

DA TERAPIA AO HEDONISMO: A PAISAGEM LITORÂNEA NA PRODUÇÃO PICTÓRICA DE ELISEU VISCONTI (1866-1944)

FROM THERAPY TO HEDONISM: THE COASTAL LANDSCAPE IN THE PICTORIAL PRODUCTION OF ELISEU VISCONTI (1866-1944)

ALINE VIANA TOMÉ*

Resumo: Este artigo discute o conjunto da produção paisagística de Eliseu D'Ângelo Visconti (1866-1944) que enfoca a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro – distante arrabalde, em fins do século XIX, que foi convertido, com a acessibilidade permitida pelos bondes, em moderno bairro nas primeiras décadas do século XX. Buscamos analisar como a região foi sendo remodelada fisicamente, bem como os indícios de uma significativa mudança de mentalidade da sociedade carioca em relação à vivência dessa área, tão carregada de símbolos na atualidade. Como o acesso ao mar foi aos poucos deixando de lado o seu aspecto puramente curativo dos malefícios da nevrose da região central para tornar-se um prazer buscado pelos cariocas. Para tal intento, foi realizada uma análise comparativa com obras de outros artistas que dialogam, direta ou indiretamente, com a tradição da representação das cenas relativas à beira-mar.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; Paisagem Urbana; História da Arte

Abstract: This paper discusses the production of landscape painting by Eliseu D'Ângelo Visconti (1866-1944) focusing on Zona Sul of Rio de Janeiro city. At the end of the nineteenth century, the far suburb was converted, with the accessibility allowed by trams, in a modern neighborhood at the first decades of twentieth century. We sought to analyze how the region was being remodeled physically, as well as the signs of a significant change of mentality in carioca society in relation to the experience of this area so loaded with symbols in the actuality. As the access to sea was gradually leaving aside purely curative aspect of the ill caused by the lifestyle of the central region to become a pleasure sought by the cariocas. For this purpose, was carried out a comparative analysis with works by others artists that dialogue, directly or indirectly, with the tradition of representation the scenes related to the seashore.

Keywords: Rio de Janeiro; Urban Landscape; Art History

Artigo recebido em 24 de fevereiro de 2017 e aprovado para publicação em 29 de março de 2017.

*Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. (alinehis@gmail.com)

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”.¹

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 do que julgava ser uma “desmoralização latente”, vivenciada na região central da capital federal, pudesse se estabelecer no que considerava ser uma “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”².

Quando, em 1910, Eliseu Visconti (1866-1944) mudou-se com a família para Copacabana, a esta região já havia sido incorporado 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”³.

Botafogo, aos poucos, se converteu em fonte de comércio para os habitantes da nova localidade. A especulação imobiliária, então, foi ocupando os lugares vazios da cidade, mas em Copacabana chegou antes das sonhadas “famílias chiques dos tempos republicanos”, sendo o local concebido como “um futuroso bairro” pronto a abrigá-las.⁴ De forma lenta, foi

¹O’DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 20.

²*Ibid.*, p. 19.

³ Alfredo Barcelos. Debate do projeto de lei nº 128, de 1894 (Anais do Conselho Municipal do Distrito Federal 1892-94, out 1894, p. 193) citado em: 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.

⁴O’DONNELL, Julia. *Op. cit.*

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 Tijuca.⁵

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 se tornou, em 1912, alvo do interesse representativo de Eliseu Visconti.

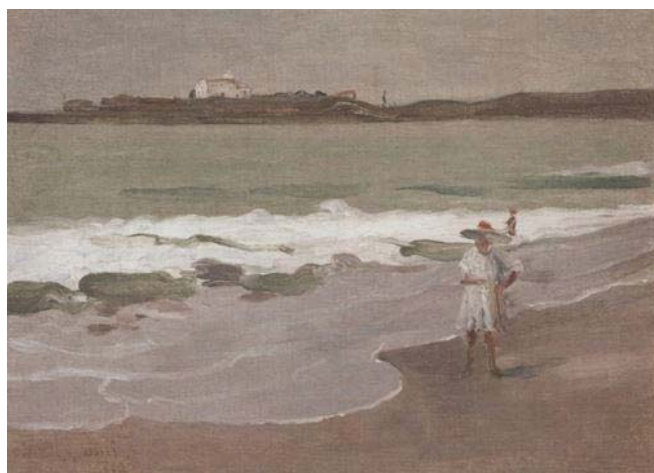


Imagem 1: ELISEU VISCONTI. *A Igrejinha*. 1912.

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 areal.⁶

Utilizando um esquema de cores pouco diversas, o artista nos dá mostras de um dia nublado em Copacabana, sendo a personagem presente no primeiro plano apenas um tipo⁷. 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

⁵ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Disponível em:

<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm09.pdf>, p. 39. (Acesso em 21/07/2015) A obra foi publicada originalmente pela Editora Garnier em 1904.

⁶O'DONNELL, Julia. *Op. cit.*, p. 30.

⁷ 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.

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 arrebatada, um detalhe que não deixa a praia parecer totalmente deserta e que talvez possa nos fornecer o fio interpretativo da ação realizada pelas personagens. A obra nos passa a impressão de um dia calmo em 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 salubrememente habitadas, seria essa mulher, tão serena a se vestir⁸, uma das poucas contempladas pela beleza natural das recém-conquistadas praias da Zona Sul? Seria ela apenas uma das curistas⁹ que desde o último quarto do século XIX iam e vinham diariamente, antes em diligências, agora em bondes, em busca da terapêutica marinha, já que, ao contrário do que possa parecer, “o contato banalizado com a água não é uma constante na história do Ocidente”¹⁰?

Sendo uma localidade litorânea, desde o final do século XIX os arredores 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

⁸ 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 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” (*Op. cit.*, p.103).

⁹Entendemos 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.” GASPARGAS, Cláudia. *Orla carioca: história e cultura*. São Paulo: Metalivros, 2004, p. 81, citado em: VASQUEZ, Pedro Afonso [et. al.] *5 visões do Rio na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro, Fadel, 2009, p. 22. Para o caso brasileiro, ver: JOÃO DO RIO. *A correspondência de uma estação de cura*. Rio de Janeiro, Scipione, 1992; O'DONNELL, Julia. *Op. cit.*

¹⁰VIGARELLO, 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.

longevidade. “Espera-se dele [o mar] que corrija os males da civilização urbana, os efeitos perversos do conforto embora respeitando os imperativos da *privacy*”.¹¹

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”¹². A despeito disso, há relatos de que já na década de 1870 existia, em Copacabana, “uma casa destinada ao cuidado dos convalescentes, que se multiplicavam devido às recorrentes epidemias que se alastravam pelas zonas mais populosas da cidade”¹³, sendo recomendado a essas pessoas as águas e ares do então distante subúrbio¹⁴. 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 próprio.¹⁵

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”¹⁶. 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 cresce. 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

¹¹ CORBIN, Alain. *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).

¹² 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, jul., 2011, p. 19.

¹³ 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.34.

¹⁴ “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.

¹⁵ CORBIN, Alain. *Op. cit.*, p. 108.

¹⁶ *Id.*, p. 129.

caráter fugidio do estirâncio dá ao pintor, caso queira, a possibilidade de realizar vários estudos.¹⁷

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”¹⁸. 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 soturno da obra como uma experimentação plástica.

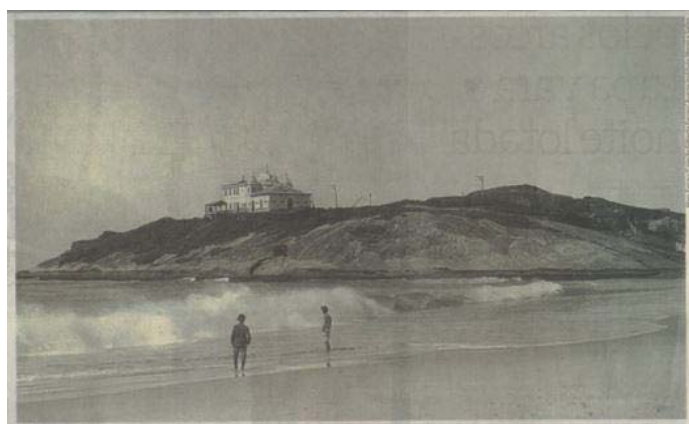


Imagem 2: MARC FERREZ.[sem título]. Data ignorada.

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, em vez 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 em relação ao mar fosse sentido.

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

¹⁷ Torna-se significativo explicitar o valor que possui a representação da atmosfera nas paisagens de Eliseu Visconti. Nestas, podemos notar nítido interesse pelas experimentações plásticas, proporcionadas pela efemeridade da atmosfera, caráter fugidio também encontrado em território beira-mar.

¹⁸ O'DONNELL, Julia. *Op. cit.*, p. 75.

interligada ao resto da cidade a partir de 1892 [...] porém, num primeiro momento, era procurada apenas para piqueniques e passeios terapêuticos.¹⁹

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”²⁰, 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 aceita. A incorporação do mar como associação a um prazer da vida moderna estava em gestação, sendo “apenas na década 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”²¹.



Imagem 3: ELISEU VISCONTI. *Praia com figuras*. c.1910.

Relativa a essa temática é *Praia com figuras*, de aproximadamente 1910, em que as senhoras aparecem vestidas, desfrutando da brisa do mar na areia da praia com suas crianças²². As personagens tão bem trajadas nos lembram alguns personagens das diversas cenas de praia realizadas por Eugène Boudin (1824-1898) no século XIX.

¹⁹ VASQUEZ, Pedro Afonso, [et. al.]. *5 visões do Rio na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro, Fadel, 2009, p. 26.

²⁰ 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. 392.

²¹ O'DONNELL, Julia. *Op. cit.*, p. 101.

²² Outra tela possui a mesma temática, trata-se de *Tarde em Copacabana*, do mesmo período de produção. Conferir em: http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Descricao/1/Tarde_Em_Copacabana.aspx. (Acesso em: 03/06/2017)



Imagem 4: EUGÈNE BOUDIN. *Trouville, scène de plage*. 1870.

Embora seja uma cena de praia, de maneira similar aos personagens viscontianos, as figuras do pintor francês não trajam roupas apropriadas para o banho terapêutico, 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.

Ao que tudo indica, o mar deveria ser, provavelmente, o motivo do encontro dessas personagens; mas, ao se reunirem, delegam a ele interesse secundário. Em Bodin, temos acesso ao oceano por intermédio 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, 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 rocha.²³

Num detalhe que passaria despercebido aos desavisados, está a igreja de Copacabana, no canto superior direito de *Praia com figuras*. Os registros pictóricos realizados

²³SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 32.

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 Igrejinha de Copacabana*, de 1903, e sua homônima, executada por Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), 13 anos antes, em 1890.



Imagem 5: JOÃO BATISTA DA COSTA.
Vista da Igrejinha de Copacabana. 1903.



Imagem 6: GIOVANNI BATTISTA
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 Visconti. Seu personagem, embora esteja traçado, como em Visconti, apenas em suas características mais gerais, diferencia-se pelo fato de que o garoto 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, da qual os fundadores e a data de 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 Battista Castagneto, por sua vez, representa um imenso areal no primeiro plano de sua mais antiga obra aqui elencada relativa à igreja. 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 polegar.²⁴

As variadas gamas de amarelo da areia se equilibram com as nuvens amareladas e esbranquiçadas. Em sua composição, a construção assume o ponto mais alto em relação à terra, diante de um imenso céu claro, e, ainda que ocupe a porção central da tela, é posta em cena de forma diminuta devido à perspectiva dada pelo autor. A construção foi possivelmente representada com o ponto de vista de um observador fixado no outro extremo da praia de Copacabana, talvez próximo ao que hoje denominamos de 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.



Imagem 7: Sobreposição de telas. À esquerda: JOÃO BATISTA DA COSTA. *Morro do Leme visto da praia de Copacabana*. c.1906. À direita: ELISEU VISCONTI. *A Igrejinha*. 1912.

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 e o mar agitado do litoral de Batista da Costa proporcionam vistas de um local inóspito, de uma natureza intocada pelo homem. A

²⁴LEVY, Carlos Roberto Maciel [et al.]. *Iconografia e paisagem*. Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1994, p. 180.

atmosfera violácea confere certa noção da 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 alguns locais que são insistentemente representados irem aos poucos se somando à tradição visual da cidade. Ao dialogarmos com essas imagens da igrejinha, 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 a principal referência ao novíssimo bairro de Copacabana, totalmente integrada à paisagem natural.²⁵ 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 igrejinha 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 civil.²⁶

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 8: JAMES MCNEILL WHISTLER. *Nocturne: blue and silver – Chelsea*.1871.

²⁵ 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. 30.

²⁶BANDEIRA, Júlio. O Rio precisa de um Rio. In: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.]. *Op. cit.*, p. 69.

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”²⁷, Visconti parece ter se utilizado de uma atmosfera lúgubre e de pinceladas mais soltas, poupando a obra detalhes. A porção de céu não se diferencia muito da tonalidade dada 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 Tâmisia. “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”²⁸. 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.

São inúmeras obras existentes na tradição da 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 à Asnières*, parece sentar-se no gramado, em frente à água, buscando tranquilidade, um refrigério para o frenesi cotidiano.



Imagem 10: GEORGES-PIERRE SEURAT. *Personnage assis, étude pour Une Baignade à Asnières*. 1883.

²⁷“Whistler usa a escuridão para simplificar formas e eliminar detalhes em seus noturnos” (O plural refere-se aos demais “Nocturnes” produzidos pelo artista. Tradução livre realizada pela autora.) LARKIN, Susan G., NICHOLS, Arlene Katz. *American Impressionism: the beauty of work*. Bruce Museum of Arts and Science: Greenwich: Connecticut, 2006, p.118.

²⁸“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 ea assinatura borboleta característica.” (Tradução livre realizada pela autora.) 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).

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 Seraut, 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: em Seurat, composta pela arquitetura das fábricas que têm 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 ao 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”²⁹ converge com a banhista quase erma de Visconti. Os tecidos de suas vestimentas são realizados em poucas e ralas pinceladas, mas sugerem 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, posta em cena incontáveis vezes por meio das indústrias, da busca do campo, do mar como terapia, de lugares onde os indivíduos encontram momentos de lazer próximo à natureza.

Em finais do século XIX era grande o fluxo de pessoas que saíam de Paris rumo aos arredores da cidade, como nos indica T.J. Clark³⁰. 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”³¹.

Relacionando os arredores de Paris ao bairro carioca, lugares aos quais a população tinha acesso a partir da chegada dos trilhos, ícones da modernidade, percebe-se que a atitude

²⁹CLARK, 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. 223.

³⁰*Ibid.*, pp. 210-277.

³¹O'DONNELL, Julia. *Op. cit.*, p. 57.

diante da natureza nos dois locais é muito parecida. 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”³².

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.”³³.

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”³⁴. 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 noite³⁵. Mas, como os cronistas franceses, Lima Barreto deixa escapar certa acidez em seu comentário sobre a parcela da população que frequentava 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”³⁶.

Assim como Monet e Seraut, analisados em *Os arredores de Paris*³⁷, 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.

³² CLARK, T.J. *Op. cit.*, p. 213.

³³ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2078, p. 25.

(Acesso em 23/02/2017)

³⁴ O'DONNELL, Julia. *Op. cit.*, p. 59.

³⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁶ BARRETO, Lima. *Op. cit.*, p. 25.

³⁷ CLARK, T.J. *Op. cit.*

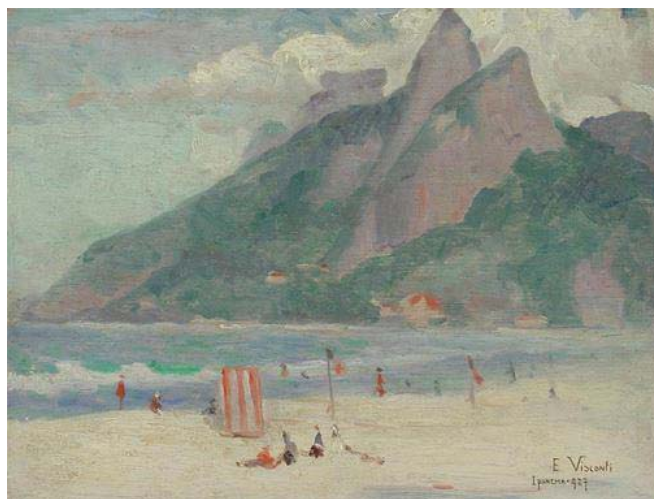


Imagem 11: ELISEU VISCONTI. *Paisagem de Ipanema*. 1927.

Segundo Mirian N. Seraphim, *Paisagem de Ipanema*, “embora seja uma rara paisagem viscontiana representando uma praia com banhistas, ainda prevalece a preferência do pintor, dominando a composição o Morro Dois Irmãos, vendo-se por trás dele também a Pedra da Gávea”³⁸. 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 quando faz crítica à população frequentadora do litoral.

Mesmo que os personagens se convertam em pequenas manchas, eles possuem importância na totalidade da composição, pois são esses pequenos pontinhos espalhados pelo quadro que fazem com que tenhamos 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 também 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 à 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.

³⁸SERAPHIM, 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*. Porto Alegre: UFRGS/Evangraf, 2013, p. 151. Nas paisagens viscontianas torna-se nítido o interesse que o pintor possuía em relação ao relevo da cidade. Nesse sentido, suas inúmeras representações dos morros do Castelo e de Santo Antônio são bastante simbólicas. Para acesso às obras, conferir: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>

Dentre as paisagens em que 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 à vida urbana carioca”³⁹.

Tão vibrante quanto *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 propiciados 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 paisagem, quanto pelo seu maior grau de detalhamento. Já Visconti parece observar a cena de um ponto mais alto em relação à linha do horizonte, ou então o peso compositivo do relevo carioca propicia um achatamento da orla marítima.



Imagem 12: OSCAR PEREIRA DA SILVA. *Praia de Santos*. [sem data].

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, o

³⁹ O'DONNELL, Julia. *Op. cit.*, p. 103.

que propicia, junto com a linha do estirâncio em diagonal, uma maior profundidade à tela. 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* traz a narrativa da beira-mar enquanto local de contato com a natureza e sociabilidade, tão bem representada pelos personagens sentados a contemplar a paisagem e pelos descompromissados senhores a participar de uma roda de conversa, ainda que, mesmo na areia da praia, não dispensem o caráter formal de sua vestimenta. Interessante notar como o pintor, em rápidas pinceladas, consegue nos indicar, por meio da indumentária dos personagens, 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.

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), *Copacabana* (c.1920) e *Praia de Copacabana e Morro do Cantagalo* (c.1925)⁴⁰. Estas reiteram o interesse do pintor pelas formações geológicas que configuram o aspecto do litoral carioca.



Imagem 14: ELISEU VISCONTI. *Praia de Copacabana e Morro do Cantagalo*. c.1925.



Imagem 15: AUGUSTO MALTA. *Grupo posa na praia de Copacabana*. 1918.

Em algumas telas de Visconti relacionadas à temática praiana percebemos a tímida presença de 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

⁴⁰ Para acesso às obras, conferir: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>.

casos, ainda, em que esses personagens encontram-se em maior número, mas a sua escala em relação à composição é reduzida, como em *Paisagem de Ipanema* (Imagem 11).

Em contraste com a tendência de poucos ou diminutos personagens, além da inexistência de foco nas figuras humanas, priorizando o caráter natural da praia, das telas de Visconti, encontra-se a fotografia de Augusto Malta, que de maneira inusitada mostra os frequentadores da praia de Copacabana posando 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”⁴¹. Já em *Praia de Copacabana e Morro do Cantagalo*, a pintura faz forte referência à estrutura rochosa que ocupa a maior parte da composição e dá nome à obra. Seria a pintura do deserto areal de Copacabana o 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 Argenteuil⁴² e Visconti, que simplesmente parecia não focalizar os banhistas que, aos poucos, tornaram-se rotineiros na praia de Copacabana, duas inferências tornam-se nítidas: primeiro, 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”⁴³, 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 a continuidade dos motivos viscontianos 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 a 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.

⁴¹ 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. 608.

⁴² CLARK, T.J. *Op. cit.*

⁴³ *Ibid.*, p. 250.

Inúmeros relatos nos mostram que Visconti participou ativamente do processo modernizador da cidade do Rio executando obras de grande notoriedade⁴⁴. Esses relatos tornam-se ainda mais interessantes quando nos damos conta de que o pintor, vivendo essa efervescência causada pela busca da modernidade, mudou-se para a Zona Sul, em 1910. Assim, passa a viver em um local visto através das lentes do progresso e da salubridade já mencionadas. 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 essas novas regiões motivo pictórico, ajuda na construção de símbolos, de um imaginário social do local.

A partir 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.

Referências bibliográficas

Livros

- 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.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JOÃO DO RIO. *A correspondência de uma estação de cura*. Rio de Janeiro: Scipione, 1992.
- LARKIN, Susan G., NICHOLS, Arlene Katz. *American Impressionism: the beauty of work*. Bruce Museum of Arts and Science: Greenwich: Connecticut, 2006.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel [et al.]. *Iconografia e paisagem*. Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1994.
- O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VASQUEZ, Pedro Afonso [et. al.] *5 visões do Rio na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Fadel, 2009.
- VISCONTI, Tobias Stourdze (org.). *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores e Associados, 2012.

⁴⁴ CARDOSO, Rafael [et al.]. *Eliseu Visconti: a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012. VISCONTI, Tobias Stourdze (org.). *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores e Associados, 2012.

Capítulos de livros

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.

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*. Porto Alegre: UFRGS/Evangraf, 2013.

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.

Anais de congresso

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.

Documentos eletrônicos

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm09.pdf>. Acesso em 21/07/2015.

BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2078, p. 25. Acesso em 23/02/2017.

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.

Imagens

Imagem 1: 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 2: 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 3: 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 4: Eugène Bodin, *Trouville, scène de plage*, 1870. Óleo sobre madeira, 18,2x46,2 cm. National Gallery, Londres, Inglaterra. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/426>. Acesso em 31/01/2016.

Imagem 5: 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. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2012, p. 59.

Imagem 6: 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: Pinakothek, 1994, p.181.

Imagem 7: Sobreposição de telas. 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. Disponíveis, respectivamente, em: LINS, Roberto Hugo da

Costa. *Álbum João Batista da Costa*, 120 pinturas selecionadas. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2012, p. 70; <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em 09/07/2015.

Imagem 8: 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 9: 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 10: 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 11: Oscar Pereira da Silva, *Praia de Santos*, sem data. Óleo sobre tela, 26x29 cm. Disponível em: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006, p. 103.

Imagem 12: 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 13: 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*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2009, p. 229.