

A PAISAGEM URBANA CARIOCA: COPACABANA A PARTIR DA CASA DE ELISEU VISCONTI (1866-1944)

Aline Viana Tomé¹

Constam como produzidas por Visconti, entre os anos de 1902 a 1928, um grande número de paisagens² 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, 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”³, 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”⁴. 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.

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*, figura 1.

Observada de maneira isolada do restante da produção de Visconti, talvez não se possa inferir acerca da localidade representada na obra, podendo 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.

¹ Universidade Federal de Juiz de Fora, mestranda em História.

² Até o momento da escrita do presente trabalho, foram identificadas 22 obras autênticas do pintor, havendo diversidade na técnica empregada pelo mesmo.

³ 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.214.

⁴ 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.

Tanto em *Vista para o mar* quanto em *A Crisálida*, figura 2, e seus dois estudos (figuras 3 e 4), 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 Visconti.⁵

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 difícilmo determiná-lo.⁶

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 parecem se espremer em meio a arbustos estilizados, olhando para o interior da própria paisagem. Esta contém o oceano, que ocupa a quase totalidade do segundo plano, 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 também um convite para se ver o céu, o mar, e Copacabana, aos poucos descoberta por Eliseu Visconti.

Adentrando o bairro de Copacabana, através da produção de Eliseu Visconti, encontramos 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.

⁵ 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.

⁶ 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.154.

Assim 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 vivia.⁷

Encontramos certa consonância entre as paisagens realizadas por Visconti e as obras dos pintores impressionistas, 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.”⁸ Quando nos reportamos ao contexto brasileiro, percebemos as obras de Visconti, sendo muito 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 calmaria a sua volta, que ele tanto se dispunha a representar, seriam uma maneira de deixar-nos o testemunho de uma vida feliz⁹.

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, dentre outras), encontra-se *Garotos da Ladeira*, figura 5.

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* (figura 6) datada aproximadamente de 1927, e *Bananeiras* (figura 7), da mesma época.

⁷ SIQUEIRA, Vera Beatriz. Paisagem. In: CARDOSO, Rafael et al.. **Eliseu Visconti**. A Modernidade Antecipada. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012., p.69.

⁸ SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 22.

⁹ 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.

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. Para 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 proprietários para o local¹⁰. 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 ouro.¹¹

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.

¹⁰ O'DONNELL, Julia. Op. Cit., p. 51.

¹¹ BANDEIRA, Júlio. O Rio Precisa de um Rio. In: VASQUEZ, Pedro Afonso... [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel**. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009, p. 68.

Alguns personagens de *Garotos da ladeira* parecem se repetir em *A Caminho da Escola*, c.1928 (figura 8). 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, possivelmente, da mesma época.

O portão representado na tela é o da casa do artista. Tendo 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”¹².

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”¹³.

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, suas vestimentas e poses, a luz radiante e o céu claro. 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*.(...) 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 Julien.¹⁴

Seria esse costume comum aos dois países, a despeito do distanciamento temporal? 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.

¹² SCHAPIRO, Meyer. Op. Cit., p. 28.

¹³ SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti**: o estado da questão. 2010. Tese (doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2 Vol., p. 114.

¹⁴ STENDHAL. **O vermelho e o negro**: crônica do século XIX. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 3ªed., 2015, p. 55-56.

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 trajes. Nem as bananeiras são árvores ou esboço de paisagem, mas manchas de tons verdes distribuídas com cuidado.”¹⁵ 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”.¹⁶

A folhagem verde das bananeiras passa à azul, sem contraste expressivo ao céu. Com 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!

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, “os motivos escolhidos não eram pretextos, mas textos de percepção, que os pintores se comprometiam em transpor para a substância pictórica.”¹⁷

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 trazem encantamento, 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...

¹⁵ 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.

¹⁶ SIQUEIRA, Vera Beatriz. Op. Cit., p. 66.

¹⁷ SCHAPIRO, Meyer. Op. Cit., p.31-32.



Figura 1: Eliseu Visconti, *Vista para o mar*, 1902. Óleo sobre tela, 54x65 cm. Coleção Particular.

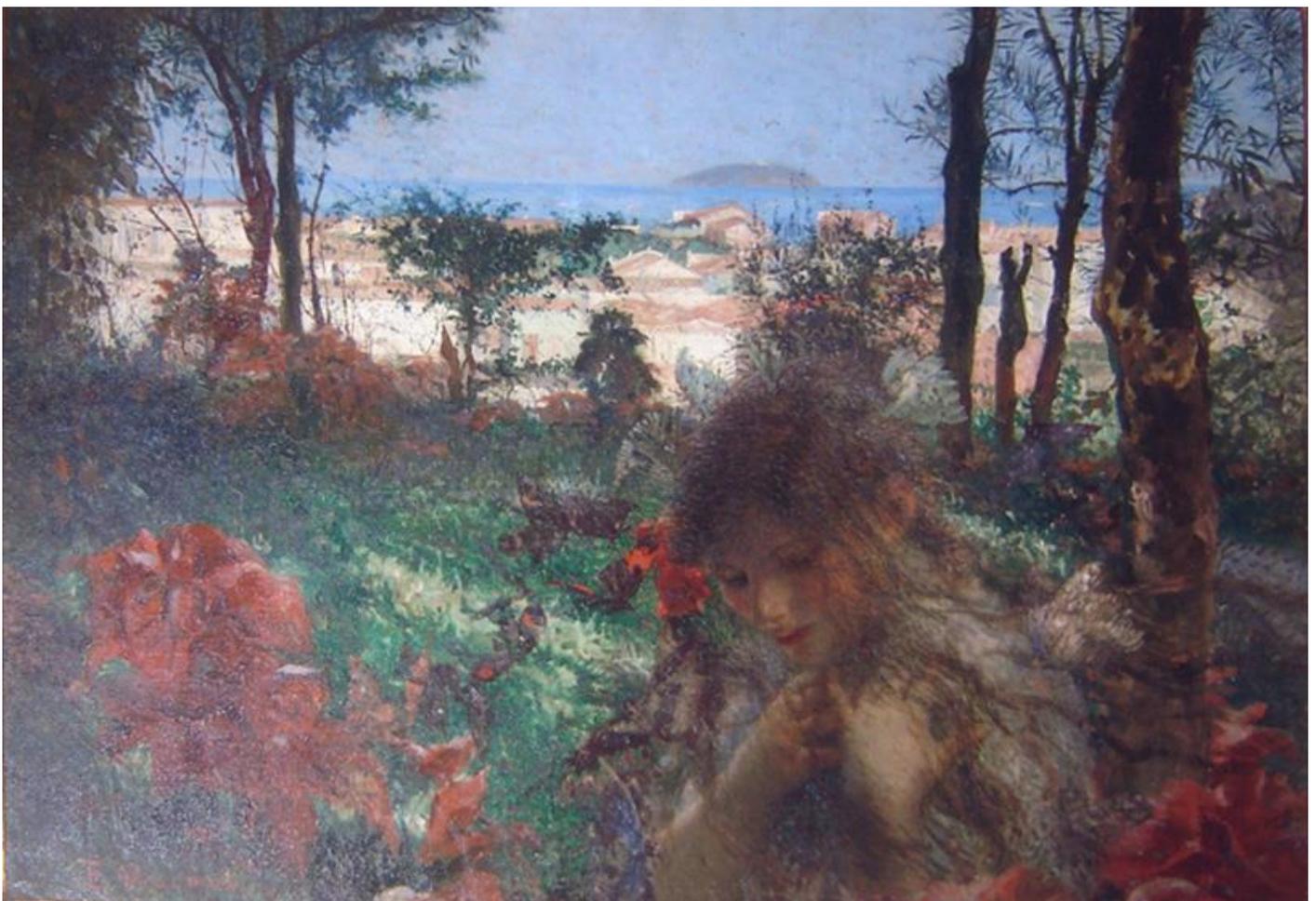


Figura 2: Eliseu Visconti, *A Crisálida*, c.1910. Óleo sobre tela. 60x82 cm. Coleção Particular, São Paulo, SP.



Figura 3:Eliseu Visconti, *Telhados de Copacabana*, estudo para *A Crisálida*, c.1910. Óleo sobre tela. 34x38 cm. Coleção Particular.



Figura 4:Eliseu Visconti, *A Crisálida*. Estudo Aquarela-papel. 23,5x32 cm, c.1910. Coleção Particular.



Figura 5: 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*.



Figura 6: Eliseu Visconti, *Bica*, c. 1927 (estudo para *Garotos da Ladeira*). Óleo sobre tela. 22,5x26,5 cm. Coleção Particular.



Figura 7: Eliseu Visconti, *Bananeiras*, c.1927 (estudo para *Garotos da Ladeira*). Óleo sobre tela. 22,5x26,5 cm. Coleção Particular.



Figura 8: Eliseu Visconti, *A caminho da escola*, c.1928. Óleo sobre tela. 65x80 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Referências Bibliográficas

- AVANCINI, José Augusto, GODOY, Vinícius Oliveira, KERN, Daniela (orgs). **Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem.** UFRGS: Evangraf, Porto Alegre, 2013.
- BERGER, Paulo, MATHIAS, Herculano Gomes, JÚNIOR, Donato Mello. **Pinturas e pintores do Rio Antigo.** Livraria Kosmos editora: Rio de Janeiro, 1990.
- CARDOSO, Rafael et al.. **Eliseu Visconti.** A Modernidade Antecipada. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.
- 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.
- O'DONNELL, Julia. **A Invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940).** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Eliseu Visconti.** Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v.18. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural: São Paulo, 2013.
- SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções.** Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão.** 2010. Tese (doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2 Vol.
- STENDHAL. **O vermelho e o negro: crônica do século XIX.** Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 3ªed., 2015.
- VASQUEZ, Pedro Afonso... [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel.** Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009.