiano de uma parcela da população menos provida de recursos. Bacias, tábuas para bater, roupas estendidas no varal e as personagens todas reunidas no plano médio da fotografia, nos indicam um trabalhoso dia que, a contar pelo volume de peças a secar, começou cedo.

A imagem torna-se ainda mais interessante quando enfocamos um ponto específico da produção.

⁷⁴ SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 24.

⁷⁵ *Idem.*



Figura 3: Recorte de *Estalagem na Rua Visconde de Rio Branco* realizado pela autora.



Imagem 16: Eliseu Visconti, *Roupas na Corda*, 1941. Óleo sobre madeira, 35x26 cm. Coleção Particular.

A parte mais profunda da extensa estalagem, que a primeira vista passa despercebida, quando enfocada, toma ares de um recanto de fundo de quintal. Colocadas lado a lado, podemos perceber a correspondência entre a Figura 3 e a Imagem 16; como os motivos são ricos em linhas. Embora, o paredão iluminado e cheio de janelas daquela não possa ser comparado com o escuro plano de fundo desta, as composições se assemelham. As resplandecentes roupas nos varais erguidos por varas, que permitem a passagem de pessoas sem prejuízo da lavagem, acrescentam diagonais às obras. A profundidade dos motivos limita-se em portentosos paredões e a diagonal concorrente, propiciada pelo telhado em tons marrons, na pintura, é substituído, na fotografia, pelas onduladas telhas da estalagem.

É prudente não incorrer no erro de, automaticamente, considerarmos o recôndito local representado por Visconti como um cortiço, pois não há representação de nenhum personagem que poderia caracterizar o local. Como o pintor representou vários lugares frequentados pela população mais modesta, tal aproximação não seria incabível, mas no caso em questão é necessária a devida cautela. Além disso, o fato do artista à época já possuir idade avançada, desqualifica a interpretação, tornando-se possível apenas se o pintor tivesse tomado o motivo de sua memória.



Imagem 17: John French Sloan, *A woman's work*, 1912. Óleo sobre tela, 80,33x65,41 cm. Cleveland Museum of Art, EUA.



Imagem 18: George Bellows, *Cliff Dwellers*, 1913. Óleo sobre tela, 102x107 cm. Los Angeles County Museum of Art.

Chamativos varais também fazem parte das obras de dois artistas norte americanos. Realizadas em anos muito próximos, 1912 e 1913, fazem referência à mesma cidade: Nova York.

O próprio título da pintura de John Sloan (1871-1951) já parece caracterizar o serviço doméstico como sendo responsabilidade feminina, o que logicamente não parecia tão absurdo para época de produção da obra. A mulher, vestida de azul, encontra-se no balcão mais alto da construção a estender suas vestimentas no varal, estas reluzem com a luz solar. Curioso notar que nos quadros aqui elencados e em muitas outras obras, quase nunca a lavadeira ou dona de casa a lavar as peças de roupa está vestida de branco mas, na grande maioria das composições, há um predomínio de roupas claras nos varais. Isso se deve, como já dito, ao aspecto de limpeza proporcionado por tons níveos mas, muito além disso, pelas inúmeras possibilidades compositivas que a reflexão da cor branca permite aos artistas.

Mesmo havendo outro estendedor de roupas carregado de peças contrastando com o céu cinza, o paredão no plano de fundo da obra nos remete em seu aspecto compositivo tanto à *Roupas na corda*, quanto ao enfoque dado à estalagem pelas lentes de Malta.

John Sloan é conhecido por realizar cenas que capturam a essência da vida dos bairros em Nova York. Muito embora a agitação da vida citadina pareça aflorar de forma mais intensa, quase extravagante, na tela de seu contemporâneo George Bellows (1882-1925).

Uma multidão enfurecida parece tomar conta da rua, são tantas pessoas que os rostos se perdem em meio à aglomeração, propiciando o destaque das pessoas representadas no

primeiro plano. O movimento dos personagens reforça a fluidez do tempo, o bonde que passa aos fundos, as crianças brincando, as pessoas na sacada... toda cena se modificará em um instante! Num detalhe à direita, encontramos uma mulher dependurando sua roupa no varal que cruza a rua e parece se fixar entre os dois prédios por um esquema de roldanas, muito similar à personagem de John Sloan.

A comparação de *Cliff Dwellers* com as obras viscontianas torna-se ainda mais atraente quando percebemos o contexto em que o quadro foi produzido.

The painting, made in 1913, suggests the new face of New York. Between 1870 and 1915, the city's population grew from one-and-a-half to five million, largely due to immigration. Many of the new arrivals - Italian, Jewish, Irish, and Chinese - crowded into tenement houses on the Lower East Side - the area north of the Brooklyn Bridge, south of Houston Street, and east of the Bowery. Among them were thousands of Eastern European Jews, who found temporary or permanent shelter along streets such as East Broadway, the setting for *Cliff Dwellers*. The city had never seen this kind of density before⁷⁶.

Traçando um paralelo entre Nova York e Rio de Janeiro, percebemos que as duas cidades passavam por problemas habitacionais no início do século XX, sempre tendo em mente as claras diferenças das causas de tal fato. Na capital federal, as mudanças políticas e sociais, juntamente com as reformas urbanísticas; na urbe norte americana, a industrialização e a imigração.

O título dado à obra de George Bellows é elucidativo, em português, “moradores do penhasco”. Por mais que os indivíduos se aglomerassem nessas habitações coletivas não acreditamos que o termo “penhasco” possua significado literal, expressando talvez o abismo moral e/ou social a que esses moradores, na maioria dos casos imigrantes, estavam submetidos⁷⁷. Muito embora, no colorido e alegria da multidão nova-iorquina não encontremos vestígios disso.

No Brasil, algumas décadas anteriores à obra de Visconti, ainda no século XIX, as roupas no varal e os fundos de quintal serviram de motivo pictórico para outro pintor. É de Castagneto a representação de estendedores erguidos por bambus e níveis tecidos a quarar por cima da telha, em *Roupas no varal de uma casa em Petrópolis*, 1890.

⁷⁶ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Cliff_Dwellers_%28painting%29. Acesso em: 27/01/2016. “A pintura, feita em 1913, sugere a nova face de Nova York. Entre 1870 e 1915, a população da cidade cresceu de um milhão e meio para cinco milhões, em grande parte devido à imigração. Alguns dos recém-chegados - italianos, judeus, irlandeses e chineses - lotaram os cortiços em Lower East Side - área ao norte da ponte do Brooklyn, ao sul da Houston Street e ao leste do Bowery. Entre eles estavam milhares de judeus da Europa Oriental, que encontraram abrigo temporário ou permanente ao longo das ruas, tais como East Broadway, o cenário de *Cliff Dwellers*. A cidade nunca tinha visto esse tipo de densidade antes.”

⁷⁷ A despeito do alvoroço causado pela multidão representada por George Bellows, o ambiente escolhido pelo artista para realização de seu quadro é muito similar ao do extraordinário filme de Wylam Wyler, *Dead End*, produzido 24 anos mais tarde, em 1937. Além da ambientação, as falas dos personagens de Wylam Wyler parecem dar voz tanto aos moradores dos cortiços cariocas quanto as figuras de *Cliff Dwellers*.



Imagem 19: Giambattista Castagneto, *Roupas no varal de uma casa em Petrópolis*, 1890. Óleo sobre cartão, 18x23 cm. Coleção Particular.

Mais que possuírem a mesma temática, as duas obras convergem no pequeno formato, que dão às peças de roupas aspecto de simples borrões brancos. Em Visconti, podemos perceber nitidamente que, quanto menor é a superfície da composição, há um aumento das manchas nela existentes.

Na obra de Castagneto a luz se anuncia através da pilastra, que sustenta as tortas telhas da cobertura, chegando, logo em seguida, ao lençol e aos demais panejamentos. O centro de interesse do cartão encontra-se na peça de maior tamanho, devido ao aspecto reflexivo proporcionado pela luz que incide sobre o tecido. Embora a parte inferior da composição esteja em sua maior parte sombreada, temos acesso à escada, que possui parca luminosidade, proporcionando, juntamente com o muro, a profundidade do motivo.

Além da temática das lavadeiras ser comum na obra de Visconti, por estar ligada à tradição de pintura pitoresca, torna-se encantador observar como a representação dos varais cheios de roupa, construídos por essas personagens, se notabiliza por ser um excelente meio de estudo de elementos pictóricos. Através de sua representação, um mundo de experiências plásticas se abre.



Imagem 20: John Singer Sargent, *La Biancheria*, 1910. Aquarela sobre papel, sem medida. Museum of Fine Arts, Boston.

É o que observamos na obra de John Singer Sargent (1856-1925). Este, assim como Visconti, usou peças de roupas para o estudo de cor, possibilitado pela iluminação natural. Na obra podemos observar que os tecidos, embora brancos, possuem diversas cores refletidas em seu comprimento. Efeitos de sombras e luz, reflexos causados em detrimento de uma vegetação que, apesar de ser multicolor, é bem esquemática.

O efeito luminoso é tão intenso no estendedor que ocupa a porção mais alta da composição, chegando a gerar confusão sobre a possibilidade real da disposição das roupas. Além das cores, a profundidade viabilizada pelas linhas que descrevem a trajetória dos incontáveis trechos de varal é o ponto alto do motivo.

Em *La Biancheria* é quase impossível notar os trechos de corda vazios, para mais, a sensação é que as roupas estão flutuando ao vento, não sendo visível ao observador o local onde os varais estão apoiados. Talvez, as roupas representadas na parte esquerda da composição lancem uma luz interpretativa, pois através destas conseguimos conceber que o apoio para o estendedor esteja nos arbustos espinhados que margeiam a composição.

Ainda no período inicial de sua carreira, Visconti realizou uma obra que se conecta com a representação de Sargent. Aliás, podemos dizer que o artista brasileiro se utiliza em um grau muito maior da experimentação plástica para dar ao seu quadro o resultado final

desejado. A pintura em questão é *Roupa no Varal*, produzida anos antes do pintor partir rumo ao seu aperfeiçoamento em solo europeu⁷⁸.



Imagem 21: Eliseu Visconti, *Roupa no Varal*, c.1890. Óleo sobre cartão, 20x12 cm. Coleção Particular.

Na obra, tudo reflete o estudo da cor e da composição. “As tinas, as roupas estendidas no varal e no chão para quicar, da série de lavadeiras que Visconti irá produzir até o final de sua carreira, já estão presentes nesse pequeno estudo que é o único encontrado do tema em que não aparece o elemento humano”⁷⁹.

Na ausência de personagens, os traços do que viriam a ser vestimentas e a vegetação conquistam o papel de protagonistas da cena. No plano de fundo da composição, troncos estão representados de maneira esquemática; e, um pouco mais à frente, duas frágeis varas verticais esboçam um apoio para as peças de roupas, no que, provavelmente, seria um jirau, representado por uma grossa linha de tinta, que vai de um lado ao outro da tela de forma descontínua.

⁷⁸ Temos a indicação da proximidade da data no site oficial do pintor e nos catálogos produzidos em 2012. Mas, Mirian Seraphim indica em sua tese de doutorado que “o catálogo da Bolsa de Arte, que a leiloou e reproduziu em cores, em nov 2002 e set 2004, aponta a data de 1905”. SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti**: o estado da questão. v.2. *Op. Cit.*, p. 25.

⁷⁹ *Idem.*

As “roupas” que estão dependuradas são simples panos em farrapos. As peças à quarar são pastas da cor branca colocadas sobre o verde da vegetação e a folhagem da grama são falhas pinceladas verdes sobre o panejamento branco. Ao invés de um relato acerca de personagens, o pintor nos narra o estudo das gamas de verde e branco.

A planta, que ocupa o nível médio da composição, possui luminosidade devido às pinceladas brancas que recebeu e, de forma muito consciente, o artista escureceu a vegetação atrás dos troncos para proporcionar o realce dos trapos dependurados no estendedor.

Se a pintura é vista como um texto a ser decifrado, interpretado e compreendido, logo, os elementos do texto são tons, pinceladas e luz em ordem e harmonia, enquanto o tema é somente um “pré-texto” que sugeriu ao pintor alguns desses elementos e relações. Mas as escolhas dos objetos a representar, até mesmo os mais triviais ou óbvios como uma natureza-morta, derivam de interesses, de afinidades pessoais que devem ser considerados⁸⁰.

Uma explicação para a falta das lavadeiras talvez seja o fato da preocupação do pintor estar, em absoluto, nos elementos do texto, citado por Schapiro. Pois, a despeito de alguns especialistas identificarem a obra como referente à década final do século XIX, é interessante notar a convergência da pintura com a produção artística do início do século seguinte, já que as mudanças se efetuam de forma lenta e irregular.

Afirmava-se claramente na Pintura de Paisagem brasileira, a partir da primeira década do século XX, uma tendência lírica, que muitas vezes chegava às raias da abstração e para a qual os elementos naturais, observados *en plein air* na paisagem, pouco mais eram do que um pretexto para o artista executasse um exercício pictural pessoal e dos mais livres⁸¹.

Entendendo a questão posta por estudiosos do período, percebemos ainda a convergência de *Roupas no Varal* com outra tela do mesmo contexto histórico. Embora não possua a mesma temática, *Mamoeiro*, 1889, firma-se como primoroso estudo de cores e tipos vegetais.

⁸⁰ SCHAPIRO, Meyer. *Op. Cit.*, p. 24.

⁸¹ VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. “‘As belezas naturaes do nosso paíz’: o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República”. In: CAVALCANTI, Ana; VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. **Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008, p. 485-492, p. 489.



Imagem 22: Eliseu Visconti, *Mamoeiro*, 1889. Óleo sobre tela, 92x73 cm. Museu nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

A julgar pelas cores e pelos tipos vegetais presentes em três obras de Visconti, a saber: *Mamoeiro* (Imagem 22), *As Lavadeiras* (Imagem 3) e *Roupas no Varal* (Imagem 21), percebemos uma confluência muito grande unindo o “grupo”. As gamas de cores utilizadas em *As lavadeiras* são muito próximas às manipuladas em *Roupas no Varal*. E a consonância de tipos vegetais presentes em *Mamoeiro* e *As Lavadeiras* é gritante. Aparentando, as três, a despeito de terem sido produzidas em ocasiões distintas, fazerem referência a locais muito próximos.

Como bem explicitam Valle e Dazzi, esses lugares afastados, onde os artistas dispunham de pretextos para estudos plásticos, vão ficando cada vez mais comuns no início do século XX. É o que podemos verificar, quando reunimos a produção de vários pintores contemporâneos ao momento, onde nota-se a narrativa desses refúgios. A exemplo de *Roupa no Varal* e *Mamoeiro*, na reciprocidade entre as temáticas, os recantos pitorescos elevam-se a locais muito bem vistos pelos artistas, como potenciais experimentações pictóricas.

1.2. Recantos pitorescos

Ao reunirmos a produção de alguns pintores que trabalharam na execução de suas obras entre fins do século XIX e início do século XX, caso de Gustavo Dall’Ara, Abigail de

Andrade, Pedro Weingärtner, Almeida Júnior, João Batista da Costa, Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva, Castagneto e o próprio Eliseu Visconti, isso para citar apenas alguns, podemos perceber certa convergência em seus trabalhos. Mesmo que estes artistas não sejam todos considerados propriamente pintores de paisagem, existe em algumas de suas telas a relação desta categoria pictórica com a pintura de gênero. Além de haver uma barreira muito tênue, chegando quase à inexistência, separando a pintura de gênero da representação paisagística, notamos também forte predileção pela representação de recantos pitorescos.

Na metade do caminho entre o passado agrário e o apelo de uma modernidade urbana, o novo momento político demandava dos artistas que contemplassem questões de terra e lugar, família e sociedade, trabalho e pobreza, de modo inteiramente diverso do que havia sido pensado nos tempos idos do Império, com sua insistência na pintura histórica e na separação rígida dos gêneros pictóricos. Com a nova liberdade de temas e técnicas introduzida por esses artistas, as velhas hierarquias estavam mortas e enterradas⁸².

Pitorescos, pois movidos pela ótica da estética pitoresca⁸³, notamos em sua composição a fusão entre homem e meio ambiente ou então algumas construções que, através do modo que se compõe, ganham um aspecto de ruína. Assim, objetos em sua forma mais rudimentar, lugares que eram considerados enquanto toscos e sem sofisticação, emergem como temática própria da categoria na paleta de artistas do entre séculos 19/20, tanto no Brasil quanto no exterior. Dessa forma, surgem motivos retratando fundos de quintais, fábricas ou arrabaldes, onde a narrativa pictórica se processa em torno da população menos abastada.

⁸² CARDOSO, Rafael. Academia. In: CARDOSO, Rafael [et al.]. *Op. Cit.*, p. 57.

⁸³ Segundo o Dicionário Aurélio, o termo “pitoresco” se define como: “*adj.* 1. Próprio para ser pintado. 2. Graciosamente original.” Ver: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI**: o minidicionário da língua portuguesa. Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira (coord.). 5ª ed. Ver. Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 574. Já segundo o Dicionário Oxford de Arte, o vocábulo “pitoresco” é apreendido como: “Termo que compreende um conjunto de atitudes relacionadas à paisagem, tanto a real como a pintada, que floresceram no final do século XVIII. À estética pitoresca agradavam a imperfeição e a irregularidade, havendo tentativa de estabelecê-las como categoria crítica situada entre o “belo” e o “sublime”. Assim, as cenas pitorescas nem eram serenas (como o belo) nem inspiravam reverência (como o sublime), mas repletas de variedade, detalhes curiosos e texturas interessantes – representando as ruínas medievais a quintessência do pitoresco. Havia uma tendência de julgar a paisagem natural segundo o grau de proximidade com as pinturas de determinados artistas favoritos, como Gaspard Dughet; em 1801, o suplemento ao dicionário de Samuel Johnson, elaborado por George Mason, definiu o “pitoresco” como “o que apraz ao olho; notável pela singularidade; tocando a imaginação com a força da pintura; próprio para ser expresso em pintura; um bom tema para uma paisagem; próprio para dali se tirar uma paisagem”. A idéia do pitoresco gerou muita literatura (ver GILPIN, KNIGHT, PRICE), e a Turnê Pitoresca à procura de temas adequados foi uma das características do paisagismo inglês do período, exemplificado, por exemplo, nas obras de Girtin e (no início da carreira) Turner. Muito do que se escreveu sobre o pitoresco era pedante e obsessivo, tornando-se um popular objeto de sátira. O conceito nunca assumiu os contornos de uma teoria coerente, e um estudo de suas mudanças, contradições e ambiguidades constituiria por si só uma história do desenvolvimento do gosto no século XVIII e da significativa transição da regularidade neoclássica para a ênfase romântica sobre o característico, o imaginoso e o mutável.” Ver: CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 415.

É o que podemos constatar para o caso da capital carioca que, (a despeito do “ódio preconceituoso contra o Rio”⁸⁴, possuído por Mário de Andrade, em relação à sua modernidade) se efetiva como local produtor de temáticas modernas, desde seus primeiros anos republicanos. Conforme explicita Paulo Herkenhoff, obras realizadas nesse período revelam o caráter “*diacrônico* entre a cidade moderna que se esboçava no final do século XIX e as condições precárias na vida do Rio de Janeiro”⁸⁵. No seio da Academia, desde finais do século XIX, já existia um debate que dividia os artistas em dois grupos, o desejo de renovação era o principal motivo da querela. A despeito do que pensavam os modernistas, a produção acadêmica não era homogênea.

A propaganda modernista gerou a tendência equivocada de pensar que a arte produzida e exposta nas academias era toda igual, refletindo um único estilo ou modo de feitura. Na verdade, essas instituições costumavam ser minadas por conflitos internos entre correntes divergentes, e suas respectivas histórias refletem os embates contínuos entre gerações, tendências e movimentos artísticos⁸⁶.

Tendo sofrido inúmeras mudanças de ordem política e social no seu conturbado fim de século, a capital vivenciou ainda por algum tempo as lógicas tanto da extinta escravidão, quanto da sociedade imperial. Entendedores que alterações nessas ordens demandam tempo para sua assimilação, no meio do caminho entre a modernidade que se anunciava e sua vocação agrária, a capital dava aos artistas inseridos nessa atmosfera frutíferas discussões, tendo seu foco na maneira em que a população vivenciou o período.

Apesar de ser indiscutível que, na visão dos artistas dessa época, as questões plásticas possuem papel primordial, é possível através de suas narrativas obtermos algumas pistas acerca do arquétipo social que se formava no primeiro suspiro republicano. Paulo Herkenhoff, ao falar de Visconti, diz que “o pintor não se omitia, pois, das contradições sociais”⁸⁷.

Entendemos que, embora Visconti tenha vindo para o Brasil ainda criança, e a despeito de alguns que diziam ser ele estrangeiro, o artista se considerava brasileiro. Em 1942 o pintor escreveu: “há quase 70 anos que habito o Rio, tenho o direito de ser carioca; local, onde meu espírito se formou e abriu-se à sensação estética que até hoje me prende à vida”⁸⁸. Sendo verdade que Eliseu passou um tempo considerável de sua vida fora do Brasil. Assim, entendemos o que Herkenhoff chama de não se omitir as questões sociais, muito mais como uma abertura do olhar. Pois, é próprio do pintor, nas suas pinturas de paisagem, representar o

⁸⁴ HERKENHOFF, Paulo. *Op. Cit.*, p. 181.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁸⁶ CARDOSO, Rafael. Academia. In: CARDOSO, Rafael [et al.]. *Op. Cit.*, p. 56.

⁸⁷ HERKENHOFF, Paulo. *Op. Cit.*, p. 175.

⁸⁸ ARESTIZABAL, Irma (org). Eliseu Visconti e a arte decorativa. Rio de Janeiro: PUC, 1982, p. 7, *apud* HERKENHOFF, Paulo. *Op. Cit.*, p. 173.

que se está vendo e sentindo, sem nenhuma vergonha ou censura, mas com um olhar curioso, aberto a todas as paisagens e a todos os tipos humanos. Às vezes sua percepção parece um pouco europeizada a olhar a nossa paisagem, nosso cotidiano com uma mirada de curiosidade. Esse olhar interessado é o que observamos em algumas de suas telas como *Casebre no fim da Praia do Flamengo* (1888), *Fundo de Quintal* (c.1890), *Oficina na Gamboa* (c. 1890), *Mamoneiras* (1890)** , dentre outras.

1.2.1. O bairro do Flamengo: o caso da representação da praia sem mar

Dentre as obras mencionadas, *Casebre no fim da Praia do Flamengo* nos chama atenção, uma vez que o interesse pictórico do artista ressalta uma humilde casinhola.

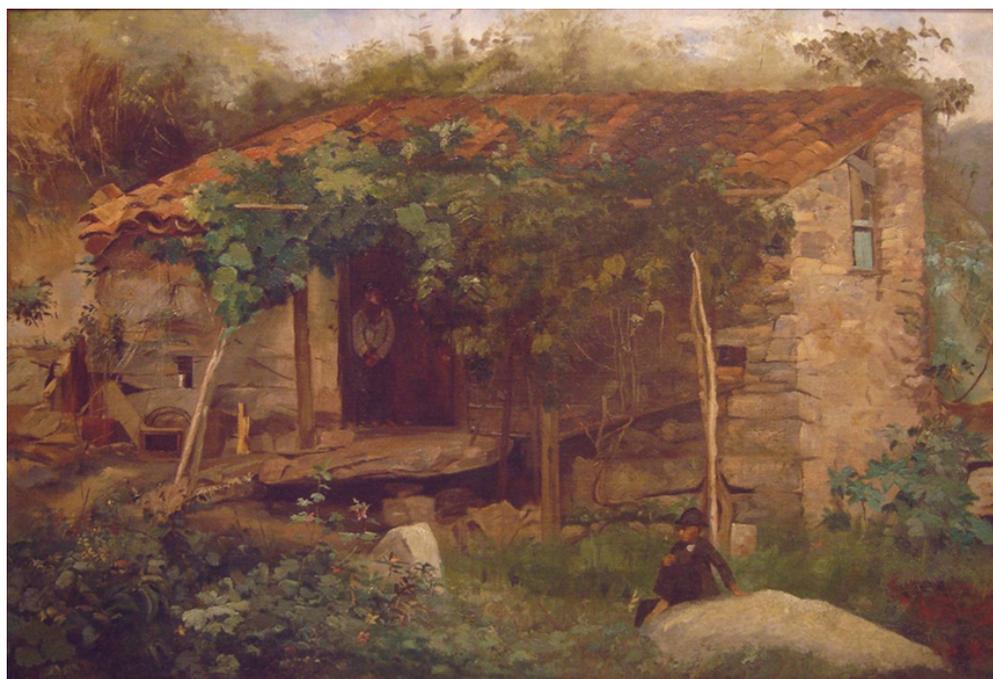


Imagem 23: Eliseu Visconti, *Casebre no fim da Praia do Flamengo*, 1888. Óleo sobre tela, 49x72 cm. Coleção Particular.

Num bairro litorâneo, tendo “por limites a Praia do Russel, no sopé do Outeiro da Glória e, na extremidade sul, o Morro da Viúva”⁸⁹, possuidor de magníficas residências como a do Barão de Nova Friburgo⁹⁰, um modesto casebre, envolto por uma vegetação que parece

** Vide anexo de imagens.

⁸⁹ BERGER, Paulo, MATHIAS, Herculano Gomes, JÚNIOR, Donato Mello. **Pinturas e pintores do Rio Antigo**. Livraria Kosmos Editora: Rio de Janeiro, 1990, p. 33.

⁹⁰ Concluída em 1867, a residência de Antônio Clemente Pinto, Barão de Nova Friburgo, seria transformada trinta anos mais tarde em palácio presidencial do governo da República. *Idem.*, p. 33.

não só dominar a frente da residência, como também a composição, converte-se em motivo paisagístico.

Achamos verdadeiramente admiráveis os estudos de Angelo Visconti, bellos pedaços da natureza feitos ao ar livre, bem illuminados e puros; vê-se bem que aquillo não foi feito na Academia e que Visconti, sendo discípulo de um bravo pintor, é ao mesmo tempo um talento robusto e um trabalhador intrepido e audaz. Nós, que já lutámos tambem, não podemos terminar sem abraçar o distincto moço Angelo Visconti, um valente operario da futura arte brasileira⁹¹.

A pintura possui aspecto inquestionavelmente rural, não fosse seu título, acreditaríamos estar, por exemplo, no mesmo local de *As Lavadeiras* (1891), Imagem 3, guiados pela vegetação, pelos personagens que compõe a tela e pela rusticidade da construção. Um barranco carcomido, talvez para o soerguimento da tosca arquitetura, encontra-se à extrema esquerda dando base a um alto matagal que, nessa porção da composição, toma o lugar do céu. O que ajuda a dar o tom marrom esverdeado predominante na obra.

Elevando ainda mais o aspecto pitoresco da composição, a casinhola parece ter sido construída da sobreposição de pesados blocos de pedra. Além do mais, a rude construção possui uma porta elevada, sendo possível o acesso ao exterior apenas através de uma enorme lasca de pedra, que se apoia em outras de menor porte. Encostada na parede, uma caixa e diversos objetos indefiníveis dão variedade à narrativa. A janela na lateral, que deveria propiciar a entrada de luz na residência, parece estar obstruída por alguns pedaços de madeira, intensificando o caráter desvalido da edificação.

É inegável a semelhança existente entre o tosco casebre de Visconti, rodeado de vegetação por todos os lados, e *Paisagem rústica com pontes e casas*, de Almeida Júnior (1850-1899).

⁹¹ Teixeira da Rocha. Academia das Bellas-Artes: impressões de um pinta-monos. **Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1890. Como bem destaca Mirian Seraphim, ao realizar crítica tão favorável às paisagens viscontianas, Teixeira da Rocha tinha tido acesso às duas obras aqui em questão: Vista da Gamboa e Casebre no fim da Praia do Flamengo, dentre outras.



Imagem 24: Almeida Júnior, *Paisagem rústica com pontes e casas*, sem data. Óleo sobre madeira, 24x34,5 cm. Acervo do MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Embora não haja personagens na obra de Almeida Júnior, o caráter pitoresco se evidencia através da dialética entre natureza e a ação humana, expressa através da ponte, do casebre e das rochas já modificadas em seu aspecto natural, formando uma passagem no canto esquerdo do primeiro plano. Neste,

as pedras são feitas de modo ordenado e geométrico, revelando racionalidade na concepção do conjunto. Percebemos a horizontalidade do pincel no telhado acinzentado do casebre. A solução formal e rápida da vegetação ao fundo e das árvores do segundo plano denotam a destreza do artista, e a luz cumpre um papel fundamental ao imprimir vida à composição⁹².

Assim como em Visconti, a construção parece dominada pelo aspecto natural, embora na composição de Almeida Júnior, devido às rápidas pinceladas, a imensa construção esteja mais dissolvida em meio a vegetação e às pedras, “mimetizando-se de modo sólido naquele espaço”⁹³. Na obra do artista ituano a edificação possui caráter destacadamente europeu devido ao telhado íngreme, específico das áreas que enfrentam períodos de neve⁹⁴, completamente distinto do telhado da habitação de Visconti, bem menos inclinado.

A rapidez com a qual Almeida Júnior executa o motivo deixa a base da madeira de forma descoberta em diversos locais da obra, proporcionando um caráter ainda mais rude à

⁹² DIAS, Elaine. **Almeida Júnior**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v.11. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural: São Paulo, 2013, p. 64.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Não temos acesso a data de execução da obra, podendo esta ter sido realizada durante a estadia de Almeida Júnior no exterior, entre 1877 e 1882, ou mesmo quando o artista encontrava-se em território brasileiro, mas fazendo referência à paisagem europeia.

narrativa. Em ambos, o céu adquire quase importância nenhuma em relação ao todo compositivo. E a natureza que, em Visconti, está presente de forma maciça, em Almeida Júnior, encontra-se representada por pequenas pinceladas verdes no primeiro plano. Se as duas obras forem postas lado a lado, observamos que, os pedregulhos, em *Paisagem rústica com pontes e casas*, parecem fazer às vezes da vegetação, em *Casebre no fim da Praia do Flamengo*.

Na cena narrada no bairro carioca, duas figuras humanas se apresentam. Uma à porta, com suas mãos cruzadas, denotando certa resignação, parece estar lançando seu olhar ao longe. A outra, uma criança, muito parecida com os meninos carregadores de água, expostos na discussão acerca das lavadeiras. O garoto só se destaca em meio à composição devido à sua vestimenta enegrecida. Com seu traje semelhante ao *Menino com lata d'água* (Imagem 25), o personagem do bairro do Flamengo também encontra-se descalço como aquele, é o que notamos devido a posição de perna encolhida. Tudo é muito semelhante na comparação entre as duas crianças, excetuando-se apenas o chapéu, que é idêntico ao personagem de *Paisagem Brasileira* (Imagem 6).

Interessante notar que em muitas pinturas, Visconti decidiu não representar os pés dos personagens, como é o caso de *Lavadeiras* (1891), *Recanto do Morro de Santo Antônio* (c.1920), *Dia de Sol – Andaraí Grande* (1891). Mas em *Casebre no fim da Praia do Flamengo*, fica evidente que o artista não quis optar por essa solução, uma vez que poderia ter escondido os pés do menino atrás da vegetação ou até mesmo da pedra na qual ele está sentado. Ainda assim, Visconti decidiu representar o garoto de perna encolhida, deixando seus pés descalços à mostra, forte indicador de uma carência de recursos procedente dos personagens da cena.



Imagem 25: Eliseu Visconti, *Menino com lata d'água*, 1890. Óleo sobre tela, 29,5x19,5 cm. Coleção Particular.



Imagem 26: Rodolfo Amoedo, *Sem Título - cena de exterior com figura*, s.d.. Óleo sobre tela, 56x49 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Embora o traje escuro do personagem à frente do casebre dê a ele alguma posição de destaque, o mesmo encontra-se representado em equilíbrio com a composição, os tons escuros não proporcionam ao garoto uma ênfase exacerbada. Diferentemente de Visconti, o garoto de Rodolfo Amoedo (1857-1941), Imagem 26, encontra-se completamente integrado à cena. Através dos efeitos luminosos realizados pela pincelada do artista, o menino chega a passar despercebido na tela. Em ambos os casos, os garotos situam-se em meio à uma vegetação domesticada. Mas, mesmo estando muito próximos à realizações humanas (no caso de Visconti, o casebre; em Amoedo, o muro ao fundo), é o fator natural que parece dominar a composição. Seja ele o barranco, as pedras, as trepadeiras ou o tronco da árvore, o matagal, o chão em pastosas camadas de tinta.

Proveitoso notar que, mesmo antes da “Reforma de 1890”⁹⁵, “que contribuiu para aquisição de pinturas lusitanas”⁹⁶, já existe uma confluência nos motivos a serem representados entre os artistas portugueses e brasileiros. É claro que, se compreendermos a importância da compra das telas portuguesas,

entenderemos o contexto de formação de gosto do período. Se a instituição oficial estava disposta a buscar para seu acervo obras portuguesas contemporâneas, estavam atentos às especificidades das temáticas abordadas e técnicas usadas. [...] A hipótese

⁹⁵ Reforma ocorrida na Academia Imperial de Belas Artes, que passa então a chamar Escola Nacional de Belas-Artes. A reforma não modificou somente o nome, havendo também transformações em sua orientação pedagógica e no quadro de professores. Esta transformação será estudada com mais atenção no 3º capítulo da presente dissertação.

⁹⁶ FASOLATO, Valéria Mendes. **As representações de infância na pintura de Maria Pardos**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, p. 115.

é que essa iniciativa tenha influenciado a produção dos artistas deste período com representações de gente comum em atividades do cotidiano⁹⁷.

Muito interessante notar que, a despeito das relações proporcionadas pelo esforço da Escola Nacional de Belas Artes em adquirir pinturas de grandes nomes da arte portuguesa, a obra *Moinho do Gregório* (1891), de Silva Porto, foi realizada três anos após a feitura de *Casebre no fim da Praia do Flamengo* (1888). Não estamos aqui pretendendo estabelecer a relação estéril de qual pintor teria a primazia na representação do pitoresco, já que a temática remonta a finais do século XVIII. O que propomos é chamar atenção para a concordância de ideias e interesses pictóricos entre as obras de Eliseu Visconti e Silva Porto.



Imagem 27: Silva Porto, *Moinho do Gregório (Santa Marta)*, 1891. Óleo sobre madeira, 40,2x54 cm. CMP, Alpiarça.

Num primeiro momento enxergamos uma paleta de cores um pouco diferenciada de *Casebre no fim da praia do Flamengo*, mas não podemos realizar nenhuma assertiva em relação às cores da obra portuguesa, uma vez que há a possibilidade dos tons terem se escurecido devido a uma suposta camada de verniz aplicada na tela⁹⁸. Quando postas lado a lado é notório como o pintor português se aproxima de forma extraordinária da temática abordada por Visconti em *Casebre no fim da Praia do Flamengo*. Segundo A. A.,

... que soberba e justa compreensão de sua arte, que poderoso vigor da paleta donde brotou essa tela de um mimo e frescura incedíveis e que representa o Moinho do

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Tivemos acesso à obra através do catálogo referente à produção do artista português. Como a tela não foi vista no original é necessário cautela em relação a afirmações sobre as cores da pintura. Talvez, realçamos a suposição, a obra em questão possua cores tão vibrantes como *Primavera*, do mesmo autor, Imagem 13.

Gregório. Esse trabalho é, pensamos nós, o melhor de todos os que Silva Porto expõe e francamente o que mais nos encanta...⁹⁹

Em ambas as composições, as rudes construções de pedra possuem suas aberturas à claridade obstruídas. Na obra portuguesa, uma lavadeira que se faz notar apenas por seu lenço vermelho na cabeça, nos indica a qual tipo social está relacionado o local de instalação do rude casebre português. Embora realizada de uma perspectiva mais distanciada, assim como no bairro do Flamengo, em Santa Marta é a natureza domesticada quem dita o ritmo da composição. Um diminuto moinho, se comparado aos que foram representados obstinadamente pela pintura holandesa, encontra-se na margem oposta à lavadeira, entre a árvore e a construção¹⁰⁰.

Através de pintura tão eloquente acerca do local relegado à população menos provida de recursos, o motivo menos sofisticado, tão caro ao pitoresco, vem à tona e

percebe-se já na obra jovem de Visconti a busca do ar-livrisimo e da palheta renovada, mais leve seguindo na senda trilhada por Courbet, Millet, Manet e os impressionistas. Fazem-se notar também, desde cedo, a pincelada aberta e o manejo mais solto da pasta de tinta, ecoando os esforços de outros pintores de paisagem então em voga, como Castagneto ou Grimm. O olhar atento para recantos humildes e corriqueiros, assim como para a domesticidade, é outra característica que o afasta das temáticas pomposas e rebuscadas, tão ao gosto do romantismo¹⁰¹.

Não obstante à narrativa visual proporcionada por Visconti, contrária, ou minimamente indiferente, às residências de famílias abastadas existentes no bairro do Flamengo na última década do século XIX, seus arredores eram considerados por muitos como um nobre local, inclusive espaço de estabelecimento do palácio presidencial do governo da República.

Casebre no fim da praia do Flamengo, nome dado à obra, torna-se ainda mais surpreendente quando notamos que mesmo o artista fazendo menção ao litoral existente nas imediações, um tosco casebre é eleito como seu motivo primordial. No bairro do Flamengo situava-se um extenso pedaço de litoral e, mesmo o pintor não representando sequer uma nesga do oceano, ainda sim cita a praia no título da obra, atribuindo propositalmente mais relevância ao motivo representado.

⁹⁹ SILVA PORTO. *Op. Cit.*, p. 289.

¹⁰⁰ O moinho encontra-se mais destacado no estudo que o pintor realizou para a execução da obra. Vide anexo de imagens.

¹⁰¹ CARDOSO, Rafael. *Academia. In: CARDOSO, Rafael [et al.]. Op. Cit.*, p. 56.

1.2.2. Gamboa e Saúde: entre a pesca e os morros

Bem distante do bairro do Flamengo, encontrava-se a Gamboa. O então bairro suburbano, embora se situasse numa região central da cidade, era tido como local de residência de uma parte da população destituída de riquezas, pois, como o próprio nome indica, “gamboa” é a derivação de “cercado para aprisionar peixes”¹⁰². Tal indicação remetendo, talvez, à permanência de pescadores no local, vistos como trabalhadores braçais, condição bem próxima à das lavadeiras no período em questão.

Observando a descrição do bairro seria fácil conduzir o raciocínio para a ideia na qual, em fins do Oitocentos, pintores que buscassem representar a localidade eventualmente estivessem dispostos a encontrar motivos relativos ao dia de trabalho. Mas, ao contrário disso, observamos uma natureza calma e equilibrada em *Vista da Gamboa*, de Visconti. Os traços que remetem à ação humana encontram-se em total harmonia com o restante da composição.



Imagem 28: Eliseu Visconti, *Vista da Gamboa*, 1889. Óleo sobre tela, 24,5x46,0 cm. Coleção Particular.

Em primeiro plano, se destaca o verde da vegetação rasteira e esparsa, distribuída por toda a porção de terra, disposta diagonalmente pelo artista. Embora o solo esteja representado em pequena proporção relativamente ao restante do motivo, Visconti, através do caminho pisado e do muro que margeia a água, confere profundidade ao terreno beira mar. A murada de rocha proporciona peso e solidez à superfície terrestre, em contraposição à leveza e

¹⁰² BERGER, Paulo, MATHIAS, Herculano Gomes, JÚNIOR, Donato Mello. *Op. Cit.*, p. 28.

serenidade do mar e do céu. Este ocupa maior parte da composição e seus tons se reproduzem na água e nas montanhas, estas, vistas ao longe, adquirem um efeito atmosférico que coaduna tanto com o firmamento, quanto com o contemplativo oceano. A frondosa árvore, juntamente com um discreto mastro no barco, são os únicos elementos a proporcionar certa verticalidade à obra.

Em 1890, o jornal *O Paiz*, já reconhecia a destreza possuída por Visconti ao representar a paisagem carioca, ainda como aluno da Academia. A circulação do ar e tratamento da luminosidade se configuram como ponto alto da crítica, as pequenas dimensões das telas desde então chamam atenção.

Dentre os alumnos que frequentam actualmente a Academia des Bellas Artes, um ha que tem diante de si o mais lisonjeiro futuro, pela maneira conscienciosa por que estuda.

O publico não o conhece ainda bastante, porque elle pejeja na sombra, como um humilde soldado, trabalhando, trabalhando, sempre.

Esse alumno, que será muito breve um grande artista, se não desanimar na estrada, como tantos outros, obcecados pela indiferença do publico, é o Sr. Visconti, que acaba de ser laureado na ultima exposição com a medalha de ouro.

Visconti ha de ser incontestavelmente um dos nossos mais distinctos paizagistas.

Colorista por natureza, como todos aquelles que nascem sob a luz suave do mais bello céo do mundo, elle sabe imprimir em seus quadros a nota individual de seu talento, de sua maneira de sentir.

No salão Vieitas confirmará o leitor o que havemos dito, admirando estudos da nossa natureza, firmados pelo pincel do novel paizagista.

Quanta verdade e quanta observação naquellas pequenas telas!

O ar circula por entre vegetação.

A luz é perfeitamente distribuida¹⁰³.

Apesar de não haver personagens representados no canto de terra, sua presença rotineira é notada através de uma rala grama e de ramos, executados em rápidas pinceladas, que se esforçam para crescer em meio ao solo à mostra. Talvez, o motivo das plantas estarem representadas dessa forma, seja o vai e vem incessante de pessoas que passam por ali todos os dias. Na vegetação podemos notar alguns objetos que não estariam na área de forma natural, encontrados na porção central do primeiro plano, possivelmente tenham sido deixados por esses transeuntes.

Embora tenha bebido nessa fonte como aluno, a extensa obra de Visconti demonstra pouca afinidade com os preceitos consagrados do ensino acadêmico. Mesmo suas paisagens mais antigas como *Vista da Gamboa*, *Casebre no fim da Praia do Flamengo*, ou *Mamoeiro* (todas de 1889) diferem em concepção e fatura da produção de meados do século XIX, fugindo do convencionalismo nas composições e do alto grau de acabamento da superfície pictórica¹⁰⁴.

¹⁰³ Artes e Artistas. *O paiz*. Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1890, p. 2.

¹⁰⁴ CARDOSO, Rafael. Academia. In: CARDOSO, Rafael [et al.]. *Op. Cit.*, p. 56.

A cena parece fazer menção a um calmo dia na quase deserta Gamboa. Nota-se de modo muito tênue a presença humana, através de dois personagens representados diminutos dentro da já discreta embarcação. Interessante notar que, embora não pareça, de uma maneira muito sutil a tela poderia fazer menção a um dia de trabalho, se porventura os tripulantes do minúsculo barco não estivessem ali deslumbrando-se com a bela vista, mas pescando.

Mas, assim como as representações que Claude Monet (1840-1926) realizou de Argenteuil, nas quais “se afastava da desordem, preferia se concentrar naquilo que o cenário ainda oferece de prazer ou de natureza em estado não diluído”¹⁰⁵, Visconti parece ter tido interesse semelhante ao representar *Vista da Gamboa*, onde a paisagem é o principal, senão o único, motivo de regozijo da pintura¹⁰⁶.

A terra pisada, inclusive em direção à água, pode ser um indício de que, de tempos em tempos, os barcos sejam arrastados para o local. Mas, mediante a leveza dada pelo pintor em sua narrativa, torna-se nítido que o mesmo não objetivava fazer de sua obra o testemunho de um dia de trabalho, mesmo estando em um bairro que, assim como o da Saúde, em fins do século XIX, era muito relacionado ao labor de sua população desafortunada.

Tanto o bairro da Saúde, quanto o da Gamboa eram apreciados por suas vistas e situavam-se muito próximos um do outro, “a Gamboa, assim como suas adjacências, Saúde e Santo Cristo, foi dos bairros mais representados na iconografia carioca, pela sua beleza e pitoresco, totalmente desaparecidos sob uma série de aterros, obras viárias e a explosão populacional”¹⁰⁷. Na década de 1900, a construção do cais do porto da cidade na região alterou completamente não só a vista da localidade, como também a rotina dos pescadores ali residentes. Pois através do aterro realizado com o material resultante do desmanche do Morro do Senado (prática que se verificará cada vez mais rotineira durante todo o século XX) a orla marítima desapareceu, ficando assim relegadas à memória as praias da Gamboa e da Saúde.

O litoral desapareceu e com ele seus pitorescos recantos. Destarte, as obras relacionadas a esses extintos lugares, pelo menos em sua forma original,

servem de precioso testemunho de uma parte da cidade cujos aspectos característicos foram profundamente transformados pela mão do homem. Ficamos devendo a

¹⁰⁵ CLARK, T.J. *Op. Cit.*, p. 250.

¹⁰⁶ Há de se notar ainda a representação que Hipólito Boaventura Caron realizou do mesmo bairro, porém, numa perspectiva distinta a desempenhada por Visconti. Em *Paisagem da Gamboa*, 1882, o pintor participante do Grupo Grimm, deu maior importância ao casario, posto enfileirado nas encostas do morro, deixando-nos ver, de forma superficial, os fundos de quintais das residências. Na obra, a área portuária e o mar possuem pequeno destaque, avesso à representação do tranquilo oceano que parece ter encantado Visconti. Aquele, voltou sua vista para a terra, este, viu no horizonte uma boa maneira de se remeter ao bairro da Gamboa. Para acesso à representação de Hipólito Caron, vide anexo de imagens.

¹⁰⁷ BUENO, Alexei. **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel**. Instituto Cultural Sergio Fadel: Rio de Janeiro, 2004, p. 146.

talentosos e abnegados artistas a preservação das imagens desses pitorescos locais que sucumbiram vítimas do progresso¹⁰⁸.

Dentre esses engenhosos artistas encontra-se Rosalbino Santoro (1858 - c.1920), tendo, assim como Visconti, enfocado em sua obra aquela região que abrangia a Gamboa e a Saúde. Em *Praia do bairro da Saúde* a temática do trabalho se encontra destacada. Em primeiro plano situa-se um solitário pescador a lançar sua rede ainda no trecho inicial da praia.

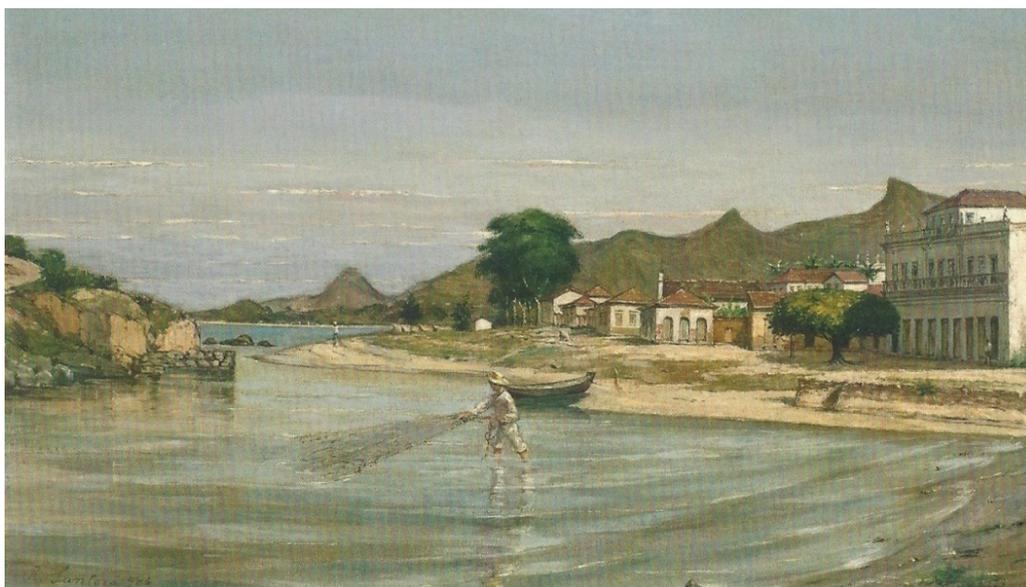


Imagem 29: Rosalbino Santoro, *Praia do Bairro da Saúde*, 1906. Óleo sobre tela, 38,5x64,5cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel.

Sua modesta vestimenta de trabalho conserva ainda dignidade. O pescador, embora humilde, não é representado de forma maltrapilha. As calças dobradas acima da altura da água nos faz crer que o personagem está em porção rasa a puxar sua rede.

Segundo Pedro Afonso Vasquez, a tela de Rosalbino Santoro

mostra outro aspecto da vida cotidiana da baía de Guanabara eliminado pelo desenvolvimento urbano, que acabou com diversos pequenos sacos e enseadas existentes entre a Prainha e São Cristóvão, como essa em que um pescador solitário atira sua tarrafa nas águas rasas da praia da Saúde. Pintada no ano em que tiveram início as obras do cais do Porto, essa tela apresenta uma das últimas visões do bucolismo original dessa zona, escolhida por Brás Cubas para ocultar os encontros clandestinos com Virgília, ocorridos ali do lado, na Gamboa, em casa de dona Plácida, propícia ao romance em virtude da aura de ‘mistério e solidão’¹⁰⁹.

Embora Santoro, de maneira distinta a Visconti, tenha posto em evidência o ofício do pescador, a representação da profissão proletária é “envolvida em certa aura romântica por

¹⁰⁸ BERGER, Paulo, MATHIAS, Herculano Gomes, JÚNIOR, Donato Mello. *Op. Cit.*, p. 28.

¹⁰⁹ VASQUEZ, Pedro Afonso. *Op. Cit.*, p. 27.

seu contato com a natureza, mas [...] em ambiente urbano”¹¹⁰. A variedade da narrativa, que também é composta pelos antigos casarões do bairro e pela vista do relevo carioca ao fundo, nos permite, da mesma forma que em *Vista da Gamboa*, um olhar contemplativo, um menor foco para a ação do trabalho em relação à vista pitoresca como um todo. As duas composições possuem um tom nostálgico.

Na singela pintura de Santoro o céu e o mar regem a composição. A terra preenche apenas o espaço existente entre duas imaginárias diagonais concorrentes. Com exceção de um sobrado cortado pelas margens da tela, as demais casas possuem aspecto bem humilde, estas, juntamente com a embarcação logo atrás do personagem em primeiro plano deixam rastros interpretativos dos possíveis habitantes da região beira-mar.

A rala vegetação, que tenta sem sucesso cobrir o chão, tem aspecto parecido à realizada por Visconti, o barco, ancorado num banco de areia próximo durante o dia, poderia muito bem ser recolocado mais acima durante o período noturno, devido à maré, fazendo frustrar a tentativa da relva crescer. Tal fato, poderia também explicar o mesmo aspecto que a vegetação possui em *Vista da Gamboa*, embora seja apenas uma inferência.

Na mesma linha interpretativa encontra-se *A Hora do Pão*, de Abigail de Andrade, já que a variedade presente na cena através dos personagens, construções e natureza, amenizam a temática do dia de trabalho.

Talvez na mesma região próxima ao porto – como o saber? – mas seguramente numa encosta, passa-se a cena do delicioso quadro de Abigail de Andrade [...], uma cena de gênero bem ao gosto algo do final do Oitocentos. Uma maravilhosa capacidade de parar o tempo, de eternizar o efêmero, emana desse quadro, o mais carioca possível, com seu muro de arrimo em alvenaria de pedra, suas bananeiras, seus umbrais de telha vã, e todas as características figuras humanas, nas variadas idades da vida¹¹¹.

¹¹⁰ BUENO, Alexei. **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel**. *Op. Cit.*, p. 199.

¹¹¹ BUENO, Alexei. A cidade de pedra e cal: permanências e desaparecimento. *In: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] Op. Cit.*, p. 108.



Imagem 30: Abigail de Andrade, *A Hora do Pão*, 1889. Óleo sobre tela, 70X50 cm. Coleção Hecilda e Sergio Sahione Fadel.

Ao contrário de Visconti e Rosalbino Santoro, em Abigail pululam personagens que se movimentam de toda maneira. A parte que cabe à natureza está representada por trepadeiras, bananeiras e um ínfimo céu, ademais, a solidez da pedra e da cal dominam a cena. A luz passeia por toda a composição. Aqui não existe mar, como nos dois pintores supracitados, mas há uma convergência muito grande no fato da temática do trabalho ser dissimulada através de outros elementos pictóricos. Em Visconti e Santoro, parece ser a calma, o vento que circula na paisagem, a solidão em que se encontram os locais representados. Já em Abigail, o que parece suprimir a aparência do dia de trabalho é a pluralidade de formas, as crianças a brincar e a comer seu pão ali mesmo, na escada, todo movimento faz da hora da chegada do padeiro uma verdadeira festa.

O texto de Pedro Afonso Vasquez, que faz referência à atmosfera carioca do período de execução da tela de Abigail de Andrade é tão rico de imagens, que nos traz o encanto da vida no início dos tempos republicanos. Quase um poema em prosa, a redação do autor possui tons nostálgicos em relação à paisagem e aos costumes que se modificaram ao longo do tempo. Segundo ele, *A Hora do Pão*,

ilustra bem aquela época em que vendeiros vinham até as casas para propor suas mercadorias. Não apenas gêneros alimentícios como no caso em pauta, mas também diversas mercadorias levadas de porta em porta pelos mascates ou diretamente enviadas pelas lojas para as residências dos clientes abastados. [...] como vendedores de laranja ou tangerinas, com os balaios dos seus burros coloridos pelo vigoroso

amarelo das deliciosas frutas às vezes degustadas ali mesmo diante da porta de casa. Circulavam também os amoladores de facas, arrancando melodias de sonoridade inimitável do atrito das rodas de amolar com a lâmina de ferro prevista para esse fim. [...] era ouvida de longe a música dos vendedores de pirulitos e biscoitos artesanais, que traziam suas guloseimas num recipiente de folha de flandres de forma cônica semelhante a um grande botijão de gás. Música tosca, porém mais eficiente que a do flautista de Hamelin para atrair a garotada: uma espécie de infundável tlec-tlec tirado de um simples pedaço de pau onde era atarraxado um fio de metal em forma de alça.[...]

Todos esses personagens, indo e vindo, contribuía para amenizar um pouco a labuta das donas de casa e, sobretudo, das empregadas domésticas que esticavam a prosa com os ambulantes para encolher o serviço e, de visita em visita, findavam por namorar e até mesmo casar com um desses ambulantes. O progresso, sempre empenhado em eliminar a poesia de nossas vidas, deu cabo de todos esses ambulantes com a derrubada das casas [...]

[...] Abigail de Andrade, que nos faz lembrar daquele tempo em que o mundo parava para que pudéssemos nos entregar ao prazer do singelo lanche da tarde, composto apenas de pão com manteiga e café com leite¹¹².

Tanto *Praia do bairro da Saúde*, quanto *A Hora do Pão* possuem um caráter mais tênue na representação da luta diária de grande parte da população carioca. Similitude que não se firma entre estas e duas obras específicas de Gustavo Dall’Ara: *Cais do Mercado* e *A Ronda da Favela*.

Partindo da fala de T.J. Clark, que reflete sobre a representação de lugares “menos apropriados”¹¹³ na obra de Monet, notamos que a mesma se aplica a algumas telas de Visconti, onde o pintor deixou de lado questões de significado ou de uso, concentrando-se apenas na aparência. Dessa forma, segundo o estudioso nos diz, não há nada que não possa ser transformado em parte de um quadro. Consideramos que tenha sido isso que Visconti realizou para a feitura de *Vista na Gamboa*, já que, a cena do trabalho pode estar presente, mas foi representada de maneira tão poética que a pesca se converteu em um dia de lazer ou em vaga lembrança.

Significava tratar de notar algumas coisas que assomavam no campo de visão e omitir outras também proeminentes; um quadro dependia de escolher e manter um ponto de vista, repetidamente e com cuidado obstinado e, à sua maneira, cínico. Sem dúvidas pintar paisagens sempre envolveu um processo semelhante de exclusão e inclusão¹¹⁴.

Ao inverso de Visconti, Gustavo Dall’Ara, com sua técnica que beira à imagem fotográfica, faz do laborioso dia de trabalho no *Cais do Mercado* a temática para sua composição. Sendo esse o ponto de maior divergência, quando contrastamos a tranquila *Vista da Gamboa*, com o fervilhante dia no Cais do Mercado do Peixe, na Praça XV de Novembro.

¹¹² VASQUEZ, Pedro Afonso. *Op. Cit.*, p. 21-22.

¹¹³ Tais lugares como Argenteuil, nos arredores de Paris, onde as indústrias foram formando cada vez mais um corpo sólido a preencher todo o horizonte com suas chaminés e, a despeito disso, Monet realizou suas representações de forma a suavizar e integrar a presença das fábricas em meio à paisagem.

¹¹⁴ CLARK, T.J. *Op. Cit.*, p. 249.

Registro da azafamada vida marítima da mesma região da praia do Peixe é o óleo *Cais do mercado*, de Gustavo Dall'Ara, com a luminosidade e o movimento característicos do autor. Apesar de pintado no primeiro ano do novo século, o que nele vemos caberia perfeitamente aos últimos anos do Oitocentos¹¹⁵.



Imagem 31: Gustavo Dall'Ara, *Cais do mercado*, 1901. Óleo sobre madeira, 47,3x73,5 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel.

A vida explode em burburinhos, fumaça e trabalho na tela de Dall'Ara. Os elementos da vida moderna são elevados à máxima potência na composição. A multidão dá um caráter completamente distinto das obras de Visconti, Santoro e Abigail de Andrade. Assim sendo, no Cais em frente à praça XV, a natureza aparece apenas como plano de fundo, totalmente submissa às realizações humanas. Mesmo na obra de Abigail, onde a vegetação é representada de forma limitada entre a arquitetura verticalizada, não encontramos a narrativa proposta por Dall'Ara, de uma natureza que é simples servente das necessidades humanas. Sendo relegada à segundo plano, a paisagem natural não é vista aqui de modo regozijante, como em Visconti.

Até que ponto, quando colocadas lado a lado, as telas de Dall'Ara e Visconti não dizem muito a respeito de como os pintores vêem o mundo? Tal qual a pintura impressionista é ambígua, nos dando múltiplas perspectivas de um mesmo lugar, consideramos que cada artista dá à sua obra a interpretação que bem lhe aprouver. Parece-nos nítido a opção de Visconti pelo aspecto natural dos locais os quais, em Dall'Ara, converteram-se em presença secundária. A confluência das obras se evidencia na temática paisagística de locais próximos em um dado recorte temporal e, diferem, na importância dada em cada caso para a presença

¹¹⁵ BUENO, Alexei. *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel. Op. Cit.*, p. 129.

humana e para o aspecto natural da paisagem. “Um truque de mágica ou um arranjo oportuno? Será que a composição não diz muito na verdade, sobre o lugar modesto que tais coisas ocupam na paisagem, a ponto de quase não interromperem a visão?”¹¹⁶

Interessante notar que em *Cais do Mercado* grande parte da composição é destinada para a representação da água, à morfologia dos morros cariocas e ao céu, como em *Vista da Gamboa* e *Praia do Bairro da Saúde*. Entretanto, é o movimento do cais que chama atenção. Não bastasse o palpitante colorido da presença dos pequenos pesqueiros refletindo na água, o sem fim de personagens compostos por vivos matizes, em múltiplas posturas, guiam o olhar¹¹⁷. Somos convidados pelo artista a conhecer o cais do mercado do peixe através de uma visão elíptica, iniciando na barcaça que sangra a parte inferior esquerda, passando pelas chamativas coberturas brancas de formato losangular e chegando aos comerciantes, dentro de barcos sobrecarregados de produtos, ainda a bordo. Um personagem, posto em pé, realiza a transição da água para o cais, que contorna toda a composição, atingindo o outro extremo da tela.



Figura 4: Recorte de Cais do mercado feito pela autora.

As chaminés cospem fumaça enegrecida. A presença desses elementos cônicos, distribuídos por todo o cais, propiciam perspectiva à pintura, uma vez que, independente de estarem mais próximas ou mais distantes, suas extremidades apresentam a mesma altura na

¹¹⁶ CLARK, T.J. *Op. Cit.*, p. 245.

¹¹⁷ A pintura de Gustavo Dall’Ara possui uma relação temática muito interessante com as composições em que Camille Pissarro representa o mercado de peixe em Dieppe. Vide anexo de imagens.

composição, dando a noção de profundidade. Tal dimensionamento é ainda realçado pela representação do oceano que se abre em direção ao observador.

Mais de um século em nada empanou a vida ruidosa e colorida que emana da pintura, em que quase podemos sentir a tepidez da atmosfera, ouvir o burburinho popular, perceber a movimentação dos pescadores, os apitos das embarcações, acompanhar o vapor que se desfaz na luminosidade magnífica da baía. No oposto dos homens que apagam cruel e insensivelmente alguns traços únicos da passagem deles próprios e dos outros sobre a face da terra, cabe aos artistas estancar o fluxo incessante, paralisar a roda que não para, ou, como dizia William Blake, encontrar o infinito num grão de areia, enxergar a eternidade na duração de um segundo¹¹⁸.

De igual maneira encontra-se *A Ronda da Favela*, tela de Dall'Ara que apresenta de modo muito explícito inúmeros símbolos da modernidade.

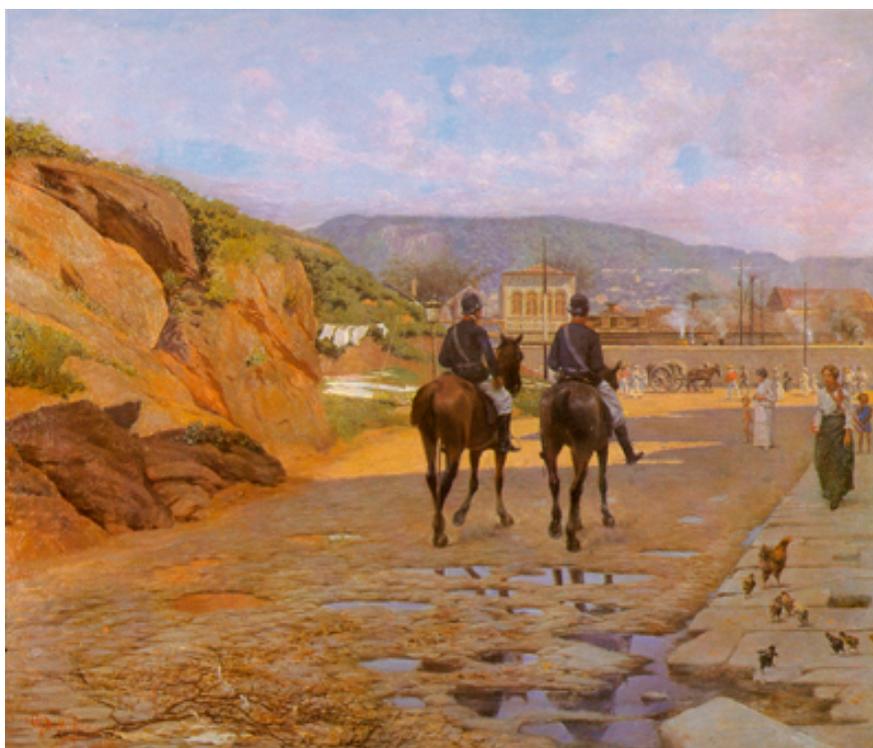


Imagem 32: Gustavo Dall'Ara, *A ronda da Favela*, 1913. Óleo sobre tela, 74x88 cm. Coleção Desconhecida.

Os dois soldados, de maneira eloquente, nos mostram o ar de repressão destinado às zonas de formação das então denominadas “aldeias do mal”¹¹⁹ naquele período, pois “já na década de 1900, os moradores das favelas eram comumente vistos como os grandes promotores da criminalidade no Rio de Janeiro”¹²⁰. Estes sentinelas parecem ser os

¹¹⁸ BUENO, Alexei. A cidade de pedra e cal: permanências e desaparecimento. *Op. Cit.*, p. 121.

¹¹⁹ Segundo Romulo Costa Mattos, termos como “aldeia do mal” e “aldeia da morte” eram utilizados pela imprensa da época para designar as favelas, tendo essa valoração negativa começado a perder sua força apenas na década de 1920. Para maiores explicações, ver: MATTOS, Romulo Costa. Aldeias do mal. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Outubro de 2007, nº 25. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/aldeias-do-mal>. Acesso em: 07/01/2016.

¹²⁰ *Idem*.

responsáveis pela ronda enunciada no título da pintura. Encontram-se de costas para o observador, seguindo em frente, rumo a um paredão, onde se situa uma das carroças frequentemente exibidas pelo pintor. O local representado aparenta ser bem modesto. De um lado galinhas e seus pintinhos se espalham pela calçada, poças d'água de uma chuva recente ainda se acumulam nos buracos da rua. Há de se notar ainda, do lado oposto do caminho, roupas a quarar e secar, evidenciando a presença de lavadeiras no local. Ao fundo da composição, notamos vários pontos de fumaça, revelando a possibilidade de estar sendo ali representada a antiga Estação de São Diogo, da Estrada de Ferro Central do Brasil¹²¹.

Muito além de símbolos do trabalho, os soldados, as lavadeiras, a estação, caracterizam os signos da modernidade então vivida pela sociedade. O próprio termo favela já é por si só carregado da aura moderna¹²², representando o local de habitação da população desafortunada.

Com relação aos bichos soltos pelas ruas, muito comuns na obra de Dall'Ara, Lima Barreto nos traz um relato explicativo em *Clara dos Anjos*, de 1922, que ganha tons de comicidade nos dias de hoje. Mas, muito além disso, nos faz entender o caráter rural, que ainda reina nos primeiros anos republicanos na capital federal.

As ruas distantes da linha da Central vivem cheias de tabuleiros de grama e de capim, que são aproveitados pelas famílias para coradouro. De manhã até a noite, ficam povoadas de toda espécie de pequenos animais domésticos: galinhas, patos, marrecos, cabritos, carneiros e porcos, sem esquecer os cães, que, com todos aqueles, fraternizam.

Quando chega a tardinha, de cada portão se ouve o “toque de reunir”: “Mimoso”! É um bode que a dona chama. “Sereia”! É uma leitoa que uma criança faz entrar em casa; e assim por diante.

Carneiros, cabritos, marrecos, galinhas, perus – tudo entra pela porta principal, atravessa a casa toda e vai se recolher ao quintalejo aos fundos.

¹²¹ A primeira vista, os pontos de fumaça poderiam parecer sair de chaminés provenientes de casas ou manufaturas da região, mas de acordo com os autores de *Pinturas e Pintores do Rio Antigo*, trata-se provavelmente da estação de São Diogo, da E. F. Central do Brasil. Segundo eles, “a cena faz lembrar a antiga estação de São Diogo”. BERGER, Paulo, MATHIAS, Herculano Gomes, JÚNIOR, Donato Mello. *Op. Cit.*, p. 116.

¹²² O termo favela que, contemporaneamente, expressa um aglomerado de moradias precárias, geralmente construídas em morros, teve sua gênese com o final da Guerra de Canudos. Anos antes, em 1893, na administração do prefeito Cândido Barata Ribeiro, devido à demolição de diversas habitações coletivas, sendo o cortiço Cabeça de Porco o mais famoso, foram desalojadas da região central da cidade cerca de 2000 pessoas. O “bota abaixo” foi motivado em nome da higiene pública e da especulação imobiliária. Os desalojados construíram suas novas moradias no Morro da Providência. No mesmo período os combatentes da Revolta da Armada retornaram à capital, obtendo licença governamental para a construção de suas moradias no Morro de Santo Antônio. Passados três anos, com o final da Guerra de Canudos, em 1897, os soldados retornados do conflito se aglomeraram numa região próxima ao Ministério da Guerra, na capital da República, esperando que o governo fornecesse a eles alojamentos apropriados. Como a promessa nunca foi cumprida, os combatentes se abrigaram ali mesmo na região, que era muito próxima ao Morro da Providência. “No beligerante arraial baiano, a tropa do governo ficara na região de um morro chamado Favela, sendo esse o nome de uma planta resistente, que causava irritação no contato com a pele humana. Por abrigar pessoas que haviam tomado parte naquele conflito, o Morro da Providência foi popularmente batizado de Morro da Favela.” MATTOS, Romulo Costa. *Op. Cit.*

Se acontece faltar um dos seus “bichos”, a dona da casa faz um barulho de todos os diabos, descompõe os filhos e filhas, atribui o furto à vizinha tal. Esta vem a saber, e eis um bate-boca formado, que às vezes desanda em pugilato entre os maridos.

A gente pobre é difícil de se suportar mutuamente; por qualquer ninharia, encontrando ponto de honra, brigando, especialmente as mulheres.

O estado de irritabilidade, provindo das constantes dificuldades por que passam, a incapacidade de encontrar fora de seu habitual campo de visão motivo para explicar o seu mal-estar, fazem-nas descarregar as suas queixas, em forma de desaforos velados, nas vizinhas com que antipatizam por lhes parecer mais felizes¹²³.

Proveitoso notar que a obra de Dall’Ara¹²⁴, de 1913, foi realizada mais de uma década após o termo “favela” ter surgido no cenário carioca¹²⁵. No ano de sua realização, já havia inúmeros morros que se reconheciam através do termo favela. No entanto, a inferência da representação da Estação de São Diogo, no plano de fundo da composição, nos proporciona o reconhecimento do local representado, como sendo uma área próxima ao Morro da Providência, na Gamboa. O mesmo não acontece em *Uma rua da favela*, de Eliseu Visconti.



Imagem 33: Eliseu Visconti, *Uma rua da favela*, c. 1890. Óleo sobre tela, 72x41 cm. Coleção Particular.

¹²³ BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*, *Op. Cit.*, p. 83.

¹²⁴ Em algumas fontes a precisão da data é posta em dúvida.

¹²⁵ Nota-se a existência de outra pintura de Gustavo Dall’Ara, datada também de 1913, intitulada *Vista do Rio*, na qual a mesma porção do espaço está representada. Entretanto, não há nesta a mesma variedade presente em *A ronda da Favela*. Os soldados montados estão ausentes, juntamente com a fumaça no final da rua. Os personagens são reduzidos e o varal de roupas parece ter sido substituído por um lampião de ferro batido. Talvez uma obra seja o estudo para a realização da outra. Vide anexo de imagens.

Uma rua da favela, obra realizada pelo artista por volta de 1890, embora não possua a intenção de se estabelecer enquanto uma crítica social, realiza uma narrativa a respeito dos maltrapilhos indesejados pelo poder público no referido período histórico. A obra de Visconti seria a visualidade dos indivíduos citados por Nicolau Sevcenko, não fosse a diferença temporal entre os momentos em questão¹²⁶. “Na inexistência de alternativas, essas multidões juntaram restos de madeira dos caixotes de mercadorias descartados no porto e se puseram a montar com eles toscos barracões nas encostas íngremes dos morros que cercam a cidade”¹²⁷.

Uma personagem feminina parece ser mais um, dentre os múltiplos indivíduos, aos quais sobrou apenas a alternativa de juntar os parcos pedaços de madeira dos caixotes, para assim, num morro mais próximo possível de seu local de trabalho, dar início à construção de seu barraco.

Júlio Bandeira, de forma elucidativa, nos coloca em contato com uma reflexão realizada por Lévi Strauss quando, em 1935, o mesmo pondera sobre o sumiço dos morros da paisagem carioca, que vai sendo processado aos poucos, e a condição dos moradores que restaram nesses íngremes terrenos.

Segundo Lévi-Strauss havia uma maneira muito simples de desenhar o perfil social da cidade: ‘Essa cidade tão pródiga em colinas, trata-se com desprezo que se pode explicar em parte pela falta d’água nos seus cumes. [...] É possível que o urbanismo tenha já conseguido resolver o problema, mas em 1935, no Rio, o lugar que cada um ocupava na hierarquia social podia medir-se com um altímetro: era tanto mais baixo quanto mais alto era seu domicílio. Os miseráveis viviam encarrapitados nos morros, nas favelas, em que uma população de negros vestidos de andrajos bem lavados’ [...] ¹²⁸.

A paisagem aqui representada por Visconti nos remete a um espaço rural, um recanto suburbano, objeto pictórico comum à representação do período¹²⁹. Lugar onde as construções humildes, uma delas feita com pedaços de madeira, parecem invadir o espaço da vegetação. As duas diagonais paralelas que formam um caminho até os fundos do barracão, além de dar profundidade à composição, nos fazem perceber que a construção não está só em meio à vegetação, uma vez que, através da sombra no chão, podemos prever a existência de outro casebre em frente. A cerca no fundo do quintal reafirma a necessidade de delimitar o que é seu em relação aos demais moradores do local.

¹²⁶ A fala de Nicolau Sevcenko está contextualizada à atmosfera do período de reforma urbana do início do século XX, enquanto que a obra de Eliseu Visconti parece ter sido realizada em cerca de 1890.

¹²⁷ SEVCENKO, Nicolau. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 23.

¹²⁸ BANDEIRA, Júlio. O Rio precisa de um Rio. In: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] *Op. Cit.*, p. 71.

¹²⁹ Proveitoso notar que *Uma rua na favela* foi exposta na mesma EGBA que *Lavadeiras*. Obras de aspecto pitoresco que possuem uma narrativa correlata, o motivo das lavadeiras.

Pinceladas brancas nas folhas proporcionam uma alta luminosidade nesse recanto pitoresco. A luz, que invade a cena, dá brilho às bananeiras, ao telhado remendado, e chega à roupa branca dependurada na porta da casa, também contemplada pela claridade. Percorrendo esse caminho, chegamos ao objeto que essa mulher tem nos braços, uma bacia: seria ela uma lavadeira?

Com a narrativa pitoresca fazendo menção a um dia de trabalho, que não se sabe estar no seu início ou no seu fim, a composição não dá mostras de um local insalubre e imoral, muito embora Lima Barreto pareça dar apanágio ao que era afirmado pelos higienistas em relação aos morros.

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças, por toda a parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo o material para estas construções serve: são latas de fósforos distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu, que não é barato.

Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas, nas coroas dos morros, que as árvores e os bambuais escondem aos olhos dos transeuntes. Nelas, há sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto. Toda essa população pobríssima, vive sob a ameaça constante da varíola e, quando ela dá para aquelas bandas, é um verdadeiro flagelo. [...]

Por esse intrincado labirinto de ruas e bibocas é que vive uma grande parte da população da cidade, a cuja existência o governo fecha os olhos, embora lhes cobre atrozos impostos, empregados em obras inúteis e suntuárias noutros pontos do Rio de Janeiro¹³⁰.



Imagem 34: Augusto Malta, Casebres do Morro de Santo Antônio, 1914.

A narrativa feita pelo escritor realista/naturalista se aproxima de forma acentuada ao registro fotográfico de Augusto Malta. E, de maneira similar, quando comparamos *Uma rua*

¹³⁰ BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*, *Op. Cit.*, p. 82-83.

da favela (Imagem 33) com a fotografia, percebemos serem as duas muito semelhantes. Tendo sido ocultadas as mazelas na representação viscontiana que, como já dito, não possui intenção de estabelecer crítica social e se aproxima mais a um recanto suburbano.

De maneira geral, as práticas da pintura figurativa, organizadas como métodos pessoais, incluíam hábitos de atenção seletiva no esmiuçar dos objetos. Os pintores buscavam alguns elementos e negligenciavam outros em seus modelos. [...] Entretanto, havia variações entre o que era notado e o que era filtrado e reservado para ser discriminado como um elemento do quadro. [...] então, “ver”, em arte, também pode se referir a selecionar, imaginar, modelar e compor¹³¹.

Dessa forma, assim como Schapiro analisa a pintura impressionista, consideramos os métodos deste movimento próximos à subjetividade viscontiana no quadro em questão.

No início do período republicano, os morros da favela parecem ser lugares mais parecidos com o que, hoje, entendemos por espaço rural, embora perigoso, como bem elucidada os periódicos da época¹³², do que com o aglomerado de casas, que o termo denota nos dias atuais. Existe aí um distanciamento entre os significados do mesmo conceito.

Notamos que a datação da tela de Visconti não é exata, dessa forma, temos apenas o indício que o artista a realizou antes de sua viagem à Paris, em 1º de março de 1893. Nesse contexto, a obra foi registrada como *Paisagem*, uma das cinco que o pintor expôs na EGBA de 1894, é o que podemos notar com a crônica do jornal *A notícia*, assinada por J.B.

A paisagem do nº 192 é boa. Os tons são suáveis, guardam harmonia, e uma figura negra, contra uma casita e uma barraca tosca de madeira, sobresahe sem esforço e sem prejudicar o desenho da casa e da barraca, cujas tintas, embora escuras, não morrem pela vizinhança da figura¹³³.

Interessante notar como a tela em questão é identificada pelo número, uma vez que está acompanhada de mais quatro outras paisagens. Mirian Seraphim entende acertadamente que “essas pequenas descrições facilitam a identificação das pinturas expostas, como no caso da citada paisagem sem título, que é *Uma rua da favela* e ajudará a autenticar aquelas que ainda não foram encontradas”¹³⁴.

O título *Uma rua da favela* foi dado à obra em 1941,

pelas dimensões e o título condizente com o tema, é muito provavelmente aquela registrada sob o nº147 – Uma rua da favela – do catálogo do grande leilão de

¹³¹ SCHAPIRO, Meyer. *Op. Cit.*, p. 26.

¹³² Em “*Os Dramas da Favella*”, publicado por ocasião de mais um dos inumeráveis conflitos ocorridos no local, em 1909, o jornalista termina seu artigo: “e eis como a favella recolheu mais uma página da sua história vermelha [...] As tradições da aldeia da morte é o que não podem ser desmentidas...”. O vermelho fazendo referência ao sangue derramado de maneira corriqueira, confirmado pelo que o escritor já entende enquanto “tradição” quando se trata da favela. Ver: *Os dramas da favela. Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 05 de julho de 1909.

¹³³ J. B. A Exposição de Bellas Artes. *A notícia. Op. Cit.*

¹³⁴ SERAPHIM, Mirian N. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti: o estado da questão*. v.1. *Op. Cit.*, p. 26.

‘Objetos Histórico e de Arte’, da coleção do Dr. Djalma da Fonseca Hermes, que aconteceu de 21 jul a 1º ago 1941¹³⁵.

Nessa data Eliseu Visconti ainda era vivo, podendo ter acompanhado, ou não, o registro da tela com o novo nome. Já em 2008 a mesma tela foi novamente a leilão, dessa vez “leiloadada por Soraia Cals, em maio de 2008, como *Paisagem com casas*, juntamente com toda a coleção Lily Marinho”¹³⁶.

Intrigante notar que o Projeto Eliseu Visconti adotou o nome dado à tela em 1941. A inexactidão deixa dúvidas sobre a sua real data de produção, que pode variar de 1887, quando as obras com as temáticas de morro começaram a ser pintadas, a 1893, quando o artista parte para o exterior. Intrigante, pois, é proveitoso sublinhar, mesmo a tela tendo sido realizada nos últimos minutos do pintor em terras brasileiras, ainda não havia nesse momento a formação de nenhuma favela, já que o termo só passa a ser utilizado com a formação do aglomerado causado pelos soldados que regressaram da Guerra de Canudos, em 1897, próximo ao Morro da Providência.

Há relatos que nos dizem respeito à aglomeração de pessoas no Morro de Santo Antônio, provavelmente regressos da Revolta da Armada, em torno dos anos de 1894, já que o conflito teve seu fim em março do mesmo ano. Ou até mesmo de moradores desalojados devido a onda de demolição das habitações coletivas que tomaram conta da capital federal na administração de Barata Ribeiro, onde o famoso cortiço Cabeça de Porco veio abaixo. Mas independente disso, por uma questão temporal não podemos considerar o ajuntamento humano existente no morro de Santo Antônio sob a terminologia “favela”, uma vez que o termo ainda não havia sido cunhado¹³⁷. Se após a designação dada ao morro da Providência, em 1897, percebeu-se a correlação entre as moradias dos dois morros, tudo em ordem, mas antes disso cairíamos em anacronismo.

Dessa forma, o mais provável seja que Visconti tenha feito o registro de uma “paisagem” (como o registro original indica), “um recanto qualquer, com uma configuração muito semelhante ao que viria a ser uma favela, e por essa semelhança, batizaram assim a pintura, em 1941, quando as favelas já estavam bastante disseminadas”¹³⁸.

Quando colocadas em contraposição, *Uma rua na Favela*, de Visconti, e *A Ronda da Favela*, de Dall’Ara, a despeito de possuírem o tema suburbano como denominador comum,

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ Da mesma forma que não possuímos dados suficientes para precisar o local representado por Visconti. Nesse caso, não sabemos se a representação se refere ao Morro de Santo Antônio.

¹³⁸ SERAPHIM, Mirian N. **Banca de Qualificação** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alinehis@gmail.com> em 6 de janeiro de 2016.

destoam no que se refere ao interesse pictórico dos artistas. Mantendo a senda traçada em *Vista da Gamboa*, Visconti não parece fazer diferente em sua representação da “favela”, seu interesse continua sendo o aspecto natural, a vegetação à sua volta, o verde em suas distintas gamas devido à luz solar, os efeitos atmosféricos. As plantas nativas parecem querer absorver as construções ali representadas. Já em Dall’Ara, mesmo o verde estando posto no barranco carcomido à esquerda, as montanhas e céu claro presentes no plano de fundo de sua composição, é o ritmo da vida citadina que dá o tom de sua obra.

Ainda nas proximidades do ano de 1890, Visconti realiza uma obra que faz referência ao trabalho e a modernidade nele inserida. Seu óleo sobre cartão, intitulado *Oficina da Gamboa*, parece então colocar em evidência a narrativa de uma empreitada em detrimento da vegetação, na região do pitoresco bairro.

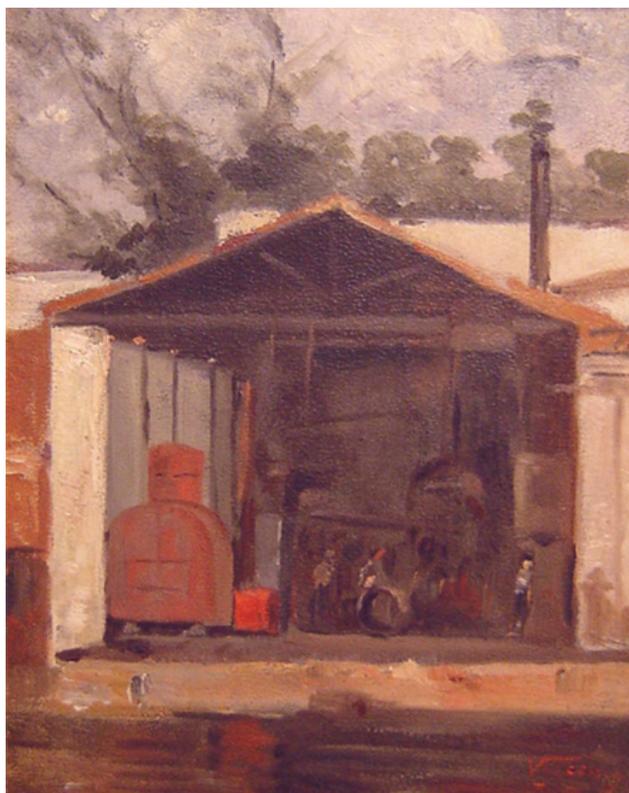


Imagem 35: Eliseu Visconti, *Oficina na Gamboa*, c.1890. Óleo sobre cartão, 26x21 cm. Coleção Particular.

Se tivéssemos acesso apenas ao título da obra, talvez fôssemos enganados diante da expectativa de encontrar nela uma cena explícita de trabalhadores na labuta diária. Quando observamos sua oficina na Gamboa, ainda que o local do trabalho esteja representado e alguns personagens sejam notados, o pintor parece estar disposto a dizer mais sobre as suas sensações ao ver o espaço em detrimento da narrativa das ações humanas. Nos deparamos com uma pintura que o título fala do trabalho, mas os trabalhadores estão diluídos em rápidas

pinceladas em meio à oficina. “Em suas paisagens, pode-se observar que ele conseguia representar, com facilidade, figura e movimento, em poucas e rápidas pinceladas, largadas sobre o suporte de forma livre e espontânea”¹³⁹.

Em *Vista da Gamboa* a simplicidade da representação da natureza nos distrai a tal ponto de não observarmos o pequeno barco, já em *Oficina da Gamboa* a fluidez da pincelada do artista dissolve os personagens em meio a manchas de experimentação pictórica; dois modos distintos que Visconti soube utilizar com maestria para compor suas cenas paisagísticas.

Cientes que as representações das lavadeiras também se referem à temática do trabalho, consideramos importante explicitar que a cena da oficina possui de diversos modos uma aura mais relacionada à modernidade, pois, para além de remeter à lide, desempenha o papel de narrar os passos da incipiente indústria nacional nos últimos anos do século XIX. A meio caminho entre a atmosfera rural, encontrada em várias partes da cidade, e à industrialização, recentemente instaurada, encontra-se a oficina no bairro da Gamboa.

Composta de pinceladas soltas, onde mal podemos identificar o que está sendo representado em primeiro plano, o cartão de pequenas dimensões ainda expõe a chaminé, parecendo ter sido realizada em única pincelada, bem como a vegetação de traços rápidos, situada acima do telhado, este, muito mais figurativo pela escuridão encontrada dentro da oficina que pelas breves telhas alaranjadas. O maquinário de tons avermelhados destaca-se do fundo escuro do galpão. A elevada estrutura do espaço de trabalho, os equipamentos representados duas vezes maiores que os personagens, o objeto cônico que aparenta ser o centro de interesse dos mesmos, tudo parece fazer menção a uma oficina relativa a consertos de objetos de grande porte, talvez, barcas.

Ao que tudo indica, Visconti, no período inicial de sua carreira, abordou a temática do trabalho com mais constância, ainda que de modo sutil. Um quadro recentemente aprovado pela Comissão de Autenticação, *O aprendiz de sapateiro*, de 1890, possui como questão central o noviciado de um jovem.

¹³⁹ SERAPHIM, Mirian N. Paisagem viscontiana – prazer e liberdade. *Op. Cit.*, p. 155.



Imagem 36: Eliseu Visconti, *O aprendiz de sapateiro*, 1890. Óleo sobre tela, 60x40 cm. Coleção Particular.

Devido a parca iluminação a tela mostra-se intimista. Ao que tudo indica, trata-se do interior de um dos barracos tantas vezes representado pelo artista. Aos fundos, a abertura da janela contrasta com os personagens deixando-os contraluz e, devido a isso, são representados de forma mais escura. Essa mesma fresta luminosa proporciona ao espectador a vista da vegetação pertencente à encosta de um morro. A luz, embora empregada de maneira parcimoniosa, dá a visão do observador coloridos cartões pregados na banca.

Na cena um adolescente aprende o ofício de sapateiro. Encontra-se na banca à sua frente as ferramentas necessárias para o conserto dos calçados. Um par de botas no chão está à espera dos cuidados do rapaz. Este é observado por uma mulher e uma criança, talvez, sua mãe e irmã. Toda dedicação do jovem o tornará, em breve, uma importante ajuda nas despesas do lar.

Concebemos que a modernidade presente na pintura de Visconti situa-se em dois âmbitos, ou seja, tanto na temática encontrada na obra do artista, quanto no próprio meio de compor suas paisagens, por intermédio de sua fatura. Segundo Briony Fer, a respeito das pinturas modernas, “a relação entre o tema e a técnica, ou meio de representação, foi uma preocupação persistente dos artistas do final do século XIX e do início do século XX”¹⁴⁰.

¹⁴⁰ FER, Briony. Introdução. *Op. Cit.*, p. 10.

Quadros relativos ao trabalho em fábricas, moradias em morros são muito elucidativos do momento vivido na capital federal em fins do século XIX. Essa ânsia pelo progresso que varre para cima dos morros os menos providos de recursos e que tenta, a todo custo, se atualizar aos padrões civilizacionais europeus através da industrialização. A paisagem viscontiana é desprovida do tom de denúncia social, muito embora a sua produção nos deixe pequenos indícios de como era a vida naqueles tempos. Já sua fatura, as técnicas empregadas, suas pinceladas soltas e tão cheias de vigor, o desembaraço total da representação fidedigna vão, aos poucos, mostrando uma nova tendência representativa.

1.2.3. Fundos de quintais

Frequentemente aspectos do cotidiano citadino converteram-se em motivos pictóricos para Eliseu Visconti. Mas, em algumas de suas telas, há uma aproximação ainda maior em relação à vida doméstica. Nessas obras, o interesse do pintor estava na representação de fundos de quintais, sua vegetação e os animais que ali existiam.

Fundo de Quintal, c.1890, *Figuras e Galinhas*, 1914 e *Galinhas*, c.1920/1930, três composições que ressaltam a permanência da vida rural dentro dos domínios das propriedades, aproximam-se pelo enfoque dado à criação de galinhas, sendo a paleta de cores utilizadas nessas obras também muito semelhantes.



Imagem 37: Eliseu Visconti, *Fundo de quintal*, c.1890. Óleo sobre cartão, 60x37 cm. Coleção Particular.



Imagem 38: Eliseu Visconti, *Figuras com galinhas*, 1914. Aquarela, 19,5x28,5 cm. Coleção Particular



Imagem 39: Eliseu Visconti, *Galinhas*, c.1920. Óleo sobre tela, 40x50 cm. Coleção Particular.

Muito embora não se tenha uma datação exata das três cenas apresentadas, através de uma aproximação, notamos que *Fundo de Quintal*, talvez seja do período inicial da carreira do pintor. “A paleta escura e o tema representando cenas da área rural, como em outras obras desse período, aumentam a probabilidade dessa pintura pertencer ao ciclo de paisagens anteriores ao estágio em Paris”¹⁴¹.

Na composição temos acesso ao interior de uma propriedade que parece ter alicerces de madeira. As rápidas pinceladas não nos concedem muitos detalhes do tipo de lugar representado. Na parte superior direita, vemos ainda outra construção, que nos dá a compreensão apenas da proximidade entre as edificações, daí o motivo dos bichos estarem ciscando nos fundos da casa onde, a verticalidade da cena, pouco nos deixa ver. Talvez houvesse nesse recanto doméstico um galinheiro, semelhante ao da tela executada por volta de 1920, (Imagem 39).

¹⁴¹ SERAPHIM, Mirian N. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti: o estado da questão*. v.2. *Op. Cit.*, p. 24.

Em *Galinhas*, ao contrário de *Fundo de quintal*, as aves são representadas de forma quase dissolvida no chão clareado pela luz solar. Apesar do título da obra, o olhar do espectador se concentra primeiramente nas flores de cor bordô da esplendorosa bouganville, representada em grande porção da tela. Já no quadro executado por volta de 1890, o pintor realiza um feixe de luminosidade que incide primeiramente no caibro, para que, chegando ao solo, as aves de cor escura se destaquem em meio à composição de tons cor de terra. A porção escurecida da obra parece esconder um sem fim de objetos pouco utilizados e, por isso, dispensados no terreiro.

Em *Figuras com galinhas*¹⁴², não podemos afirmar com precisão se o local pintado refere-se aos fundos ou à frente da moradia. As figuras humanas, aparentando estarem bem vestidas, encontram-se totalmente integradas na cena, fato este ocasionado pelo pouco destaque que suas indumentárias possuem em relação à parede da construção. A cortina posta na janela, bem como os detalhes representados em sua parte de madeira, dão certo tom de refinamento à habitação. Interessante observar que essa obra, a mais diferenciada em relação aos aspectos do local, seja, possivelmente, uma representação de um contexto ruralizado europeu. Quanto às galinhas, se encontram a meio termo entre a primeira (Imagem 37) e a última (Imagem 39) representação, pois, através das pinceladas rápidas com as quais são realizadas, se assemelham à *Galinhas*, mas o fato de se destacarem na composição através de sua cor dissonante, lembram as aves de *Fundo de Quintal*.

Além de Visconti, outro artista seu contemporâneo, Pedro Weingärtner (1853-1929), possui infindáveis cenas em que se propõe a representar as aves em questão, tendo sido “inúmeros os quintais de que o pintor nos deixou o registro”¹⁴³. Em *A hora do Milho*, Weingärtner destaca o momento da refeição das galinhas, que parecem ser criadas livremente, estando fora dos domínios do cercado.

¹⁴² Importante notar que na data de produção da obra Visconti encontrava-se na França com a família, sendo a referida aquarela, muito provavelmente, uma representação de Saint-Hubert. Mesmo que o foco da presente dissertação se atenha às representações que Visconti realiza da cidade do Rio de Janeiro, resolvemos insistir na permanência da pintura junto às demais. Uma vez que, não consideramos o fato como prejudicial, concebendo sua relação com as obras restantes um meio salutar para enfatizar a permanência da vida rural dentro dos domínios das propriedades, seja no caso brasileiro e, como a obra explícita, também na sociedade francesa.

¹⁴³TARASANTCHI, Ruth Sprung. [et al.]. **Pedro Weingärtner**: um artista entre o Velho e o Novo Mundo. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2009, p. 111.



Imagem 40: Pedro Weingärtner, *A hora do milho*, sem data. Óleo sobre tela, 17x27 cm. Coleção Luiz Fernando da Costa e Silva. São Paulo, SP.

Na cena doméstica, uma mulher negra, descalça, parece distribuir o milho pelo chão, atraindo farto número de aves para o arredor da mãe e da criança, que aparenta ter o primeiro contato com o evento.

A galinha, que nunca para quieta, era um animal que certamente fascinava o pintor, pois ele a colocou em inúmeros quadros, focados tanto no Brasil quanto na Itália, para completar a composição ou simplesmente pelo prazer de incluí-las na tela. E seus galináceos ciscam, andam, mexem-se sem parar, quando não são os galos que se enfrentam numa briga¹⁴⁴.

As paredes da modesta construção ao fundo refletem a luz solar, luminosidade que transforma a coloração da cerca, do chão de terra batida, transmitindo claridade extasiante à atmosfera. Dessa forma, o artista encontra-se em consonância com a proposta dos pintores do período, pois, segundo Paulo Herkenhoff, “o desafio então, nos parâmetros da modernidade da virada do século XX na Europa, se tornaria converter a luz em cor”¹⁴⁵.

Conceito plenamente alcançado por Camille Pissaro, anos antes, quando este, coadunando com os esforços de tantos outros, resolveu dar destaque a uma porção de aves do quintal de uma fazenda em Pontoise. Através do despretenso local, realizou um evolvente estudo da luz através das cores.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴⁵ HERKENHOFF, Paulo. *Op. Cit.*, p. 188.



Imagem 41: Camille Pissarro, *Cour de ferme à Pontoise*, 1877. Óleo sobre tela. Coleção Desconhecida.

Na cena composta por rápidas pinceladas encontramos patos, marrecos, galinhas e galos. Uns mais destacados devido a sua coloração escura, outros, como o pato no meio da cena, passam quase despercebidos devido à alta luminosidade expressa pelas tonalidades claras. O chão manchado pela vaga entre a sombra dos arbustos e o sol escaldante confunde ainda mais o espectador. Sabemos que Pissarro representa o quintal de uma fazenda apenas através do título, pois não há nada que possa diferenciar a área de um fundo de quintal citadino. A ausência humana é compensada pelos objetos ao chão, que aparentam ser um cesto e um tacho. Estaria este fazendo referência aos momentos finais de uma das belas aves?¹⁴⁶

Assim como Weingärtner e Pissarro, Belmiro de Almeida compõe um recanto onde a luz passeia por todos os cantos da tela. Num cenário mais intimista, a claridade é expressa através da variedade de cores em seus diversos matizes. O pintor realiza uma composição em que a vegetação natural possui papel ínfimo, situada no território além do muro. Em *Jardim com flores*, o espaço é altamente organizado através de grandes vasos de flores, no qual cada tipo de floreado possui seu local pré-determinado: as camomilas ao fundo, as azaleias à direita, enquanto as bromélias, na porção esquerda da pintura. O muro e o chão possuem o

¹⁴⁶ Mesmo sabendo que os animais em questão servem ao consumo humano, em nenhuma das imagens anteriores percebemos esse caráter tão acentuado como em Pissarro. Em Visconti, as personagens parecem nem se dar conta de estarem rodeadas por galinhas, em Weingärtner, as mulheres e a criança se divertem com os animais. Já em Pissarro, o personagem ausente, deixa o tacho largado no chão de maneira despreziosa, fazendo aumentar o caráter pitoresco da tela, mas podendo nos remeter também a alguém que possivelmente tenha esquecido o facão na cozinha da fazenda.

mesmo tom de terra, embora este esteja ligeiramente mais iluminado que aquele, devido a porção executada em tons um pouco mais esbranquiçados.



Imagem 42: Belmiro Barbosa de Almeida, *Jardim com flores*, 1891. Óleo sobre tela, 46x49 cm.

Inúmeras telas realizadas por Visconti possuem a característica da luminosidade ter sido transformada em cor. Em relação aos fundos de quintais, duas composições chamam mais atenção, uma delas, *Horta em Santa Teresa*, realizada provavelmente em sua fase de formação.

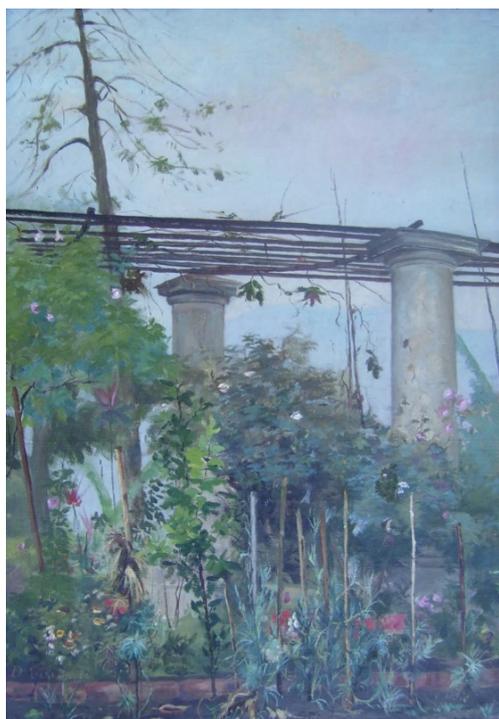


Imagem 43: Eliseu Visconti, *Horta em Santa Teresa*, c.1889. Óleo sobre tela, 54,0 x 38,0 cm. Coleção Particular.

Há na tela em questão uma complexa relação simbiótica, onde nem o céu possui um azul emblemático e nem mesmo a vegetação conserva o verde representativo das regiões tropicais. Existe na composição uma espécie de mistura que dá o aspecto da atmosfera. Como o céu não se encontra ensolarado, até mesmo a vegetação possui tons mais sóbrios, de um matiz verde azulado. A pouca luminosidade transfere à atmosfera tons capazes de modificar a cor original das plantas que estão representadas.

A destreza de Visconti encontra-se justamente no fato de o pintor realizar com luz parcimoniosa, o que os demais pintores efetuaram através de uma overdose luminosa. Sua obra não possui a mesma organização composicional quando comparada a de Belmiro. À primeira vista, temos a sensação de estarmos diante de vegetação pouco domesticada. Somente com a fixidez do olhar somos capazes de observar algumas estacas que suportam os vegetais. O estrado, responsável pela sustentação de uma suposta parreira, encontra-se como único elemento a proporcionar horizontalidade à tela, mas a planta parece ter secado, deixando a estrutura à mostra.

Ao contrário da pouca luminosidade presente na horta do bairro de Santa Teresa, encontra-se *Fundo de Casas*.

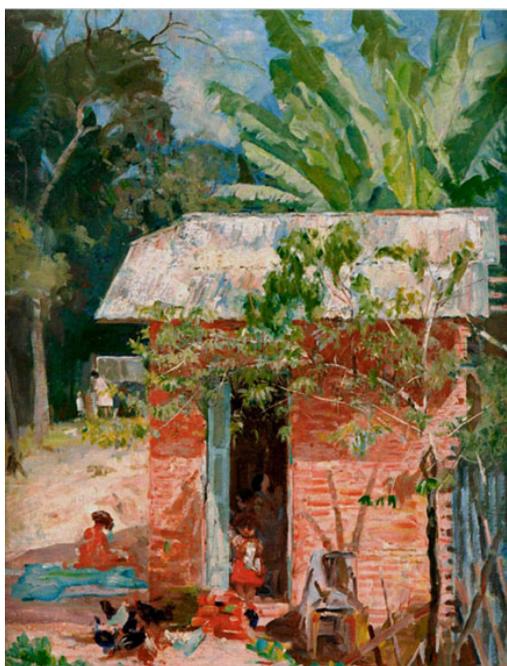


Imagem 44: Eliseu Visconti, *Fundo de casas*, c.1930. Óleo sobre tela, 74x61 cm. Coleção Particular.

Dona de um exuberante colorido, a obra parece fazer a narrativa de um calmo dia passado num local notadamente familiar. Crianças brincam, galinhas ciscam e a mãe parece cuidar de seus afazeres no fundo do terreno. O tempo parece passar vagorosamente no recanto

rural. Uma cadeira posta à porta parece convidar o observador ao descanso. A pequena menina possui uma fralda nas mãos e fita o espectador com desconfiança, enquanto sua irmã parece alheia a tudo, concentrada em sua brincadeira.

A casinha de tijolos avermelhados chega a brilhar devido à intensidade luminosa. As bananeiras refletem a claridade e o rebatimento de luz solar no telhado faz com que a cobertura do casebre, de aspecto multicolorido, nos transmita a sensação de um dia quente. As cores encontram-se de maneira equilibrada em toda a composição. Os tons de azul se espalham do mesmo modo que as pinceladas avermelhadas encontradas por toda parte, juntamente com os diversos tons de verde.

Interessante como Visconti em sua produção, de maneira muito sutil, narra o dia de trabalho, do mesmo modo em que realiza uma exposição das localidades que cabem à parte menos provida de recursos. Em suas obras, o lugar da modernidade vivida (e pintada) de diversas formas chega à intimidade dos recantos familiares, onde as galinhas ciscam e as horas parecem não querer passar. Sua versatilidade é salientada quando, ao representar tudo isso, se utiliza de diferentes técnicas, de modo a trazer harmonia à composição, dando leveza e suavidade as suas telas relativas à cidade do Rio no entre séculos 19/20.

2º Capítulo: Rio de Janeiro: um lugar de diversas memórias.

2.1. As paisagens urbanas de Eliseu Visconti como lugares de memória

2.1.1. Rio de Janeiro: mudança e conservação do espaço urbano

É inquestionável o papel de lugares de memória existente na obra de Eliseu Visconti, pois, como formadora de uma visualidade da capital republicana, no entre séculos 19/20, consta em sua diversa produção, assim como na de seus contemporâneos paisagistas, lugares representados que não existem mais na paisagem carioca. E, para além dessa inexistência, há nas obras, cujos locais ainda permanecem no mapa, indícios de uma significativa mudança de mentalidade da sociedade em relação à vivência e ao uso desses espaços com o decorrer do tempo. Por isso é importante lembrar que o Rio de Janeiro representado nas telas desses artistas, entre os anos finais do século XIX e início do século XX, não é o mesmo que conhecemos hoje. Com o passar do tempo, as cidades vão sendo alteradas em suas várias dinâmicas de reestruturação do espaço urbano.

Concernente a essa discussão, os morros, do Castelo, desmanchado na administração de Carlos Sampaio, no ano de 1921, e de Santo Antônio, destruído na década de 50, são simbólicos. Em 1920, Visconti realiza a tela *Recanto do Morro de Santo Antônio*, que é tida duas décadas depois como um documento acerca da memória carioca, como vemos em *Primores da Pintura no Brasil*, de 1941/42,

Essa paisagem de Visconti faz parte da crônica pictórica da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. [...] Agora, então, que ele se acha na iminência de ser demolido, segundo consta de um recente decreto da municipalidade, quadros como esse de Visconti, assumem um caráter documentário, inegavelmente inestimável¹⁴⁷.

Ao retratar os locais em questão, à produção viscontiana é agregada uma visão patrimonialista, visão de um Rio de Janeiro que viria abaixo em seus inúmeros processos reformistas, convertendo-se assim em memória de um “outro” espaço, um dia vivenciado pela sociedade de outrora.

As paisagens realizadas por Visconti ficaram por longo tempo relegadas ao segundo plano de sua produção, uma vez que, para os comentaristas do início de sua carreira, “por certo não é paisagem o gênero a que se dedica amorosamente o sr. Visconti. Não”¹⁴⁸. Muito

¹⁴⁷ **Primores da Pintura no Brasil**, apud SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti: o estado da questão**. v.2. *Op. Cit.*, p. 71-72.

¹⁴⁸ J. B. A Exposição de Bellas Artes. **A notícia**. *Op. Cit.*

embora, após vinte e seis anos corridos, os críticos já possuíssem olhar diferenciado em relação à produção paisagística do pintor. É o que podemos notar através das críticas à exposição realizada na Galeria Jorge, em 1920¹⁴⁹. Mas, a despeito de sua depreciação ou apreciação, através delas podemos ter acesso à vida social dos locais por onde o artista passou e retratou com maestria. Suas paisagens urbanas nos possibilitam o contato com a sociedade e seu patrimônio, seja em seu período inicial, o de seu estudo na França, ou havendo retornado ao Brasil.

Considerando o debate acadêmico, sobre o espaço urbano como forma de apreensão do conhecimento histórico, Françoise Choay explicita que, até a metade do século XIX, a preocupação dos eruditos e historiadores com relação às cidades estava concentrada nas questões referentes aos seus monumentos e instituições, sendo que a abordagem em relação ao espaço encontrava-se completamente ausente¹⁵⁰. Camillo Sitte, importante historiador da arte austríaco, nota que em 1889

‘nem mesmo nossa história da arte, que trata dos vestígios mais insignificantes, reservou um lugar, mínimo que fosse, à construção das cidades’. Entre a Segunda Guerra Mundial e a década de 1980, ainda se podem contar os historiadores e os historiadores da arte que trabalham a propósito do espaço urbano¹⁵¹.

Dessa forma, consideramos importante o entendimento do desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro, propondo assim pensar, através da obra de Eliseu Visconti, as mudanças ocorridas no espaço citadino. Destacando a importância de entender essas representações da paisagem como uma construção da realidade própria do pintor em questão.

Buscando compreender a dinâmica que movia o Rio de Janeiro no final do século XIX, torna-se crucial evidenciar que o núcleo urbano encontra-se em período turbulento de sua história, vivenciando grandes transformações políticas e sociais.

Até o ano de 1889, a cidade era sede do Império. Com a ascensão do regime republicano, no mesmo ano, passou a abrigar a capital da República. Assim, enquanto sede do poder, torna-se referência dos ideais, então em voga, para o restante do território brasileiro, “mais do que isso, como capital da República [...] era a vitrine do país”¹⁵². Soma-se a isso, a

¹⁴⁹ De acordo com Mirian Seraphim, “Visconti exibia diversas outras pinturas realizadas em Saint Hubert, ao lado de algumas pintadas no Rio antes de sua viagem, numa exposição individual na Galeria Jorge [em 1920]. Ao contrário daquela realizada após sua primeira viagem à Paris, essa obteve total êxito, tanto de crítica, quanto de público e vendas, talvez impulsionados pela crença anterior, de alguns, de que Visconti não mais retornaria ao Brasil. Sua volta com tantas obras expostas, depois de seis anos ausentes, causou grande impacto: ‘como paisagista, esse pintor é verdadeiramente um mestre’”. Ver: SERAPHIM, Mirian N. A carreira artística. In: VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). *Op. Cit.*, p. 108.

¹⁵⁰ CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. 4ªed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁵² SEVCENKO, Nicolau. Introdução. *Op. Cit.*, p. 22.

abolição da escravidão em 1888. Isto posto, era de se esperar que a população escrava, maioria na cidade, continuasse a circular nas ruas centrais da urbe, em busca de sustento.

Diante da recém-criada República, que já nasce sob a inexistência, pelo menos oficializada, da escravidão, “a cidade passa a ser movida por duas lógicas distintas (escravista e capitalista), e os conflitos gerados por esse movimento irão se refletir claramente no seu espaço urbano”¹⁵³.

O centro urbano do Rio de Janeiro é, às vésperas do início do século XX, local de miseráveis e da população mais pobre, a qual não podia arcar com os gastos dos transportes para locais mais afastados da cidade, pois dependia da busca diária por trabalho, só proporcionada pela região central da urbe. Contraditoriamente, era também o local de moradia da população mais abastada, provida de capital, mas desprovida de transportes coletivos, se vendo obrigada a conviver com a imundície e “imoralidade” dos cortiços¹⁵⁴. Guardadas as devidas nuances, na capital da República do Brasil, assim como Paris, no caso Francês,

a miséria, as condições de vida insalubres, a falta de higiene, a imoralidade, a intoxicação deflagram, revelam e aceleram o processo hereditário. Na rua, na fábrica, no sexto andar espreita, conforme os médicos, a ameaça genética às elites. O medo de ser contaminado pelo amontoamento de povo transformou-se em temor de uma degeneração que, caso se leve em conta o primado da neurologia, molda-se de acordo com as formas da patologia nervosa¹⁵⁵.

Nas últimas décadas do século XIX, sob a orientação do capital privado e do Estado, a cidade do Rio de Janeiro sofreu transformações cruciais, dentre elas destaca-se a implantação de bondes e linhas de trens, ambos transportes coletivos, mas proporcionando desde o início um crescimento qualitativamente desigual da cidade, crescendo em duas direções bem distintas. Os bondes seriam responsáveis por ligarem o centro à zona Sul, enquanto os trens ligariam o centro à zona Norte. “A migração das elites para os bairros ao Sul da cidade assegurava-lhes distância da promiscuidade das áreas centrais”¹⁵⁶, o que veremos mais adiante.

Acrescenta-se a essa série de transformações aquela realizada por Pereira Passos, no início do século XX, trazendo ao Rio toda a modernização demandada pela capital da República, através “de violentas intervenções urbanísticas que tentavam atualizá-la aos

¹⁵³ ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2008, p. 36.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵⁵ CORBIN, Alain. Gritos e cochichos. In: PERROT, Michelle [et al.]. **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Trad. Bernardo Joffily. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 566.

¹⁵⁶ MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, p. 148.

padrões internacionais impostos pela ideologia do progresso”¹⁵⁷. A “reforma Passos”, como ficou conhecida, “semeou uma negação do passado, era preciso apagar origens e reinventar o presente”¹⁵⁸, estando inserida num contexto de *belle époque*. Possuía o ideal de expulsar a população pobre das zonas central e sul, sob os pretextos de modernização e higienização, tão caros ao momento.

Como era de se prever, [...] se voltaram contra os casarões da área central, que congregavam o grosso da população pobre. Porque eles cerceavam o acesso ao porto, porque comprometiam a segurança sanitária, porque bloqueavam o livre fluxo indispensável para a circulação numa cidade moderna. Iniciou-se então o processo de demolição das residências da área central [...] já que não estavam previstas quaisquer indenizações para os despejados [...] só lhes cabia arrebatar suas famílias, juntar os parques bens que possuíam e desaparecer de cena. Na inexistência de alternativas, essas multidões juntaram restos de madeira dos caixotes de mercadorias descartados no porto e se puseram a montar com eles toscos barracões nas encostas íngremes dos morros que cercam a cidade [...] Era a disseminação das favelas¹⁵⁹.

A partir daí, entra em cena um novo tipo de moradia na capital da República, que tornam fracassadas as iniciativas de forjar vizinhanças homogêneas na região central e da zona Sul¹⁶⁰. Os morros habitados por grande parte da população excluída dos planos reformistas do poder público se situam a um olhar das casas da elite carioca; ora em meio a bairros da zona sul, ora ao alcance da vista na região central do Rio de Janeiro.

Balzac, vivenciando o quadro de mudanças impostos pela reforma Haussmann em Paris, em fins do século XIX, assegurava que, “as cidades antigas, condenadas pela história, só serão conservadas na ‘iconografia literária’”¹⁶¹. Alargando o horizonte dado por Balzac, concebemos que lugares como a cidade do Rio de Janeiro, antes da execução de seus incontáveis planos reformistas, estão preservados em grande parte dentro de uma vasta gama de representações feitas por pintores paisagistas da virada do século XIX para o início século XX. No decorrer do presente estudo é possível perceber como Antônio Parreiras, João Batista da Costa, Abigail de Andrade, Gustavo Dall’Ara e o próprio Eliseu Visconti, dentre outros, são capazes de conservar essa memória.

Ao realizar suas paisagens urbanas, em alguns casos, Visconti acaba por fazer o registro de locais que não eram centro de interesse da sociedade, no momento de sua realização, nos permitindo, através de sua narrativa, o acesso a situações corriqueiras do cotidiano republicano. O bairro de Santa Teresa é, por vezes, representado em sua obra, seja a

¹⁵⁷ RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte. **Rio de Janeiro, uma cidade no tempo**. Rio de Janeiro: Diagraphic projetos gráficos e editoriais ltda., 1992, p. 1.

¹⁵⁸ BANDEIRA, Júlio. *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁵⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁶⁰ MARINS, Paulo César Garcez. *Op. Cit.*, p. 156.

¹⁶¹ CHOAY, Françoise. *Op. Cit.*, p. 177.

casa de personagens ilustres da sociedade, seja a paisagem do bairro ou até mesmo sua igreja, que foi representada insistentemente**. Como discutido no primeiro capítulo, em algumas composições, visualizamos os fundos de quintais, suas galinhas em meio à rudes construções, a vegetação presente no terreiro das moradias, temos acesso, inclusive, a uma horta.

A partir dessas obras, é possível notar como o artista, por meio de técnicas diversas, realiza suas experiências pictóricas. Muito mais que o aspecto narrativo da cena, são as cores e as pinceladas que ditam o ritmo de sua produção e dão feição inigualável à atmosfera local. Além disso, Visconti nos dá acesso à outra dimensão, deixando transparecer em suas pinturas não só a sua forma de ver mundo, como também nos trazendo relatos da vida na capital republicana no período da realização de seu trabalho.

2.1.2. As representações dos Morros do Castelo e de Santo Antônio como memória

Embora Visconti tenha realizado inúmeros relatos de morros cariocas em sua produção¹⁶², nos concentraremos aqui, nas narrativas que o pintor realizou dos morros do Castelo e de Santo Antônio, por se tratarem de áreas onde, no século XIX de forma mais intensa, era possível aos pintores realizarem a “tomada da cidade num ângulo 360 graus, contemplando a reprodução tanto do perfil topográfico quanto de alguns prédios e elementos arquitetônicos importantes”¹⁶³. Além disso, uma vez que esses locais não existem mais na paisagem carioca, suas representações possuem axiomáticos lugares de memória.

Ao lado do elevado custo social das reformas da Capital, os lugares de memória da cidade também foram atingidos e muitos eliminados da paisagem urbana, notadamente monumentos do período colonial, como é o caso do Convento da Ajuda, do Morro do Castelo e da Igreja de São Pedro dos Clérigos, para não falar dos Morros do Senado e de Santo Antônio e nos conjuntos arquitetônicos que também desapareceram¹⁶⁴.

Na região central da cidade, encontrava-se até o ano de 1921 o lendário Morro do Castelo, adjetivo dado por ter sido este um dos primeiros locais de povoamento da recém-fundada cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, no século XVI. No *Guia do viajante do Rio de Janeiro*, editado em 1882 e reeditado em 1884, é interessante notar a importância dada ao morro, pois é proposta ao estrangeiro uma visita de quatro dias aos pontos mais importantes da capital. Nesse itinerário, o primeiro dia começa “pelo Paço da Cidade e o

** Vide anexo de imagens.

¹⁶² Lembrando que a pintura a óleo mais antiga, que se tem notícia, produzida pelo pintor é uma paisagem de um morro carioca. Trata-se de *Morro de São Bento*, de 1887. Vide anexo de imagens.

¹⁶³ ZENHA, Celeste. O negócio das vistas do Rio de Janeiro: imagens da cidade imperial e da escravidão. In: **Revista Estudos Históricos**, 34:2. Rio de Janeiro, 2004, p. 32.

¹⁶⁴ RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte. *Op. Cit.*, p. 1.

Morro do Castelo [...] é considerado um dos lugares a ser ‘indispensavelmente visitado’, entre outros motivos por que ‘ali a vista é circular e simplesmente esplêndida. Descortinam-se a baía, toda a cidade’¹⁶⁵.

Ao ser desmanchado, o morro transformou-se na “esplanada do Castelo”. Quando da destruição, ali estavam, além da Igreja de São Sebastião, o antigo prédio do Observatório Nacional e o Portão do Forte do Castelo.

Houve também no arrasamento um descarado fascínio pelo falso com a construção sem detença da parábola daquilo que já não é, do recém-arrasado, que foi a Exposição do Centenário da Independência em 1922. As fotografias de Augusto Malta (1864-1957) mostram a protodisneylândia dos pavilhões neocoloniais que foram imediatamente erguidos sobre a poeira do verdadeiro: era a imitação burlesca que surgia como champignon na carne ainda viva da cidade amputada de sua acrópole, o fingido comendo o autêntico¹⁶⁶.

As reformas, que tiveram seu início no princípio do século XX, prolongando-se até o período de desarticulação do Morro do Castelo, eram vistas, na imaginação dos contemporâneos, de forma comparativa, como etapas para a chegada a um objetivo muito particular, pois

faziam do Rio uma cidade comparável à Paris. Havia mesmo um deleite, por parte da elite, pela demolição das velhas casas coloniais, descritas como um exemplo do atraso no qual se encontrava a cidade antes das grandes obras. O Teatro Municipal era o símbolo da modernidade e da civilização importadas da França¹⁶⁷.

Nesse ambiente de remodelação da região central da capital, Visconti realizou, em 1904, uma aquarela que enfocava a entrada do Morro do Castelo, então chamada de Portão da Coroa.

¹⁶⁵ PERROTTA, Isabella. A construção dos atrativos turísticos do Rio de Janeiro, a partir dos seus primeiros guias para viajantes estrangeiros. *In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH. São Paulo, julho, 2011, p. 10.

¹⁶⁶ BANDEIRA, Júlio. *Op. Cit.*, p. 64.

¹⁶⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909. *Op. Cit.*, p. 15.



Imagem 45: Eliseu Visconti, *Portão da Coroa*, 1904. Aquarela, 22x28,5 cm. Coleção Particular. (Chácara da Floresta - Portão de entrada do Antigo Morro do Castelo).

Nesta obra, rica em cores, vemos alguns personagens próximos à construção que parece estar obstruída por uma massa indecifrável em tons claros. A aquarela de 1904 parece se tratar de um esboço, uma vez que encontramos, logo abaixo dos personagens, uma cabeça com seu corpo desmanchado pelas pinceladas que dão forma à rua sem calçamento. Se contrastarmos com imagens do mesmo local realizadas por Augusto Malta (1864-1957), teremos uma sensação ainda maior de incompletude da composição em aquarela.



Imagem 46: Augusto Malta, *Rua terminando no portão do Forte do Morro do Castelo*, 1922.



Imagem 47: Augusto Malta, *Muralla do Forte do Morro do Castelo*, 1914.

As fotografias foram realizadas entre dez e, quase, vinte anos após a aquarela de Visconti. Dessa forma, percebemos no registro efetuado por Malta um maior desenvolvimento urbano ao redor do Portão da Coroa. São inúmeras crianças que parecem posar para o

fotógrafo, enquanto Visconti, ao compor a sua tela possivelmente tenha passado despercebido pelos transeuntes do local. As habitações evidenciadas no registro fotográfico se ausentam na composição do pintor. Este, dá destaque ao portão e às grossas paredes do forte, buscando captar a atmosfera do lugar, nos trazendo as sensações que ele mesmo vivencia ao realizar sua obra. Embora nos três registros haja um aspecto rural comum ao período, realçado pelos animais presentes nas fotografias, na rua sem calçamento da aquarela, essa região estava no ponto central da cidade, localizado entre o antigo Paço Imperial, o Morro de Santo Antônio e o Passeio Público, como podemos notar no mapa realizado por Debret (1768-1848), em 1835.

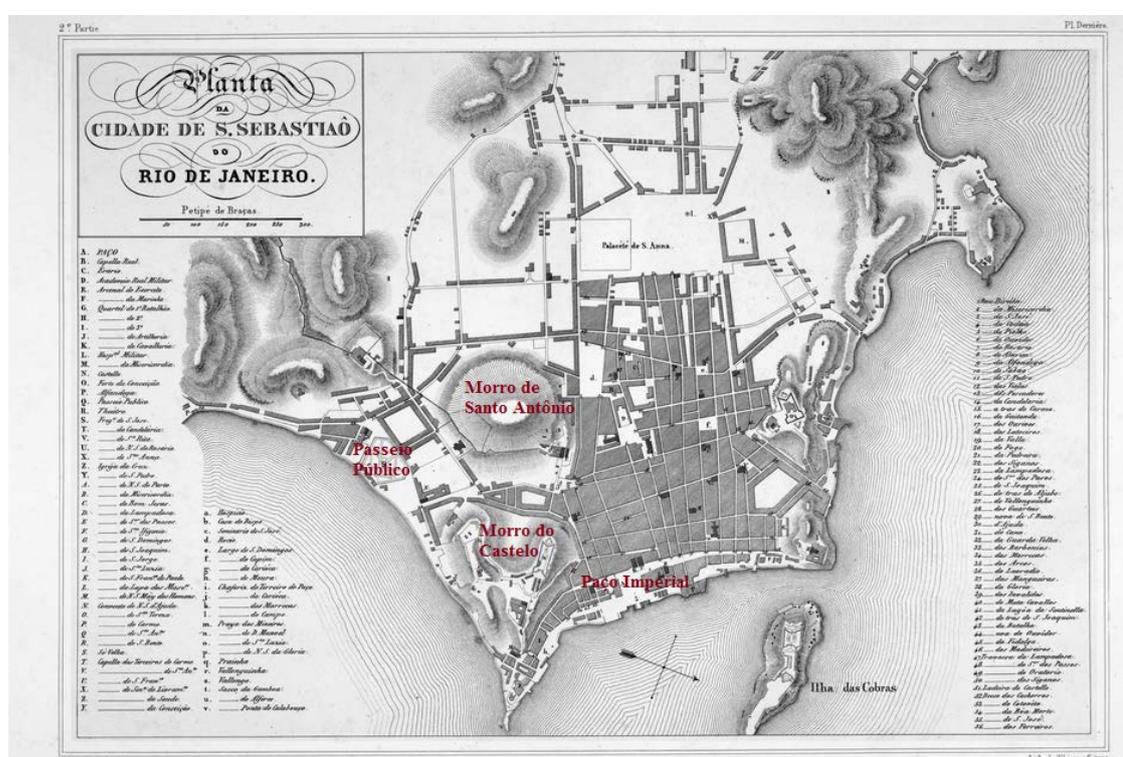


Figura 5: Jean-Baptiste Debret, *Mapa da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, 1835*. Mapa adaptado pela autora.

A aquarela de Visconti talvez passasse despercebida em relação a toda sua vasta produção, não fosse um detalhe: ela foi utilizada, cerca de 19 anos mais tarde, para compor o tríptico** que o artista realizou para o Palácio Pedro Ernesto, edificação que abriga hoje a Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Com a colaboração de Oswaldo Teixeira, conclui Visconti, em 1923, a decoração do vestibulo do Conselho Municipal, atual Câmara dos Vereadores (Palácio Pedro Ernesto), na Cinelândia. Compõe-se essa decoração de um tríptico de características impressionistas, intitulado *Deveres da Cidade*, medindo 5x15 m. Na parte central da obra, a figura feminina representa a cidade, e a masculina, a legislação. Os painéis

** Vide anexo de imagens.

laterais fazem menção aos trabalhos desenvolvidos por Oswaldo Cruz (saneamento) e por Pereira Passos (urbanização) ¹⁶⁸.

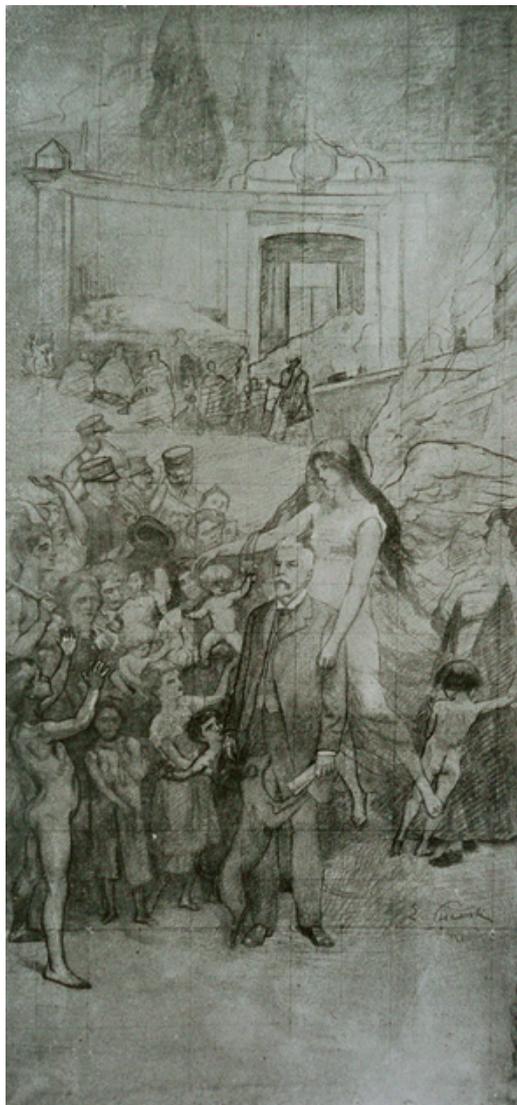


Imagem 48: Eliseu Visconti, *Pereira Passos*, c. 1923. Crayon e giz sobre papel. Localização Desconhecida. (Cartão para o tríptico do Palácio Pedro Ernesto – Rio de Janeiro).

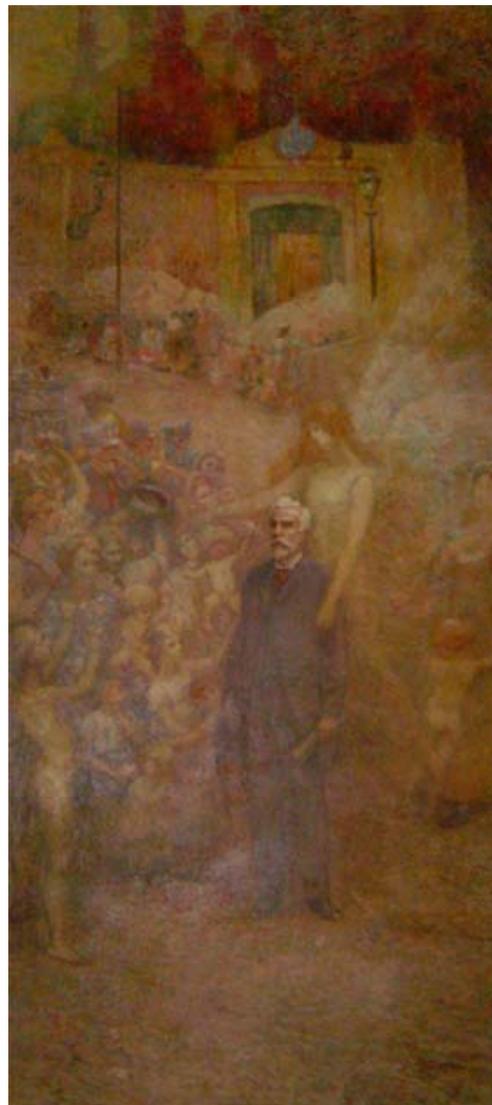


Imagem 49: Eliseu Visconti, *Tríptico da Câmara Municipal – Painel direito*, c. 1923. Palácio Pedro Ernesto.

O estudo, chamado *Pereira Passos*, faz referência clara a um dos principais reformistas da cidade, que encomendou à Visconti a decoração de uma das construções mais importantes da reforma modernizadora do início do século, o Teatro Municipal¹⁶⁹. Na obra finalizada do pintor é nítido o incontestável lugar de memória que torna-se o Morro do Castelo e seu Portão do Forte, já em 1923, dois anos após seu desmanche. A aquarela de 1904 aparece de forma quase idêntica na composição do tríptico para o Palácio Pedro Ernesto,

¹⁶⁸ VISCONTI, Tobias Stourdzé. Uma trajetória Pioneira. In: VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). *Op. Cit.*, p. 43.

¹⁶⁹ Segundo o pintor, a realização da decoração do Teatro Municipal foi a obra mais importante de sua carreira.

modificando-se apenas um lampião de ferro batido **, à direita, e outro fixado à parede, na parte esquerda do muro, dando ainda mais verticalidade ao tríptico¹⁷⁰.

Uma figura alada¹⁷¹, que se apresenta tanto no painel esquerdo e central, como também no estudo para o painel da Assembleia Legislativa do Rio, parece guiar Pereira Passos. Na obra finalizada, as asas da personagem mostram-se de uma maneira muito mais sutil em relação às demais pinturas que compõe o tríptico.

O cachorro, presente no estudo, aparece cheirando o personagem principal, demonstrando, juntamente com os membros das classes menos favorecidas, talvez, a satisfação diante à modernidade que se anuncia, desaparecendo na obra final¹⁷². Podemos também pensar a presença do animal de outro modo: como aquele símbolo de fidelidade e respeito, dos sentimentos puros não contaminados pela mesquinhez do homem, que reconhece verdadeiramente o caráter e o bom coração das pessoas. Para isso, basta lembrarmos de uma representação realizada pelo próprio Visconti, onde o cachorro está sentado, bem próximo às crianças, que são símbolos da inocência, em *A caminho da escola*, Imagem 89.

O desmanche do Morro do Castelo, na década de 20, provocou também a destruição de outra edificação do período colonial, o antigo Observatório Nacional, fundado em 1730 pelos jesuítas. Os jatos d'água bombeados do mar, que botaram abaixo não só o morro como também históricas construções, parecem dar um sentido um tanto quanto inusitado ao ditado popular, que diz “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”, tão bem captado pelas lentes de Malta.

A falta de qualquer preocupação maior no salvamento do que fosse possível transpira das fotografias, nas quais podemos ver solidíssimos edifícios, como a igreja dos jesuítas e o antigo convento, com seus poderosos contrafortes, inclinarem-

** Conservam-se até hoje alguns estudos de lampiões feitos por Visconti, muito embora, não possamos afirmar com certeza terem sido estes utilizados na composição dos trípticos. Vide anexo de imagens.

¹⁷⁰ “Ao realizar uma mostra de artes decorativas, na Escola Nacional de Belas Artes, em 1901, exibindo projetos de objetos de ferro, luminárias públicas, grades, vitrais, estampania em tecido, papel de parede e cerâmica, Visconti transforma o modelo das relações entre arte e indústria, que no Brasil pela primeira vez se propõe ao deslocamento para o paradigma moderno e temas da vida urbana, além de introduzir no país o movimento *art nouveau* em seu período de plena vigência na Europa.” Ver: HERKENHOFF, Paulo. *Op. Cit.*, p. 178.

¹⁷¹ Segundo Mirian N. Seraphim, a figura alada presente em *A Providência guia Cabral*, de 1899, (vide anexo de imagens) funciona, dentro da produção viscontiana, como um modelo de figuras aladas que ele criará posteriormente. “Ao contrário, às futuras criações de Visconti da história recente, ele sempre acrescentará uma figura alegórica feminina, alada ou não, transformando, assim, *A Providência Guia Cabral* numa espécie de protótipo.” Ver: SERAPHIM, Mirian N. *A Carreira artística. In: VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). Op. Cit.*, p. 83.

¹⁷² Talvez o desaparecimento do cachorro nos diga muito a respeito dos termos que foram postos às camadas populares pela Reforma Passos. Na verdade, segundo os arautos da higienização, não só o cachorro, como também toda população vista como imoral e desprovida de higiene deveriam desaparecer do alcance visual das regiões reformadas.

se à beira do abismo, ainda com as bandeiras das janelas, como se fossem casas de bonecas ou brinquedos¹⁷³.



Imagem 50: Augusto Malta, Ruínas do Observatório do Morro do Castelo, 1922.



Imagem 51: Augusto Malta, Arrasamento do Morro do Castelo utilizando-se jatos de água bombeada do mar, 1922.

Os jatos d'água retratados nas fotografias parecem não apenas ter conseguido desfazer o morro, como também ter lavado (e levado), para sempre, importantes patrimônios históricos coloniais brasileiros, em nome da ideia de progresso, muito em voga no período da *belle époque* no Brasil. Pois,

sempre houve um passado a ser esquecido, algo a ser eliminado. E o esquecimento é sempre seletivo. Entre os cariocas do início dos Novecentos, o passado a ser negado era o colonial. Simultaneamente, adquiria-se um outro passado por encomenda, fantasioso e imaginário, povoado de referências a arquiteturas originárias de outros territórios – europeus ou orientais¹⁷⁴.

Segundo Maurice Halbwachs, em sua obra *Memória Coletiva*, a memória histórica só se apresenta para nós através de uma forma resumida e esquemática, ao contrário da memória individual. Esta por sua vez, “não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente”¹⁷⁵. Fazendo parte de uma memória histórica, as paisagens que destacam o Rio de Janeiro, no período anterior às suas diversas reformas urbanísticas, esses “signos reproduzidos através dos tempos, que são tudo o que me chega desse passado”¹⁷⁶, possibilitam à memória individual das pessoas não contemporâneas ao momento supracitado, forjar-se através desses signos, dessas imagens. Pois, como o próprio Halbwachs explicita, quando evocamos esses instantes os quais não vivemos, “sou obrigado a me remeter inteiramente à memória dos outros, e esta

¹⁷³ HERKENHOFF, Paulo. *Op. Cit.*, p. 90.

¹⁷⁴ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909. *Op. Cit.*, p. 18.

¹⁷⁵ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003, p. 72.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 73.

não entra aqui para reforçar ou completar a minha, mas é a única fonte do que eu posso repetir sobre a questão”¹⁷⁷.

Comungando da teoria de Halbwachs, o que nos resta das construções do Morro do Castelo, são as narrativas a seu respeito feitas por artistas contemporâneos à sua existência. Como é o caso das fotografias realizadas por Malta e de pinturas produzidas por numerosos pincéis, dentre os quais se encontram os de Eliseu Visconti, que compõe *Antigo Observatório Nacional*, em 1903.

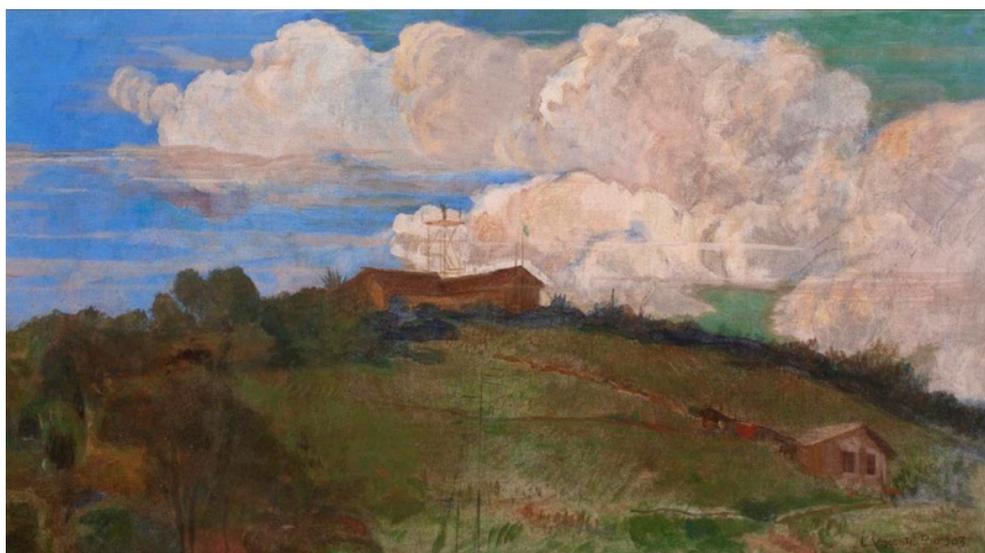


Imagem 52: Eliseu Visconti, *Antigo Observatório Nacional*, 1903. Óleo sobre tela, 46x80 cm. Coleção Particular.

O céu movimentado e a longa faixa de terra vista pelo observador, que parece estar no sopé do morro, reduzem consideravelmente o espaço dado à construção do observatório. Embora as nuvens sejam claras, são densas, achatando o edifício, que mais parece uma choupana. As imensas nuvens e as diagonais ascendentes traçadas pelo contorno do morro, juntamente com a trilha entre a casinha na parte inferior direita e a edificação, dão uma impressão de maior altitude. O firmamento, de um azul límpido na esquerda, assume tom esverdeado abaixo e acima da grossa nuvem à direita. A ausência de personagens e a pouca expressividade do observatório destacam a preferência pictórica de Visconti em representar morros.

Como podemos perceber nas fotografias que Augusto Malta realizou dos arredores do Portão da Coroa (Imagem 46 e Imagem 47), o Morro do Castelo não continha apenas prédios institucionais como a Igreja de São Sebastião, o Observatório Nacional e o Forte do Castelo.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 72.

Havia um sem fim de habitações populares ladeando a rua que levava ao forte. O testemunho fotográfico nos leva a crer que o morro era povoado. Soma-se a essa evidência a representação do mesmo local realizada por Visconti na primeira década do século XX.

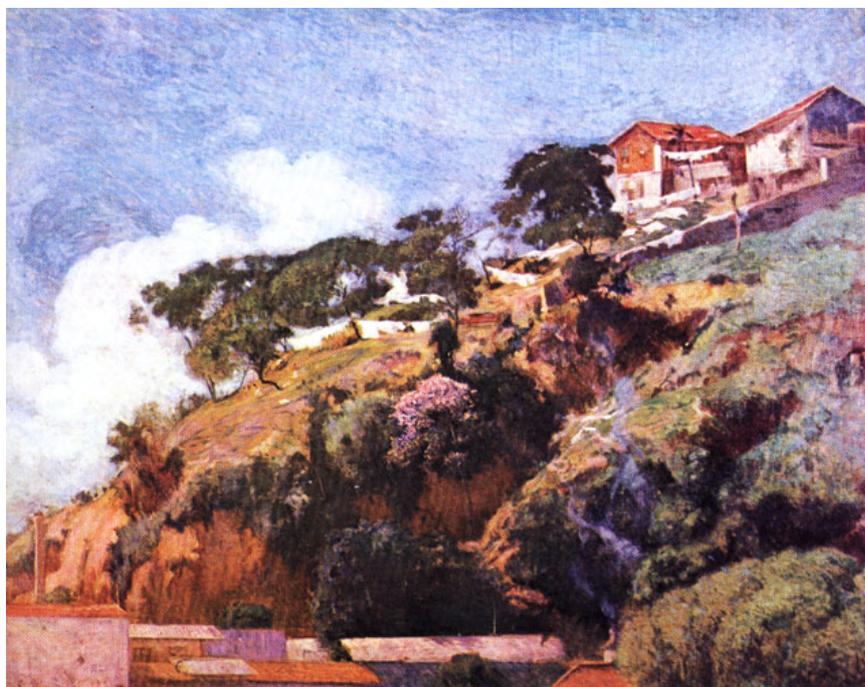


Imagem 53: Eliseu Visconti, *Morro do Castelo*, 1909. Óleo sobre tela, 80x100 cm. Coleção Particular.

Trata-se de *Morro do Castelo*, obra de colorido exuberante, em que o artista se posicionou nos primeiros metros do morro, representando apenas os telhados das casas da região plana. Chama-nos atenção a enorme erosão, os tons intensos da terra descoberta em alguns pontos, noutros, as cores abundantes da vegetação que foi nascendo logo em cima. Os varais repletos de roupas fixados de árvore em árvore denunciam a presença de lavadeiras na região.



Imagem 54: Augusto Malta, *Dem. do C. dos Capuchinhos*, 1922. Localização ignorada.

Existência que se impõe ainda em outro registro, quando da evolução do arrasamento do morro, em março de 1922, Imagem 54. A Igreja de São Sebastião, que abrigava o convento dos frades capuchinhos, já sem o telhado anuncia o seu fim próximo. E, em destaque, os conhecidos varais que foram representados inúmeras vezes por diversos artistas, seja nos arrabaldes da cidade, no Morro do Castelo ou de Santo Antônio.

Numa região localizada próxima ao aqueduto da Lapa, possuindo em seu sopé uma lagoa de mesmo nome, havia o Morro de Santo Antônio e, assim como o Morro do Castelo, foi posto em cena inúmeras vezes pelo pincel de Visconti. A principal diferença entre os dois locais em sua obra é que o artista acompanhou de perto o desmanche de um, mas, embora soubesse dos planos para a destruição do outro, não teve vida suficiente para ver quando este foi abaixo. Com isso, entendemos que as representações realizadas do Morro de Santo Antônio, embora para nós, seres vivos do início do século XXI, esteja imbuída da narrativa memorial, não possuem o mesmo aspecto presente no tríptico do Palácio Pedro Ernesto.

Quando Visconti realiza uma “série, talvez inspirada nas notícias de desmonte do Morro de Santo Antônio”¹⁷⁸, o local ainda existe, ainda é parte do cotidiano social; o mesmo não acontece com relação a obra realizada para o Palácio Pedro Ernesto, já que, no momento de sua execução (1923), o local só habita a memória das pessoas. Assim, Visconti possui a nítida intenção de eternizar este lugar, vivido por ele e por seus contemporâneos, através de sua arte. O artista concede ao Portão da Coroa o papel de lugar de memória e se torna um ser ativo na fabricação da mesma.

¹⁷⁸ SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti: o estado da questão.** v.2. *Op. Cit.*, p. 109.

Em meados do século XX, houve o desmonte do Morro de Santo Antônio, “porém poupando a única construção notável nele situada, o convento de Santo Antônio, bem como preservando uma pequena fralda do morro aonde vinha dar, partindo de Santa Teresa, o aqueduto da carioca”¹⁷⁹. Seu arrasamento serviu para a construção do aterro que permitiu o alargamento da Av. Beira Mar, na zona sul da cidade.

Em 1958, o Morro de Santo Antônio começou a ser levado nas caçambas dos caminhões. A população apenas reclamou que os restos da velha colina empoeiravam a cidade, do incômodo de estar sendo coberta com o pó de sua história. É um Rio cada vez mais bolorento que tenta fazer bela figura com artifícios¹⁸⁰.

A despeito da atitude da maioria da população com relação ao arrasamento do local, Eliseu Visconti não pareceu compartilhar de estranho descaso. Observamos em sua produção inúmeras obras em que o morro figura como elemento principal da composição. O atelier do artista, no início do século, ficava na Rua Mem de Sá, muito próximo ao morro, por isso encontramos ricos trabalhos referentes à localidade. Segundo Seraphim,

Esse morro foi muitas vezes retratado por Visconti, pela proximidade que tinha de seu ateliê, à Rua Mem de Sá, de onde o pintor o avistava pela sacada dos fundos. Na década de 1950, a maior parte do morro foi destruída para fornecer material para o Aterro do Flamengo, porém planos para a sua demolição já existiam desde pelo menos o início do século XX. Talvez por isso Visconti tenha registrado em tantas pinturas aspectos desse morro, principalmente na década de 1920, enquanto acontecia o desmanche de outro morro que serviu de inspiração para várias composições suas: o do Castelo¹⁸¹.

Assim como nas paisagens em que Visconti representa os arredores de sua casa em Copacabana, as obras que destacam o Morro de Santo Antônio são imagens da intimidade do artista, pois em sua maioria, partem da janela de seu atelier em direção ao morro. Em *Pombos no meu atelier*, Imagem 55, é possível ver até mesmo a sacada da varanda em primeiro plano. Segundo Mirian Seraphim,

é bem provável que esta seja a pintura apresentada na 34ª EGBA, de 1927, sob o nº 429, com o título manhã brumosa. Se Visconti queria registrar a paisagem observada de seu atelier, sob a bruma da manhã, talvez tivesse mesmo de fazer vários estudos de partes desta vista, em diferentes manhãs, pois o efeito se modificaria rapidamente com o passar das horas¹⁸².

E parece ter sido exatamente isso que o pintor empreendeu, várias obras de pontos de vista muito semelhantes. Em *Revoada de pombos*, Imagem 56, ainda não há a atmosfera azulada que incide sobre o local em *Morro de Santo Antônio* e *Morro de Santo Antônio com*

¹⁷⁹ BUENO, Alexei. A cidade de pedra e cal: permanências e desaparecimento. *Op. Cit.*, p. 90.

¹⁸⁰ BANDEIRA, Júlio. *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁸¹ SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti:** o estado da questão. v.2. *Op. Cit.*, p. 109.

¹⁸² *Ibid.*, p. 110.

palmeiras, Imagem 57 e Imagem 58. De acordo com a mesma autora, todas essas composições estariam presentes em *Pombos no meu atelier*. A Imagem 57 comporia a parte superior direita, destacando-se os pinheiros, enquanto a Imagem 58, trataria do canto superior esquerdo, tendo suas palmeiras quase apagadas pelo efeito da bruma matinal. “Ver uma paisagem significava esquadrihar intencionalmente sua luz e suas cores, e ainda as reações recíprocas entre elas. Isso significou descobrir com alegria uma multiplicidade de tons e combinações de tons que grandes pintores tinham ignorado no passado”¹⁸³.

Há ainda outra obra, que foi recentemente aprovada pela Comissão de Autenticação, na qual encontramos o mesmo local de *Morro de Santo Antônio com palmeiras* sendo representado, embora sem a tonalidade azulada e de forma mais aproximada. Tendo sido produzida por volta de 1925, como as demais, é possível que também se refira ao mesmo momento de estudos para a representação de 1927. *Morro de Santo Antônio*, Imagem 59, diferentemente das restantes, possui uma vibração intensa provocada pelos tons de verde, amarelo e azul utilizados por Visconti, além de contar com uma pincelada mais solta. É proveitoso notar inclusive que *Pombos no meu atelier* possui as maiores dimensões em comparação às demais composições, sugerindo, talvez, ser esta a obra finalizada.



Imagem 55: Eliseu Visconti, *Pombos no meu atelier*, 1927. Óleo sobre tela, 100x73 cm. Coleção Particular.



Imagem 56: Eliseu Visconti, *Revoada de pombos*, c.1926. Óleo sobre tela, 73x50cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

¹⁸³ SCHAPIRO, Meyer. *Op. Cit.*, p. 26.



Imagem 57: Eliseu Visconti, *Morro de Santo Antônio*, c.1925. Óleo sobre tela, 80x60 cm. Coleção Particular.



Imagem 58: Eliseu Visconti, *Morro de Santo Antônio com palmeiras*, c.1925. Óleo sobre madeira, 29x33 cm. Coleção Particular.

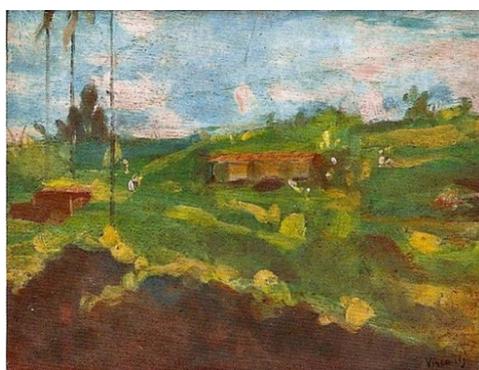


Imagem 59: Eliseu Visconti, *Morro de Santo Antônio*, c.1925. Óleo sobre madeira, 26 x 35 cm. Coleção Particular.

Embora, na maioria das paisagens, o morro apareça sempre cortado pela margem da tela, existe um distanciamento em relação ao que está sendo representado, como se Visconti realizasse representações *do* morro, ao invés de representações *no* morro. A partir desse ponto de vista notamos a diferença do artista, o qual na maioria dos casos produz uma paisagem urbana, aos demais pintores que enfocaram a cidade do Rio de Janeiro a partir do local, produzindo uma vista panorâmica, como é o caso de Nicolas Antoine-Taunay, por volta de 1816.



Imagem 60: Nicolas-Antoine Taunay, *Entrada da baía e a cidade do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816*, 1816. Óleo sobre tela, 45x56,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Em *Entrada da baía e a cidade do Rio* o artista abre a visão para toda a Baía de Guanabara, onde se vê o mar e o relevo icônico do Pão de Açúcar. Pelo ângulo de visão tudo indica que as casas representadas situam-se no atual bairro da Lapa. Embora haja um corpo significativo de construções, vê-se em muitos pontos o verde da vegetação, quando não, uma área de pastagem, dando mostras do aspecto ruralizado presente no início do Oitocentos. Os frades do Convento de Santo Antônio, construção que saiu incólume do desmanche do local um século mais tarde, apreciam a vista do ensolarado dia.

Mas há uma obra singular, relativa à mesma localidade, em que Visconti, mesmo realizando uma narrativa *no morro*, se volta para o interior da paragem, não compondo um panorama, como no caso supracitado. O que reafirma seu interesse pelas paisagens urbanas, com enquadramento mais aproximado. Nela o pintor relata um espaço diferente das vistas rotineiras da capital, o cotidiano é exposto de maneira exuberante. O artista nos revela uma paragem que, a outros olhos poderia parecer sem interesse ou vulgar, habitado por gente ordinária. Trata-se de *Recanto do Morro de Santo Antônio*.



Imagem 61: Eliseu Visconti, *Recanto do Morro de Santo Antônio*, c. 1920. Óleo sobre tela, 70x96 cm. Coleção Particular.

A cena, em que se narra o dia de duas personagens femininas, é caracterizada pela variedade de cores e de formas, dando ao olhar atento de espectadores do início do século XXI, a narrativa acerca desses subúrbios cariocas construídos (e/ou desconstruídos) no início do século XX. “O tempo dos lugares, é esse momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sobre o olhar de uma memória reconstituída”¹⁸⁴.

A personagem mais velha, talvez a mãe, cuida das tarefas deixando a criança brincar por longo período de tempo no quintal, explicitando a afetuosidade entre as duas. A lavadeira parece estar em pleno dia de trabalho, o que é reforçado pela bacia e os varais cheios de roupas. A menina se distrai ao montar seu arranjo florido nesse sossegado recanto rural. Flores, que ao serem arrancadas pela viçosa personagem acabam morrendo, nos remetendo tanto à efemeridade quanto a beleza da vida.

Quando comparamos *Recanto do Morro de Santo Antônio* com a fotografia de Augusto Malta, Imagem 62, a sensação de estranhamento é inevitável. Colocando lado a lado as duas imagens, é impossível pensar em ambas representativas de um mesmo local¹⁸⁵, exceto pela parcimoniosa presença de alguma vegetação no fundo da paisagem registrada pela câmera do fotógrafo.

¹⁸⁴ HALBWACHS, Maurice. *Op. Cit.*, p. 12.

¹⁸⁵ Apesar de serem narrativas acerca do Morro de Santo Antônio, é importante evidenciar que, claramente, tratam-se de trechos diferentes do mesmo outeiro.



Imagem 62: Augusto Malta, *Casebres do Morro de Santo Antônio*, 1914.

A sensação de conforto, leveza e amplitude espacial transmitida em *Recanto do Morro de Santo Antônio* encontra o seu oposto na viela estreita, rígida e insalubre de *Casebres do Morro de Santo Antônio*. Sendo a fotografia datada de 1914 e a pintura realizada em 1920, poderíamos crer erroneamente que os casebres se elevaram de sua condição à recantos, num período de 6 anos... Isso se compreendêssemos que o pintor, ao invés de estar preocupado com a composição pictórica, estivesse fazendo um relato histórico da vida no morro, imbuído de um compromisso ímpar com a realidade a ser apresentada; e que o fotógrafo, mesmo possuindo interesse documental, estivesse desprovido de qualquer ideologia.

Comparando as duas obras, percebemos como os indivíduos são retratados de maneira distinta. O homem negro junto às crianças, também em sua maioria possuidoras da mesma tez de pele, possuem olhar desconfiado, e estas, pés no chão. Não parece haver alegria, brincadeiras pueris e leveza na vida desses habitantes do Morro de Santo Antônio, convertendo-se assim, em um retrato frio do descaso político na capital federal para a posteridade. Os personagens de Malta são o antagonismo latente do aspecto calmo e feliz das protagonistas de Visconti. O esgoto desce no canto da rua, tendo sido criada uma passagem de madeira para dar caminho mais fácil aos transeuntes da viela.

Configura-se assim a interpretação que a noção de higienização, tão defendida pelo poder público, parecia fazer-se eficaz apenas nos projetos para a região central e plana da cidade. Ao contrário da representação de Visconti, a fotografia não dá mostras de um espaço para alvejar roupas, nem mesmo de grandes quintais onde se possa plantar e criar animais

para a subsistência dos moradores dos barracos. Barracos estes, erguidos com madeira escura, com aspecto apodrecido, possivelmente pela constância das chuvas.

Na década de 1950, o Morro de Santo Antônio foi desmanchado e, através da sua ausência no espaço urbano carioca, converteu-se em lugar de memória, pois

se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história¹⁸⁶.

Paralelamente a esse raciocínio, estivéssemos nós hoje, inseridos naquele Rio de Janeiro pacato e quase rural de fins do século XIX, aos olhos de nossos contemporâneos, as obras de Visconti teriam perdido seu valor enquanto lugar de memória.

É importante a compreensão de que Eliseu Visconti, ao realizar suas representações do Rio de Janeiro, à exceção do tríptico para o Palácio Pedro Ernesto, poderia não estar intencionalmente preocupado em registrar a memória desses locais, embora algumas evidências indiquem essa preocupação. O que torna o trabalho de um fotógrafo como Malta e de inúmeros pintores que viveram o período inicial da República significativos aos nossos olhos é a necessidade que possuímos de criação de locais para a memória, “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...] porque essas operações não são naturais”¹⁸⁷.

Além disso, é importante salientar que as paisagens urbanas feitas por Visconti encontram-se submetidas ao repertório visual do pintor. Assim, essas obras estão imersas dentro da tradição da representação pitoresca da pintura de paisagem e, enquanto herdeira de uma tradição, elas se convertem em memória da própria tradição pictórica.

2.1.3. A tradição pictórica das paisagens cariocas

É preciso ainda tratar do legado existente em cada obra de arte que possibilita a filiação entre elas e permite a nós, observadores, o acesso ao repertório visual de cada artista. Dessa forma, podemos entender a produção de Eliseu Visconti como um dos inúmeros casos em que pintores se utilizam da tradição artística para representar a realidade ao seu redor.

¹⁸⁶NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. In: **Projeto História**. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993, p. 8.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

Convertendo a obra de arte em si, em lugar de memória de uma tradição, fazendo enxergar assim a sua ambivalência.

Como bem nos orienta Jorge Coli, em seu livro *O Corpo da Liberdade*, “um dos grandes prazeres dos historiadores das artes é descobrir as imagens renascendo dentro de outras imagens, tomando novos sentidos, ressuscitando o mesmo para se transformarem em outro”¹⁸⁸.

Com isso, entendemos a história da arte concebida através de uma tradição, perpassando todo o fazer artístico desde seu início. Através de uma obra nos é possível perceber inúmeras outras. Ao olharmos uma pintura conseguimos notar algo, por vezes, apenas um mero detalhe, que nos traz à lembrança outra tela ou, quem sabe, qualquer outra obra, existindo nessa lembrança uma memória fragmentada de narrativas artísticas anteriores.

Quando Eliseu Visconti executa uma de suas representações do Pão de Açúcar, datada de 1901, que analisaremos melhor mais adiante, existe dentro desta pintura algumas filiações, contatos, sendo possível ao historiador a reconstrução da cultura visual desse artista, através da comparação de imagens. Afinal, “comparar é uma forma de compreensão silenciosa da relação entre as imagens”¹⁸⁹.

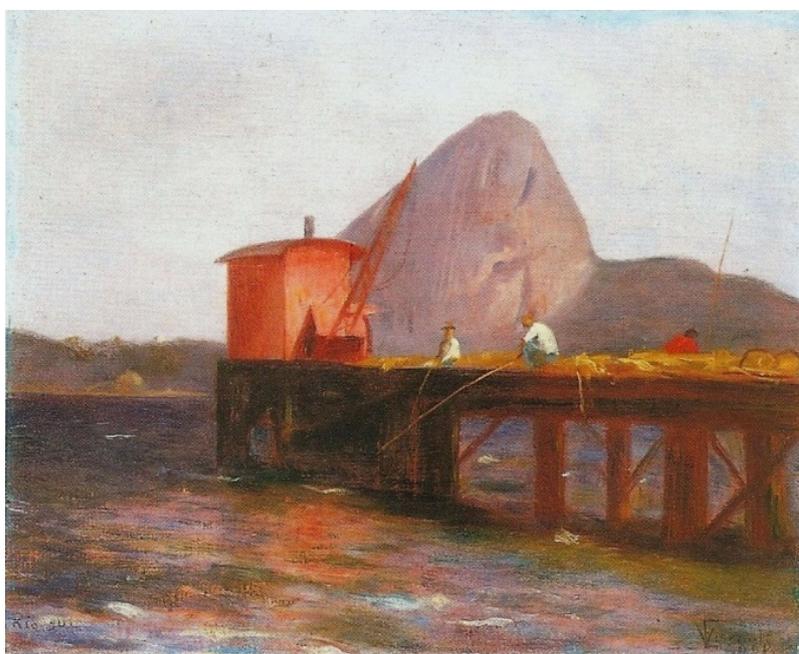


Imagem 63: Eliseu Visconti, *Pão de Açúcar*, 1901. Óleo sobre tela, 26,0x32,5 cm. Coleção Particular.

¹⁸⁸ COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 269.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 268.

Seria o registro de Visconti o primeiro a fazer menção ao Pão de Açúcar dentro da pintura de paisagem brasileira? Seria apenas com a modernidade e o advento da fotografia que a formação rochosa se tornaria o cartão postal da cidade? Entendemos não ter sido Visconti o iniciador dos registros do relevo em questão. Compreendendo que o pintor realiza em suas telas as paisagens vivenciadas por ele, é importante destacar que o mesmo possui uma cultura visual. Esse arcabouço imagético lhe permitiu, através dos vários pontos de vista de outros artistas que representaram o local antes dele, formar sua visão tão singular da paisagem do Pão de Açúcar.

Com um pequeno esforço investigativo é possível perceber que existe uma tradição representativa do morro, que está entre um dos locais mais figurados desde a chegada de inúmeros artistas viajantes no início do século XIX¹⁹⁰. Cabe ainda nos perguntar o que fez dessa formação rochosa um dos símbolos mais carregados de memória da cidade do Rio de Janeiro, não havendo

memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda¹⁹¹.

Entendendo o espaço como uma realidade durável, inclusive nas obras de arte, podemos inserir as imagens do Pão de Açúcar enquanto perpetuadoras da recordação da cidade, guardiãs de um espaço que foi alterado, mas que possui um lugar de memória. O que faz do relevo em questão um símbolo da cidade do Rio de Janeiro talvez seja a sua imponente permanência, numa urbe em que, década após década, quase tudo se modifica.

Dessa maneira enxergamos a ambivalência das representações artísticas na discussão acerca da memória, uma vez que estas possuem não somente a função de guardiãs de um contexto espacial passado, mas principalmente a história da tradição artística enquanto construção pictórica. As obras de arte são lugares de memória, pois garantem “ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão”¹⁹².

¹⁹⁰ De acordo com Celeste Zenha, “A década de 1840 se constitui num marco para a produção nacional de estampas. [...] Eduard von Laemmert, um dos maiores livreiros da cidade e dono de uma tipografia, tomou a iniciativa de editar um álbum de vistas da cidade do Rio de Janeiro. As pranchas assinadas pelo saxão Karl Robert von Planitz foram litografadas por Otto Speckter e impressas em Hamburgo. Esse pequeno álbum, intitulado *Doze vistas do Rio de Janeiro*, apresenta os sítios mais importantes da cidade: o panorama da baía e da cidade tirado da ilha das Cobras e do convento de Santa Teresa; o aqueduto; a lagoa Rodrigo de Freitas com o morro Corcovado; Botafogo e o caminho de São Clemente; igreja e morro de Nossa Senhora da Glória; paço do Imperador do Brasil em São Cristóvão e finalmente o Cemitério dos Ingleses na Gamboa.” Ver: ZENHA, Celeste. *Op. Cit.*, p. 32. A imagem do Pão de Açúcar é encontrada em inúmeros panoramas da baía de Guanabara, dessa forma, acreditamos que a vista do panorama da baía e da cidade tirado da ilha das Cobras, citado pela pesquisadora, contenha a representação do relevo rochoso em questão.

¹⁹¹ HALBWACHS, Maurice. *Op. Cit.*, p. 170.

¹⁹² NORA, Pierre. *Op. Cit.*, p. 22.

Com o propósito de exemplificar as inúmeras possibilidades de representação da paisagem do Pão de Açúcar e de mostrar que o local tem sido temática constante na paleta de consagrados artistas, buscamos relacionar algumas produções relativas ao relevo. Com isso, procuramos lançar luz ao farto repertório pictórico que o local possui, mostrando como Visconti foi um entre tantos a se utilizar dessa teia da tradição representativa do morro. Além de ser mais um a enriquecer nossa cultura visual acerca do local.



Imagem 64: Jean-Baptiste Debret, Retrato de El-Rei Dom João VI, c.1817. Óleo sobre tela, 60 x 42 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.

Situa-se no gênero do retrato, uma das primeiras representações do Pão de Açúcar, realizada quando da chegada dos artistas franceses. Na obra de Jean- Baptiste Debret, a imagem da formação geológica, que então viria ser um dos principais cartões postais para as gerações futuras, surge como um detalhe¹⁹³, uma espécie de referência ao local onde se

¹⁹³ Ao analisarmos a obra é interessante notar como o pintor se utiliza, de uma forma muito pessoal, de um procedimento comum na arte entre os séculos XV e XVI, a chamada “*veduta*”. Esta seria a construção de uma pintura, geralmente de temas religiosos, com uma paisagem vista através de uma janela, a cena se “ouvre sur un paysage panoramique aperçu à travers la baie du second plan. Traité avec précision, il n’est cependant pas l’image fidèle d’un paysage identifiable, mais plutôt une vue composée à partir de plusieurs paysages observés.” (abre sobre uma paisagem panorâmica vista através do vão do segundo plano. Tratada com precisão, ela não é porém a imagem fiel de uma paisagem identificável, mas antes uma vista composta a partir de inúmeras paisagens observadas). Em *Retrato de El-Rei Dom João VI*, o tema religioso é substituído por um retrato e a paisagem, que na *veduta* é tratada com precisão de um local não identificável, em Debret ganha sentido contrário, sendo uma cena exterior identificável, mas, devido ao tamanho, pouco precisa. Ver: MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN. **Parcours “La peinture de paysage”**. Disponível em:

encontrava Dom João VI no momento de execução da obra. Embora o relevo esteja representado em uma porção ínfima da tela, quase imperceptível, ele corrobora com a ideia de que “au centre d’un paysage naturel majestueux, la couronne aspirait à être reconnue comme l’instigatrice d’un progrès civilisateur, imposant son action sur une nature domptée”¹⁹⁴. Destacamos ainda, que mesmo antes de Debret, provavelmente já havia uma tradição de representação do morro do Pão de Açúcar, pois para ressaltar a soberania e localização do Rei, o artista recorreu a um símbolo que já teria sido enraizado como representativo dos domínios tropicais portugueses.



Imagem 65: Henrique José da Silva, *Retrato do imperador em trajes majestáticos*, c. 1822. Gravura sobre metal feita por Urbain Massard, 64x44 cm. Reprodução de Elaine Cristina Dias. Acervo do Museu Imperial/IPHAN/MINC, Petrópolis, Rio de Janeiro.



Imagem 66: Félix Émile Taunay, *Retrato de sua majestade o imperador D. Pedro II*, 1835. Óleo sobre tela, 202,5x131,4 cm. Coleção da Escola Nacional de Belas Artes.

<http://www.mba.caen.fr/activites/scolaires/2013/Caen-MBA-Parcours%20Paysage-sans%20visuels%20XXe-f%C3%A9vrier%202013.pdf>. Acesso em: 04/06/2013, p. 4.

¹⁹⁴ DIENER, Pablo. “Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIX^e siècle”. In: **Perspective**. La revue de l’INHA, n. 2, p. 365-372, 2013, p. 368. “No centro de uma paisagem natural majestosa, a coroa aspirava a ser reconhecida como a impulsadora de um progresso civilizador, impondo a sua ação sobre uma natureza domesticada”.

Não somente Dom João VI, como também os dois outros monarcas brasileiros foram representados com a mesma perspectiva. Sabedores de que esse tipo de retrato, com os soberanos próximos aos símbolos do poder, era muito comum entre os potentados europeus, observamos no caso brasileiro uma variável, a presença de locais relativos à paisagem carioca. Coadunando com símbolos como a coroa, o trono, o manto e o cedro, por fazerem referência direta ao poder exercido pela dinastia portuguesa nos domínios tropicais.

Apenas o morro do Pão de Açúcar, ou toda a baía de Guanabara, estarão presentes em retratos significativos dos monarcas. Com o passar do tempo, no entanto, e com a subida ao trono de Pedro II, esses índices característicos da topografia carioca, como será visto, em muitas oportunidades cederão lugar a uma paisagem mais genérica do Brasil¹⁹⁵.

As representações de Debret e de Henrique José da Silva possuem o Pão de Açúcar representado à esquerda através de janelas ladeadas por colunas, comuns em composições de monarcas europeus. Já no retrato realizado por Taunay, temos acesso à paisagem ao fundo devido à abertura de um cortinado. Mesmo sabendo se tratar da vegetação carioca, não podemos precisar qual localidade está sendo representada¹⁹⁶.

Se o jovem Pedro é o símbolo mais puro da nação brasileira, representado em um cenário idêntico àqueles em que posavam os outros monarcas europeus [...] os índices da paisagem local, como referido, reforçam essa convenção que identifica a imagem do imperador ao país¹⁹⁷.

Não somente em retratos oficiais, como também em inúmeras outras ocasiões, a paisagem carioca foi utilizada para localizar espacialmente a narrativa de uma obra de arte. É o que podemos conferir no *Retrato de Murilo Mendes*, realizado por Alberto Guignard, em 1930, onde o Pão de Açúcar figura logo atrás da cabeça do poeta.

O paisagista do modernismo representa o relevo através de uma janela, assim como nos casos já citados, mas na obra do século XX, a paisagem não possui um lugar tímido em relação ao todo compositivo. A abertura à paisagem encontra-se cortada pela margem superior da tela, juntamente com a cortina esquerda, que emoldura a vista. No trabalho de Guignard, a visão total do Pão de Açúcar é impossibilitada pela cabeça do protagonista da cena, como se o

¹⁹⁵ CHIARELLI, Tadeu. A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX. In: **Crítica Cultural**, Volume 4, nº 2, p.125-161, p. 146.

¹⁹⁶ Há fortes indícios de que o local onde se encontra Dom Pedro II seja o palácio da Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão. Dessa forma, a vegetação que encontra-se ao fundo da composição poderia ser o Corcovado. Segundo aponta Lilia Schwarcz, “O Palácio situava-se bem longe da cidade, mas em compensação era fresco e arejado, e o príncipe-rei ali desfrutava de uma vida campestre e mais privada, só comparecendo no Paço da Cidade por ocasião das comemorações e solenidades públicas. O local foi então denominado Real Quinta da Boa Vista, em virtude de sua localização privilegiada: de lá, na direção do Caju, via-se o mar; de outro ângulo, a floresta da Tijuca e ainda o Corcovado.” Mais a frente, a autora continua a respeito da edificação da Quinta da Boa Vista: “A cor da fachada era então amarela, com molduras brancas” Ver: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Residências do Imperador*. In: **As barbas do Imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 216-217.

¹⁹⁷ CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 147.

pintor quisesse estabelecer um elo entre o pensamento do poeta e a cidade do Rio de Janeiro, onde por tantos anos este habitou. Deixando claro que as memórias de Murilo Mendes estariam sempre marcadas por sua passagem pela cidade.

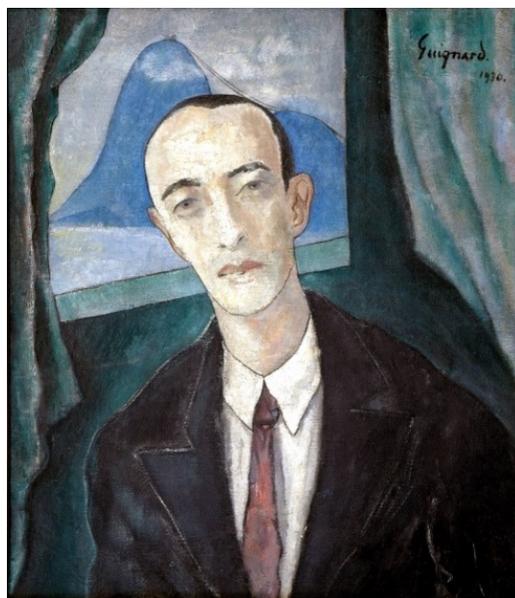


Imagem 67: Alberto Guignard, Retrato de Murilo Mendes, 1930.

A paisagem do Pão de Açúcar será motivo de estudo por todo o século XIX¹⁹⁸, como demonstram as obras de Nicolas Antoine Taunay (*Praia de Botafogo em 1816*), Henry Chamberlain (*Casa de Chamberlain no Catete com Pão de Açúcar ao fundo*), G. L. Hall (*Vista Panorâmica do Rio de Janeiro tomada de Niterói*), Henry Nicolas Vinet (*Pão de Açúcar*), Hagedorn (*Praia de Santa Luzia*), Nicolao Antonio Facchinetti (*Praia da Saudade*), Abigail de Andrade (*Estrada do Mundo Novo com Pão de Açúcar ao Fundo*), Amélia da Silva Costa (*Vista da Baía do Rio de Janeiro*)^{**} e outros incontáveis artistas que fizeram da cidade do Rio de Janeiro local de estada e de seus interesses pictóricos. Como enfatiza Diener, “il convient de le rappeler, la peinture de paysage avait été introduite au Brésil par des artistes qui y avaient séjourné dans les circonstances les plus diverses”¹⁹⁹, assim, possuímos um repertório infinito de representações em seus tipos, técnicas e perspectivas.

¹⁹⁸ Como já mencionado, o Morro de Santo Antônio foi procurado por vários artistas devido a vista da cidade que possibilitava, principalmente pelo panorama que se abria para a paisagem do Pão de Açúcar. Vide Imagem 60.

^{**} Vide anexo de imagens.

¹⁹⁹ DIENER, Pablo. “Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIX^e siècle”. *Op. Cit.*, p. 365. “Cabe lembrar, a paisagem como motivo das artes plásticas havia sido introduzida no Brasil por artistas que estiveram no país nas mais diversas circunstâncias”.



Imagem 68: Eliseu Visconti, *Alegoria à lei orçamentária*, 1913. Óleo sobre tela, 220x200 cm. Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.

Vindo ao encontro da perspectiva dada por Jean Baptiste Debret, Henrique José da Silva e Félix Émile Taunay, a obra *Alegoria à lei orçamentária* possui a representação do Pão de Açúcar, no que, ao contrário da *veduta* encontrada nos quadros oficiais já citados, supostamente, seria um quadro ao fundo do recinto criado por Visconti. Entretanto, podemos considerar a presença da tela no recinto uma metáfora dentro da pintura, pois assim como uma possível janela, ela se abre para o mundo.

Segundo nos mostra Mirian Seraphim,

Foram encontradas no álbum do artista guardado pela família, duas fotografias dos dois primeiros personagens, posando no ateliê de Visconti da Ladeira dos Tabajaras, com os mesmos trajes e na exata posição em que estão retratados na pintura, apenas em ângulos ligeiramente diferentes. Na pintura foi também retratada a cadeira e a mesa desse ateliê de Visconti, que aparecem em uma dessas fotos [...]. A estante, a pequena escultura equestre e os quadros ao fundo não foram reconhecidos. Completando a composição, aparece por trás dos homens públicos uma figura alegórica feminina, sempre presentes nas composições históricas de Visconti, aqui representando a própria Lei, motivo da homenagem²⁰⁰.

A obra diz respeito a uma homenagem feita pelos funcionários da prefeitura do Rio de Janeiro ao então administrador da cidade, Bento Ribeiro, que teria concedido àqueles um aumento. Encontram-se representados na tela o presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca, o citado prefeito e o Dr. Osório de Almeida, presidente do conselho da

²⁰⁰ SERAPHIM, Mirian N. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão*. v.2. *Op. Cit.*, p. 81.

municipalidade, fazendo referência ao dia da assinatura da lei orçamentária que concedia o apreciado benefício. Aqui, a alegoria que geralmente encontra-se alada, aparece apenas com uma espécie de panejamento branco, proporcionando leveza à personagem.

Como Mirian Seraphim nos relata, para a execução da obra, os protagonistas da cena foram fotografados no ateliê do artista em Copacabana, onde a pintura foi realizada, sendo algumas mobílias que constam no quadro também deste mesmo local. A representação faz referência provavelmente ao Palácio Pedro Ernesto, lugar no qual teria sido assinada a lei, devido sua funcionalidade à época. Ao fundo da cena viscontiana encontra-se um quadro, uma pintura de paisagem, onde se destaca a formação do Pão de Açúcar. Muito embora não seja uma janela que abre vista à paisagem natural, o sentido de tal representação não se modifica em relação às obras em que os monarcas brasileiros estão representados. Aqui, a pintura do Pão de Açúcar faz parte da narrativa, trazendo ao observador a referência de onde se passa a cena, no caso, a cidade do Rio de Janeiro.

Assim, podemos perceber que Visconti, para realizar as suas telas que destacam o Pão de Açúcar, se utilizou de um vasto repertório visual, condizente a sua experiência como pintor. Não somente sobre a temática do local, como também sobre os modos de representação possível de uma paisagem, utilizando-se das inúmeras imagens guardadas em sua memória visual.

É isso que faz do passado o presente, graças à memória. Uma obra de arte torna-se, no seu modo mais eterno e verdadeiro, algo que é captado pela observação, em forma mais involuntária que voluntária, e que termina armazenado, à nossa revelia, dentro da memória. [...] As obras são únicas, sem dúvida, mas como pontos num tecido amplo de outras obras²⁰¹.

Estima-se que muito pouco da produção de pintura de paisagem produzida no Brasil oitocentista seja conhecida, devido à falta de interesse do Estado em encomendar/comprar essas obras em seu período de produção²⁰², acarretando no fato de grande parte desses quadros estarem nas mãos de colecionadores particulares. Sendo assim, quando essas paisagens se encontram fechadas em coleções privadas, realidade não tão rara para o caso

²⁰¹ COLI, Jorge. *Op. Cit.*, p. 279.

²⁰² É importante notar que no contexto em questão o Estado possuía interesse na construção de símbolos que pudessem afirmar o seu poder, para tanto, a pintura histórica foi extremamente valorizada e alvo da maioria das compras e encomendas realizadas. No período imperial a pintura histórica narrava os grandes marcos fundacionais da nação e possuía um projeto coletivo de identidade nacional. Já no período republicano a pintura histórica, com a autonomia dos Estados, baseava-se na iconografia local, representando os líderes das revoltas locais. Para maiores explicações sobre como o ideário de nação se forma através dos valores simbólicos e culturais, ver: VEJO, Tomas Perez. “La pintura de historia y la invención de las naciones”. In: **LOCUS**: revista de história. Juiz de Fora: NHR e EDUFJF, v.5 n°1, jul.1999, p. 139-159.

brasileiro, acabam por negar ao grande público o acesso a essa memória histórica, desses lugares de memória²⁰³.

Se hoje possuímos a lembrança de muitos desses recantos rurais engolidos em nome da modernização, grande parte devemos às obras de arte produzidas no entre séculos 19/20. Ainda segundo Halbwachs, a lembrança é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica reportada ao passado²⁰⁴. Talvez por isso seja tão instigante o contato com obras que remontam períodos dos quais a nossa lembrança seja tão vaga.

À medida que o indivíduo carioca se movimentava junto com a urbe carioca em decadência, não haveria distinção nem compreensão das perdas que ocorriam junto com o enxovalhamento da história do sítio, ao longo do século XX. A obra de arte, a fixação de um determinado olhar em um determinado tempo é o que oferece esta possibilidade de enxergar aquilo que o presente mantém cabalmente oculto²⁰⁵.

Com isso, concebemos que as paisagens urbanas fixadas pelos pincéis de artistas, em madeira, tela e papel ostentam grande importância, por assegurarem aos indivíduos da posteridade o acesso ao que nem se suspeitava ter existido. Além de tudo o que uma obra de arte pode proporcionar a um observador, encontramos ainda no trabalho dos paisagistas que representaram a capital federal, em finais do século XIX e início do século XX, o poder de reencontrar a cidade perdida.

²⁰³ Com início no ano de 2013 a exposição *Imaginários*, realizada pelo Museu de Arte do Rio (MAR), foi de extrema importância, uma vez que contou com a colaboração de diversos acervos particulares para a montagem narrativa acerca da representação pictórica da cidade do Rio de Janeiro. O que possibilitou a inúmeros pesquisadores e ao público em geral o contato com obras tão caras a temática da pintura de paisagem.

²⁰⁴ HALBWACHS, Maurice. *Op. Cit.*, p. 78.

²⁰⁵ BANDEIRA, Júlio. *Op. Cit.*, p. 76.

3º Capítulo: Os ares da modernidade: Centro e Zona Sul na obra de Eliseu Visconti

3.1. O centro do Rio de Janeiro: uma região prismática

As transformações vividas entre finais do século XIX e início do século XX, relacionam-se a diversas esferas da sociedade brasileira, representada, no contexto em questão, pela cidade do Rio de Janeiro. Dentre estas mudanças não podemos deixar de destacar a reivindicação por reformas na AIBA, já na segunda metade da década de 1880. Ainda mais quando notamos que Eliseu Visconti esteve intimamente envolvido nesse processo.

O que nos interessa sublinhar, no entanto, é que encontramos o vocábulo “modernidade” entre as palavras de ordem dos estudantes e de alguns professores revoltados de 1890. Habitados à interpretação modernista sobre a história da arte do século XIX, é no mínimo curioso, para nós, encontrar essa palavra associada a artistas ditos acadêmicos. De fato, é sabido que alguns críticos do período escreviam a favor de uma abertura das artes à modernidade. Mas ocorre que o desejo de modernidade também estava presente no seio da Academia²⁰⁶.

Ao sabermos que a busca por modernidade encontrava-se no interior da Academia fica apenas a dúvida do que significaria a modernidade para esses artistas que tanto a ansiavam. Segundo nos aponta Camila Dazzi, ser moderno no Brasil de finais do Oitocentos significava distanciar-se do que já havia sido produzido pelos professores da AIBA. Dessa forma, havia algumas características próprias, às quais os artistas modernos atendiam, tais como:

Ser capaz de romper com os padrões então considerados acadêmicos, se desvincilhando da convenção. Pautar-se por suas impressões e sensações; ser original e ser capaz de deixar transparecer em suas obras a sua personalidade, a sua individualidade e seu temperamento. Ser capaz de realizar todos os gêneros de pintura/escultura, ou seja, ausência de especialidades. Ser apto para transmitir o que é característico da natureza, sobretudo suas cores, assim como transmitir suas próprias emoções diante da natureza. Ser um dândi, que estabelece vínculos com a poética do urbano, da moda e do que é passageiro. Ser um pintor atlético, errante, livre²⁰⁷.

É interessante notar como Visconti possui a maioria das características ditas dos pintores modernos. Ele, que em 1890 esteve envolvido com a revolta estudantil e com a organização do que ficou conhecido como Atelier Livre²⁰⁸. Dessa forma, percebemos já em

²⁰⁶ CAVALCANTI, Ana Maria T. O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909. *Op. Cit.*, p. 9.

²⁰⁷ DAZZI, Camila. *Op. Cit.*, p. 31.

²⁰⁸ Segundo nos conta Frederico Barata, “na mesma data em que os ânimos tanto tinham se exaltado na Academia, abandonaram-na os modernos, acompanhados na atitude pelos professores referidos [Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo]. E foram instalar-se, Visconti entre eles, no enorme barracão construído em

seu período de formação a busca, juntamente com alguns de seus pares, por uma atualização da estrutura e dos métodos de ensino propiciados pela AIBA. Importante frisar que o conceito de modernidade presente no meio artístico do entre séculos 19/20 em nada remete à modernidade buscada em 1922. “A simples comparação das obras de arte desses períodos expõe diferenças gritantes”²⁰⁹.

Em 1890, um ano após a proclamação da República, foi realizada a reforma vivamente solicitada. A partir de então, a instituição de ensino artístico passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), modificando sua orientação pedagógica e passando a possuir um “corpo docente considerado bastante moderno”²¹⁰. Segundo Ana Cavalcanti explicita, “a recém proclamada República era mais um fator a estimular as ideias de ação e de mudança”²¹¹.

Parece ser com entusiasmo que dezesseis anos após a reforma da Academia, em 1906, Visconti realiza uma representação de pequenas dimensões denominada *Inauguração da Escola Nacional de Belas Artes*.

pleno largo de São Francisco [...] transformando-o no que denominaram ‘Atelier Livre’, um curso de pintura moldado na Academia Julian, de Paris, no qual recebiam diariamente lições” *apud* CAVALCANTI, Ana Maria T. O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909. *Op. Cit.*, p. 10. É possível encontrar diversas pinturas de Eliseu Visconti produzidas nesse ano de 1890, as quais poderiam ter sido realizadas nesse contexto de Atelier Livre. Talvez esses alunos que não estavam mais frequentando as aulas da Academia e que saíam para pintar acompanhados uns dos outros possuíssem inúmeras paisagens de locais muito semelhantes. São paisagens realizadas por Visconti no ano de 1890: *Mamoneiras – Morro de São Bento*; *Menino com lata d’água*; *Paisagem com figura*; *O aprendiz de sapateiro*; *Recanto com mamoneiras*; *Uma casa brasileira*. Além de existirem também obras cuja datação não é precisa que, talvez, pudessem ter sido realizadas no mesmo momento que as anteriores, não havendo, no momento, nada que comprove o fato. Tais como: *Fundo de quintal* (c.1890); *Oficina da Gamboa* (c. 1890); *Paisagem brasileira* (c. 1890); *Paisagem urbana* (c. 1890); *Roupa no varal* (c. 1890); *Uma rua da favela* (c. 1890). Vide anexo de imagens.

²⁰⁹ CAVALCANTI, Ana Maria T. O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909. *Op. Cit.*, p. 16.

²¹⁰ DAZZI, Camila. *Op. Cit.*, p. 324.

²¹¹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX**. Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Batista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944). EBA/UFRJ: Bolsa de Fixação de Pesquisador FAPERJ, 2003, p. 28.

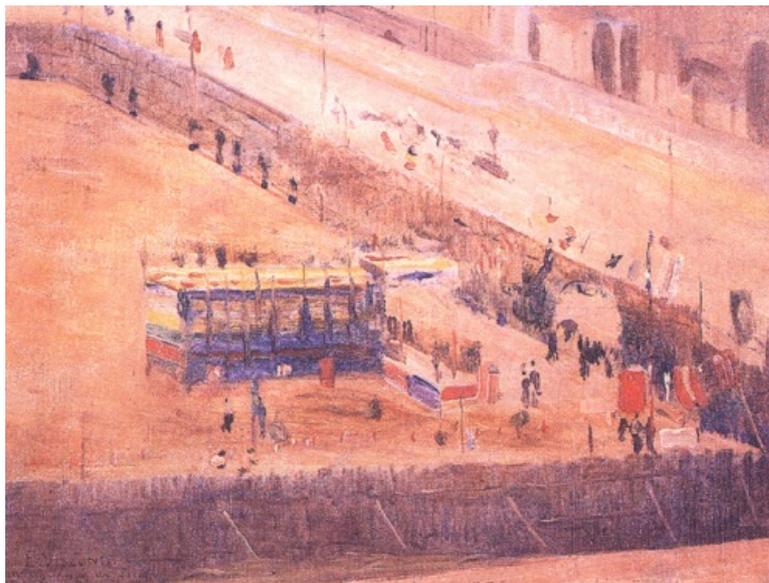


Imagem 69: Eliseu Visconti, *Inauguração da Escola Nacional de Belas Artes*, 1906. Óleo sobre tela, 26x33 cm. Coleção particular.

A cena, vista de cima, expõe um grande terreno cercado por tapumes. Na parte interior do bloqueio notam-se algumas pessoas próximas a um grande palanque. A cerca repleta de bandeirolas, representada diagonalmente, dá profundidade à composição. Não é possível saber ao certo de onde a cena está sendo observada pelo pintor. Caso seja do Teatro Municipal, tendo iniciado suas obras um ano antes, é possível visualizar apenas um ínfimo pedaço da Avenida Central. Mas se, de outra forma, a avenida em questão estiver representada na parte superior direita da composição, o artista provavelmente estaria situado em alguma construção existente do outro lado da atual Rua Heitor de Melo. Ao observarmos a tela, nossos olhos correm todo espaço composicional à procura de um vestígio representacional da ENBA, anunciado no título da pintura. Busca que ocorre sem muito sucesso.

Quando, em 1906, Visconti faz menção à Escola, é plausível que ele esteja fazendo referência ao assentamento da pedra fundamental da instituição, que logo tomará todo o terreno, pois, “o prédio ocupado hoje pelo MNBA foi construído, entre os anos de 1906 e 1908, para sediar a antiga Escola Nacional de Belas Artes – ENBA e sua pinacoteca na Avenida Central”²¹². Dessa forma, percebemos que na data de realização da pintura, o prédio estava no início de sua construção. Devido às suas dimensões é bem provável que a obra em questão seja um estudo rápido feito por Visconti. Não podemos, entretanto, deixar de observar que o artista considerou a fundação da edificação como sua própria inauguração, denotando ansiedade em ver construído o monumento arquitetônico do ensino artístico no

²¹² Disponível em:

http://www.museusdoriorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=37:museu-nacional-de-belas-artes-mnba#sobre_o_museu. Acesso em: 03/02/2016.

Brasil. A própria dimensão do terreno destinado à construção, ocupando maior parte do todo composicional, diz muito sobre a grandiosidade do edifício. Pequenos personagens dão ainda maior amplitude à área.

Com pinceladas soltas Visconti capta o instante. Nesse contexto observamos como “a escola ‘moderna’ se relacionava às ‘manchas’ identificadas nas paisagens e ao apanhado rápido na pintura”²¹³. Tudo na cena remete ao transitório. Briony Fer ao refletir sobre o caráter da modernidade no campo artístico, através da obra de Baudelaire, nos afirma que

o moderno, nesse contexto, não significa apenas *do* presente, mas representa uma atitude específica *para com* o presente. [...] essa experiência consciente de modernidade só se desenvolveu em meados do século XIX, quando, ao aplicá-la à arte, Baudelaire pode defini-la do seguinte modo: ‘Por modernidade entendo o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável’²¹⁴.

Assim entendemos que, no debate suscitado, a modernidade era vivenciada em diversas frentes. De um lado, a capital federal em seu contexto de transformações urbanísticas pretendia-se moderna. De outro, a instituição artística passa por uma reforma com o mesmo intuito de modernização. Soma-se a isso, as produções pictóricas de Visconti que, refletindo o período, possuem características consideradas próprias de artistas modernos.

Nas primeiras décadas do regime republicano o Rio de Janeiro buscava se atualizar às principais tendências da vida europeia. Existia o desejo de que a realidade carioca estivesse em compasso com toda a aura moderna existente, por exemplo, na capital francesa desde meados do século XIX. Nesse sentido, os planos reformistas presentes no governo do presidente Rodrigues Alves, promovem mudanças cruciais na região central da urbe, sendo realizada pelo prefeito Pereira Passos, a reforma urbana torna-se emblemática do período.

Dentre essas mudanças encontramos os planos para a construção do edifício que abrigaria a ENBA. Quando terminado, a escola abandonaria o prédio projetado por Grandjean de Montigny, situado próximo ao Rossio, atual praça Tiradentes, no centro da cidade, onde a Academia Imperial se instalara desde 5 de novembro de 1826²¹⁵.

Não são poucas as representações artísticas do início desse esforço “duplamente modernizador” (reforma urbana e reforma na Academia) que enfocam a região central da capital republicana. Para realização de debate tão rico em relação a como a modernidade era vista e sentida pelos artistas do entre séculos 19/20, buscamos aproximar a produção de Eliseu Visconti à de Gustavo Dall’Ara. Além dos referidos pintores terem retratado localidades

²¹³ DAZZI, Camila. *Op. Cit.*, p. 72.

²¹⁴ FER, Briony. *Op. Cit.*, p. 9.

²¹⁵ Disponível em: http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/academia_imperial_de_belas_artes.html. Acesso em: 27/01/2016.

muito próximas dentro da paisagem em questão, o fizeram de modo muito diverso, possibilitando uma fértil discussão sobre as escolhas e a percepção de seus criadores.

Dois anos após a *Inauguração da Escola Nacional de Belas Artes*, Visconti põe em cena novamente a Avenida Central, mas, ao contrário do esperado, Eliseu não realiza a representação do prédio da ENBA terminado. Na composição é a própria avenida que se estabelece enquanto protagonista.



Imagem 70: Eliseu Visconti, *Avenida Central*, 1908. Óleo sobre tela, 49,5x32,5 cm. Coleção Particular.

Inaugurada em 1905 a Avenida Central marca os novos tempos vividos pela cidade. É tão simbólica que em 1908, o guia de viagens para estrangeiros no Brasil composto por A. Moura destaca o local como uma atração turística da urbe²¹⁶. Já em 1912 a avenida arterial do Rio de Janeiro tem seu nome modificado para homenagear o Barão do Rio Branco, falecido naquele ano. “Rasgada sobre a planta da cidade original, a avenida Central instaura a diferença política entre a Corte e a cidade aberta à cidadania, entre o Império e a República, entre o moderno e os vestígios urbanísticos da colônia”²¹⁷.

²¹⁶ PERROTTA, Isabella . *Op. Cit.*, p. 16.

²¹⁷ HERKENHOFF, Paulo. *Op. Cit.*, p. 173.

Em consonância com o entendimento que Eliseu realiza obras de motivos muito próximos à sua vivência, Tobias Stourdzé Visconti nos aponta o estímulo dado para a execução de *Avenida Central*. Segundo o neto do pintor, foram as inúmeras vezes que Visconti esteve no Teatro Municipal, para a colocação do pano de boca realizado por ele, que o motivou a pintar a tela²¹⁸.

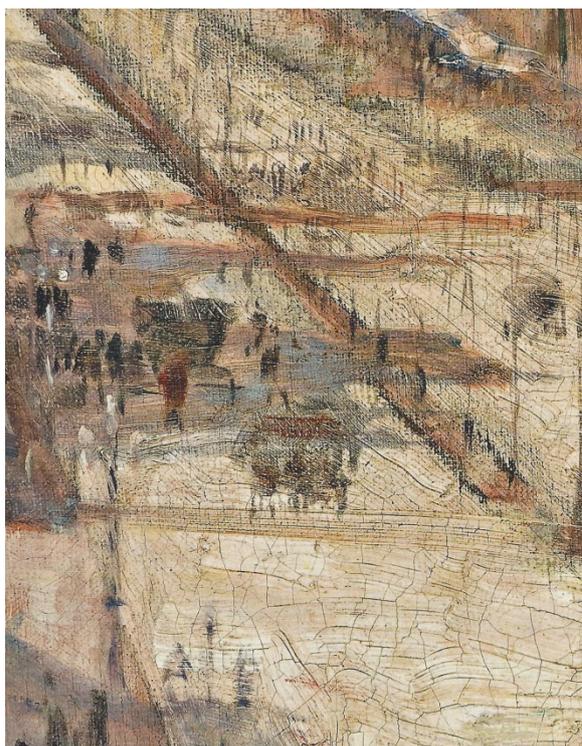


Figura 6: detalhe de Avenida Central, 1908.



Figura 7: detalhe de Avenida Central, 1908.

O efeito atmosférico criado pelo pintor é o ponto forte do quadro. Através do clima úmido observamos as construções dissolvidas em pinceladas. As carruagens, juntamente com as pessoas, são simples borrões que dão a ideia do movimento da região. Traçada em diagonal, a avenida larga em primeiro plano, vai aos poucos se afinando e se dissolvendo até chegar ao último plano do quadro, parecendo não ter fim. As pinceladas multicoloridas do céu envolvem a construção que sangra a borda esquerda da tela, proporcionando um aspecto de instabilidade do ambiente. “O quadro de Visconti não se reduz ao registro iconográfico, uma vez que o artista se propõe a construir questões plásticas modernas e apenas denotar temas sociais da modernidade. Ele busca a correspondência entre urbanismo e pintura de paisagem na cultura brasileira”²¹⁹.

²¹⁸ VISCONTI, Tobias Stourdzé. Uma trajetória pioneira. *Op. Cit.*, p. 31.

²¹⁹ HERKENHOFF, Paulo. *Op. Cit.*, p. 173.

Enquanto Visconti se concentra nas sensações propiciadas pelo fugidio ambiente úmido, Gustavo Dall'Ara parece estar atento à vida das ruas. De maneira distinta a Visconti, o foco das representações de seu contemporâneo encontra-se em ícones da modernidade, tais como a moda, os automóveis, a convivência em locais públicos. Na produção de Dall'Ara a modernidade se anuncia muito mais em relação à temática do que à técnica. Isso não significa dizer que esta, beirando muitas vezes o flagrante fotográfico, não seja moderna. É o que notamos em *A Casa Persa na Rua do Rosário*, realizada em 1914.

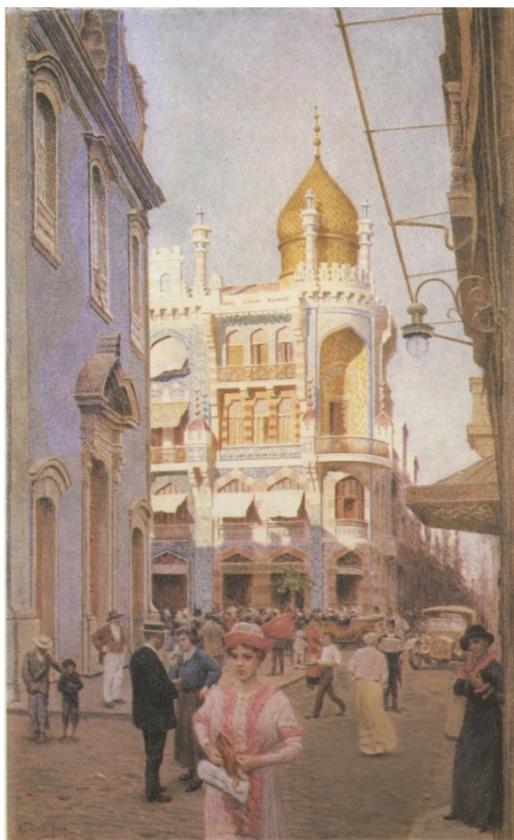


Imagem 71: Gustavo Dall'Ara, *A Casa Persa na Rua do Rosário*, 1914. Óleo sobre tela, 75,5x47 cm. Coleção Sergio Fadel.

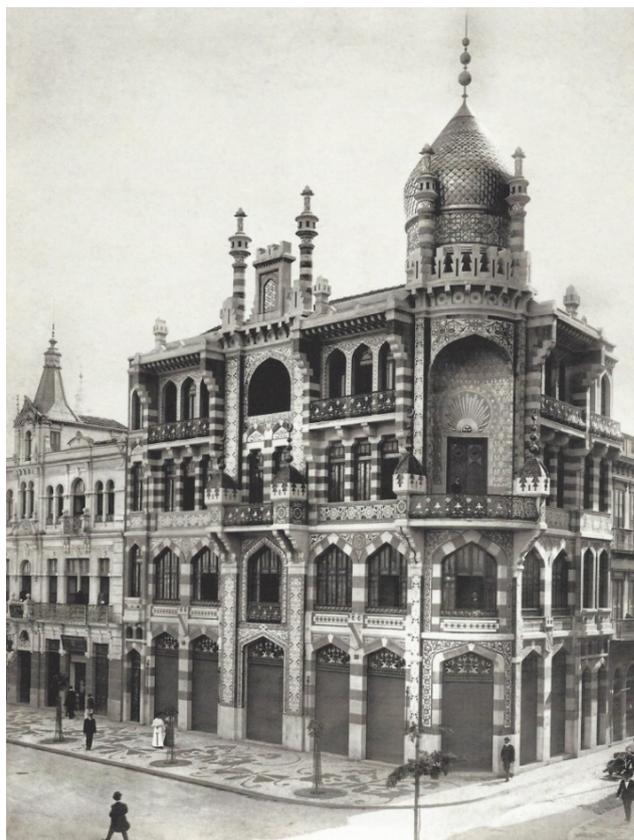


Imagem 72: Augusto Malta, *Vista da fachada em frente a prédio enfeitado com elementos mouriscos, na Avenida Central*. Sem data.

Embora sejam representações de partes distintas da principal avenida da cidade é possível perceber o discurso da modernidade presente nas duas telas. Segundo Baudelaire, “o moderno na arte estava relacionado a uma experiência de modernidade – ou seja, a uma experiência do que está sempre mudando, que não permanece estática, e que é sentida com maior clareza no centro metropolitano da cidade”²²⁰. Em *Avenida Central* ao passar de um instante a luminosidade trará novas percepções do local. O mesmo acontece na representação da *Casa Persa*, o dinamismo da cidade é evidente, os automóveis passam, as pessoas vão e

²²⁰ FER, Briony. *Op. Cit.*, p. 10.

vem a todo o momento. Até mesmo a excepcional construção vai modificar suas tonalidades tão claras com a movimentação da luz solar.

Mesmo estando unidas pelo caráter moderno nelas existente, as composições possuem modos muito distintos de representação da vida citadina. As construções que em Visconti encontram-se diluídas em meio às pinceladas que propiciam os efeitos atmosféricos, em *A Casa Persa na Rua do Rosário* possuem um caráter mais sólido. O aspecto fotográfico²²¹ presente na paleta de Dall'Ara torna-se gritante quando comparamos a sua composição à fotografia de Augusto Malta, Imagem 72. Cada detalhe é precioso para o pintor e a construção torna-se ainda mais bela devido ao efeito causado pelos raios de sol. “Sente-se tudo palpitar, sente-se tudo viver. É o bulício, o burburinho, o vozear dos pregões, o ruído intenso das ruas movimentadas, esplendendo animação e vida”²²².

A busca pela atualização da realidade brasileira ao contexto europeu propiciou uma vivência diacrônica na urbe. Por um lado, o Rio experimentava o glamour do período da *belle époque*, e, por outro, possuía traços indelévels de seu passado rural. Nessa passagem do contexto agrário para o urbano, as paisagens referentes à localidade central da cidade nos relatam cenas curiosas da vida na capital republicana. Talvez, o que na atualidade fosse interpretado enquanto contradição latente, no período em questão não causasse estranhamento. Concomitantemente aos modernos bondes e automóveis circulando pelas ruas centrais da cidade, existia o hábito da passagem de vendeiros às portas das casas oferecendo seus produtos.

²²¹ “Essa luz que envolvia também seus colegas fotógrafos, com os quais certamente convivia nas redações dos jornais, que publicavam constantemente suas ilustrações e desenhos. [...] Se bem que não haja fatos concretos do envolvimento de Dall'Ara com a fotografia, é difícil rejeitar essa influência, quando é flagrante a visão fotográfica em alguns de seus quadros”. BOGHICI, Jean. Catálogo Antiques Show – arte contemporânea. Rio de Janeiro, 1994, *apud* SIMÕES, Ronaldo do Valle; QUINTELLA, Sandra; COSENTINO, Umberto. *Op. Cit.*, p. 130.

²²² NOGUEIRA DA SILVA, Moisés. Pequenos estudos sobre arte: Pintura e Escultura. Rio de Janeiro: Editora Brasileira Lux, 1926, *apud* SIMÕES, Ronaldo do Valle; QUINTELLA, Sandra; COSENTINO, Umberto. *Op. Cit.*, p. 126.



Imagem 73: Gustavo Dall'Ara, *Rua Buenos Aires*, 1899. Óleo sobre tela, 161,5x61 cm. Coleção Sergio Fadel.

Dall'Ara soube captar como ninguém o aspecto ambíguo da cidade na bela representação que realiza do logradouro perpendicular à Avenida Central. Aos fundos notamos a chegada de um bonde que logo, logo, passará pelos personagens do primeiro plano: o vendeiro e seus perus vivos, à solta pela rua, à espera de um comprador. Coloridos casarões dispostos em cada detalhe propiciam ainda mais verticalidade à tela de formato retangular. Fornecem também a sombra para um dia de feições febris.

Seu método “realista”, tão comentado entre seus críticos, parece fazer menção ao que Camila Dazzi chama atenção como sendo a narrativa “do mundo real, do visível”, não se referindo ao “Realismo como movimento artístico”²²³. Talvez o caráter realista de sua obra esteja relacionado com a qualidade fotográfica que possui. Em inúmeras telas, os flagrantes urbanos, os personagens representados com seus movimentos ainda em execução dão a impressão de terem sido retirados de uma fotografia.

Na necessidade de captar o momento e sua verdade, o artista trabalha como se quisesse fixar um flagrante da vida real. Em alguns quadros a riqueza dos detalhes beira ao instantâneo fotográfico. Sabemos que Dall'Ara pintava do natural. Mas pela

²²³ DAZZI, Camila. *Op. Cit.*, p.59.

observação de diversos trabalhos não devemos afastar a possibilidade de que, em alguns deles, eventualmente tomasse por referência esses registros²²⁴.

Não muito distante dali, na região da também centralizada Lapa, duas composições chamam atenção para o distinto foco representativo dado por Visconti e Dall'Ara. Assim como este, aquele também foi atraído pela visualidade proporcionada pelo Aqueduto da Carioca. De similaridade as telas possuem apenas os conhecidos Arcos da Lapa, observando que, até mesmo a arquitetura característica distingue-se nas duas obras.

Arcos da Lapa, de 1925, segundo aponta Mirian Seraphim, é um estudo realizado para o quadro *Os Arcos*^{**}, do mesmo ano. A localização da pintura concluída ainda não foi possível, existindo apenas uma foto da mesma, na qual percebemos uma semelhança muito grande entre o estudo e a obra²²⁵.



Imagem 74: Eliseu Visconti, *Arcos da Lapa*, 1925. Óleo sobre tela, 38x54 cm. Coleção Particular.

Em primeiro plano notamos os telhados das casas ao redor do aqueduto, essa massa sólida de tons terrosos proporciona peso à parte inferior da obra, em contraste à leveza do grande céu violáceo. A representação dos Arcos da Lapa figura-se entre uma minoria na produção viscontiana em que o firmamento ocupa mais da metade compositiva. Juntamente com os telhados, a estrutura do monumento, tendo sido realizada através de uma perspectiva

²²⁴ SIMÕES, Ronaldo do Valle; QUINTELLA, Sandra; COSENTINO, Umberto. *Op. Cit.*, p. 115. A utilização de fotografia para a composição de algumas obras de arte não era visto no meio artístico do período como algo depreciativo. Para melhor entendimento ver: DAZZI, Camila. *Op. Cit.*

** Vide anexo de imagens.

²²⁵ A obra finalizada aparenta ter as margens um pouco maiores, principalmente do lado esquerdo da tela. Ver: SERAPHIM, Mirian N. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão*. v.2. *Op. Cit.*, p. 106.

lateral, impossibilita a vista da paisagem presente do outro lado do Aqueduto da Carioca. Além disso, torna mais sólida a horizontalidade traçada pelos arcos, que cortam o quadro, quase ligando os extremos.

De maneira magistral Visconti dispõe de três palmeiras que aliviam o peso compositivo, trazendo equilíbrio à vista. Do lado oposto, uma tímida vegetação parece cumprir o mesmo papel. Quase na porção central da pintura o bonde de ferro vai se distanciando, cheio de passageiros. Muito embora as edificações estejam evidenciadas na representação, a proporção dada ao céu e às longilíneas palmeiras imperiais irradiam a destacada importância que o aspecto natural assume na produção viscontiana.

Distintamente do que poderia ser imaginado, lugares como o Pão de Açúcar e a pedra do Corcovado não possuem um passado muito longínquo como os principais atrativos do Rio de Janeiro. Segundo Isabella Perrotta nos apresenta, os guias de viagens destinados a turistas estrangeiros procuravam repetir na cidade o modelo europeu. Dessa forma, são os monumentos e os estabelecimentos notáveis que possuem interesse turístico. “Ainda que no seu disperso conjunto esses monumentos não representassem um fantástico patrimônio em relação aos países europeus, era a partir deles que a cidade mostrava o seu melhor, enquanto corte imperial e enquanto cidade civilizada e progressista”²²⁶. Dentre esses diversos monumentos encontra-se o Aqueduto da Carioca,

estrutura que levava as águas captadas do rio Carioca a partir do então morro do Desterro (hoje, Santa Teresa) até o campo de Santo Antônio (Largo da Carioca). Principal obra de melhoria pública da cidade no período colonial, o aqueduto foi concluído inicialmente na década de 1720, sob o governo de Ayres de Saldanha, e teve seu traçado modificado posteriormente, sendo reedificado na década de 1740, sob o governo de Gomes Freire de Andrade, e inaugurado em 1750²²⁷.

Tendo sido somente a partir de 1896 que o aqueduto passou a ser utilizado como passagem para os bondes de ferro. Seu trecho final foi destruído, quando ocorreu o desmanche parcial do Morro de Santo Antônio, na década de 1950.

O aqueduto que em Visconti é representado maciçamente, ganha leveza na obra de Gustavo Dall’Ara. Por terem sido pintados de maneira mais aproximada e de uma perspectiva menos lateralizada, os arcos apresentam-se vazados, possibilitando a vista da paisagem além de si.

²²⁶ PERROTTA, Isabella . *Op. Cit.*, p. 8.

²²⁷ CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros** (1790-1930). Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 19.



Imagem 75: Gustavo Dall'Ara, *Arcos da Lapa*, s.d. Óleo sobre tela, 23,5x33 cm. Coleção Sergio Fadel.

Com a fatura um pouco mais solta quando comparada a realizada em Rua Buenos Aires, Imagem 73, Dall'Ara nos apresenta um luminoso dia que se abre após uma provável pancada de chuva. Algumas poças, expostas na parte do chão sombreado e o guarda-chuva, representado um pouco mais encorpado que uma habitual bengala, levado pelo homem que caminha no meio da rua, são os sutis indícios de uma possível chuva de verão.

Embora haja na pintura alguma vegetação, ao contrário da tela de Visconti, em Dall'Ara é a arquitetura que dita o ritmo da composição. O aqueduto representado no plano médio recebe a luz solar que chega pelo lado esquerdo da obra. Enquanto Visconti opta pela relação entre as construções e o aspecto natural, reduzindo a presença humana a um simples detalhe, Dall'Ara povoa a rua do bairro da Lapa com diversos componentes, trazendo variedade à tela através das pessoas, dos animais, do casario e dos meios de transporte. Observamos que as duas composições possuem tamanhos reduzidos, provavelmente ligando-se ao fato dos quadros de menor dimensão, aqueles que tendiam “para o pequeno ou médio formato, [serem] mais acessíveis e adequados à decoração das casas burguesas”²²⁸.

Gustavo é um cronista da vida citadina, desses personagens urbanos que muitas vezes nos dão a impressão de estarmos escutando o barulho provocado por eles. Enquanto Eliseu parece possuir outra forma de experimentar o mundo, muito mais reflexiva e interiorizada.

Se, por um lado, toda visão é dirigida pelo mesmo processo e sistema orgânico, por outro, os indivíduos diferem quanto às condições e aos objetivos de visão selecionados – a que dirigem seu olhar, com que interesse e sentimento, com que capacidade de discriminação, inata ou adquirida. Diferem ainda mais em suas representações do que vêem. Representar, como reconhecer e recordar, é um ato que

²²⁸ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX. *Op. Cit.*, p. 19.

faz uso das experiências dos criadores, de sua cultura, aprendizagem e habilidades artísticas, de seus pensamentos, estados de espírito e disposições emocionais²²⁹.

A despeito do modo particular com que cada artista sentia e vivenciava a cidade, é possível observar a afinidade de ambos indo mais adiante da realização de telas que possuem a temática da vida na capital. Além da representação pictural, outro ponto de confluência que vale a pena ser destacado, se apresenta na área do *design* gráfico. Com a recente industrialização e urbanização vividas pelo regime republicano ocorreu uma forte demanda por esse segmento. Estes pintores, acompanhados por Belmiro de Almeida, J. Carlos, Hélio Seelinger, dentre outros, “faziam títulos e capas de revistas e livros, desenhavam anúncios rótulos cartazes, diplomas, ex-libris, selos, cartões-postais entre outras peças gráficas e ainda projetos de produtos (estamparia, papel de parede e vasos) para aplicação das artes à indústria”²³⁰.

Retrocedendo um pouco no tempo, quando as reformas urbanísticas ainda habitavam a imaginação daqueles que a realizaram, encontramos uma bucólica cena da paisagem da Baía de Guanabara. Embora supostamente tenha sido realizada próxima à região central, focaliza o morro do Pão de Açúcar, no atual bairro da Urca.

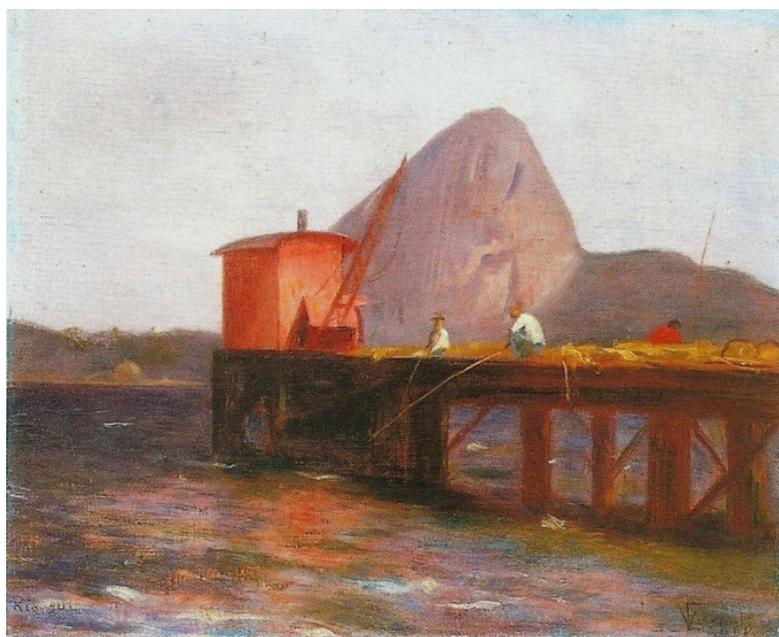


Imagem 76: Eliseu Visconti, *Pão de Açúcar*, 1901. Óleo sobre tela, 26x32,5 cm. Coleção Desconhecida.

Ao observar a imagem percebemos a destreza presente no pincel de Visconti que faz a atmosfera vibrar em tons vermelho-terrosos, devido à alta luminosidade do dia. Mesmo

²²⁹ SCHAPIRO, Meyer. *Op. Cit.*, p. 27.

²³⁰ HERKENHOFF, Paulo. *Op. Cit.*, p. 173.

estando em plano secundário, o relevo do Pão de Açúcar nos salta aos olhos, talvez por ser o ícone que permite um maior reconhecimento da paisagem representada. Através do título percebemos a importância da rocha na narrativa, o que é reafirmado pela posição central que a mesma assume na composição. Além disso, a draga, que ocupa boa parte do plano médio da tela, dá ainda mais visualidade à formação rochosa, através da diagonal que lança em sua direção. A passarela sobre a água gera uma linha que quase coincide com a do horizonte, revelando o ponto de visão do pintor abaixo da estrutura de madeira.

O céu ocupa uma área extensa da composição, mas possui pouca força expressiva, deixando o Pão de Açúcar em maior evidência na paisagem. Os personagens, representados em seus tipos mais gerais, não aparentam viver da pesca. Parecem encontrar às margens da baía um passatempo sendo, ocasionalmente, premiados com um bom peixe para a ceia. Em poucos pontos do quadro o mar assume sua cor característica, sendo composto de reflexos luminosos escurecidos. Algumas pinceladas brancas dão a vaga lembrança das ondas, proporcionando algum movimento.

Através do ambiente produzido por Visconti percebemos como o pintor estava compassado à criação moderna. Esta tinha como pontos fundamentais para a pintura de paisagens brasileiras, “a capacidade de transmitir ‘o característico’ da natureza brasileira, sobretudo suas cores. A capacidade de transmitir sua própria emoção diante da natureza, e por conseguinte emocionar o público”²³¹. Nesse contexto, entendemos *Pão de Açúcar*, como emblemática paisagem que satisfaz as demandas por uma renovação artística.

Alguns anos mais tarde Visconti tornaria a representar o relevo rochoso, mas nessas composições o pintor excluiu por completo o elemento humano, enfocando apenas a paisagem.

²³¹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX. *Op. Cit.*, p. 29.

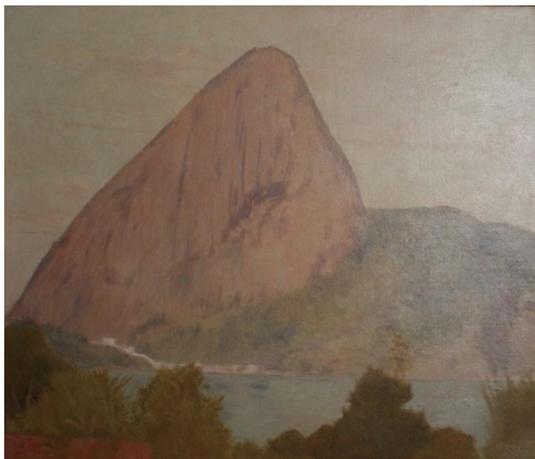


Imagem 77: Eliseu Visconti, *Marina com Pão de Açúcar*, 1904. Óleo sobre tela, 64,5x80 cm. Coleção Particular.



Imagem 78: Eliseu Visconti, *Pão de Açúcar*, 1908. Óleo sobre tela, 30,5x40,5 cm. Coleção Particular.

O artista possuía verdadeira admiração pelo relevo carioca, tendo exibido o Pão de Açúcar diversas vezes em suas telas, através de diversas técnicas. “Com seu caráter introspectivo e individualidade acentuada, Visconti se coloca numa posição afastada do mundo das realidades físicas, ou melhor, habita o mundo da cor e das sensações visuais. O temperamento expresso em suas obras mostra originalidade e concentração”²³².

A despeito dos quadros referentes à temática terem sido realizados anos antes da inauguração do teleférico que liga a praia da Urca ao Pão de Açúcar, Visconti viveu muitos anos com a existência do bondinho. Mas não há informações de que o artista tenha representado o avanço tecnológico, reafirmando o seu interesse no aspecto natural da formação rochosa.

Visconti, em sua composição de 1901, mesmo realizando a passarela sobre as águas de modo mais aproximado, concebe a pedra como ponto de maior interesse, haja vista o nome dado à obra. Não é o que acontece na obra de Dall’Ara, *Draga da Baía de Guanabara*, de 1906.

²³² *Ibid.*, p. 25.



Imagem 79: Gustavo Dall'Ara, *Draga da Baía de Guanabara*, 1906. Óleo sobre madeira, 10,6x15 cm. Coleção Onestaldo de Pennafort, RJ.

Numa rara pintura onde os aspectos fotográficos são deixados de lado, Dall'Ara enquadra, com outra angulação, possivelmente o mesmo píer representado por Visconti anos antes. De maneira muito curiosa, com exceção da estrutura de madeira, tudo encontra-se realizado de modo dessemelhante.

Com suas pinceladas aparentes, o artista dá ao mar, visto na porção média da tela, o mesmo aspecto do céu. Já em primeiro plano, os reflexos são simulados por pinceladas de diversas tonalidades de azul e tons terrosos. Aqui não podemos enxergar através da passarela como em Visconti. Representado por uma massa escura, o cais une-se ao barco e à casa de máquinas. Esta vai aos poucos lançando sua fumaça na atmosfera de parcimoniosa iluminação. O céu encontra-se tão escurecido que o vapor negro da chaminé mistura-se a ele sem grande contraste.

O relevo e a vegetação vistos ao fundo não possuem riqueza de detalhes, traçados de maneira muito esquemática. A mesma relação traçada entre as obras relativas aos Arcos da Lapa (Imagem 74 e Imagem 75) é encontrada no píer da Baía de Guanabara: Dall'Ara confere maior relevância ao aspecto construtivo em detrimento da representação dos morros, reafirmado pelo nome dado à pintura; enquanto Visconti representa a arquitetura em desvantagem quando comparada a elementos do meio ambiente.

Os personagens de *Draga da Baía de Guanabara* possuem as cores mais vivas da obra, aparentando estarem concentrados em uma tarefa específica. Na tela de 1906, diferentemente de Visconti, temos uma visão superior do cais, indicando que Dall'Ara encontrava-se num nível acima da estrutura de madeira.

Como foi observado, a região central do Rio de Janeiro concentra, desde seus primórdios, inumeráveis registros artísticos. De uma maneira muito específica, procuramos nesse subitem aproximar uma pequena parte dessas obras através da riquíssima produção de pintores tão ímpares como Eliseu Visconti e Gustavo Dall'Ara. Acreditamos ter sido possível a percepção das escolhas realizadas por cada um deles em relação a locais tão próximos. O Rio de Janeiro é, e sempre foi, uma cidade de muitas faces, em meio à sua constante transitoriedade permite múltiplas interpretações.

Talvez caiba dizer que suas cores, seus dilemas, sua gente, suas belezas naturais e monumentos arquitetônicos, funcionem como um prisma delegando a cada um de nós, uma maneira muito *sui generis* de interpretá-los.

3.2. Zona Sul: o caso de Copacabana e Ipanema.

Ao nos debruçarmos sobre a temática, buscamos fazê-lo sob dois primas sincrônicos: a Zona Sul pensada a partir da história urbana do Rio de Janeiro, do afastamento da turbulenta vida do centro da capital republicana; e do prazer do contato com a natureza, com os banhos de mar.

Copacabana, que era um distante arrabalde no início do século XIX, habitado apenas por algumas famílias de pescadores, já constava na década de 1880 como uma paragem a ser visitada em guias para viajantes estrangeiros²³³. Na última década do Oitocentos, o bairro viu-se em franco processo de urbanização com a inauguração das linhas de bonde que se destinavam ao local, em 1892. Soma-se a isso, a construção da Avenida Atlântica, na primeira década do século XX. O local transformou-se, através da paleta de inúmeros artistas, em um dos mais famosos ícones da cidade.

Constam como produzidas por Visconti, entre os anos de 1902 a 1928, um grande número de paisagens²³⁴ sobre a Zona Sul, incluindo alguns estudos.

Ao se mudar para Copacabana, Visconti parece ter feito, consciente ou inconscientemente, como os pintores impressionistas de finais do século XIX, que buscavam nos arredores de Paris novos motivos para as suas composições. Copacabana a essa época era um bairro mais arejado e menos turbulento que os demais, contando ainda com boas vistas,

²³³ O *Guia do viajante no Rio de Janeiro*, de Alfredo do Valle Cabral, editado em 1882 e reeditado em 1884, menciona o pitoresco arrabalde de Copacabana, além de outros, como Cosme Velho, Botafogo, Corcovado e Jardim Botânico sendo locais que “primam pelo clima ameno e salubre e vegetação esplêndida”. PERROTTA, Isabella. *Op. Cit.*, p. 10.

²³⁴ Até o momento da escrita do presente trabalho, foram identificadas 22 obras autênticas do pintor, havendo diversidade na técnica empregada pelo mesmo.

que se converteriam em forte pretexto para alguém com interesse em pintar paisagens. Respeitadas as nuances, do mesmo modo que “as linhas instaladas desde 1850, [...] abruptamente tornaram o campo acessível à Paris, num fim de semana ou mesmo num dia de trabalho”²³⁵, a partir de 1892 “a Companhia Jardim Botânico inaugurava bem mais que uma simples linha de ferro-carris [...], surgia ali um novo bairro e, com ele, uma nova forma de experimentar a vida urbana carioca”²³⁶. Em 1906, o longínquo arrabalde de meados do século XIX, atualiza de forma irrefutável a sua importância como espaço de lazer e salubridade, mediante a inauguração da Avenida Atlântica, que desenvolve o bairro e intensifica o afluxo de pessoas ansiosas pelos benefícios propiciados pela beira-mar.

3.2.1. Copacabana a partir da casa do pintor

Em 1902 Visconti realiza uma pintura que, embora não possua os dados precisos de sua posição geográfica, parece ser uma representação de Copacabana, realizada antes mesmo da mudança do pintor com a família para o bairro da Zona Sul. Trata-se de *Vista para o mar*, Imagem 80.



Imagem 80: Eliseu Visconti, *Vista para o mar*, 1902. Óleo sobre tela, 54x65 cm. Coleção Particular.

²³⁵ CLARK, T.J. *Op. Cit.*, p. 214.

²³⁶ O'DONNELL, Julia. **A Invenção de Copacabana**: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 18.

Observada de maneira isolada do restante da produção de Visconti, pode tratar-se de qualquer lugar em que se descortine o oceano. Mas quando colocada lado a lado com outra obra do mesmo artista, bem como com seus estudos, nos são reveladas de maneira quase automática e inconsciente as similaridades entre os locais representados.

Tanto em *Vista para o mar* quanto em *A Crisálida*, Imagem 95, e seus dois estudos (Imagem 96 e Imagem 97), notamos casas com paredes em tons pastéis e seus telhados marrom-avermelhados, devido à alta luminosidade. Embora em proporções distintas, as obras apresentam três planos. O primeiro deles, mais alto que a linha do horizonte, onde estão contidos os personagens e a vegetação; o segundo, ou plano médio, onde estão inseridas as construções que fazem uma ponte entre as crianças e o fundo azul; e o terceiro plano contendo, além do céu e do mar, o relevo rochoso que, possivelmente, seria a representação da Ilha de Contunduba.

Ao contrapormos as quatro produções (duas obras e dois estudos), podemos perceber serem, provavelmente, representações de locais muito próximos, a despeito do distanciamento temporal de cerca de oito anos. Com o transcorrer do tempo, Copacabana cresce em número de habitantes e, com isso, cresce também a importância das moradias dentro da pintura de paisagem produzida por Visconti²³⁷.

Segundo Mirian N. Seraphim,

Visconti é um pintor perfeito para se problematizar a relação entre paisagem e figura. São tantas as diferentes formas e proporções que ele estabelece entre as duas, que o limite entre paisagem e pintura de gênero fica realmente muito tênue, e é difícilimo determiná-lo²³⁸.

Tal sutileza encontra-se em *Vista para o mar*. Estando a meio termo entre a paisagem e a pintura de gênero, o motivo nos apresenta, em primeiro plano, duas crianças que compartilham o mesmo espaço em meio a arbustos estilizados, olhando para o interior da própria paisagem. Esta contém o oceano, que ocupa a quase totalidade do plano de fundo, contrastando com pequena porção de um atípico céu e telhados alaranjados. O imperativo da obra parece ser o estudo de cores complementares, os gradientes do azul do mar recebendo as mais variadas gamas da cor laranja, que vão dos telhados das casas em Copacabana, passando pelas vestimentas e exuberantes flores, chegando à embarcação e ao céu em um tom mais claro. Onde a flor, em cima da cabeça da garota, e sua mão a apontar para o mar, nitidamente postas contra a imensidão azul, são o ponto máximo da complementariedade das cores. São

²³⁷ É possível notar o desenvolvimento do bairro de forma comparativa em outras obras, tais como *Ladeira do Barroso*, de 1911, e *Ladeira dos Tabajaras*, de 1928. Vide anexo de imagens.

²³⁸ SERAPHIM, Mirian N. Paisagem viscontiana – prazer e liberdade. *Op. Cit.*, p. 154.

também um convite para se ver o céu, o mar e Copacabana, aos poucos descoberta por Eliseu Visconti.

No panorama recém-descoberto pelas crianças que apontam com curiosidade para aspectos os quais fogem à vista do observador, os meninos estão em meio aos galhos de um arbusto estilizado remetendo à arte simbolista, temática já encontrada em pinturas anteriores de Visconti²³⁹. Por esse caráter simbolista da vegetação, que transforma a paisagem em artificialidade, tendo uma presença decorativa, nos aproximamos das obras do pintor francês Maurice Denis (1870-1943). Especificamente uma composição nos chama mais atenção devido ao seu enquadramento, trata-se de *Portrait de l'artiste sous les arbres*, pintada aproximadamente em 1891.



Imagem 81: Maurice Denis, *Portrait de l'artiste sous les arbres*, c.1891. Óleo sobre tela, 21,5x80 cm. Coleção Particular.

Nas duas telas a árvore funciona como uma espécie de moldura da representação, abrindo aos poucos para o plano de fundo. Como já dito, em Visconti os meninos estão em meio aos galhos da planta, já em Denis, o autorretrato do pintor encontra-se destacado, à frente da vegetação, numa espécie de autoidentificação do artista com a temática simbolista proposta na representação. O contraste de cores apresentado na obra do pintor brasileiro através de sua complementaridade, na pintura do artista francês parece se dar entre o claro e o escuro. Neste, as linhas encontram-se bem marcadas, naquele, as pinceladas de cores fortes são responsáveis pela decomposição das linhas.

Vista para o mar, ao que tudo indica, parece ter sido realizada anos após duas outras obras de Visconti que também versam sobre a temática da infância, *Idílio nos cajueiros*, feita em torno de 1895 e *Travessura*, de 1897.

²³⁹ Encontramos em algumas obras do artista essa temática de orientação simbolista, tais como *Gioventù* (1898), *Recompensa de São Sebastião* (1898), *Oréadas* (1899), *A providência guia Cabral* (1899), *A Crisálida* (c. 1910), que veremos mais adiante, *Evocação de Louise* (c.1940), dentre outras. Vide anexo de imagens. Para o simbolismo em Visconti ver: MIGLIACCIO, Luciano. Visconti e o simbolismo. In: VISCONTI, Tobias Stourdézé (org.). *Op. Cit.*



Imagem 82: Eliseu Visconti, *Idílio nos cajueiros*, c.1895. Óleo sobre tela, 66x80 cm. Coleção Particular.



Imagem 83: Eliseu Visconti, *Travessura*, 1897. Óleo sobre tela, 80x68 cm. Coleção Particular, São Paulo - SP.

Nelas os personagens encontram-se em relação íntima com as árvores. Ninguém parece entender tão bem quanto Visconti o fascínio que a vegetação exerce na alma infantil. Nessas obras as crianças se comportam como desbravadores, se desvencilham dos arbustos para obter como prêmio o panorama litorâneo, se tornam aventureiros, ao se empoleirar de galho em galho, seja para comer a fruta ali mesmo no pé, ou pelo simples prazer de uma travessura.

Sendo provavelmente a mais antiga cena bucólica criada por Visconti, *Idílio nos cajueiros* possui, assim como na obra de 1902, uma vegetação estilizada. Na imagem onírica a menina se acomoda em um frondoso cajueiro, a cidade se descortina de maneira tímida ao fundo, assim como as construções em *Vista para o Mar*. Muito embora, na paisagem realizada em torno de 1895, as construções encerradas na neblina remetam ao centro da cidade, com a cúpula da Igreja da Candelária.

Essa proximidade que as crianças viscontianas possuem com a vegetação nos remete a algumas obras de Cuno Amiet (1868-1961) cuja a relação entre os galhos com flores e os personagens é intensa.

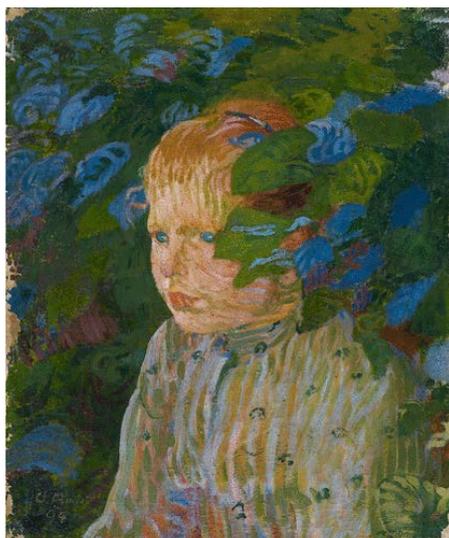


Imagem 84: Cuno Amiet, *Sophie*, 1894. Óleo sobre tela, 47x39 cm. Vendida pela Sotheby's em 2008.



Imagem 85: Cuno Amiet, *Mädchen mit Blumen*, 1896. Óleo sobre tela, 50x60 cm. Coleção Particular.

Assim como na representação brasileira em que os garotos estão diante do mar, o pintor suíço representa crianças em meio a uma variedade de flores e, “embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo [...] a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao do estado edênico”²⁴⁰.

Muito embora não possamos afirmar com exatidão serem flores a vegetação que circunda a menina Sophie, os tons intensos de azul espalhados pela composição fazem a obra vibrar podendo remeter tanto à alegria e colorido próprios da infância, quanto à melancolia e introspecção, sendo a natureza um lugar de reclusão e de trocas intensas. No caso de *Sophie*, até mesmo a camisa mantém-se muito próxima, no que toca às cores, da vegetação que a circunda, explicitando esse forte ponto de contato entre personagem e o ambiente. O tom decorativo dado à vegetação aproxima-se muito ao caráter dado à folhagem de Visconti em *Vista para o mar*. O mesmo acontece em *Menina com Flores (Mädchen mit Blumen)*, onde a personagem, parece inebriada pela fragrância das flores vermelhas, amarelas, rosas e brancas à sua frente. Esta, assim como os garotos de Visconti, não percebe que está sendo observada. A garota está vestida em temas florais, ao representá-la desta maneira, o artista parece querer de modo enfático, quase redundante, mostrar a sua inocência.

²⁴⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et. al.], 26ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 437.

Nesse contexto simbólico, as flores representadas, além de proporcionarem equilíbrio e harmonia às obras, parecem possuir o fim último de nos trazer a temática da efemeridade da infância. Segundo Mirian Seraphim, “o diferencial da pintura viscontiana em sua representação recorrente da criança [...] está em que, além de harmoniosa e feliz, é caracterizada pelos aspectos que são próprios da infância, nunca lhe impingindo a aparência ou caricatura do mundo adulto”²⁴¹.

Olhos postos ao mar, reorientemos então nosso olhar em 180°, buscando adentrar o bairro de Copacabana. Assim, Visconti nos traz a Ladeira do Barroso, também chamada Ladeira dos Tabajaras, tendo sido mais de uma vez representada pela paleta do artista, por um motivo muito específico: foi esse o local escolhido para sua residência.

Da mesma forma como Claude Monet retrata, em alguns trabalhos, a sua vizinhança em Argenteuil, Visconti também o faz, porém de forma mais contínua. Ao representar um mesmo espaço sob diversos ângulos, é como se nos convidasse a conhecer o mundo ao seu redor.

Mais do que um modo de revolucionar a pintura, o artista parecia interessado em articular percepção sensível e lirismo sentimental, estudo do motivo e temperamento artístico. Aos poucos, o olhar ainda distanciado dos parques parisienses [...] vai cedendo lugar para uma visada mais afetiva e mais pessoal das paisagens em que vivia²⁴².

Porém, ao traçarmos o paralelo entre as obras de Visconti e a produção dos pintores impressionistas é necessário ter cautela, pois, há algum tempo, Visconti recebeu o título de precursor da arte impressionista no Brasil. Todavia, como nos indica Ana Cavalcanti,

ao aproximar-se mais atentamente de suas telas, percebemos que a classificação de ‘pintor impressionista’ não se 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 artístico²⁴³.

A consonância entre as paisagens realizadas por Visconti e as obras dos pintores impressionistas encontra-se, através da fala de Meyer Schapiro, quando este se refere ao grupo de artistas franceses dizendo que “todos eles foram fiéis a um ideal de modernidade que incluía a imagem do realmente visto como parte do mundo comum e abrangente do espetáculo, em oposição à inclinação da época pela história, mitos e mundo imaginados”²⁴⁴. Quando nos reportamos ao contexto brasileiro, percebemos as obras de Visconti, sendo muito

²⁴¹ SERAPHIM, Mirian N. Infância. In: CARDOSO, Rafael [et al.]. *Op. Cit.*, p. 96.

²⁴² SIQUEIRA, Vera Beatriz. Paisagem. In: CARDOSO, Rafael [et al.]. *Op. Cit.*, p. 69.

²⁴³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. *Op. Cit.*, p. 150. A autora ainda afirma que “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”.

²⁴⁴ SCHAPIRO, Meyer. *Op. Cit.*, p. 22.

mais que estudos plásticos, nos traduzindo a atmosfera vivida, sendo representações de espaços repetidamente frequentados pelo artista.

Às vezes, quando estamos diante de algumas de suas paisagens, temos a impressão que o artista apenas virou seu cavalete para o lado oposto. Mesmo que o espaço temporal entre as obras seja de alguns anos, há sempre uma pista, um pedaço de pintura dentro de outra.

As crianças, a natureza, sua família, a calma a sua volta, que ele tanto se dispunha a representar, seriam uma maneira de deixar-nos o testemunho de uma vida feliz. Em suas pinturas de Teresópolis isso tornar-se-á ainda mais nítido, através das obras nas quais ele representa o jardim de sua casa de campo, construída em 1927:

Vê-se tudo aquilo que se desenvolve no espaço privado, onde se materializam as imagens do poder, as relações entre pessoas e a procura de si mesmo. Não é de surpreender portanto que a casa ocupe tamanho espaço nas artes e na literatura. Jardins ensolarados de Monet, janelas entreabertas de Matisse, sombras crepusculares da lâmpada em Vuillard: a pintura entra em casa e sugere seus segredos²⁴⁵.



Imagem 86: Eliseu Visconti, *Garotos da Ladeira*, c. 1928. Óleo sobre tela, 57 x 81 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel. Rio de Janeiro, RJ. Na Exposição Geral de Belas Artes como *Os Deserdados*.

Em meio a obras em que o artista escolhe sua própria residência na Zona Sul como tema pictural (*Minha casa em Copacabana*^{**}, c.1920, *A caminho da Escola*, c.1928, *Ladeira do Barroso*^{**}, 1911, e *Ladeira dos Tabajaras*, 1928), encontra-se *Garotos da Ladeira*. “Nada mais significativo de sua poética do que a preferência por paisagens conhecidas e amadas, nas

²⁴⁵ PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: PERROT, Michelle [et al.]. *Op. Cit.*, p. 321.

^{**} Vide anexo de imagens.

^{**} Vide anexo de imagens.

quais as figuras humanas estão presentes. Dissolvidas na trama luminosa e cromática, desempenham gestos simples, ações pequenas e cotidianas”²⁴⁶.

Possuidora de uma vibração única, a representação da paisagem familiar a Visconti salta-nos aos olhos como um motivo pitoresco. Na cena, crianças de diversos tamanhos parecem brincar próximas a uma bica d’água, que divide seu espaço composicional com excêntricas bananeiras de folhagem azul. Para a confecção do trabalho foram realizados dois estudos, *Bica*, datada aproximadamente de 1927, e *Bananeiras*, da mesma época.



Imagem 87: Eliseu Visconti, *Bica*, c. 1927 (estudo para *Garotos da Ladeira*). Óleo sobre tela, 22,5x26,5 cm. Coleção Particular.



Imagem 88: Eliseu Visconti, *Bananeiras*, c.1927 (estudo para *Garotos da Ladeira*). Óleo sobre tela, 22,5x26,5 cm. Coleção Particular.

Em *Garotos da Ladeira*, as personagens infantis, representadas em seus tipos gerais, servem para dar variedade à cena. Todas bem vestidas, embora algumas descalças, deixando-se perceber a traquinagem característica da meninice. Aparentam já serem conhecidas pela vizinhança, encontrando-se pelos arredores do bairro cotidianamente para brincar. Longe de qualquer fonte de dissolução moral, respirando o bom ar que o bairro possui, meninos e meninas juntam-se em bandos para conviver uns com os outros. Dividem seu tempo entre os afazeres escolares e as horas de diversão com os amigos da rua.

O bairro de Copacabana, desde seus primeiros esforços de ocupação, esteve sempre acompanhando do ideal de uma vizinhança homogênea, onde seus habitantes pudessem estar livres do incômodo contato com a parcela mais pobre da população, o que não se efetivou. De acordo com o poder público, era necessário que a ocupação do vasto areal se concretizasse de alguma forma, para isso foi criado o decreto da “liberdade de construção”, que dispensava as exigências construtivas exigidas no restante da cidade, procurando, dessa maneira, atrair construções mais modestas para a região e, com o tempo, voltando o olhar dos grandes

²⁴⁶ SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Op. Cit.*, p. 69.

proprietários para o local²⁴⁷. O benefício fora então estendido por 10 anos, gerando certa apreensão em Pereira Passos, que pressentia o perigo da população indesejada para o futuro do novo bairro, já em 1905:

[...] parece-me absurdo que, numa cidade como esta, ainda se possam construir prédios livres de qualquer fiscalização da autoridade municipal sem se sujeitarem a arruamento, sem que se submetam às condições sanitárias fixadas em lei. [...] Não se compreende [...] que, sobre o pretexto de aumentar o número de edificações, se consinta em aglomerações de casebres, que mais tarde, quando se quiser tornar o portentoso bairro digno da grandeza do oceano que o enfrenta e dos esplendores que o cercam, terá a municipalidade de deitar abaixo a peso de ouro²⁴⁸.

Através desse testemunho do então prefeito percebemos que Copacabana abriga, desde seus primórdios, todas as classes sociais, sejam elas indesejadas pelo poder público ou não.

Toda essa mescla social é captada de forma magistral nas telas de Visconti, onde a garotada na ladeira dos Tabajaras parece se misturar para brincar junta, afinal de contas, não há folguedo de rua que não torne ínfimas as distinções sociais. Até mesmo a ida à escola parece ser um divertido programa. É notório o fascínio que esse alvoroço provocado pelas crianças causa no pintor, mesmo porque é muito provável que seus filhos tenham se misturado a essa alegre baderna pueril em algum momento de suas infâncias. Quando Visconti mudou-se para a ladeira, sua filha mais velha, Yvonne, tinha apenas nove anos de idade, Tobias, nascera naquele mesmo ano e Afonso, o caçula, nasceria apenas cinco anos mais tarde.

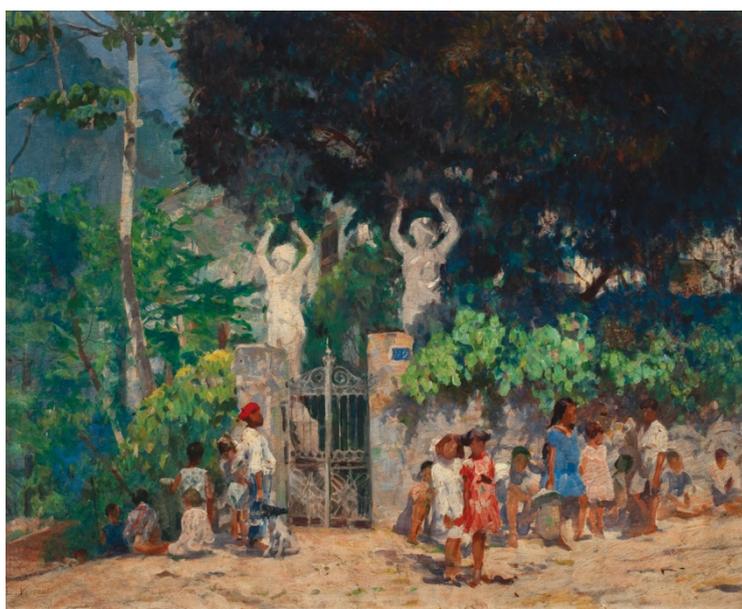


Imagem 89: Eliseu Visconti, *A caminho da escola*, c.1928. Óleo sobre tela, 65x80 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

²⁴⁷ O'DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 51.

²⁴⁸ BANDEIRA, Júlio. *Op. Cit.*, p. 68.

Alguns personagens de *Garotos da ladeira* parecem se repetir em *A Caminho da Escola*, c.1928. O menino de boina vermelha parece estar representado de maneira espelhada nessa obra, bem como o par de meninas que se encontram próximas a ele, com os mesmos vestidos e tipos de cabelo. Tendo Visconti possivelmente aproveitado os personagens de uma obra para compor a outra, de tema tão próximo e, ao que tudo indica, da mesma época.

O portão representado na tela é o da casa do artista. Vendo aquelas crianças sempre ali, tão próximas, era quase impossível que a temática não tocasse a sensibilidade do pintor tão receptivo às cenas do cotidiano. A experiência visual para Visconti é muito semelhante à dos artistas impressionistas, onde “ocupa um lugar único e memorável. Mais do que qualquer outro estilo de pintura anterior, ele explorou e retratou ocasiões e objetos cotidianos, que deleitam nossos olhos e que valorizamos por suas qualidades sensoriais”²⁴⁹.

Do mesmo modo como em *Garotos da Ladeira*, a luz passeia por toda a tela, dando o aspecto de unicidade à composição. Segundo o próprio Visconti,

aprender a ver em arte é o começo da sabedoria e aprender a ver para o artista, o que é senão discernir a maneira como se comporta um objeto ou um ser sob os olhos variados da luz. Como os relevos se acentuam pelos claros, como as cavidades mergulham nas sombras, como enfim não há detalhe algum de sua estrutura que não se acuse por uma modificação do fato luminoso que o aluno deve aprender antes de tudo a captar e exercitar-se o melhor que possa a anotar. A arte deve dar a impressão da vida. As fórmulas são a negação da mesma vida²⁵⁰.

A luz, que atinge em cheio a estátua mais à esquerda, acima do portão da residência do pintor, vai traçando seu percurso luminoso através da vegetação sobre do muro que encerra, ao mesmo tempo, as brilhantes folhas verdes e as sombras que as mesmas proporcionam. O efeito luminoso ergue o paredão através de pinceladas coloridas. As sombras vagueiam pelo chão próximo aos personagens. O plano de fundo tão escurecido pela mangueira, empecilho à visão direta da casa da família Visconti, com exceção de algumas frestas luminosas, se contrapõe ao primeiro plano que explode em colorido e claridade. Nessa, como em inúmeras outras paisagens realizadas nos arredores de sua moradia, a arte denota vida.

²⁴⁹ SCHAPIRO, Meyer. *Op. Cit.*, p. 28.

²⁵⁰ **Eliseu Visconti** *apud* CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O conceito e a função da arte na visão de um pintor brasileiro entre os séculos XIX e XX - uma leitura dos cadernos de notas de Eliseu Visconti (1866-1944). *In: I Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*. Campinas: Revisão Historiográfica: o Estado da Questão, 2004, vol. 1, p. 72–83, p. 6. Disponível em:

<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/pdf/viscontieconceitodearte.pdf>. Acesso em: 25/01/2016.



Imagem 90: Abigail de Andrade, *A Hora do Pão*, 1889. Óleo sobre tela, 70x50 cm. Coleção Hecilda e Sergio Sahione Fadel.

Em meio às bananeiras e seus muros cercados de crianças, é possível estabelecer uma relação entre *Garotos da Ladeira*, de Visconti, e *A Hora do Pão*, de Abigail Andrade. Nesta última, há uma maior definição das coisas a serem representadas e a narrativa foca-se em torno do acontecimento que dá nome à obra. As construções já envelhecidas pela ação do tempo, as janelas com seus vidros quebrados, nos dizem respeito a moradores menos favorecidos do bairro da Saúde²⁵¹. Notamos ainda, na janela mais alta, uma espécie de grade, responsável por propiciar a proteção dos moradores da antiga construção; já a abertura abaixo, parece ser uma porta com uma pequena sacada, típica das construções do período. A artista “apresenta algumas cenas de gênero mais cheias de vida e de detalhes da arte brasileira, demonstrando a maneira urbana de viver nas camadas populares da capital do Império e no

²⁵¹ Não foi encontrado indício que nos possibilite afirmar com certeza que o local representado seja o bairro da Saúde, no entanto, os autores do precioso livro *Pinturas e pintores do Rio Antigo*, dizem a respeito do quadro de Abigail de Andrade: “cena de rua do Rio antigo, em que se vê um sobrado e casas típicas do bairro da Saúde”. Dessa forma, são as construções que nos remetem a uma possível localização da área representada. Ver: BERGER, Paulo, MATHIAS, Herculano Gomes, JÚNIOR, Donato Mello. *Op. Cit.*, p. 110. Alexei Bueno confirma a semelhança da representação à região portuária, “talvez na mesma região próxima ao porto – como saber? – mas seguramente numa encosta, passa-se a cena do delicioso quadro de Abigail de Andrade”. Ver: BUENO, Alexei. *A cidade de pedra e cal: permanências e desaparecimento. Op. Cit.*, p. 108.

início da República”²⁵². Em Visconti, a natureza parece ditar o ritmo da obra, ocupando a maior parte da composição, já em Abigail, é a arquitetura que o faz, através da verticalidade da tela.

Em “A hora do pão”, a natureza é representada de forma mais verossímil, em relação à da tela de Visconti, nela tudo “prende-se ao concreto, à realidade da vida [...] Seus quadros, porém, não são fotografias, nem cópias mortas de uma natureza inerte. Espalha, ao contrário, por todos eles não sei que placidez cuidada e consciente, doce quietação descuidosa e feliz”²⁵³.

O muro é retratado em cada detalhe e a vegetação, agora com bananeiras verde-amareladas e trepadeiras que transbordam da construção à direita, parece trazer um pouco de frescor ao dia ensolarado, muito embora o sol à pino não dê aos transeuntes a graça de uma sombra. As vibrantes folhas das bananeiras

pintadas quase que individualmente, têm as cores mais quentes do quadro, em pinceladas delicadas que criam um interessante *degradé* entre as duas cores. As pedras abaixo também são bem detalhadas, formando um mosaico de tons terrosos, que irão se repetir no chão de terra²⁵⁴.

A rua sem calçamento do provável bairro da Saúde parece nos mostrar, juntamente com outras telas de Visconti, seja da Zona Sul ou não, que a exceção a essa data era se ter ruas de subúrbios calçadas, fossem elas da Saúde ou de Copacabana. Tem-se a impressão que o calçamento das vias era privilégio das regiões centrais.

A composição de Abigail denota “a minuciosa cronista da vida doméstica regida pelas tarefas do cotidiano”²⁵⁵, na cena, o padeiro ambulante chega para mais uma jornada e aos poucos as crianças vão se aproximando. Enquanto uma menina espera pacientemente com sua sacola na mão, um garotinho corre pela escadaria para entregar a encomenda de sua mãe, que carrega outra criança no colo. Um homem negro parece somente observar, cansado e descalço, toda a movimentação. Ao mesmo tempo, uma mulher joga moedas e grita debruçada na janela a um garoto que, provavelmente, lhe traga o pão. Em meio à diversidade de ações dos demais personagens, um garotinho negro acomoda-se calmamente, uma perna esticada, outra encolhida, em um dos degraus da escadaria para saborear seu delicioso pão.

²⁵² FADEL, Hecilda. Presença da mulher na pintura da paisagem carioca. In: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] *Op. Cit.*, p. 143.

²⁵³ Pintores do Rio. **Jornal do Brasil** (Pela Cidade), quarta-feira, 20 de novembro de 1891, p. 2, *apud* FASOLATO, Valéria Mendes. *Op. Cit.*, p. 116.

²⁵⁴ SOUZA, Viviane Viana de. **Artistas do feminino**: a atuação de Abigail de Andrade e Julieta de França no Rio de Janeiro no entre séculos XIX-XX. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, p. 74.

²⁵⁵ FADEL, Hecilda. *Op. Cit.*, p. 143.

Na 35ª EGBA, em 1928, a tela de Visconti foi exposta com o nome *Os Deserdados*, título que nunca mais parece ter sido usado, uma vez que “os garotos lembram mais uma turma alegre e despreocupada, brincando livre nas ruas, do que meninos desfavorecidos pela sorte”²⁵⁶.

Ao contrário de *A hora do pão*, nas paisagens da Zona Sul de Visconti não há cenas de trabalho. Tudo parece remeter ao lazer: as crianças que se descalçam diante da bica em posse de seus brinquedos, sabe-se lá se redes entomológicas ou puçás, suas vestimentas e poses, a luz radiante e o céu claro. Em alguns trabalhos do artista, as áreas de praia quase desertas do início do século e alguns terrenos baldios, fazem ver que mesmo com a inauguração da Avenida Atlântica, Copacabana ainda era um bairro pouco habitado.

Talvez, as redes que os garotos portam na representação seja um indício de um hábito muito comum entre as crianças na França oitocentista, contemporânea do escritor Stendhal (1783-1842). Em uma passagem de seu livro, *O vermelho e o negro*, o autor faz referência à prática de caçar borboletas,

ela passava os dias a correr com os filhos no pomar e a caçar borboletas. Haviam confeccionado grandes capuzes de gaze clara, com os quais apanhavam os pobres *lepidópteros*. Era esse o nome bárbaro que Julien ensinara à sra. de Rênal. Pois ela mandava vir de Besançon a bela obra do sr. Godart, e Julien lhe contava os costumes singulares desses pobres bichos. Eram alfinetados sem piedade num grande quadro de cartolina arranjado também por Julien²⁵⁷.

Seria esse costume comum aos dois países, a despeito do distanciamento temporal? Por ter vivido tanto tempo em solo francês, teria sido Visconti o responsável por introduzir entre a molecada da ladeira a nova brincadeira? É uma hipótese. Assim, inferimos que, ao serem representadas, as três redes entomológicas presentes tanto nos estudos quanto na obra finalizada, fazem alusão a um dos passatempos da garotada da ladeira, o colecionismo de borboletas, protótipo do colecionismo de figurinhas dos dias atuais.

Ainda sobre *A hora do pão*, Viviane Viana faz referência a um “desfoco” da figura humana, uma vez que os garotos são representados apenas na metade inferior da tela, de forma que as pequenas figuras provavelmente apontam

para um distanciamento das regras e cânones tradicionais, tendência observada na produção artística das décadas finais do século XIX. Novos focos irão aparecer, como a pintura de gênero, a vida burguesa ou campestre, a paisagem, sem, contudo, desaparecer a narrativa e a técnica acadêmica²⁵⁸.

²⁵⁶ SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti: o estado da questão.** v.2. *Op. Cit.*, p. 114.

²⁵⁷ STENDHAL. **O vermelho e o negro:** crônica do século XIX. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 3ªed., 2015, p. 55-56.

²⁵⁸ SOUZA, Viviane Viana de. *Op. Cit.*, p. 74.

Em *Abigail* a figura humana está presente, mas não em evidência, já em *Garotos da ladeira* mesmo havendo o destaque dos indivíduos, não há um detalhamento dos seus tipos físicos. As crianças presentes na tela de Visconti parecem apenas esboços em seus tipos mais gerais. “Não são retratos. São registros cromáticos rápidos de seus corpos, rostos e trajés. Nem as bananeiras são árvores ou esboço de paisagem, mas manchas de tons verdes distribuídas com cuidado”²⁵⁹. Suas ágeis pinceladas refletem o texto a ser interpretado, sua técnica “sintetiza o percurso poético do artista, ao lidar com o tema da paisagem, marcado pela aproximação afetiva e sua transformação em motivo plástico”²⁶⁰.

A folhagem verde das bananeiras passa à azul, sem contraste expressivo com o céu. À exceção de uma folha verde bandeira muito escura próxima ao muro e ao garoto empoleirado em cima do mesmo, todas as demais folhas brilham atrás em tons de verde claro, amarelo e azul, deixando vibrar a luminosidade tropical. Uma folha que quase sangra a aresta superior esquerda perde totalmente a modelação típica da folhagem da árvore frutífera e se dissolve em azuis e branco ao céu. Este, não é liso, mas composto de pequenas pinceladas pontilhistas multicoloridas, assim como o muro de cor indecifrável, meio amarelo, meio acinzentado, que parece engolir a vestimenta do garoto mais a esquerda, fazendo-se notar apenas por sua boina vermelha, consequência da alta luminosidade de um dia ensolarado, que Visconti ao representar chega a ser poético!

Visconti estudou diligentemente, na obra de alguns outros artistas, as relações entre luz e cores; e em alguns momentos de sua carreira esses aspectos voltavam a ocupar o centro de sua atenção. Com domínio do pincel e do uso apropriado dos diversos brancos, o artista conforma árvores e figuras infantis a partir das manchas e lhes dá o brilho da existência sob a luz de um dia de sol²⁶¹.

Torna-se então importante destacar que ao realizar a representação dos locais de sua vivência, estes não funcionam como simples pretextos através dos quais é elaborado um estudo de luz e cor. Para o artista esses locais são a sua própria vida e compõe, junto com outras narrativas pictóricas, uma espécie de colcha de retalhos e, quando somadas umas às outras, formam a história da própria existência do pintor. A exemplo da arte impressionista,

a nova imagem era um fragmento abstraído do mundo visível familiar, que não requeria nenhum conhecimento especial ou cultura literária para ser reconhecido, ao contrário dos motivos históricos, míticos e poéticos das escolas neoclássica e romântica. [...] Os motivos escolhidos não eram pretextos, mas textos de percepção, que os pintores se comprometiam em transpor para a substância pictórica²⁶².

²⁵⁹ RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Eliseu Visconti**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v.18. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural: São Paulo, 2013, p. 80.

²⁶⁰ SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Op. Cit.*, p. 66.

²⁶¹ RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Op. Cit.*, p. 80.

²⁶² SCHAPIRO, Meyer. *Op. Cit.*, p. 31-32.

Daí o encantamento causado por paisagens nas quais o pintor nos dá livre acesso ao seu mundo. Quer através de locais representados, quer por meio do seu recorte temático, Visconti evidencia as coisas que lhe fascinam, que tocam sua sensibilidade. São diversas as cenas nas quais o observador consegue se enxergar partindo do ponto de vista do pintor. Ao observarmos uma determinada obra, sutilmente, nos dá a impressão que um terreiro rodeado de plantas e roupas no varal representado pelo pintor é, deliciosamente, muito parecido com aquele que passamos bons momentos na casa da nossa avó. Ou talvez, de maneira repentina, assumamos a identidade de um dos garotos a subir em cima dos muros e brincar na bica d'água. São diversas as possibilidades que se descortinam quando temos contato com os pedaços de vida fixados pela paleta de Visconti...

O pintor possuía uma exímia capacidade de representação da atmosfera tropical, sendo essa qualidade, motivo de elogio por parte da crítica nos jornais da época: “a subtileza de certos detalhes, o encanto dos efeitos de luz, a nuance das cores, tudo isso Visconti aproveita com muito talento, oferecendo-nos um conjunto magistral”²⁶³. Assim como ele, seu contemporâneo e também pintor de paisagens Antônio Parreiras (1860-1937), em diversas obras realiza um invejável tratamento da atmosfera, é o caso de *Dia de Mormaço*.



Imagem 91: Antônio Parreiras, *Dia de mormaço*, 1900. Óleo sobre tela, 68x106 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

²⁶³ Exposição Visconti na Galeria Jorge. **Gazeta de Notícias** (vida artística). Rio de Janeiro, 06 de agosto de 1920.

Segundo Valéria Piccoli, “a evocação do mormaço do título é conseguida na pintura por meio da simulação de uma luz muito branca que quase anula as cores da paisagem”²⁶⁴. Mas em Parreiras a obra ainda está muito focada na narrativa e nas cores convencionais, ainda há um considerável pedaço de céu representado, o que não é o caso de *Rua de Santa Clara*, tela de Visconti, onde além de não ter representado nenhuma nesga de céu, o pintor parece ter elevado à uma grande potência o seu estudo da atmosfera. Esta faz as construções parecerem desfocadas e o verde da paisagem dissolve-se em várias gamas de azul, as árvores tornam-se marrons e as cores frias da tela parecem nos dar mostras ou de uma manhã repleta de neblina ou de um raríssimo dia frio e enevoadado na capital da República. A atmosfera que irradia calor em Parreiras toma tons de branco, já em Visconti é a paleta azul que empresta e dá a atmosfera seu aspecto frio.

Como aqui [Brasil] Visconti não tem mais as diferentes estações do ano para estimulá-lo, ele volta à representação da atmosfera carioca muito úmida e enevoadada, que dará um tom azulado a várias de suas paisagens desse período²⁶⁵.



Imagem 92: Eliseu Visconti, *Rua Santa Clara (ou, Vila Rica, Copacabana)*, c. 1920/1930. Óleo sobre tela, 28x58 cm. Coleção Particular, Rio de Janeiro, RJ.

Na tradição da pintura de paisagem é comum uma tela possuir dois terços de um vastíssimo céu. A diminuição do espaço concedido a este e, às vezes, a sua total inexistência é

uma característica que, na verdade, é bem constante na paisagem viscontiana: a linha do horizonte bastante alta. O céu se apresenta sempre muito reduzido, geralmente confinado a um canto, ante os morros cariocas; mas mesmo em Saint Hubert, onde a topografia não é montanhosa, ele se mostra numa faixa bastante estreita. Visconti tem os olhos voltados para a terra, bem mais do que para o céu. Provavelmente isso se deve a sua excelente existência terrena²⁶⁶.

²⁶⁴ PICCOLI, Valéria. A paisagem brasileira na coleção do Museu Mariano Procópio. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira [et al.]. **Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 72.

²⁶⁵ SERAPHIM, Mirian N. Paisagem viscontiana – prazer e liberdade. *Op. Cit.*, p. 150.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 149.

Já Valéria Piccoli, refletindo sobre a ausência de céu em uma tela de Rodolfo Amôedo, parece nos dar a chave interpretativa para esse tipo de paisagem sem céu:

nessa transição entre os séculos XIX e XX, a paisagem adquire contornos mais íntimos, ganhando um caráter mais e mais pessoal. Também os limites entre os gêneros da pintura, tão claramente demarcados durante o século XIX, se diluem, em favor da modernidade que se anuncia²⁶⁷.

Ao que tudo indica, a permeabilidade dos gêneros da pintura traz ao século XX uma maior liberdade aos motivos.

O azul de *Rua Santa Clara*, foi alvo de duras críticas na EGBA de 1925. “O verde dessa paisagem está, a nosso ver, muito diluído; é um verde fraco, lavado e cru; não evoca o grande vigor da nossa pujante natureza”²⁶⁸, o efeito atmosférico parece não ter sido percebido pela crítica que se enfureceu com a representação de um local onde “a pobreza, para se abrigar, tem construído miseráveis barracões”²⁶⁹.

Mais uma vez percebemos a heterogeneidade social presente entre os habitantes do bairro de Copacabana. A tela funciona como um testemunho do fracasso do poder público em realizar, desde a fundação do Túnel Real Grandeza (hoje, Túnel Velho), um local onde as classes mais altas pudessem se ver livres da população marginalizada. Talvez, até pelo fato de Visconti fazer um registro do aglomerado habitacional, mesmo sem nenhuma intenção de crítica social, pautado apenas nos textos de sua vivência, no seu interesse pela atmosfera local, a crítica à obra tenha sido tão ferrenha.

Ainda na administração do prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, houve a revogação do decreto da “liberdade de construção”, com o objetivo de tentar extirpar as habitações indesejadas do local.

Os testemunhos revelam uma dimensão até então inédita nos discursos associados a Copacabana: a ideia de que, ao contrário do “vazio a fazer-se” com que a localidade era então representada, o bairro já era parte da dinâmica urbana da cidade e, como tal, carregava muitos de seus pecados. Mais do que um bairro a “criar-se”, os registros nos indicam Copacabana como mais uma zona a “regenerar-se” pela extirpação da desordem já ali instaurada²⁷⁰.

Como a tela de Visconti foi realizada aproximadamente entre 1920/1930, as habitações representadas são mais um indício do fracasso das inúmeras tentativas do poder público de varrer as classes menos favorecidas da região. Expõe também o fato que ainda em 1925, data da publicação da crítica d’*O Jornal*, havia um mau juízo em relação a esses moradores e a sua representação.

²⁶⁷ PICCOLI, Valéria. *Op. Cit.*, p. 75.

²⁶⁸ O Salão dos artistas brasileiros – A Pintura. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 7, 19 de agosto de 1925, *apud* SERAPHIM, Mirian N. Paisagem viscontiana – prazer e liberdade. *Op. Cit.*, p. 151.

²⁶⁹ *Idem*.

²⁷⁰ O’DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 52.

Rua de Santa Clara encena um lugarejo quase rural, descoberto através de uma atmosfera pesada em azul. Ainda em tons azuis, surge a atmosfera de *Garotos da Ladeira*, mas em um sentido completamente oposto, pois a luminosidade azulada do céu e das bananeiras traz leveza à composição e parece aquecer a representação juntamente com o muro de cores quentes.

Ocupando toda a metade inferior da obra, o muro da bica serve como ponto de encontro para a meninada que se acomoda como pode. Um menino com seu rosto quase totalmente coberto por seu chapéu equilibra-se em cima da murada²⁷¹, destacando-se dos demais. Uma garotinha, talvez por sua pouca idade, foi colocada junto à bica, angariando mais que depressa um local para a sua luxuosa boneca. No muro da Ladeira dos Tabajaras todos parecem ter sua vez. Uma personagem, aparentando ser mais velha, é a única olhar para fora do quadro. Com uma das mãos no rosto expressando dúvida parece nos questionar sobre a maneira correta de conseguir encher o balde, que está em sua outra mão, sem atrapalhar a diversão das sapecas crianças.

Em diversas outras paisagens, sejam elas do seu período no exterior ou não, Visconti representa os muros das propriedades. Estes parecem funcionar não somente como apoio para as conversas de fim de tarde, as brincadeiras infantis, o descanso do trabalho, como também para proporcionar a noção de espaço e organizar a composição. Às vezes servindo para realçar os personagens, outras dissolvendo-os em suas cores, os muros estão repletos de estudos pictóricos.



Imagem 93: Eliseu Visconti, *Ladeira dos Tabajaras*, 1928. Óleo sobre tela, 93 x 120 cm. Coleção Particular. São Paulo, SP.

²⁷¹ Interessante notar que Visconti representou várias vezes seu filho Tobias portando um chapéu muito parecido nas obras do período em que esteve na França. O personagem de *Garotos da Ladeira* se assemelha a um menino de *Ronda de crianças*, c. 1918. Ambos encontram-se sentados em cima do muro, mesma pose despojada, portando um chapéu em tons claros. Vide anexo de imagens.

Garotos da Ladeira poderia ser a representação de qualquer ladeira do Rio de Janeiro, não fosse a obra *Ladeira dos Tabajaras*, na qual Visconti representa o mesmo muro em que as crianças sobem e se encostam, em frente das mesmas bananeiras azuis... A ladeira já havia sido alvo do interesse do pintor em 1911, mas

em relação à paisagem de 1911, pode-se notar que, agora, a construção de alguns prédios mais altos à beira mar já começavam a encobrir a visão do oceano. Do lado direito podem-se ver o muro e a bica d'água, situados bem defronte ao portão de sua casa, que servem de palco para o grupo em *Garotos da ladeira* (c.1928)²⁷².

Em *Ladeira dos Tabajaras* observamos a rua com iluminação pública, destacada pelos improváveis postes de tamanho acima da média, dando verticalidade à obra. Através do caminho, ainda sem calçamento, temos acesso ao amplo espaço entre as casas, sendo visíveis terrenos baldios e grandes árvores pertencentes às propriedades vizinhas, num remoto tempo em que as residências tinham imensos jardins e pomares, inclusive, as bananeiras tão incessantemente representadas, parecem estar nos fundos do quintal de um suposto vizinho de Visconti. Aos poucos, o distante arrabalde de Copacabana vai tornando-se um bom lugar para se viver!²⁷³

A persistência do pintor em representar os locais vividos por ele é ainda mais destacada em *A Visita*, de 1928, onde a cena da Ladeira dos Tabajaras é descoberta a partir da moradia do artista. O observador encontra-se no jardim da casa dos Visconti. A paisagem é tão íntima que entra na casa do artista.



Imagem 94: Eliseu Visconti, *A Visita*, 1928. Óleo sobre tela, 79x64cm. Coleção Particular.

²⁷² SERAPHIM, Mirian N. Paisagem viscontiana – prazer e liberdade. *Op. Cit.*, p. 151.

²⁷³ Mas para Visconti, à medida que Copacabana vai se tornando mais habitada, perde seu encanto, já que as construções mais recentes obstruem a vista do mar que era possibilitada, no início do século XX, desde a residência do pintor.

Em primeiro plano, o portão entreaberto ocupa quase a totalidade da composição, a visita de olhar penetrante ameaça entrar... Logo atrás, notamos o muro da bica e o alvoroço das folhas de bananeira à colorir o dia, juntamente com o céu e o mar de azul tão vibrante, equilibrados na composição pelo mesmo tom da vestimenta da mulher.

Com relação às demais obras que enfocam a Ladeira dos Tabajaras, em *A visita*, as construções parecem se adensar. Os paredões brancos formam um corpo construtivo sólido, dando a impressão de um bairro já bastante povoado e permitindo a vista para o mar de maneira muito sutil, ao fundo.

Tanto em *A visita*, como em *Ladeira dos Tabajaras*, são visíveis os telhados das casas de Copacabana, que aos poucos vão se tornando característicos na obra de Visconti. Eles estão presentes em *Vista para o mar*, como se quisessem dizer sobre a localização das crianças a ver o imenso oceano e mais uma vez encontram-se em *A Crisálida*.

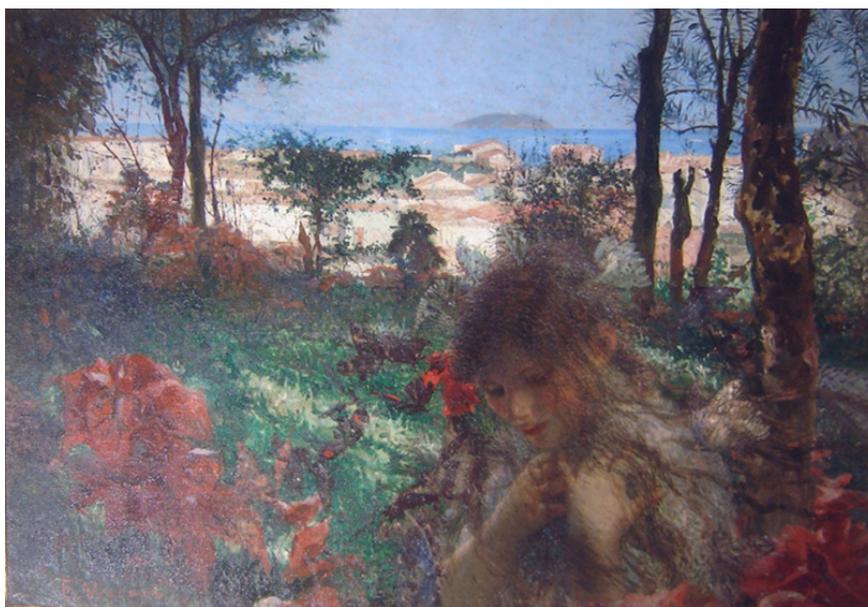


Imagem 95: Eliseu Visconti, *A Crisálida*, c.1910. Óleo sobre tela, 60x82 cm. Coleção Particular, São Paulo, SP.

A Crisálida destaca-se por ser um trabalho em que o pintor ao representar a sua filha Yvonne, aproxima ainda mais o espectador do mundo ao seu redor, carregando a pintura de sentimentalismo, revelando o seu “próprio estado de alma”²⁷⁴. Segundo Luciano Migliaccio, nesta obra

como a ninfa da borboleta, a jovem mulher se desvencilha do casulo, na sombra do bosque, e prepara-se para voar em direção da luz deslumbrante da paisagem do fundo, um imenso, ofuscante horizonte de água e de céu. O casulo e o bosque evocam a escuridão, mas também a proteção da casa paterna, da vida familiar; o

²⁷⁴ MIGLIACCIO, Luciano. *Op. Cit.*, p. 236.

brilho é também a efemeridade da plenitude da vida: voar em direção dos sonhos é também se atirar ao abismo, embora seja um abismo de luz²⁷⁵.

Nada mais interessante que o fato do pintor utilizar como fundo para a representação do desenvolvimento de sua filha, a cena do bairro de Copacabana. Seguindo o raciocínio de Luciano Migliaccio, num primeiro momento, talvez, o título da obra estivesse fazendo menção ao amadurecimento de Yvonne. Sendo, porventura, também uma referência à evolução do bairro de Copacabana, estando o local em constante metamorfose. Visconti realmente viveu a transformação do bairro, então, *A Crisálida* pode remeter, além da menina que está se transformando em mulher, a esse lugar que era quase deserto quando sua família se mudou pra lá, em 1910, e está se transformando com aquelas construções que aparecem no plano intermediário da cena. Interpretações não excludentes, agregam ainda mais sentido ao nome dado à obra.

Para a execução da pintura o artista realizou dois estudos, um deles em aquarela sobre papel, permitindo cores mais vibrantes. Sendo a grama, os telhados do casario e o mar atrás da menina constituídos de faixas horizontais dentro da composição. Já no estudo realizado em óleo sobre tela, temos a vegetação emoldurando de forma mais consistente a paisagem. Os telhados, agora dispostos em meio a duas verticais que se traçam a partir do ponto mais baixo da vegetação, parecem abrir a visão do espectador para paisagem ao fundo, havendo a ausência de Yvonne. Talvez tenha sido este o motivo que levou Visconti a realizar a escolha pela primeira opção horizontalizada, uma vez que o foco da obra deveria ser a personagem em primeiro plano.



Imagem 96: Eliseu Visconti, *A Crisálida*, c.1910 (estudo para *A Crisálida*). Aquarela-papel, 23,5x32 cm. Coleção Particular.



Imagem 97: Eliseu Visconti, *Telhados de Copacabana*, c.1910 (estudo para *A Crisálida*). Óleo sobre tela, 34x38 cm. Coleção Particular.

²⁷⁵ *Idem.*

Na linha tênue que separa pintura de gênero e paisagem na produção do pintor, temos *A crisálida*, bem como seus estudos.

Nessa obra, a luz é protagonista de toda a estrutura métrica e dinâmica da perspectiva: como o frêmito das asas das borboletas percorre todo o primeiro plano e, conduzido pela escansão sombria dos troncos das árvores, distende-se no clarão da superfície marinha. A complexidade da construção cromática ultrapassa o esquematismo japonista das telas anteriores, em direção a uma tradução do ato perceptivo como projeção interior, de que a pintura, o ofício das cores, é a expressão mais apurada²⁷⁶.

Em relação à composição, na mesma perspectiva que Visconti realiza em *A Crisálida*, da tomada de uma paisagem de local mais alto que a linha do horizonte, encontra-se *Bordighera*, de Claude Monet.

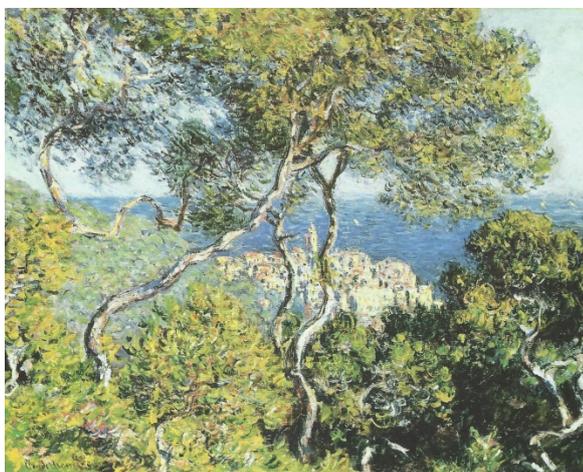


Imagem 98: Claude Monet. *Bordighera*, 1884. Óleo sobre tela, 64,8x81,3 cm. The Art Institute of Chicago.

Interessante notar como nas duas obras o céu é em grande parte encoberto pela vegetação e a cidade, centralizada, só é revelada através de seu aglomerado de telhados, dando a natureza um caráter pitoresco, tendo seu lugar ao redor do urbano; possuindo os ares de intacta, mas ao mesmo tempo às margens da cidade. Em ambos os trabalhos o mar não possui um grande destaque devido ao seu tamanho, mesmo ocupando um lugar quase central na composição. A vegetação mais clara e com pinceladas mais suaves em Monet, toma um ar intimista na pintura de Visconti, onde a sombra é permeada por raios de luz. Este aspecto, juntamente com as mãos esfumadas e cabelo desarranjado da personagem dão uma feição onírica à obra viscontiana.

Com relação ao local escolhido pelo pintor para ser retratado em sua obra, realizada em cerca de 1910, uma imagem do periódico *Para Todos*, de 1924, nos chama atenção por sua proximidade com os aspectos utilizados por Visconti em *A Crisálida*. Muito embora,

²⁷⁶ *Idem.*

exista na fotografia, a curva característica, uma convenção quando se representa a praia de Copacabana. Nas palavras de Lima Barreto, “a praia se estende graduada, harmônica, desde o monte do Leme à igrejinha. A ponta recurva desta é como a cauda de um peixe que se dobrasse num ‘samburá’”²⁷⁷.

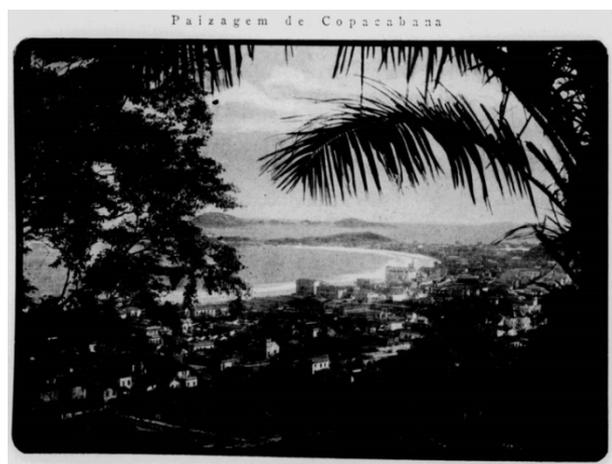


Imagem 99: Periódico Para Todos, *Paizagem de Copacabana*, 20 de dezembro de 1924.

Proveitoso notar que nas duas imagens a praia é vista de cima. Talvez, a ausência do aspecto curvilíneo do litoral em Visconti, seja justificado pela localização da casa do pintor, exatamente no meio da orla de Copacabana. Como é característico ao artista representar a paisagem do cotidiano, nada mais natural que do seu ponto de visão, a praia não fosse tão sinuosa. Talvez, se a representação tivesse sido realizada mais próxima aos extremos da costa, a curvatura fizesse parte da composição.

Dessa forma, acreditamos que a obra de arte ajudou a reiterar no imaginário social um ponto de vista de como o bairro de Copacabana poderia ser retratado dali em diante, partindo da vegetação em direção ao mar e, posteriormente, à linha do horizonte. Comungando dos pressupostos com os quais Tomas Perez Vejo, no caso da pintura histórica, indica que

son las rutinas, las costumbres, y las formas artísticas, las que expresan la nación y las que la dibujan en el imaginário colectivo, siendo, por tanto, en ellas donde se debe rastrear este proceso de invención nacional. El paso de lo cultural a lo político sería, desde esta perspectiva, bastante secundario y vinculado con otros procesos socio-políticos²⁷⁸.

²⁷⁷ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo Lima Barreto*. 2000. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2078. Acesso em: 09/07/2015, p. 25.

²⁷⁸ VEJO, Tomas Perez. *Op. Cit.*, p. 144. “São as rotinas, os costumes, e as formas artísticas, as que expressam a nação e as que se desenham no imaginário coletivo, sendo, portanto, nelas onde se deve rastrear este processo de invenção nacional. A transição do cultural ao político seria, a partir desta perspectiva, bastante secundário e vinculado a outros processos sócio- políticos”.

Acreditamos ser a pintura de paisagem, no caso dos primórdios do Brasil republicano, uma excelente criadora de uma consciência nacional, sendo esta um processo mental que tem a ver com o desenvolvimento de modelos culturais, fixando no imaginário coletivo as formas de enxergar a natureza em seu contato com a modernidade que então se anunciava. Como evidencia Pedro Afonso Vasquez,

pinturas, gravuras, desenhos e fotografias são expressões de individualidades que condensam experiências coletivas e determinadas imagens, sintetizam de tal forma as características essenciais das cenas ou dos acontecimentos nelas representados, que chegam a se transformar em símbolos. Não são, no entanto, símbolos mortos, representações cristalizadas, e sim entidades influentes que passam não apenas a espelhar aqueles cenários e ocorrências, como também a moldar a própria percepção que deles temos. Moldam a maneira como sociedades inteiras percebem e interpretam certas localidades ou eventos históricos, fazendo com que a história passe a se assemelhar às imagens que a evocam, sejam elas fidedignas ou não²⁷⁹.

Notamos na produção de Visconti, obras que mesmo carregadas de sensibilidade artística, engendram em nossa mente muito mais que uma possibilidade de visão, mas a similitude do fato à narrativa pictórica. Assim, temos no panorama representado em *A Crisálida*, um possível exemplo de ponto de vista do pintor que foi assimilado por outros meios artísticos, no caso em questão, a fotografia do periódico *Para Todos*. Deste modo, a obra viscontiana poderia ter ajudado a fixar um ponto de vista que, com o passar do tempo, se tornou usual na evocação do bairro.

3.2.2. Uma paleta de cores entre a “Igrejinha” e os banhos terapêuticos

Nas últimas décadas do século XIX o Rio de Janeiro vivenciava um crescimento populacional vertiginoso, parecendo estar sufocado não somente pelos morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio e da Conceição, delineadores de seus limites desde a sua fundação. Os vícios e a ociosidade presentes em seu cotidiano, responsáveis pela dissolução moral, e todas as epidemias que tinham seu foco de irradiação nos polêmicos cortiços, geradoras de um perigo físico, eram também grandes indicadores de toda a tensão vivenciada pelas diferentes classes sociais que dividiam o mesmo espaço rotineiramente. “Real ou imaginado, o agravamento das condições sanitárias que marcou a década de 1890 levava à progressiva certeza da necessidade de uma profunda e urgente remodelação da cidade”²⁸⁰.

A população que se enxergava possuidora de uma distinção social e material viu no desenvolvimento dos meios de transporte a solução encontrada para que, além de se ver livre

²⁷⁹ VASQUEZ, Pedro Afonso. *Op. Cit.*, p. 18.

²⁸⁰ O’DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 20.

da desmoralização latente da região central da capital federal, pudesse se estabelecer numa formação homogênea. Os bondes seriam a tecnologia que daria acesso a esse tão sonhado afastamento da população marginal. Nesse sentido, existiu em relação à Zona Sul, uma “associação imediata e unânime da região a uma ideia bastante vaga de ‘futuro’, que condensa elementos como salubridade e explosão demográfica”²⁸¹.

Quando, em 1910, Visconti mudou-se com a família para Copacabana, a esta região já havia sido incorporada o ideal de salubridade e progresso, tão largamente propagandeado pelo poder público, juntamente com a iniciativa privada, quando da abertura do Túnel Real Grandeza, em 1892. O túnel ligava o aristocrático bairro de Botafogo ao longínquo arrabalde de Copacabana que, em 1896 já possuía o curioso título de a “Teresópolis do Rio de Janeiro”²⁸². Dessa forma, Botafogo aos poucos se converteu em fonte de comércio para os habitantes da nova localidade. A especulação imobiliária foi pouco a pouco ocupando os lugares vazios da cidade, mas em Copacabana ela chegou antes das sonhadas “famílias chiques dos tempos republicanos”, sendo o local concebido como “um futuroso bairro” pronto a abrigá-las²⁸³. De forma lenta foi se incorporando, ao inicialmente excêntrico bairro litorâneo, ares de novidade. É o que parece nos dizer Machado de Assis em 1904:

mas tudo cansa, até a solidão. Aires entrou a sentir uma ponta de aborrecimento; bocejava, cochilava, tinha sede de gente viva, estranha, qualquer que fosse, alegre ou triste. Metia-se por bairros excêntricos, trepava aos morros, ia às igrejas velhas, às ruas novas, à Copacabana e à Tijuca²⁸⁴.

Desde muito antes das promissoras apostas do capital imobiliário, já existia uma duradoura atividade religiosa em torno de um templo construído no trecho final da praia que, em 1912, tornou-se alvo do interesse representativo de Eliseu Visconti.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

²⁸² Alfredo Barcelos. Debate do projeto de lei nº128, de 1894 (Anais do Conselho Municipal do Distrito Federal 1892-94, out 1894, p. 193) *apud* O’DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 51. O título dado ao bairro, em fins do século XIX, torna-se ainda mais interessante aos nossos olhos quando lembramos que o pintor construiu em 1927 uma casa de veraneio em Teresópolis e de lá fez inúmeras paisagens mescladas com representações de pessoas de sua família.

²⁸³ O’DONNELL, Julia. *Op. Cit.*

²⁸⁴ ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**, 1994.

Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm09.pdf>. Acesso em: 21/07/2015, p. 39. A obra foi publicada originalmente pela Editora Garnier em 1904.



Imagem 100: Eliseu Visconti, *A Igrejinha*, 1912. Óleo sobre tela, 25,5 x 34 cm. Coleção Visconti- Hirth, RJ.

A “Igrejinha”, como ficou conhecida a edificação, representava o principal polo de atração local, especialmente no dia 13 de setembro, quando se comemoravam as festas da padroeira. Para tais ocasiões a Igrejinha contava com uma casa para romeiros que, ao lado das choupanas de pescadores e do Forte do Vigia, foi, durante muitos anos, uma das poucas edificações existentes no distante areal²⁸⁵.

Utilizando um esquema de cores pouco diversas, o artista nos dá mostras de um dia nublado em Copacabana, a personagem presente no primeiro plano é apenas um tipo²⁸⁶. Ao fundo, na parte superior, encontra-se a construção que dá nome à tela.

As paredes da edificação possuem a mesma tonalidade da vestimenta que parece estar sendo ajeitada pela mulher. As pinceladas soltas proporcionam ainda mais leveza à obra, a espuma branca das ondas, parte mais clara da representação, parece dividir a composição ao meio; e o mar faz o papel muitas vezes delegado ao céu na tradição da pintura de paisagem, ocupando dois terços do quadro. A formação geológica, base do templo, parece ter sido realizada em pouquíssimos movimentos do pincel, a tinta rala deixa entrever a trama do tecido da tela.

Há ainda uma personagem secundária mergulhada na arrebenção, quase um detalhe, que não deixa a praia parecer totalmente deserta e que talvez possa nos fornecer o fio

²⁸⁵ O’DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 30.

²⁸⁶ Há um indício de que a personagem principal possa ser Yvonne, filha de Visconti, pois na lista de obras manuscrita por Tobias Visconti, filho do pintor que realizou um registro da coleção familiar, a obra consta com o título *Marinha da praia de Copacabana com Yvonne*, datada de 1911. Independente do fato de ser Yvonne ou não, os pincéis de Visconti permitem a visão de apenas um tipo. É notável como o pintor vivencia o mundo pela cor, pela beleza da luz.

interpretativo da ação realizada pelas personagens. A obra nos passa impressão de um dia calmo, de uma praia vazia no longínquo arrabalde de Copacabana, bem distante de todo o burburinho e neurose da região central. Na luta por regiões tranquilas e salubrementemente habitadas, seria essa mulher, tão serena a se vestir²⁸⁷, uma das poucas contempladas pela beleza natural das recém-conquistadas praias da Zona Sul? Seria ela apenas uma das curistas²⁸⁸ que desde o último quarto do século XIX iam e vinham diariamente, antes em diligências, agora em bondes, em busca da terapêutica marinha? Pois, ao contrário do que possa parecer, “o contato banalizado com a água não é uma constante na história do Ocidente”²⁸⁹.

Sendo uma localidade litorânea, desde o final do século XIX o arrabalde de Copacabana despertou interesse dos banhistas atraídos pelas propriedades terapêuticas da água do mar. A prática iniciou-se por volta de meados do século XVIII na Europa. Segundo Alain Corbin, a experiência estava relacionada às virtudes da água fria que, para a mentalidade da época, possuía propriedades capazes de amenizar as novas ansiedades, acalmar a melancolia, preparar para as dores da puberdade, tratar a esterilidade e favorecer a longevidade. “Espera-se dele [o mar] que corrija os males da civilização urbana, os efeitos perversos do conforto embora respeitando os imperativos da *privacy*”²⁹⁰.

Nos guias para viajantes estrangeiros, já na década de 1880, “as referências à orla começam pela fruição da beleza e não pelo banho em si”²⁹¹. A despeito disso, há relatos que já na década de 1870 existia em Copacabana “uma casa destinada ao cuidado dos

²⁸⁷ Segundo aponta Alain Corbin, para o caso europeu, o pudor e o temor da violação ocular estiveram presentes no período inaugural da busca terapêutica ao mar, determinando assim o traje de banho desde inícios do século XIX. Ver: CORBIN, Alain. **O território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Para o caso brasileiro, Julia O'Donnell diz respeito a regras de conduta que exigiam vestuário apropriado, juntamente com a necessária decência e compostura. Segundo a mesma autora, um decreto municipal vetava “o trânsito de banhistas nas ruas que dão acesso às praias, sem o uso de roupão ou paletós suficientemente longos, os quais deverão ser fechados ou abotoados e que só poderão ser retirados nas praias”. O'DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 103.

²⁸⁸ Entendemos por “curistas” aqueles que, desde meados do século XIX, se utilizavam da água com fins terapêuticos, buscando, seja em instâncias termais, seja na salgada água do mar, cura para seus males físicos ou psicológicos. Para melhor entendimento da questão, ver: CORBIN, Alain. *Op. Cit.* Segundo Cláudia Gaspar, “Aqui [Brasil] o príncipe regente D. João foi o pioneiro involuntário do mergulho terapêutico, por causa de uma inflamação na perna provocada por uma picada de carrapato. Contra a ferida, que não queria fechar, um médico prescreveu-lhe imersões regulares no mar.” GASPAS, Cláudia. *Orla carioca: história e cultura*. São Paulo: Metalivros, 2004, p. 81, *apud* VASQUEZ, Pedro Afonso. *Op. Cit.*, p. 22. Para o caso brasileiro, ver: JOÃO DO RIO, **A correspondência de uma estação de cura**. Editora Scipione: Rio de Janeiro, 1992.; O'DONNELL, Julia. *Op. Cit.*

²⁸⁹ VIGARELLO, Georges. *Op. Cit.*, p. 375.

²⁹⁰ CORBIN, Alain. **O território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental**. *Op. Cit.*, p. 74. Ainda segundo o autor, “O prazer nasce da água que flagela. O banhista delicia-se ao experimentar as forças imensas do oceano. O banho nas ondas participa da estética do sublime: implica enfrentar a água violenta, mas sem riscos; gozar do simulacro de ser engolido; receber a vergastada da onda, mas sem perder o pé”, p. 85.

²⁹¹ PERROTTA, Isabella. *Op. Cit.*, p. 19.

convalescentes, que se multiplicavam devido às recorrentes epidemias que se alastravam pelas zonas mais populosas da cidade”²⁹², sendo recomendado a essas pessoas as águas e ares do então distante subúrbio²⁹³. Diante disso, traçamos um paralelo entre a experiência europeia e o caso brasileiro, pois,

à beira-mar, ao abrigo do alibi terapêutico, no choque da imersão que mistura o prazer e a dor da sufocação, constrói-se uma nova economia das sensações. Elaborase para as classes ociosas, uma nova maneira de experimentar o corpo, tentando-se extirpar os desejos que o perturbam. Nas margens do oceano, procura-se aliviar as ansiedades nascidas da perda do vigor, da debilitação, da poluição e da imoralidade cidadinas, mas essa busca tateante da harmonia do corpo e da natureza exclui paradoxalmente o hedonismo. O mar permite suportar melhor a renúncia à volúpia; a arte de viver que se elabora nessas praias faz parte, também, do processo de contenção que acompanha o refinamento da escuta de si próprio²⁹⁴.

Nos primórdios do século XIX o litoral passa a ser percebido de forma diferente pelos artistas, “o fundo obscuro do mar, miraculosamente posto a nu, temporariamente oferecido à observação do cientista e ao olhar do artista, só tardiamente reteve a atenção simultânea dessas duas personagens. Essa atenção cresce juntamente com a voga do romantismo”²⁹⁵. Guiados pelo crescente interesse dos pintores europeus pelo litoral por volta dos anos de 1830, a representação do mar consolida-se como motivo pitoresco e a sensibilidade à estética marinha cresce²⁹⁶. Por conseguinte, supomos que a gradual produção de obras relativas a essa temática tenha, um século mais tarde, despertado em Visconti o fascínio pelo caráter efêmero do território beira-mar. Pois, assim como a atmosfera está em constante transformação, o caráter fugidio do estirâncio dá ao pintor, caso queira, a possibilidade de realizar vários estudos.

Vale ainda notar que à época o banho de mar “está profundamente ligado ao discurso da salubridade, o hábito do banho matinal obedecia a uma rígida diretiva higiênica, nunca aparecendo associado a momentos de lazer ou de sociabilidade”²⁹⁷. Refletindo sobre a atmosfera em *A Igrejinha*, poderíamos ser levados a acreditar que os tons escuros estejam relacionados ao horário em que são realizados os banhos terapêuticos, sendo sempre muito cedo, quase na madrugada. Mas, sabedores do vivo interesse que Visconti possuía em relação ao estudo da luz, interpretamos o caráter noturno da obra como uma experimentação plástica.

²⁹² O’DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 34.

²⁹³ “Relatos e documentação fotográfica comprovam a existência do costume de se banhar no mar na orla do Rio ainda no século 19, começando a tomar algum fôlego nos primeiros anos do século 20”. PERROTTA, Isabella. *Op. Cit.*, p. 19.

²⁹⁴ CORBIN, Alain. **O território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental.** *Op. Cit.*, p. 108.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 129.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ O’DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 75.

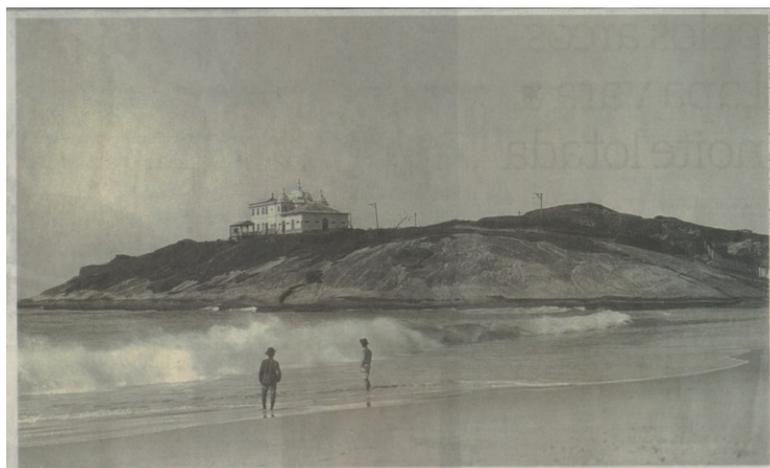


Imagem 101: Marc Ferrez, data ignorada. Coleção Gilberto Ferrez. Acervo do Instituto Moreira Sales.

Com um enquadramento semelhante ao produzido por Visconti, Marc Ferrez (1843-1923) realiza uma fotografia da igrejinha de Copacabana, diferenciando-se pela proximidade do templo e por seus dois personagens masculinos, ao contrário das mulheres da obra de Visconti. A igrejinha encontra-se no plano médio da fotografia e o mar agitado, como o de Visconti, possui na obra de Marc Ferrez a mesma importância, em relação ao tamanho, que o céu calmo.

Mesmo ignorando a data da fotografia podemos perceber que, assim como em *A Igrejinha*, a praia encontra-se praticamente deserta, corroborando a ideia de que talvez ainda fosse demorar algum tempo para que o prazer sentido em relação ao mar fosse descoberto.

Durante todo o século XIX as praias oceânicas não eram sequer visitadas, e as águas da baía só eram usadas para pesca e o transporte de mercadorias e de passageiros. Só a partir de 1850 é que o banho de mar passou a ser gradativamente incorporado aos hábitos cariocas, sendo praticado nas primeiras horas da manhã numas poucas praias: Botafogo, Flamengo, Boqueirão, Caju e Gamboa [...] Copacabana só foi interligada ao resto da cidade a partir de 1892 [...] porém, num primeiro momento, era procurada apenas para piqueniques e passeios terapêuticos²⁹⁸.

No contexto europeu, segundo Georges Vigarello, “as novas práticas do banho e da água no final do século supõe uma total conversão do imaginário das cidades, bem como uma total conversão do imaginário do corpo”²⁹⁹, o que, possivelmente, também ocorreu na sociedade brasileira. Sendo uma questão complexa no campo dos costumes, quase impossível de acontecer da noite para o dia, não somente o hábito do banho, mas também a prática do banho de mar terapêutico, demandou algum tempo para ser aceito. A incorporação do mar como associação a um prazer da vida moderna estava em gestação, sendo “apenas na década

²⁹⁸ VASQUEZ, Pedro Afonso. *Op. Cit.*, p. 26.

²⁹⁹ VIGARELLO, Georges. *Op. Cit.*, p. 392.

de 1910 que o binômio praia/elegância começou a despontar, aqui e acolá, como um projeto de inserção definitiva da capital nos rumos da civilização moderna”³⁰⁰.



Imagem 102: Eliseu Visconti, *Praia com figuras*, c.1910. Óleo sobre madeira, 7x33 cm. Coleção Particular.

Relativa a essa temática é *Praia com figuras*, de aproximadamente 1910, onde as senhoras aparecem vestidas, desfrutando da brisa do mar na areia da praia com suas crianças³⁰¹. As personagens tão bem trajadas, nos lembram alguns personagens das diversas cenas de praia realizadas por Eugène Boudin (1824-1898), no século XIX.



Imagem 103: Eugène Bodin, *Trouville, scène de plage*, 1870. Óleo sobre madeira, 18,2x46,2 cm. National Gallery, Londres, Inglaterra.

Embora seja uma cena de praia, similarmente aos personagens viscontianos, as figuras do pintor francês não trajam roupas apropriadas para o banho terapêutico, tão em voga na época em que a pintura foi realizada. O indício dessa prática encontra-se presente apenas nas cabanas de tons claros à direita, interpretadas como locais que os indivíduos utilizavam para se trocar. As pessoas dão variedade à cena, estando representadas em diversas posições e, além disso, muitas delas de costas para o mar, algumas abaixadas, concentradas em outros afazeres.

³⁰⁰ O'DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 101.

³⁰¹ Outra tela possui a mesma temática, trata-se de *Tarde em Copacabana* (Imagem 115), do mesmo período de produção.

Ao que tudo indica, o mar deveria ser, provavelmente, o motivo do encontro dessas personagens, mas estas, ao se reunirem, delegam a ele interesse secundário. Em Bodin temos acesso ao oceano através de uma fina linha que separa o céu da areia. A linha do horizonte baixa beneficia o aspecto tênue dado ao mar. A aglomeração de pessoas, em primeiro plano, forma um obstáculo que impede a fruição da vista do horizonte. Quando comparada à tela de Visconti, produzida com a linha do horizonte bem alta, a obra de Bodin parece mais pesada, devido também à diferenciação de cores e pinceladas empregadas nos dois casos.

Em Visconti o mar de tom azul intenso protagoniza a cena, o ar flui entre as poucas personagens a admirar a beleza do oceano. A tela do artista brasileiro possui alguma relação com a produção impressionista, pois,

essas pinturas possuem, em sua maioria, a imagem do meio ambiente como um campo de liberdade de movimento e um objeto de deleite sensorial na vida diária [...] cenas com um espectador e um espetáculo eram comuns. Os pintores se sentiam atraídos por aquelas situações da vida real em que os indivíduos se deleitam com o que os cerca e, especialmente, com seu impacto visual. Mas a experiência original era mais que puramente visual. Incluía a sensação do sol e do ar – quente, frio, seco, ventoso ou imóvel; as qualidades tácteis da água, areia, solo, relva e rocha³⁰².

Já num detalhe, que passaria despercebido aos desavisados, está a igreja de Copacabana no canto superior direito de *Praia com figuras*. Os registros pictóricos realizados pelo artista deixam claro que suas paisagens não são representações de quaisquer lugares, mas locais que fazem sentido para ele, não somente em sua vida, como também na vida da cidade em constante transformação.

Ainda sobre a representação da igreja, anteriores à produção de Visconti, encontram-se as obras de João Batista da Costa (1865-1926), *Vista da Igreja de Copacabana*, de 1903 e sua homônima, executada por Giovanni Baptista Castagneto (1851-1900), treze anos antes, em 1890³⁰³.

³⁰² SCHAPIRO, Meyer. *Op. Cit.*, p. 32.

³⁰³ Há ainda outra obra de Batista da Costa, de mesmo nome, em que o pintor reproduz, de maneira muito pessoal, a composição de Castagneto aqui estudada. Segundo Carlos Roberto Maciel Levy, “Em sua produção de 1890 [de Castagneto] é possível apontar a destacada qualidade desta vista da praia de Copacabana, da qual tema e composição seriam reproduzidos em uma pintura de João Batista da Costa cinco anos posterior [...]. A comparação entre as duas obras permite observar com clareza a autonomia de concepções paisagísticas cuja analogia é apenas aparente, pois revela o confronto dialético entre maneiras de transfigurar a natureza ou de simplesmente representá-la, sublinhando ao mesmo tempo a genialidade de Castagneto em relação à capacidade de Batista da Costa.” Ver: LEVY, Carlos Roberto Maciel [et al.]. **Iconografia e paisagem**. Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1994, p. 180. Vide anexo de imagens.



Imagem 104: João Batista da Costa, *Vista da Igrejinha de Copacabana*, 1903. Coleção Particular, Rio de Janeiro.



Imagem 105: Giovanni Baptista Castagneto, *Vista da Igrejinha de Copacabana*, 1890.

Ao contrário de Visconti, Batista da Costa focou sua representação na natureza pitoresca presente ao redor da construção, em suas mamoneiras e restingas, tão comuns às paisagens carioca e litorânea, respectivamente. Sua obra é composta de cores vibrantes e suas pinceladas são bem mais contidas que as de Eliseu. Seu personagem, embora como em Visconti, esteja traçado apenas em suas características mais gerais, diferencia-se uma vez que o garoto, personagem muito comum nas telas de Batista da Costa, parece estar alheio ao mar atrás de si, olhando para fora da tela. Na obra de Batista da Costa, assim como em Ferrez, a igreja, a qual os fundadores e a data de sua edificação ficaram perdidos no tempo, encontra-se no plano médio da tela. Sendo que na pintura, é possível observar ao fundo o horizonte, juntamente com outras formações rochosas, devido à luminosidade característica de um típico dia ensolarado da capital.

Giovanni Baptista Castagneto representa um imenso areal no primeiro plano de sua obra relativa à igrejinha, a mais antiga aqui elencada. Assim como Visconti, não utiliza uma variada gama de cores. O mar ocupa um ínfimo pedaço da tela em tons negros que se harmonizam com a areia à direita, no primeiro plano, parecendo estar repleta de restinga bem escurecida.

As ondulações da areia da praia, que preenchem o terço inferior da tela, magnetizam o olhar do espectador pelo exuberante exercício técnico, quase escultórico na fatura, que engloba os recursos mais enérgicos no repertório do autor: traços riscados com o cabo do pincel, cor e desenho aplicados de um só golpe, a ação do pincel seco e até os vestígios da difusão de tons pelo uso direto do dedo polegar³⁰⁴.

As variadas gamas de amarelo da areia se equilibram com as nuvens amarelo-esbranquiçadas. Em sua composição, a construção assume o ponto mais alto em relação à terra diante de um imenso céu claro, além de ocupar a porção central da tela e ser posta em cena de forma diminuta devido à perspectiva dada pelo autor. A construção foi possivelmente representada

³⁰⁴ *Idem.*

com o ponto de vista de um observador fixado no outro extremo da praia de Copacabana, talvez próximo ao que hoje denominamos ser a pedra do Leme.

Tendo em mente o vastíssimo areal em forma de semicírculo que moldava a praia de Copacabana, conseguimos compor uma possível vista quando colocamos em diálogo *A Igrejinha*, de Visconti, com *Morro do Leme visto da praia de Copacabana*, de João Batista da Costa.

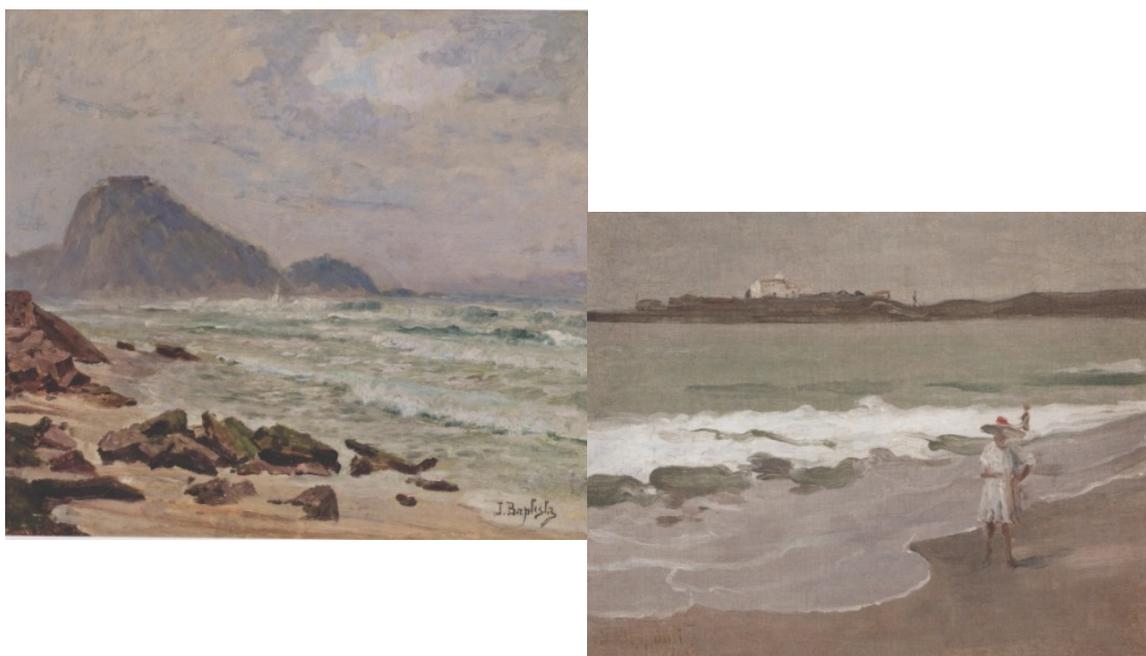


Figura 8: Sobreposição de imagens. À esquerda: João Batista da Costa, *Morro do Leme visto da praia de Copacabana*, c.1906. Óleo sobre madeira, 35x41 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. À direita: Eliseu Visconti, *A Igrejinha*, 1912. Óleo sobre tela, 25,5 x 34 cm. Coleção Visconti- Hirth, RJ.

Certos de que as duas imagens não são capazes de formar o panorama completo, ainda assim é interessante refletirmos sobre a atenção dada a determinados lugares por parte dos pintores. Possuindo um distanciamento de técnicas empregadas e períodos de execução (cerca de seis anos), as obras parecem fazer menção a um lugar paradisíaco e quase deserto, muito pouco distinto daqueles representados pelos artistas viajantes de meados do século XIX.

As imensas pedras na areia do litoral de Batista da Costa e o mar agitado proporcionam vistas de um local inóspito, de uma natureza intocada pelo homem. A atmosfera violácea confere certa noção de distância existente até o morro do Leme. A obra, com sua luminosidade contida, parece não convidar a um banho de mar, propiciando ao local um status mais contemplativo.

Interessa-nos ainda o fato de como alguns locais que são insistentemente representados vão aos poucos somando-se a tradição visual da cidade. Ao dialogarmos com

essas imagens da igreja, podemos inferir que a conhecida construção, mesmo localizada num longínquo arrabalde para os contemporâneos do início do período republicano, estava muito presente no imaginário popular, sendo conhecida como principal referência ao novíssimo bairro de Copacabana e totalmente integrada à paisagem natural³⁰⁵. Além disso, podemos entender a construção religiosa como um ícone paisagístico presente na tradição da representação pictórica da cidade do Rio. Contraditoriamente a toda sua história e importância, a arquitetura veio abaixo nas décadas iniciais do século XX.

Começam os planos para construção de uma fortaleza que, quando levados a efeito demolirão, em 1919, a igreja setecentista de Nossa Senhora de Copacabana – o bairro sofre então seu primeiro golpe. Ela se foi para dar lugar a um forte anacrônico que já nasceu indefeso, sem qualquer serventia, com suas armas ultrapassadas que só prestar-se-iam para colocar em risco a população civil³⁰⁶.

Por sua semelhança composicional *Nocturne: blue and silver – Chelsea*, de James McNeill Whistler (1834-1903), se aproxima da obra de Visconti e nos permite algumas proposições.



Imagem 106: James McNeill Whistler, *Nocturne: blue and silver - Chelsea*, 1871. Óleo sobre madeira, 50,2x60,8 cm. Tate Gallery, Reino Unido.

Mesmo sendo visivelmente representações de lugares e momentos distintos do dia, assim como “Whistler used darkness to simplify forms and eliminate detail in such nocturnes”³⁰⁷, Visconti parece ter se utilizado de uma atmosfera lúgubre e de pinceladas mais soltas, poupando à obra detalhes. A porção de céu não se diferencia muito da tonalidade dada

³⁰⁵ O'DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 30.

³⁰⁶ BANDEIRA, Júlio. *Op. Cit.*, p. 69.

³⁰⁷ LARKIN, Susan G., NICHOLS, Arlene Katz. **American Impressionism: the beauty of work**. Bruce Museum of Arts and Science: Greenwich: Connecticut, 2006, p.118. “Whistler usa a escuridão para simplificar formas e eliminar detalhes em seus noturnos”. (O plural refere-se aos demais “Nocturnes” produzidos pelo artista.)

à água nos dois casos. Em *Nocturne*, devido ao reflexo do luar, a água encontra-se com efeito prateado. Nas duas obras, seus personagens, quase transparentes em meio à paisagem, encontram-se à beira da água que traça uma diagonal na parte baixa da tela. Ela, uma banhista, ele, um pescador às margens do Tâmis. “In the foreground, a low barge and the figure of a fisherman are indicated with the minimum of detail, and the influence of Japanese art is evident in the restricted palette, the economy of line and the characteristic butterfly signature”³⁰⁸.

Nota-se claramente a tranquilidade e beleza que os pintores queriam transmitir, sendo nítido em suas composições o arranjo que foi dado às linhas, formas e cores.

Quando comparada à representação de Batista da Costa, Figura 8, a simplificação das formas torna-se ainda mais evidente para o caso de Visconti e Whistler, onde o tempo, quase estancado, acentua o lado espiritual da paisagem. A ênfase no lado meditativo que as duas obras possuem, ao contrário, não é vista na tela de Gustave Courbet (1819-1877), *Le bord de mer à Palavas*.

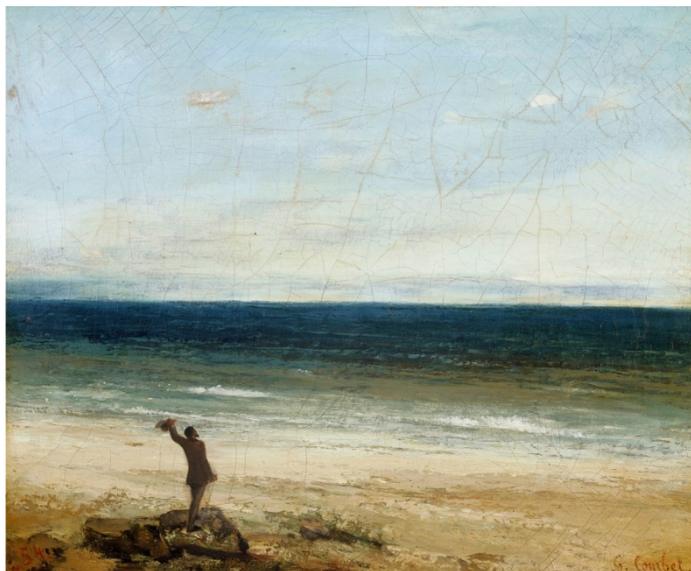


Imagem 107: Gustave Courbet, *Le bord de mer à Palavas* (ou *L'artiste devant de mer*), 1854. Óleo sobre tela, 38x46,2 cm. Musée Fabre, Montpellier, França.

Assim como os outros três pintores, Courbet põe em cena a temática do mar, mas aqui, o aspecto elevado de *Nocturne* e da *Igrejinha de Copacabana*, ganha contornos quase

³⁰⁸ FOWLE, Frances. **Summary.** Tate Gallery, London, 2000. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-silver-chelsea-t01571/text-summary>. Acesso em: 09/07/2015. “Em primeiro plano, uma barcaça baixa e a figura de um pescador são indicados com o mínimo de detalhe, e a influência da arte japonesa é evidente na paleta restrita, a economia da linha e a assinatura borboleta característica”.

jocosos. O artista, a acenar para o mar, é sólido em excesso, sua presença é demasiadamente humana em contraposição a imensidão do mar que se abre.

São inúmeras obras existentes na tradição de pintura de paisagem que destacam a presença humana num contexto litorâneo, ou mesmo às margens de lagos e canais. Muitas delas fazem relação dessa simbiose entre homem e natureza com momentos de lazer e descanso. Assim o é na *Igrejinha*, onde a personagem viscontiana passeia pela praia como se quisesse relaxar. Da mesma maneira que o personagem de Georges Seurat (1859-1891) em *Personnage assis, étude pour Une Baignade á Asnières*, parece sentar-se no gramado, em frente à água, buscando tranquilidade, um refrigério para o frenesi cotidiano.

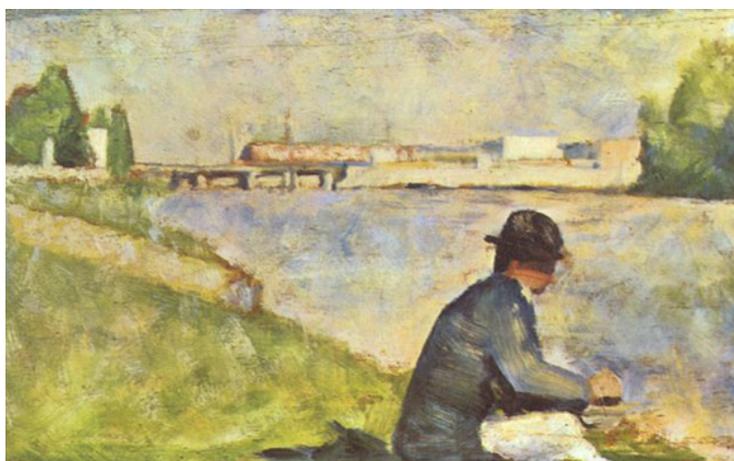


Imagem 108: Georges-Pierre Seurat, *Personnage assis, étude pour Une Baignade á Asnières*, 1883.

Com relação à utilização das cores, o estudo que Seurat realizou para *Une baignade à Asnières* é emblemático. A obra é composta de um personagem em primeiro plano, com as indústrias que estavam muito presentes no cotidiano do local, ao fundo. Mesmo sendo um estudo é interessante que se realize algumas analogias entre este e *A Igrejinha*. Assim como em Visconti, em Seurat tanto a coloração do céu como o seu reflexo nas margens do Sena não se diferenciam muito. Nas duas obras o firmamento e a água são separados no horizonte por uma barreira; esta em Seurat, composta pela arquitetura das fábricas que tem suas chaminés dissolvidas em meio à atmosfera, em Visconti, pela formação rochosa que suporta o templo. A diagonal traçada pela água na tela do pintor francês está em sentido oposto da formada em Visconti, mas nos dois casos destaca a verticalidade dos personagens. As duas pinturas possuem figuras humanas que são traçadas em seus tipos mais gerais e, de uma forma ou de outra, são ícones da modernidade vivida nos dois locais. A “respeitabilidade solitária e

levemente excessiva da figura de Seurat – o chapéu-coco impassível contra o sol”³⁰⁹ converge com a banhista quase erma de Visconti. Os tecidos de suas vestimentas são realizados em poucas e ralas pinceladas, mas sugerindo efeitos diferentes nos dois casos: em Visconti a transparência, em Seurat a luminosidade.

Seja nos arredores de Paris ou nos do centro do Rio, tudo indica que há uma temática repleta de ícones da vida moderna comum aos artistas do período. Sendo esta, posta em cena incontáveis vezes através das indústrias, da busca do campo, do mar como terapia, de lugares onde os indivíduos buscam momentos de lazer próximos a natureza.

3.2.3. O prazer do mar

Em finais do século XIX era grande o afluxo de pessoas que saíam de Paris rumo aos arredores da cidade, como nos indica T.J. Clark³¹⁰. Esses indivíduos buscavam, contraditoriamente, em seus momentos de lazer o contato com a natureza, objetivo que ficava em último plano devido ao turbilhão que essa multidão de “pequenos burgueses” causava. Pensando nisso, é interessante refletir como Copacabana passou a ser vivenciada pelos habitantes da capital, pois, “muito além do exercício de contemplação paisagística para deleite de turistas, Copacabana passava a representar, para os próprios habitantes da capital, uma possibilidade de experiência urbana dissociada da ‘nevrose’ típica das zonas centrais”³¹¹.

Relacionando os arredores de Paris ao bairro carioca, os quais a população tinha acesso através dos trilhos, ícones da modernidade, percebe-se que as atitudes diante da natureza nos dois locais são muito parecidas. Era como se não adiantasse sair de Paris, num caso, ou da região central do Rio, em outro; as pessoas continuavam contaminadas pela cidade. “De hora em hora a invasão se propagou, tomando posse do campo como se fosse uma taberna imensa, um café concerto maior que os dos Champs-Élysées”³¹². Já no Rio, o escritor Lima Barreto evidencia a presença de barracas cheias de gente, onde o mais chamativo aos sentidos, em meio à beira-mar, era o barulho feito pelas garrafas de cerveja. “Pleno Leme. O dia é meigo. O sol, ora espreitando através das nuvens, ora todo aberto, não caustica. Nos dois abarracamentos cheios de gente, espoucam garrafas de cerveja que se abrem”³¹³.

³⁰⁹ CLARK, T.J. *Op. Cit.*, p. 223.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 210 - 277.

³¹¹ O’DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 57.

³¹² CLARK, T.J. *Op. Cit.*, p. 213.

³¹³ BARRETO, Lima. **Diário Íntimo Lima Barreto**. *Op. Cit.*, p. 25.

Aos poucos Copacabana foi se tornando o local preferido para a realização de piqueniques, sendo incorporada “sob o signo do lazer, ao universo simbólico de variados círculos socioculturais”³¹⁴. A natureza associada ao desejo de sociabilidade faz do bairro litorâneo destino certo em meio à população que tinha a possibilidade de frequentá-lo apenas em seus curtos espaços de lazer, às vezes indo e voltando no mesmo dia. Há relatos de cronistas que diziam haver uma “verdadeira romaria” em direção à Zona Sul que ficava cheia até altas horas da noite³¹⁵. Mas, como os cronistas franceses, Lima Barreto deixa escapar a acidez em seu comentário sobre a parcela da população que frequenta as praias da Zona Sul, “a gente que há é a vulgar dos piqueniques. Gente simplória que, enclausurada em casa uma semana, um mês, um ano, quem sabe, resfolegava naquele dia ao ar livre”³¹⁶.

Assim como Monet e Seraut, analisados em *Os Arredores de Paris*³¹⁷, para o caso brasileiro, Visconti possui a mesma postura de evitar a ironia ácida dos cronistas. É o que vemos na luminosa *Paisagem de Ipanema*, de 1927.

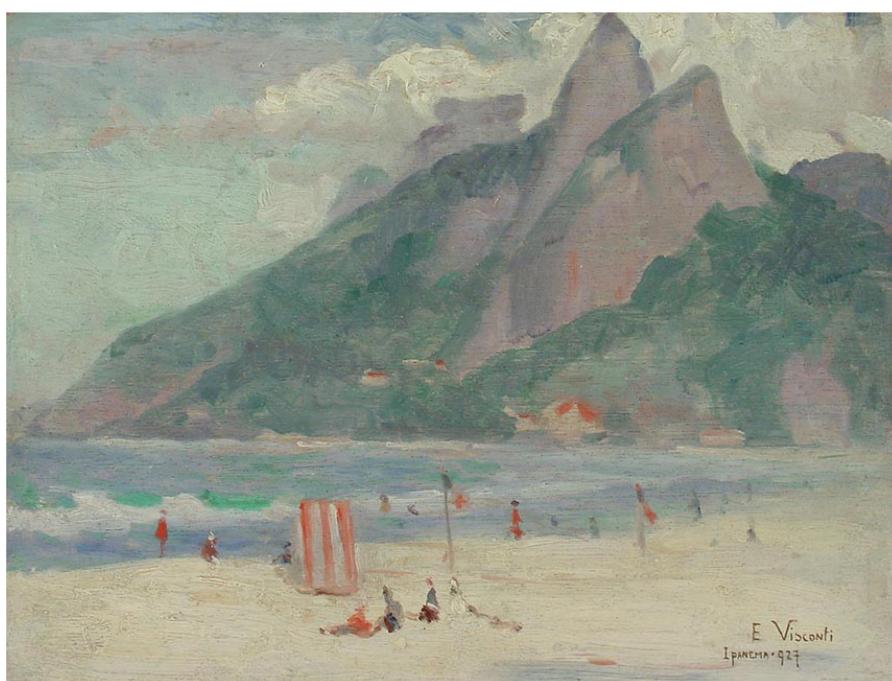


Imagem 109: Eliseu Visconti, *Paisagem de Ipanema*, 1927. Óleo sobre madeira, 26x34,5 cm. Coleção Particular.

Segundo Mirian N. Seraphim, *Paisagem de Ipanema* “embora seja uma rara paisagem viscontiana representando uma praia com banhistas, ainda prevalece a preferência do pintor,

³¹⁴ O’DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 59.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

³¹⁶ BARRETO, Lima. **Diário Íntimo Lima Barreto**. *Op. Cit.*, p. 25.

³¹⁷ CLARK, T.J. *Op. Cit.*

dominando a composição o Morro Dois Irmãos, vendo-se por trás dele também a Pedra da Gávea”³¹⁸. O fato de Visconti possuir um número muito superior de pinturas retratando os morros cariocas em relação às praias, não significa pensar que o artista venha a comungar com as palavras de Lima Barreto fazendo crítica à população frequentadora do litoral.

Mesmo que os personagens se convertam em pequenas manchas, eles possuem importância na totalidade da composição, pois através desses pequenos pontinhos espalhados pelo quadro podemos notar a imersão dessas pessoas na paisagem, indicando que esses homens, mulheres e crianças também fazem parte desse aspecto natural. Visconti representava o que sentia, o que vivia e, possivelmente, ao realizar a obra, ele estava se sentindo ali, mais um entre tantos a fazer parte da vida do bairro. Assim, entendemos que o pintor eterniza esses personagens incorporados à paisagem como tema específico de uma modernidade conquistada por Ipanema, que tem no prazer da praia o signo do que é moderno. O papel meramente sinalizador, dado às personagens a beira-mar, parece dizer não importar ao artista que tipo de pessoas frequentam os bairros litorâneos, elas são também pontos de uma escala responsável por dar ao relevo caráter imponente. Na obra, as figuras humanas são detalhes, geralmente vermelhos, que dão equilíbrio à composição, juntamente com uma barraca e os telhados das casas nas encostas do morro.

Visconti trabalha com muita propriedade a cor vermelha, distribuída por toda pintura. Além de aplicá-la à barraca, à bandeira, aos telhados e aos trajes dos banhistas, ele a emprega em leves pinceladas no céu, nas nuvens, nas areias, no mar, nas matas e nas pedras. Seu objetivo não é colorir, mas modificar a luz, dando aos vários elementos da paisagem reflexos da luz do sol. O uso de verdes e azuis nas montanhas, no mar e no céu confere unidade ao conjunto e sensação de umidade na atmosfera³¹⁹.

Dentre as paisagens nas quais o artista representa o mar, esta obra destaca-se pela sua variada gama de cores, sendo uma das mais vibrantes a pertencer à temática. O ar flui entre os personagens, é um dia ensolarado e calmo, crianças brincam na areia logo atrás daquilo que parece ser uma barraca de salvamento com sua bandeira habitual, contendo uma cruz vermelha, estacada ao lado. A praia enfim foi descoberta, seu “uso deixava para trás os tempos da parcimônia terapêutica, dando início a um longo período de discussões em torno dos novos estilos de vida e moralidades engendrados por sua definitiva incorporação a vida urbana carioca”³²⁰.

³¹⁸ SERAPHIM, Mirian N. Paisagem viscontiana – prazer e liberdade. *Op. Cit.*, p. 151. Em contato por e-mail com a autora, Mirian Seraphim diz admirar-se. Segundo ela: “Eu sempre achei surpreendente, sendo as praias cariocas tão lindas, que ele se interessasse mais pelos morros do que pelo mar.” SERAPHIM, Mirian N. Banca de Qualificação [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alinehis@gmail.com> em 6 de janeiro de 2016.

³¹⁹ RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Op. Cit.*, p. 76.

³²⁰ O’DONNELL, Julia. *Op. Cit.*, p. 103.



Imagem 110: João Batista da Costa, *Praias de Ipanema e Leblon com Morro Dois Irmãos*, c. 1918. Óleo sobre tela, 50x73 cm. Coleção Hecilda e Sergio Sahione Fadel.

Assim como em *Dia de Mormaço*, Imagem 91, a atmosfera esbranquiçada da obra de Visconti nos transmite uma sensação de calor. A vegetação é representada através de nítidas pinceladas que dão forma ao Morro Dois Irmãos. Já a Pedra da Gávea e o Morro do Vidigal, ao fundo, parecem se misturar ao movimento do céu, que se compõe através de grossas marcas de pincel branco acinzentado, destacando seu distanciamento em relação ao observador. Na obra de Visconti, Ipanema aparenta já ser um bairro repleto de habitações, distante do areal representado por João Batista da Costa aproximadamente nove anos antes, em *Praias de Ipanema e Leblon com Morro Dois Irmãos*. Nesta, apenas algumas velas no mar dão sinal da presença humana, em primeiro plano a escura vegetação rasteira contrasta com o luminoso dia do lugar. Tomada praticamente do mesmo ponto de visão, este pintor parece perseguir os aspectos mais objetivos de uma paisagem que em Visconti dissolve-se em possibilidades pictóricas, denotando a “maestria com que administra o uso das cores associado aos efeitos de luz”³²¹.

Tão vibrante quando *Paisagem de Ipanema*, de Visconti, é *Praia de Santos*, de Oscar Pereira da Silva (1865-1939). Embora sejam representações de localidades distintas, as duas possuem a inconfundível narrativa dos prazeres da vida moderna propiciado pelos banhos de mar. Em ambas, os personagens são representados em seus tipos mais gerais, apesar de Pereira da Silva ter proporcionado aos banhistas um lugar de destaque em sua obra, tanto pelos inumeráveis corpos que se estendem pela areia, representados já no primeiro plano da

³²¹ VISCONTI, Tobias Stourdzé. Eliseu Visconti. In: CARDOSO, Rafael [et al.]. *Op. Cit.*, p. 22.

paisagem, quanto pelo seu maior grau de detalhamento. Visconti parece observar a cena de um ponto mais alto em relação à linha do horizonte que o pintor da paisagem santista, ou então, o peso compositivo do relevo carioca propicia um achatamento da orla marítima.



Imagem 111: Oscar Pereira da Silva, *Praia de Santos*, sem data. Óleo sobre tela, 26x29 cm. Localização ignorada.

Dominando a cena, o céu encontra-se claro, possuindo algumas manchas amareladas, que dão equilíbrio à composição. Diferentemente de Visconti, em *Praia de Santos* o relevo, ao fundo, converte-se em um detalhe, estando sutilmente representado por claras pinceladas. Propiciando uma maior profundidade à tela, juntamente com a linha do estirâncio em diagonal. Embora seja uma cena que representa o litoral santista, quase não se vê o mar devido à proeminência da areia que, além de ser a porção de tons mais quentes da obra, encontra-se repleta de coloridas sombrinhas, chamativos centros de interesse que guiam o olhar do observador para a terra firme.

De um modo mais acentuado que em *Paisagem de Ipanema*, *Praia de Santos* é a narrativa da beira-mar enquanto local de contato com a natureza e sociabilidade, tão bem representado pelos personagens sentados a contemplar a paisagem e pelos descompromissados senhores a participar de uma roda de conversas. Ainda que estes, mesmo na areia da praia, não dispensem o caráter formal de sua vestimenta. Interessante notar como o pintor, em rápidas pinceladas, consegue através da indumentária dos personagens, nos indicar a que tipo social a área da praia representada estava destinada. Nada de restingas e

grandes pedras obstruindo a passagem, como em Castagneto e Batista da Costa, a natureza de Visconti e de Oscar Pereira da Silva encontra-se em plena harmonia com a civilização.

Pertencente à mesma temática, uma obra de Ernst Bischoff-Culm (1870-1917) da qual se sabe muito pouco, nos chama atenção pela semelhança da fatura e do uso das cores.



Imagem 112: Ernst Bischoff-Culm , *Sommerliches Strandleben*, sem data. Óleo sobre tela, dimensões ignoradas. Localização ignorada.

Desde o advento do século XIX o mar foi objeto de interesse entre os artistas e cientistas. O movimento romântico propicia uma maior atenção à temática. Por meio da estética do sublime, o litoral é representado em toda sua grandiosidade, reflexo de uma natureza rebelde e enfurecida, estando relacionado a uma fonte cósmica de energias sobre-humanas³²². Assim, quando há personagem humano na cena, este encontra-se representado de maneira minúscula, sendo subjugado pelo poder da natureza.

Não é o que encontramos na tela de Ernst Bischoff-Culm, onde a natureza encontra-se por completo domesticada. *Vida de praia no verão*, título da obra em português, é uma tela que, embora não possua datação, está incorporada à tendência da estética pitoresca da pintura.

No ensolarado dia temos, em primeiro plano, o acesso ao que aparenta ser uma família a desfrutar do banho de sol numa extensa faixa de areia. De modo distinto a Eliseu Visconti, mas muito próximo à representação de Bodin, Imagem 103, em Ernst Bischoff-Culm, o mar está representado de maneira tão ínfima que quase não o percebemos. As inúmeras barracas

³²² ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad.: Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 17-20.

sobre rodas chamam-nos atenção por estarem presentes por toda composição. À semelhança das cabanas existentes na obra de Bodin, não sabemos ao certo a sua serventia, inferimos serem os locais próprios para troca de roupa de banho mencionados por Alain Corbin³²³, para o caso europeu, e Julia O'Donnell³²⁴, no contexto brasileiro. Ou quem sabe, uma espécie de carruagem própria para se levar os utensílios utilizados no local.

Assim como *Paisagem em Ipanema* e *Praia de Santos, Vida de praia no verão* se refere ao prazer propiciado pela beira-mar. Seus personagens escolhem os benefícios oferecidos pela praia, o sol, o ar puro e a água salgada para se deleitarem em seus momentos de lazer. Possuidoras de fatura muito próximas, as cores em tons claros vibram na atmosfera, as pinceladas são aparentes tanto em Visconti quanto em Ernst. Mas, diferentemente dos artistas brasileiros, na obra dos europeus, Bodin e Ernst, os indivíduos encontram-se a alguma distância da arrebentação das ondas e vestidos com roupas habituais, distraídos pela leitura ou pelas brincadeiras das crianças, não demonstrando grande fascínio pelo litoral e pela possibilidade de um banho de mar. Fato ocasionado, talvez, por sua época de produção.

Se inicialmente, Oscar Pereira da Silva possuía obras que a fidedignidade relativa ao local representado chamava atenção, com o tempo parece que o pintor “foi abandonando os detalhes para só captar o essencial da paisagem, infundindo-lhe a força da impressão que nele deixava”³²⁵. É o que podemos constatar em *Costa*.

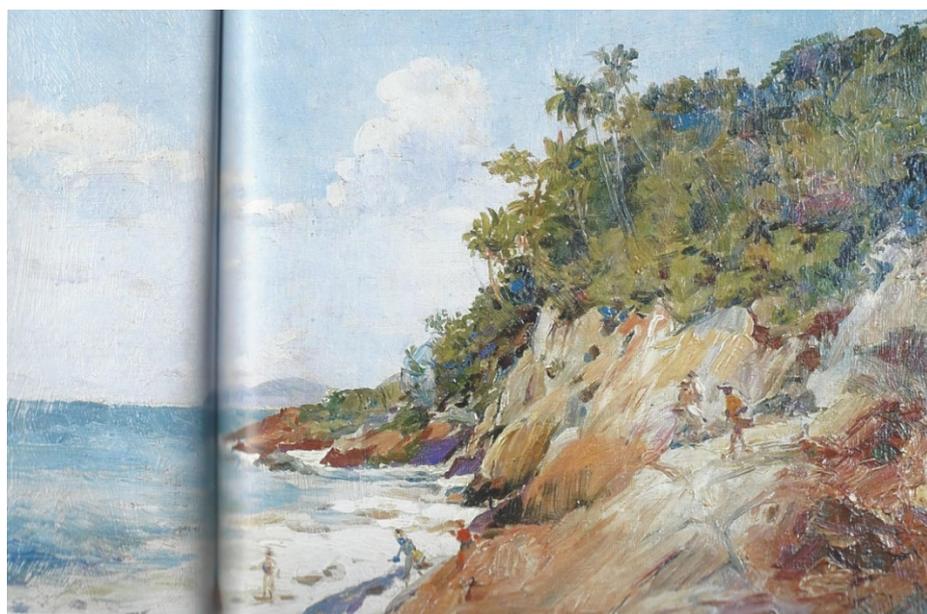


Imagem 113: Oscar Pereira da Silva, *Costa*, sem data. Óleo sobre madeira, 21x34 cm. Localização ignorada.

³²³ CORBIN, Alain. *Op. Cit.*

³²⁴ O'DONNELL, Julia. *Op. Cit.*

³²⁵ TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. Empresa das artes: São Paulo, 2006, p. 124.

Na obra, o tema da beira-mar ainda persiste, mas aqui, o detalhamento da vida urbana presente em *Praia de Santos* desaparece. Os personagens encontram-se completamente dissolvidos na paisagem, composta de largas e rápidas pinceladas. A natureza é a protagonista da cena, embora já em seu aspecto domesticado, devido à discreta simbiose entre homem e meio ambiente. Não obstante à variedade de cores existente na representação da vegetação e do relevo, estes são compostos de manchas que trazem consigo o aspecto luminoso da paisagem. Pedras roxas, plantas azuis, uma miscelânea colorida que dá materialidade à atmosfera tropical.

Embora não possua a mesma vivacidade cromática presente em *Costa*, uma pochade³²⁶ realizada por Visconti, provavelmente na década de 20, compartilha não só o interesse pelo estudo plástico como também as rápidas pinceladas carregadas de tinta, típicas da produção do período. *Copacabana* é, a nosso ver, uma das obras que mais chama atenção em relação à dissolução de um motivo em possibilidades pictóricas. Nela, de maneira muito mais febril que na representação do litoral paulista, as pinceladas chegam quase ao extremo da incompreensão.



Imagem 114: Eliseu Visconti, *Copacabana*, c.1920. Óleo sobre cartão, 25,5x33 cm. Coleção Particular.

O morro ao fundo é encoberto em partes por uma grossa camada de tinta óleo branca, que parece se sujar em contato com o tom marrom que já havia ali, porém, em outra porção, o pigmento é tão ralo que temos contato visual com a superfície do cartão. No morro que sangra

³²⁶ Segundo o Dicionário Oxford de Arte, pochades são “esboços a óleo executados rapidamente como registros de fenômenos naturais transitórios.” Ver: CHILVERS, Ian. *Op. Cit.*, p. 69.

a borda direita vemos como as pinceladas grossas fazem o contorno curvo da pedra. Através da simplificação formal, rápidos movimentos do pincel configuram os telhados e muros das casas que aparecem quase sem nenhuma definição. No primeiro plano, cortando a pintura horizontalmente, a mesma tonalidade de branco posta ao fundo reaparece como a representação da espuma do mar. Nessa obra o artista parece nitidamente querer trabalhar as linhas da composição juntamente com os efeitos luminosos possibilitados pelo emprego da cor branca e de esparsas pinceladas de tonalidade azul. Diferentemente de *Costa*, em *Copacabana* os personagens estão ausentes da cena.

Retornando ao debate no qual em Visconti é muito comum encontrarmos um pedaço de pintura dentro de outra, nos deparamos com *Tarde em Copacabana*, c.1910.



Imagem 115: Eliseu Visconti, *Tarde em Copacabana*, c.1910. Óleo sobre tela, 18x34 cm. Coleção Particular.

A tela possui pequenas dimensões como a pochade, Imagem 114. A cena, pitoresca por excelência, proporciona equilíbrio entre a civilização e a natureza. Os personagens estão acomodados na murada da orla de Copacabana, próximos ao que poderia ser uma densa camada de restinga ou um precário arruamento. Aparentam estar em um momento de lazer, desfrutando do ar puro e da vista do oceano que se abre à sua frente. A vestimenta da mulher possui a cor mais quente da composição, convertendo-se em centro de interesse.

Em primeiro plano, à direita, encontra-se um poste de iluminação pública, seguido por diversos outros que contornam o areal. Estas marcações verticalizadas guiam o nosso olhar ao plano de fundo, onde encontram-se as construções e o morro. Tanto este quanto aquelas possuem forte similaridade aos representados em *Copacabana*. Na Imagem 115, mesmo

havendo um desfoco dos personagens, do casario e do local como um todo, ainda assim, há uma maior contenção das pinceladas em relação à Imagem 114.

Guiados pelo mesmo viés da representação de ambientes litorâneos, encontramos diversas obras de Visconti, em que há um silêncio em relação à presença de pessoas, tais como *Pedra da Gávea* (c. 1910)**, *Copacabana* (1915)** e *Praia de Copacabana e Morro do Cantagalo* (c.1925). Estas reiteram o interesse do pintor pelas formações geológicas que configuram o aspecto do litoral carioca.



Imagem 116: Eliseu Visconti, *Praia de Copacabana e Morro do Cantagalo*, c.1925. Óleo sobre tela, 26x41 cm. Coleção Particular.



Imagem 117: Augusto Malta, *Grupo posa na praia de Copacabana*, 1918. Museu da Imagem e do Som, RJ.

Em algumas telas de Visconti relacionadas à temática praiana percebemos a tímida presença dos banhistas ou de simples frequentadores na composição. Às vezes, um ou dois nos chamam a atenção e não deixam com que o extenso areal fique completamente deserto. Há casos que estes personagens encontram-se em maior número, mas, como em *Paisagem de Ipanema*, Imagem 109, a sua escala em relação à composição é reduzida.

Em contraste com a tendência de poucos ou diminutos personagens, além da inexistência de foco nas figuras humanas, priorizando o caráter natural dado por Visconti, encontra-se a fotografia de Augusto Malta. Esta mostra de maneira inusitada os frequentadores da praia de Copacabana que posam divertidamente para o fotógrafo. Em 1918 a praia já não era “tanto uma obrigação sanitária, mas sobretudo um prazer desfrutado em meio à alegria juvenil e à promiscuidade entre os sexos”³²⁷. Já em *Praia de Copacabana e Morro do Cantagalo*, a pintura faz forte referência a estrutura rochosa que ocupa a maior parte da composição e dá nome à obra. Seria a pintura do deserto areal de Copacabana o

** Vide anexo de imagens.

** Vide anexo de imagens.

³²⁷ CORBIN, Alain. Gritos e cochichos. In: PERROT, Michelle [et al.]. *Op. Cit.*, p. 608.

mesmo local onde por volta de uma década antes banhistas se divertiam em seus trajes apropriados para banho? O que seria possível afirmar do contraste entre as duas imagens?

Traçando um paralelo entre a falta de relevância pictórica que Monet dava às indústrias que foram se estabelecer em Argenteuil³²⁸ e Visconti, que simplesmente parecia não focalizar os banhistas que aos poucos tornaram-se rotineiros na praia de Copacabana, duas coisas tornam-se nítidas. Primeiramente, a certeza de que a obra não é o retrato fiel de uma dada realidade, mas sim uma construção. Em segundo lugar, da mesma maneira que “não havia nada que não pudesse ser transformado em parte de um quadro – da frágil unidade de um quadro – se o pintor se ativesse às aparências e deixasse de lado questões de significado ou de uso”³²⁹, também não existe nada que não possa se ausentar da interpretação que um paisagista faz de determinado local. O que dá ao artista o poder de criação do espaço e do imaginário que farão parte da cultura visual da sociedade.

Outro ponto interessante é notar as continuidades nos motivos que colocam em cena a beira-mar. Entendendo seu empenho em estudos da cor e da pincelada, vemos em todas as obras algum tipo de intervenção humana, sejam elas construções, postes de iluminação pública ou até mesmo caminhos traçados por carros que parecem ir rumo à um completo território do vazio. Há ausência de personagens em algumas, mas sempre distinguimos, por menor que seja, a presença da ação humana nessas paisagens. Sabendo se tratar de representações de mar, a expectativa de trabalhos que vibram com a forte luminosidade nos trai, pois as telas de dias claros e luminosos não formam uma grande maioria dentro do conjunto em que o mar tem papel destacado na composição.

Inúmeros relatos nos mostram que Visconti participou ativamente do processo modernizador da cidade do Rio executando obras de grande notoriedade³³⁰. Esses relatos tornam-se ainda mais interessantes quando nos damos conta que o pintor, vivendo essa efervescência causada pela busca da modernidade, muda-se para a Zona Sul, em 1910. Assim, passa a viver em um local visto através das lentes do progresso e da salubridade já mencionados. Visconti não apenas transforma a cidade em um local mais moderno, ele também almeja para si e para sua família o contato com os ares do que há de novo. E ao tornar

³²⁸ CLARK, T.J. *Op. Cit.*

³²⁹ CLARK, T.J. *Op. Cit.*, p. 250.

³³⁰ Ver: CARDOSO, Rafael [et al.]. *Op. Cit.*; VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). *Op. Cit.*; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Les artistes brésiliens et “les prix de voyage en Europe” à la fin du XIX^e siècle: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d’Angelo Visconti (1866-1944).** 1999. Tese (doutorado em História da Arte e Arqueologia) – Université Paris I - Panthéon Sorbonne. Paris, França.

essas novas regiões motivo pictórico, ele ajuda na construção de símbolos, de um imaginário social do local. Através das imagens analisadas, conseguimos notar que as paisagens urbanas realizadas por Visconti, relativas à Zona Sul da cidade, no princípio do século XX, além de serem estudos primorosos de composição, nos dão mostras do início do processo de urbanização, de uma das regiões mais carregadas de símbolos da cidade.

Conclusão

Eliseu Visconti foi um artista de grande prestígio, em fins do século XIX e início do século XX, realizando inúmeras paisagens urbanas relacionadas à cidade do Rio de Janeiro. No decorrer da pesquisa o número de obras elencadas adquiriu um substancial aumento, iniciamos com 43 e finalizamos com mais de 90 pinturas que dizem respeito à temática. Dessa forma, tornou-se necessária a divisão das mesmas em grupos de afinidades. Foram estes os conjuntos: lavadeiras, recantos pitorescos, lugares de memória, região central do Rio de Janeiro e Zona Sul.

Diferentemente da maioria dos pintores paisagistas do início do século XIX, que realizavam grandes panoramas, a paisagem viscontiana diz respeito à urbe. A partir da busca pela compreensão da temática, encontramos a natureza em relação dialética com o homem, representações próprias da estética pitoresca. Nessas obras podemos perceber a confluência entre a pintura de gênero e a paisagem, demonstrando uma nova liberdade de temas e técnicas próprios da modernidade que se anuncia.

Verificamos que a obra de Visconti encontra-se desprovida do caráter de denúncia social, estando intimamente relacionada às vivências do artista. Mesmo considerando-se brasileiro, e com justeza, o pintor viveu longo tempo de sua vida no exterior. Dessa forma, notamos que ao experimentar a realidade carioca, Visconti a percebia de maneira singular, sem censuras. Essa forma de apreender o mundo à sua volta, sempre sem preconceitos, o permitiu representar todas as paisagens e tipos humanos, mesmo os considerados menos notórios pela sociedade e crítica de arte da época.

Visconti parece ter representado o que lhe convinha do Rio. Munido de olhar curioso, o que lhe chamava a atenção tornava-se motivo pictórico. Entendemos que as imagens produzidas pelo artista fogem do caráter probatório, muito além de serem experimentações pictóricas, concentram-se no modo como o pintor sentia e vivia o Rio de Janeiro.

As paisagens urbanas que Eliseu realiza dizem respeito a locais relativos à sua intimidade, aspecto realçado quando analisamos as obras executadas na Zona Sul da cidade e as que o pintor efetuou a partir de seu atelier à Rua Men de Sá. Encontramos relatos os quais nos dizem que o artista, supostamente, teria sido estimulado a compor a vista da Avenida Central devido às recorrentes idas e vindas ao Teatro Municipal.

Em conformidade com a modernidade que se anuncia à sociedade carioca e com suas lutas travadas em prol da modernização da AIBA, foi verificado que a paleta de Visconti

possui inúmeras características que se entendiam como modernas à época. A experimentação plástica em sua obra está a serviço das sensações que o pintor possui, de como ele percebe os locais que transforma em motivos pictóricos. Em algumas de suas paisagens o relevo e natureza cariocas possuem papel destacado em detrimento da representação dos tipos humanos ou aspectos arquiteturais. A crítica de arte o apreciava pela maestria com a qual o pintor reproduzia suas emoções através da luz tropical e da veracidade das cores no ambiente, característica considerada moderna.

Notamos como as transformações experimentadas pelo artista parecem aguçar seu olhar de curiosidade, se convertendo em inspiração para a realização de algumas de suas obras. Havendo ainda a preocupação de Visconti em deixar o registro daquilo que ele considerava tão importante e que foi destruído em nome da modernização. Algumas pinturas foram claramente realizadas para possuírem o inquestionável lugar de memória dentro da paisagem do Rio de Janeiro. Outras, obtiveram seu aspecto memorial após a morte do artista, devido às mudanças realizadas no traçado da cidade.

Assim, à medida que o Rio de Janeiro vai se modificando, as representações de locais que não existem mais na atualidade, talvez, também possam ser entendidas como característica desse pensamento moderno próprio de Visconti, de uma preocupação em deixar registros do que um dia veio a ser. Lugares que ele considerava tão bonitos e que a posteridade não teria a oportunidade de vivenciar.

A produção paisagística de Eliseu Visconti possui uma indisfarçável relação com a vida pessoal do pintor. Em algumas telas notamos o lado contemplativo da pintura, sua poesia meditativa. Os quadros que compõem funcionam como fragmentos de uma colcha de retalhos, quando unidos, nos proporcionam a visão da feliz existência terrena que o artista possuiu. A nós, resta apenas gratidão por sua vida e obra.

Referências

- **Livros:**

ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad.: Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm09.pdf>.

_____. **Helena**. Disponível em: <http://www.elivros-gratis.net/livros-gratis-machado-de-assis.asp>.

AVANCINI, José Augusto, GODOY, Vinícius Oliveira, KERN, Daniela (orgs). **Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem**. UFRGS: Evangraf, Porto Alegre, 2013.

AZEVEDO, Aluísio de. **O cortiço**. São Paulo: Paulus, 2002.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. Editora Martin Claret: São Paulo, 2003.

_____. **Diário Íntimo Lima Barreto**. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2078.

BERGER, Paulo, MATHIAS, Herculano Gomes, JÚNIOR, Donato Mello. **Pinturas e pintores do Rio Antigo**. Livraria Kosmos editora: Rio de Janeiro, 1990.

BUENO, Alexei. **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel**. Instituto Cultural Sergio Fadel: Rio de Janeiro, 2004.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. [et al.]. **Eliseu Visconti: a modernidade antecipada**. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

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)**. 1999. Tese (doutorado em História da Arte e Arqueologia) – Université Paris I - Panthéon Sorbonne. Paris, França.

_____. **Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX**. Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Batista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944). EBA/UFRJ: Bolsa de Fixação de Pesquisador FAPERJ, 2003.

_____. O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909. *In: Seminário vanguarda e modernidade nas artes brasileiras*. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp. Disponível em:
http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ana_cavalcanti.pdf.

_____. O conceito e a função da arte na visão de um pintor brasileiro entre os séculos XIX e XX - uma leitura dos cadernos de notas de Eliseu Visconti (1866-1944). *In: I Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*. Campinas: Revisão Historiográfica: o Estado da Questão, 2004, vol. 1, p. 72-83. Disponível em:
<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/pdf/viscontieconceitodearte.pdf>.

_____. 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.

_____; VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. **Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.], 26ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX. *In: Crítica Cultural*, Volume 4, nº 2, p. 125-161.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. 4ªed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira [et al.]. **Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CORBIN, Alain. **O território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir). **História do Corpo: da revolução à Grande Guerra**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Vol. 2, 3ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

COSTA, Lygia Martins. Biografia de Elyseu d'Ângelo Visconti. **Exposição Retrospectiva de Elyseu d'Ângelo Visconti**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1949.

DAZZI, Camila. **Pôr em prática a reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890**. 2011.

Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil ou, Séjour d'un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'Avenement et de l'Abdication de S. M. D. Pedro 1^{er}, fondateur de l'Empire brésilien. Dédié à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, par J. B. Debret.** v.2. Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Coleção Brasiliana USP. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/624520093>.

DIAS, Elaine. **Almeida Júnior.** Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v.11. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural: São Paulo, 2013.

DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. In: **Revista Porto Arte.** Vol. 15, n. 25, nov. 2008, p. 59-73.

_____. “Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIX^e siècle”. In: **Perspective.** La revue de l'INHA, n. 2, p. 365-372, 2013.

ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro, 1903-1936.** G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

_____. **Rio de Janeiro, 1840 – 1900, uma crônica fotográfica.** G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

FASOLATO, Valéria Mendes. **As representações de infância na pintura de Maria Pardos.** 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI:** o minidicionário da língua portuguesa. Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira (coord.). 5^a ed. Ver. Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FOWLE, Frances. **Summary.** Tate Gallery, London, 2000. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-silver-chelsea-t01571/text-summary>.

FRANSCINA, Francis [et. al.]. **Modernidade e modernismo:** a pintura francesa no século XIX. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify edições, 1998.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura:** apontamentos para a história da pintura no Brasil – de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Rôhe, 1916.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência:** criadas e seus padrões no Rio de Janeiro, 1860-1910. Trad. Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

JOÃO DO RIO, **A correspondência de uma estação de cura.** Editora Scipione: Rio de Janeiro, 1992.

LARKIN, Susan G., NICHOLS, Arlene Katz. **American Impressionism:** the beauty of work. Bruce Museum of Arts and Science: Greenwich: Connecticut, 2006.

LARROCHE, Caroline. **Daumier**, 1808-1879. Éditions de la réunion des musées nationaux: Paris, 1999.

LEVY, Carlos Roberto Maciel [et al.]. **Iconografia e paisagem**. Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1994.

LIMA, Valéria. **Uma Viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LINS, Roberto Hugo da Costa. **Álbum João Batista da Costa**, 120 pinturas selecionadas. Edição do autor: Rio de Janeiro, 2012.

MATTOS, Romulo Costa. Aldeias do mal. *In: Revista de História da Biblioteca Nacional*. Outubro de 2007, nº 25. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/aldeias-do-mal>.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras; introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. Dossiê Brasil dos viajantes. *In: Revista da USP*, nº30, junho, 1996.

MESQUITA, Ivo [et al.]. **Antônio Parreiras, pinturas e desenhos**. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2013.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN. **Parcours “La peinture de paysage”**. Disponível em: <http://www.mba.caen.fr/activites/scolaires/2013/Caen-MBA-Parcours%20Paysage-sans%20visuels%20XXe-f%C3%A9vrier%202013.pdf>.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *In: Projeto História*. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

O'DONNELL, Julia. **A Invenção de Copacabana**: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1988.

_____ [et al.]. **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Trad. Bernardo Joffily. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PERROTTA, Isabella. A construção dos atrativos turísticos do Rio de Janeiro, a partir dos seus primeiros guias para viajantes estrangeiros. *In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho, 2011.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Eliseu Visconti**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v.18. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural: São Paulo, 2013.

RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte. **Rio de Janeiro, uma cidade no tempo**. Rio de Janeiro: Diagraphic projetos gráficos e editoriais Ltda., 1992.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão.** 2010. Tese (doutorado em História). 2 volumes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil.** vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA PORTO, 1850-1893. **Exposição comemorativa do centenário da sua morte.** Porto, Portugal: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993.

SILVA, Sérgio S., SZMRECSÁNYI, Tamás. (orgs.) **História Econômica da Primeira República.** São Paulo: Hucitec/Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2002.

SIMÕES, Ronaldo do Valle; QUINTELLA, Sandra; COSENTINO, Umberto. **Gustavo Dall'Ara 1865-1923.** Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986.

SOUZA, Viviane Viana de. **Artistas do feminino: a atuação de Abigail de Andrade e Julieta de França no Rio de Janeiro no entre séculos XIX-XX.** 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

STENDHAL. **O vermelho e o negro: crônica do século XIX.** Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 3ªed., 2015.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva.** Empresa das artes: São Paulo, 2006.

_____ [et al.]. **Pedro Weingärtner: um artista entre o Velho e o Novo Mundo.** Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2009.

VASQUEZ, Pedro Afonso [et. al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel.** Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009.

VEJO, Tomas Perez. “*La pintura de historia y la invención de las naciones*”. In: **LOCUS: revista de história.** Juiz de Fora: NHR e EDUFJF, v.5 n°1, jul.1999.

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

ZENHA, Celeste. O negócio das vistas do Rio de Janeiro: imagens da cidade imperial e da escravidão. In: **Revista Estudos Históricos**, 34:2. Rio de Janeiro, 2004.

- **Periódicos:**

Teixeira da Rocha. Academia das Bellas-Artes: impressões de um pinta-monos. **Vida Fluminense.** Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1890.

Artes e Artistas. **O paiz.** Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1890.

J. B. A Exposição de Bellas Artes. **A notícia.** Rio de Janeiro, 7-8 de outubro de 1894.

Os dramas da favela. **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro, 05 de julho de 1909.

Exposição Visconti na Galeria Jorge. **Gazeta de Notícias** (vida artística). Rio de Janeiro, 06 de agosto de 1920.

Paizagem de Copacabana. **Para Todos**, 20 de dezembro de 1924.

- **Filme:**

Wylam Wyler, *Dead End*, 1937.

- **Sites:**

Site de acesso às obras de Eliseu Visconti: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>

Site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx>

Site da Tate Gallery: <http://www.tate.org.uk/>