

CORES DE UMA PARIS TROPICAL:

o Rio de Janeiro da Primeira República através das pinturas
de paisagem urbana

EIXO TEMÁTICO 03: Representações, Memória e Preservação do Urbano

REGIS, Nycole

Arquiteta e Urbanista; Mestre pela FAU-USP; Doutoranda PROARQ-UFRJ
nycoleregis@gmail.com

RESUMO

Esse artigo é resultado de pesquisa desenvolvida durante mestrado realizado no Programa de Pós-Graduação da FAU-USP, compondo a linha de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, finalizado no ano de 2025, sendo continuada atualmente no programa de doutorado PROARQ-UFRJ, linha de Teoria, História e Patrimônio. Aborda uma leitura do contexto de transformações urbanas que a então Capital Federal viveu no período da Primeira República (1889-1930) explorada a partir das pinturas de paisagem urbana. Apresenta debates-chave e sistematizações de ideias, para ampliar os horizontes da representação de cidade das pinturas como um instrumento possível de leitura da história urbana. Para isso, contou com processo de produção de banco de dados de obras do período, levantadas a partir de consultas a acervos online e físicos, também com análise e sistematização de dados provenientes dos catálogos de Exposições Gerais dos Salões Nacionais de Belas Artes, entendendo a instituição como importante fomentadora do período. As pinturas de paisagem urbana se mostram interessantes instrumentos de leitura da cidade do Rio de Janeiro, revelando registros de reformas urbanas, relações sociais e intenções pessoais dos artistas. Ainda apontam para uma relação espacial entre as localidades identificadas nos registros e o desenvolvimento e expansão da malha urbana.

Palavras-chave: Pintura de paisagem urbana; Rio de Janeiro; Primeira República.

PENSAR FORA DO EIXO

ABSTRACT

This article is the result of research developed during a master's degree conducted in the Graduate Program at FAU-USP, within the research area of History and Foundations of Architecture and Urbanism, completed in 2025, and currently continued in the Doctoral Program PROARQ-UFRJ, in Theory, History, and Heritage. It presents an interpretation of the context of urban transformations experienced by the then Federal Capital during the First Republic (1889–1930), explored through urban landscape paintings. The study introduces key debates and systematizations of ideas to expand the understanding of city representation in painting as a possible tool for reading urban history. To this end, a database of artworks from the period was developed, based on surveys conducted through online and physical collections, as well as the analysis and systematization of data from the catalogs of the General Exhibitions of the National Salons of Fine Arts, considering the institution as an important promoter of the period. Urban landscape paintings prove to be valuable instruments for interpreting the city of Rio de Janeiro, revealing records of urban reforms, social relations, and the personal intentions of the artists. They also point to a spatial relationship between the locations identified in the records and the development and expansion of urban fabric.

Keywords: Urban landscape painting; Rio de Janeiro; First Republic.

RESUMEN

Este artículo es resultado de una investigación desarrollada durante una Maestría realizada en el Programa de Posgrado de FAU-USP, en la línea de Historia y Fundamentos de la Arquitectura y el Urbanismo, finalizada en 2025, y actualmente continuada en el programa de Doctorado PROARQ-UFRJ, en la línea de Teoría, Historia y Patrimonio. Aborda una interpretación del contexto de transformaciones urbanas que la entonces Capital Federal experimentó durante la Primera República (1889–1930), explorada a partir de pinturas de paisaje urbano. El estudio presenta debates clave y sistematizaciones de ideas para ampliar los horizontes de la representación de la ciudad en la pintura como una posible herramienta de lectura de la historia urbana. Para ello, se desarrolló un proceso de elaboración de una base de datos de obras del período, a partir de consultas en acervos digitales y físicos, así como del análisis y sistematización de datos provenientes de los catálogos de las Exposiciones Generales de los Salones Nacionales de Bellas Artes, entendiendo esta institución como un importante agente promotor del período. Las pinturas de paisaje urbano se presentan como instrumentos relevantes para la interpretación de la ciudad de Río de Janeiro, revelando registros de reformas urbanas, relaciones sociales e intenciones personales de los artistas. Asimismo, señalan una relación espacial entre las localidades identificadas en los registros y el desarrollo y expansión del tejido urbano.

Palabras clave: Pintura de paisaje urbano; Río de Janeiro; Primera República.

PENSAR FORA DO EIXO

INTRODUÇÃO

O pintor, naturalmente agitado pelo orgulho que se apossou de todos nós ao vermos a Avenida Central, resolveu pintá-la, torná-la imorredoura, da Rua do Ouvidor à Prainha (Rio, 2007, p.81).

A onda de reformas urbanas projetadas a partir da segunda metade do século XIX, impulsionada principalmente pelo feito haussmaniano em Paris, alastrou-se em outras capitais mundiais, incluindo as sul-americanas como Buenos Aires e Rio de Janeiro. O momento ficou marcado pela busca de renovação das capitais, com intuito de construir uma imagem modernizada para exhibir-se ao exterior.

Essa *nova capital* francesa construída às custas de inúmeras derrubadas, foi também palco de um outro movimento de *construção de imagem* da cidade: uma imagem artística, registrada nas pinceladas rápidas do movimento Impressionista que ali nascia. Os artistas inspirados pelas trocas urbanas e sociais de uma Paris efervescente culturalmente, produziram inúmeras obras que figuram cenas urbanas, embebidos pelos variados comportamentos da luz. Esse contexto de produção, explorado numa perspectiva da história social da arte, é abordado na obra de T. J. Clark *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores* (2004), que servirá como norte metodológico para desdobramentos das análises de obras dessa pesquisa. São muitos os nomes consagrados do mundo da arte que fizeram parte desse momento, como Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Berthe Morisot, Alfred Sisley, dentre outros. A relação arte-cidade em Paris abrange muito além da pintura, abraçando os mais variados campos das artes, sendo considerada uma das cidades de maior inspiração artística do mundo.

Concomitante ao efeito de inspiração artística parisiense, no Brasil um movimento similar será observado no Rio de Janeiro. A cidade reconhecida por suas fascinantes belezas naturais, ocupa uma posição muito próxima à Paris quando o assunto é inspiração artística. Na pintura, na literatura, na música, o Rio de Janeiro foi amplamente mencionado ao longo dos anos. A cidade que à época de nascimento da República era capital do país, também foi alvo de um grande movimento de reforma urbana, muito inspirado pelos ideais haussmanianos. O complexo arte-cidade, aparecerá aqui também nos registros de pintores da época.

Diferentes dos nomes consolidados de pintores parisienses, os artistas que fizeram pinturas de cenas urbanas cariocas menos são reconhecidos ou estudados. Esse momento de virada do século

PENSAR FORA DO EIXO

XIX para o XX, possui historicamente um certo “apagamento” na história da arte brasileira – movimento que contemporaneamente tem de revertido em função de novas pesquisas que resgatam esses nomes como Kleber Amâncio (2016) e Carlos Gomes da Silva (2024). São pintores que ocupam um momento posterior aos muitos registros dos Viajantes, explorados em pesquisas e revisitados por Ana Maria de Moraes Belluzo (1994), Monike Garcia Ribeiro (2017), Luciana de Lima Martins (2001), e demais pesquisadores; e um momento anterior aos artistas modernistas de atenção recorrente, como Aracy Amaral tantas vezes se debruçou a estudar. Alguns nomes ainda podem ser mais facilmente reconhecíveis no meio, como Eliseu Visconti, Georgina de Albuquerque, Edgar Parreiras, e outros muitos raramente, mas que fizeram uma significativa produção, como o Gustavo Dall’Ara. Essa relação pintura-cidade no Rio de Janeiro da Primeira República, é ainda escassamente explorada, porém se mostra um interessante instrumento para se olhar a cidade a partir da perspectiva desses atores artísticos.

O momento de grande reforma urbana carioca, aqui abordada no recorte da Primeira República (1889-1930), revela uma série de transformações urbanas, sociais e artísticas. Olhando para as artes, será um período intensa troca cultural, marcada pelos intercâmbios artísticos: 1) Densa produção literária, que muitas vezes olha para a cidade com protagonismo, como nas obras de João do Rio (*Vida Vertiginosa*, 2021; *A alma encantadora das ruas*, 2007), Alvaro Moreyra (*A cidade mulher*, 2016), Luís Edmundo (*O Rio de Janeiro do meu tempo*, 2003), Lima Barreto (*O subterrâneo do Morro do Castelo*, 2023), entre outros nomes; 2) Forte circulação jornalística, nos muitos exemplares que eram produzidos no Rio de Janeiro, como *A Notícia*, *Correio da Manhã*, *Gazeta da Tarde*, *Fon Fon*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *O Malho*, *Revista da Semana*, *Kosmos*, entre outras; 3) Produção musical sendo consolidada, como o lançamento do samba *Pelo Telefone* em 1916, considerado o primeiro gravado, ou o destaque mundial do trabalho de Heitor Villa-Lobos; 4) Crescimento da produção de fotografias, registradas por nomes como Revert Henrique Klumb e Vistor Frond, Augusto Stahl, Augusto Malta, Camilo Vedani e George Leuzinger, Marc Ferrez, e Juan Gutierrez. Acontecia a *Belle Époque Tropical*, como nomeada por Needell (1987).

Importante agente fomentadora das artes, a Academia Imperial de Belas Arte passara por uma revolução em 1890, movida por alunos e professores insatisfeitos com o cunho academicista que a instituição era regida. Após protestos poucas e sutis reformas curriculares foram aplicadas, porém ainda foi atribuída uma maior autonomia aos alunos em suas criações. A recém-proclamada república foi impulsionadora na mudança do nome da academia, que se desvinculara do Império,

PENSAR FORA DO EIXO

tornando-se Escola Nacional de Belas Artes. Dentre os ensinamentos oferecidos na tradicional escola estavam a pintura, a escultura e a arquitetura.

O ambiente reformador que movimentou a cultura e atingiu a academia artística reverberou na escala urbana, notada nas grandes reformas da época. As transformações concretizadas no Rio de Janeiro foram muito marcadas pela abertura da Avenida Central, e pelas intensas intervenções realizadas na cidade no início do século XIX. O projeto que concretizou a abertura da avenida fazia parte de um conjunto de obras encabeçadas pelo presidente Rodrigues Alves, articuladas com o prefeito Pereira Passos (nomeado pelo próprio presidente em 1902). O discurso de transformação da capital defendia a construção de uma capital modernizada, preocupado com salubridade e melhoria dos fluxos comerciais. Para isso, o presidente investiu na reforma no porto, abriu e alargou ruas no centro, e construiu um grande boulevard inspirado nos modelos parisienses, onde, semelhante a Haussmann, promoveu inúmeras derrubadas de construções e desapropriações para a concretização de seus projetos. Pereira Passos contribuiu com o projeto implementando obras complementares de iluminação, transporte, saneamento e arborização, ainda iniciando a construção da Avenida Beira-Mar (1906) – um importante eixo de expansão para ocupação e conexão da zona sul. Incorporadas aos projetos eram notadas arquiteturas exuberantes e monumentos que homenageavam o poder da República. As gestões subsequentes dão continuidade aos movimentos de modernização da cidade, aplicados na curta gestão de Paulo de Frontin, ou escancarados no mandato de Carlos Sampaio, responsável pela impactante derrubada do Morro do Castelo em 1922, a fim de ampliar áreas para a realização da Exposição Internacional do Centenário de Independência.

Nesse contexto, os pintores (sejam vinculados à academia ou não) se viam num ambiente cultural rico, socialmente em transformação (também relembrando a recente assinatura da abolição), em reconfiguração artística e em meio a reformas urbanas. A cidade oferecia tudo isso e se mostrava um atrativo para a produção de pinturas. O pintor, como participante dessa sociedade, exibirá em suas obras muitos desses contextos pontuados, tornando a pintura um interessante instrumento de leitura da cidade. Como era essa cidade pintada pelos artistas? Ou como eles queriam exibir essa cidade?

Para observar a relação das pinturas com a cidade do Rio de Janeiro, foi feito um levantamento de obras de pintura de paisagem urbana produzidas entre 1889 e 1930, construindo um banco de dados que agrega informações técnicas, de autoria e de endereço das cenas identificadas (como

PENSAR FORA DO EIXO

rua, praça, bairro). Essas informações, como será destrinchado no decorrer do artigo, apontarão interessantemente para relação espacial entre as obras e a ocupação e expansão da malha urbana. Aqui abordaremos alguns debates-chave e sistematização de ideias, para ampliar os horizontes do debate sobre a pintura como um instrumento possível de leitura da história urbana.

Inicialmente, será contextualizado o momento de produção artística voltado para a presença e reconhecimento das pinturas de paisagem, tendo as Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes como norteadoras dos levantamentos e análises. A partir disso, será apresentado o processo de pesquisa e sistematização das obras de arte identificadas, bem como resultados gerais desse banco de dados.

Em seguida, serão apresentados dois conjuntos de análises para as obras, divididas em dois eixos, conectadas com a cartografia: a região central e a zona sul. Duas áreas em contrastes e composições urbanas distintas: um centro de alta densidade demográfica, de ocupação antiga, e em meio a muitas movimentações de reforma; e uma zona sul em momento de expansão urbana, ainda pouco ocupada, com alguns padrões burgueses, e tendo a implementação de infraestrutura prévia como incentivo à moradia das classes altas. Veremos como as pinturas e os pintores revelam esse Rio de Janeiro da Primeira República.

1. PANORAMA ARTÍSTICO: ACADEMIA, EXPOSIÇÕES GERAIS E ACERVOS

Compreender o panorama artístico da época foi a preocupação inicial dessa pesquisa, pretendendo situar o contexto de produção e a disponibilidade de obras a serem analisadas. Para isso, dois processos de pesquisa e sistematização foram desenvolvidos de forma complementar, auxiliando nos levantamentos quantitativos, qualitativos e na construção de um banco de dados: a consulta e levantamento a partir dos Catálogos de Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes, e as pesquisas em acervos online e físicos para identificação e sistematização das obras.

1.1 A Escola Nacional de Belas Artes e as Exposições Gerais

Desde sua implementação com a chegada da missão artística francesa em 1816 no Brasil, a fim de se dar início à academia de Belas Artes, a ENBA se mostrou um importante agente fomentador do campo artístico nacional e especialmente o carioca.

PENSAR FORA DO EIXO

A Escola foi formadora de importantes nomes da arte e da arquitetura brasileira, como Eliseu Visconti, Candido Portinari e Oscar Niemeyer. Dentre as três artes ali ensinadas (pintura, escultura e arquitetura), a pintura se mostrava na época em estudo como a de maior quantidade de adeptos. Os alunos pintores tinham em sua formação diversos gêneros a serem exercitados: pintura histórica, retratos, natureza-morta, paisagem e cenas de gênero. A pintura histórica ocupava a maior hierarquia de reconhecimento, seguida pelos retratos, ficando as demais em menor posição.

Após a Revolução de 90 ocorrida na Academia e a mudança de perspectivas diante dos protestos antiacademicistas, os alunos conquistaram uma maior autonomia em suas produções, ampliando o leque de temáticas. Dessa forma, os gêneros de pintura que ocupavam um menor grau na hierarquia puderam ser mais explorados (Gomes, 2016).

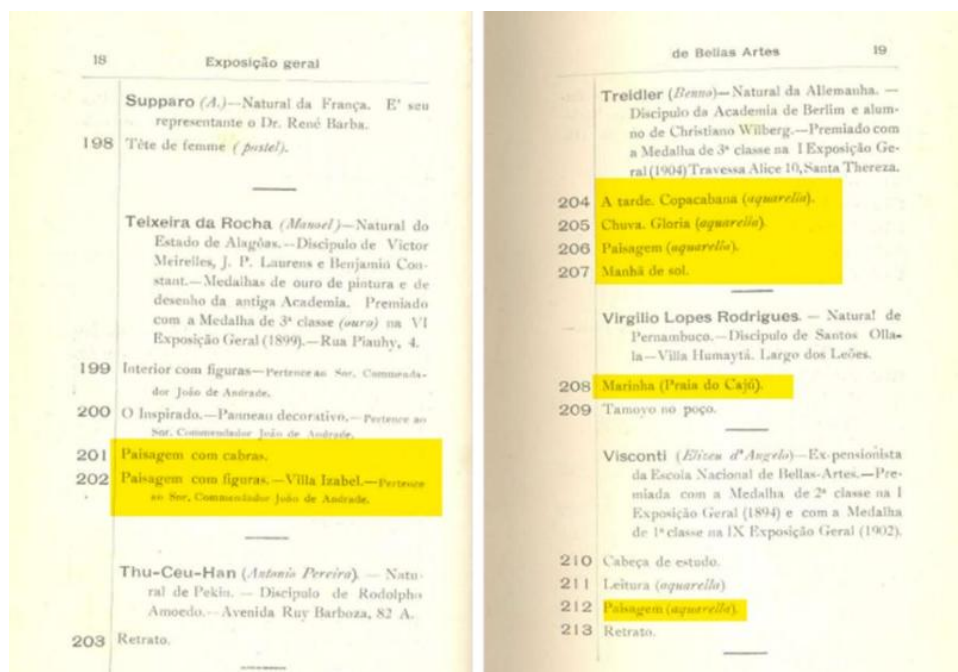
As produções dos alunos e de artistas externos eram anualmente expostas nas Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes. O evento atraía um diversificado cenário artístico, dada a abertura para não-alunos, além de um público interessado, como críticos de arte, jornalistas, políticos, professores, artistas e apreciadores. Em cada edição medalhas e condecorações eram distribuídas mediante julgamento do júri, como também um prêmio de viagem ao exterior, onde o agraciado seria mantido pela instituição (muitas vezes em Paris) para aperfeiçoamento de suas técnicas.

Como eram abertas a artistas de fora, brasileiros ou estrangeiros, essas exposições conseguiram dinamizar um campo próprio para as artes visuais, diversificando a apresentação de gêneros, técnicas e linguagens artísticas para muito além do espaço mais restrito do ensino (Pereira, 2016, p.116)

Destarte, os Catálogos das Exposições Gerais se mostraram importantes documentos para identificar quantitativos e qualitativos da participação das obras de pintura de paisagem nesse campo expositivo. Foram analisados os catálogos compreendidos entre 1889 e 1930, identificando dentre os títulos de obras presentes na seção de Pinturas os que remetem à paisagem - que apresentam uma associação ao espaço urbano do Rio de Janeiro, identificado a partir de nomes de localizações (ruas, praças, morros, construções...). Essa foi uma forma de categorizar as obras a partir dos catálogos, visto que, estes apenas possuem informações textuais, não possuem registros visuais das pinturas. Ainda foram sistematizadas as autorias das obras, como forma de auxiliar na pesquisa de obras para construção do banco de dados, como será apresentado em seguida.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 1: Interior de Catálogo de Exposição Geral de 1904, com marcações de obras de paisagem em amarelo feita pela Autora deste.



Fonte: Acervo Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Modificado pela autora.

De forma geral, os catálogos apresentam uma curadoria que mantém a pintura de paisagem ao longo dos anos, com significativa participação média de 34,25% das pinturas. Isso aponta que a paisagem permanecia na apreciação do público e na produção dos artistas. O menor número observado entre as edições é identificado no ano de 1910, com 22,62%, sendo o maior em 1923, com 52,58%, mais da metade das obras.

Observando somente os títulos que remetem a endereços da então capital carioca, ao todos foram contabilizadas 848 obras a partir dos catálogos, com a possibilidade, claro, de haver alguma repetição de obra entre as edições, mas tendo ciência que não era uma tendência das Exposições Gerais. A maior quantidade de *paisagens cariocas* aparecerá na edição de 1902, constando 80 obras, enquanto o menor número será registrado em 1912, com apenas 5 pinturas.

Os levantamentos quantitativos foram sistematizados em planilha Excel, gerando interessantes proporções anuais entre as produções de pinturas totais e as pinturas de paisagem. A identificação de títulos e autoria foi primordial para auxiliar nas pesquisas às obras, ou imagens das obras, seja de forma virtual ou física. Reconhecer os nomes e títulos contribuíram na construção um banco de dados de 193 obras, como será explanado a seguir.

1.2 Construção de Banco de Dados

A pesquisa para construção de banco de dados se deu partir de títulos de obras e autores, identificados em sua maior parte por meio dos Catálogos das Exposições Gerais, mencionados anteriormente. As buscas se deram em meio virtual e em visitas presenciais aos acervos. Dentre as instituições acessadas estão: o Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, a Universidade Federal do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional, o Museu Antônio Parreiras, o Museu Chácara do Céu, o Museu da Cidade do Rio, o Museu Imperial, Pinacoteca de São Paulo, o Instituto Moreira Salles, o Museu de Artes Assis Chateaubriand (MASP), o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, o Museu de Arte Brasileira (MAB FAAP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu Lasar Segall, a Casa Museu Ema Klabin, além de leilões online, da Enciclopédia Itaú Cultural, da Brasileira Iconográfica e de Catálogos Raisononné de artistas. As obras foram sistematizadas em planilha Excel, contabilizando um total de 193 pinturas que registram a cidade do Rio de Janeiro no período de 1889 a 1931¹. A organização da planilha se deu em colunas de informações respectivas às obras: título; ano; autor; gênero do autor (feminino ou masculino); miniatura de imagem da obra; local registrado (de modo específico, como rua, praça); bairro do registro; acervo onde atualmente se encontra; e fonte da imagem. Os campos foram importantes para o cruzamento de dados, gerando interessantes gráficos de análise do acervo de obras.

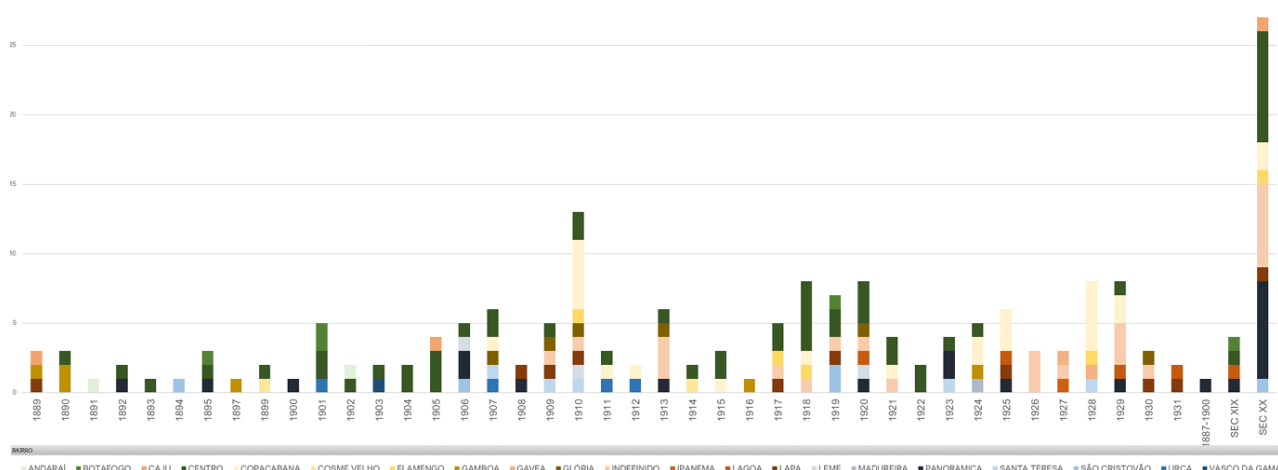
As autorias das obras confirmam a participação majoritária de nomes do sexo masculino, como também foi observado nas Exposições Gerais. Foram identificados 57 pintores, distribuídos entre 53 homens e apenas quatro mulheres, sendo 180 obras de autoria masculina, e somente 13 de autoria feminina. São eles: Gustavo Dall'ara, Eliseu Visconti, Tarsila Do Amaral, A Correa Costa, Agustín Salinas Y Teruel, Almiro Reis, Anna Vasco, Antonio Garcia Bento, Antonio Gomide, Arthur Timótheo, Aurelio De Figueiredo, Belmiro De Almeida, Benedito Calixto, Benno Treidler, Bruno Leshowski, Candido Portinari, Carlo De Servi, Dakir Parreiras, Di Cavalcanti, Edgar Parreiras, Emil Bauch, Eugenio Latour, F Gouvea, Francisco Acquarone, Francisco De Manna, Francisco Goldsmith, Georgina De Albuquerque, Hans Paap, Heribert Robert Niaud, Hipolito Caron, Hugo Adami, Hugo Calgan, Ismael Nery, Joao Baptista Da Costa, João Castagneto, Joao Timotheo Da Costa Jordão De Oliveira, Jose Pinelo Liull, Lasar Segall, Lucilio De Albuquerque, Luís Graner, M.

¹ A escolha de se encerrar em 1931 se deu pelo reconhecimento da edição da Exposição Geral conhecida como Salão Revolucionário, quando Lucio Costa esteve à frente da instituição, como um momento de ruptura na linha das exposições. A edição reuniu grande número de pinturas, dentre elas as primeiras participações de pintores modernistas brasileiros, como Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Ismael Nery, entre outros.

PENSAR FORA DO EIXO

Veisenbach, Mario Navarro Da Costa, Modesto Brocos, Navarro Da Costa, Nicolau Del Negro, Nicolau Facchinette, Otto Bungner, Quirino Da Silva, Regina Veiga, Reis Junior, Rossi Osir, Teixeira Da Rocha, Vasconcelos Fanzeres, Vicente Leite, Vitor Meireles, e Willem Roelofs. O discrepante quantitativo se mostra reflexo do momento artístico, onde as mulheres recentemente haviam conquistado o direito de participar da ENBA (Gomes, 2016), e não eram reconhecidas como artistas profissionais, apenas amadoras². Esse cenário também leva a refletir sobre o destino das obras de autoria feminina produzidas no período, visto que muito mais foi produzido³, mas pouco foi localizado.

Figura 2: Gráfico de distribuição de quantidade de obras por bairro ao longo dos anos (1889-1931)



Fonte: Autoria Própria, 2024.

Olhando para a relação das obras com a cidade, as pinturas apontam para uma relação dos locais registradas com a ocupação e expansão da malha urbana. Notando o gráfico acima (Figura 2), percebemos a distribuição das localidades registradas, categorizadas por bairros, ao longo dos anos. Representado em verde escuro está o centro da cidade, que aparece os anos iniciais do recorte, em 1892, se estendendo por praticamente todos os anos. O centro da cidade é o local que aparece com mais incidência no banco de obras, com um total de 53 pinturas. À época, a região possuía a maior densidade habitacional da cidade, também era o local de concentração comercial e efervescência cultural, além de ser palco das grandes reformas urbanas do período. O segundo

² Como debatido por Ana Paula Simioni em *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras* (2023).

³ Os catálogos das Exposições Gerais apontam para cerca de 145 obras de paisagem carioca pintadas por mulheres, constando o nome de 38 pintoras.

PENSAR FORA DO EIXO

local que aparece em maior número é Copacabana, com 25 obras identificadas. Representado no gráfico em amarelo claro, os registros do local só iniciam a aparecer a partir do ano 1907, em seguida se mostra recorrente nas cenas das pinturas. Situada na zona sul da cidade, Copacabana só será adensada mais tardiamente, com o incentivo do governo em ocupar a área, materializado em obras prévias de infraestrutura. A beleza de sua praia ganha o gosto das elites que buscavam afastar-se do centro e aproximar-se do litoral, tendo em vista a progressiva mudança da relação com o mar, agora visto como espaço de lazer⁴.

Com relação à localidade atual das obras identificadas, vê-se uma distribuição entre Acervos Institucionais (31,75%), Coleções Particulares (36,6%) e Localização desconhecida (31,75%). Interessante observar que, as Coleções Particulares mantêm a maior parte das obras, mesmo que numa pequena diferença na porcentagem. Há uma significativa quantidade de obras que não foi localizada o acervo atual, visto que, foram provenientes de buscas na internet, e as fontes não apontavam essas informações. Essa distribuição levanta questionamentos sobre o reconhecimento da relevância dessas obras e os percursos de adesão que se havia na época, visto que há uma concentração significativa em acervos particulares.

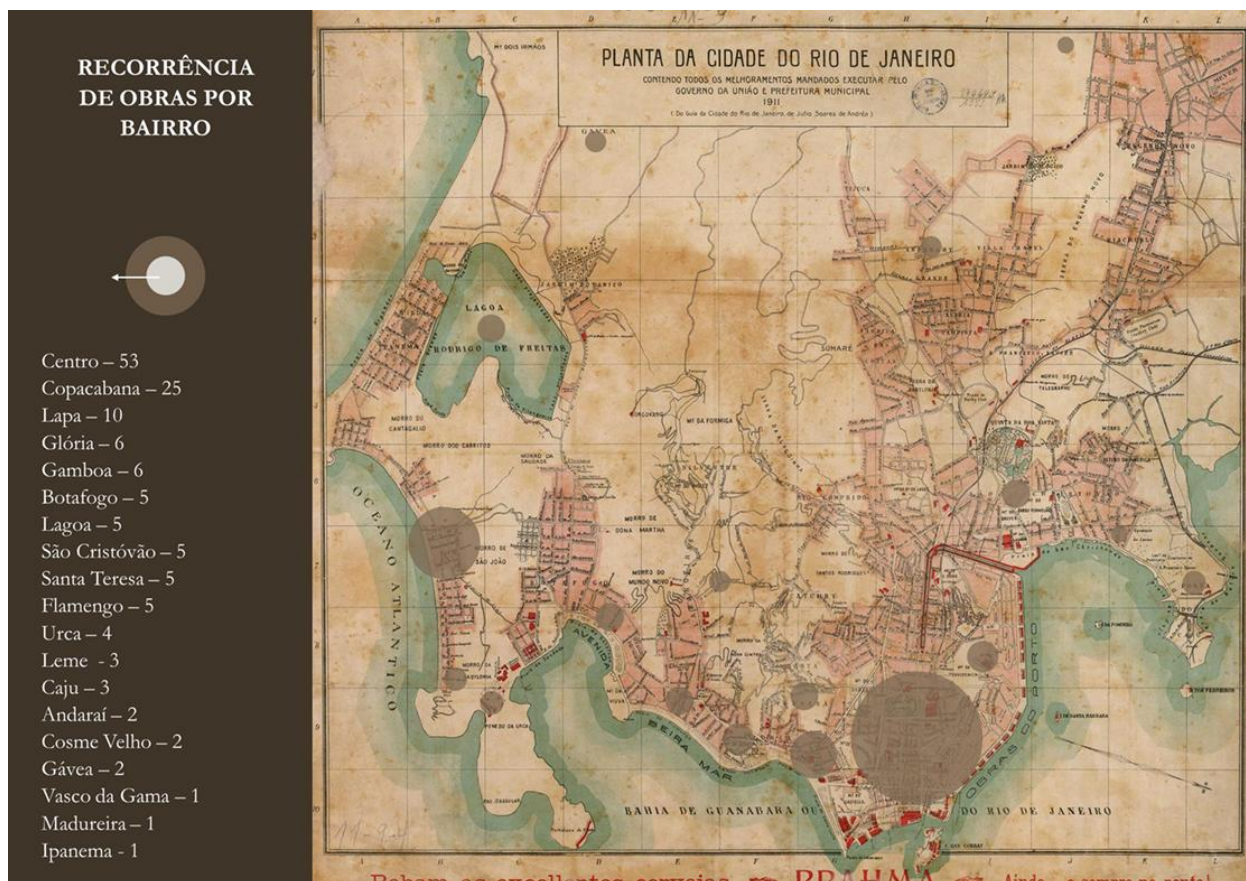
2. DUAS FACES DO RIO DE JANEIRO

Como visto, os resultados obtidos a partir do levantamento de obras apontam para dois locais recorrentes nos registros: o centro da cidade e Copacabana. Essas duas localidades apresentam características e temporalidades diferentes de ocupação, podendo ser notadas a partir da análise de algumas obras selecionadas. Veremos como essas pinturas refletem essas particularidades, bem como as transformações urbanas que ali ocorreram.

⁴ A relação com o banho de mar, antes pontual e por motivos de saúde, é progressivamente modificada para um ambiente de lazer, passando a se tornar um espaço mais vislumbrado e ocupado. Essa relação é abordada em História da Vida Privada no Brasil (1998), de Nicolau Sevcenko.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 3: Quantidade de obras do acervo levantada, situada por bairro registrado nas pinturas.



Fonte: Planta da Cidade do Rio de Janeiro, 1911. Acervo Biblioteca Nacional. Modificado pela autora, 2025.

2.1 Reformas e derrubadas: região central

A verdadeira capital do Brasil fica entre a Rua São José e a Rua do Ouvidor... É ali, à sombra dos palácios e das árvores, o agitado mostruário da população carioca. A política, a literatura, a elegância, a inteligência, a tolice, a riqueza, a miséria e outros substantivos mais ou menos femininos passam sobre aquelas pedras miúdas das três quadras fatais, todos os dias... Passam... Só ficam os guardas civis ensinando a andar na mão... (Moreyra, 2016, p.148)

Após a invasão francesa na região hoje conhecida como Urca, mais especificamente no antigo Morro Cara de Cão, os habitantes foram deslocados em 1517 para o Morro do Castelo (local escolhido por Mem de Sá) onde se consolidou a população inicial do Rio de Janeiro - foram os primeiros passos para a formação da região central. Entre os Morros do Castelo e de São Bento a cidade foi se expandindo, concentrando na região atividades comerciais e transportes de mercadorias, ainda impulsionando a vida cultural, sendo descrita como “coração da Cidade Velha” por Benchimol (1992, p.227).

PENSAR FORA DO EIXO

Conectando os dois morros estava a Rua Primeiro de Março, antiga rua Direita, historicamente uma via que concentrou comércios e escritórios, além de situar a Antiga Sé da cidade. Essa importante artéria do Rio de Janeiro da Primeira República aparece em uma quantidade significativa de obras do acervo levantado: *Rio de Janeiro, Primeiro de Março* (Benno Treidler, 1895); *Rua 1º de Março* (Gustavo Dall'Ara, 1907 – Figura 4); *Rua 1º de Março* (Gustavo Dall'Ara, 1907); *Rua 1º de Março* (Gustavo Dall'Ara, 1915). As pinturas exibem diferentes momentos e ângulos da Primeiro de Março, mas sempre pondo em vista as duas igrejas que se localizam na rua: a Igreja da Santa Cruz dos Militares e a Igreja da Ordem Terceira do Carmo (antiga Sé). É possível notar outros elementos que recorrem nas obras, como os trilhos de bondes, e o Morro do Castelo que aparece ao fundo do enquadramento. Dentre os registros alguns destacam a presença de automóveis, outro um vendedor ambulante, também um passante lendo jornal, composições que direcionam a interpretação do espectador. As calçadas revelam arborizações recentes, que crescem com o passar dos anos e das pinturas, e ainda ganham a companhia de novos postes de iluminação. É a construção de uma imagem de Rio de Janeiro que se moderniza e se transforma.

Em outras obras, como *Praça Floriano* (Arthur Timótheo, 1918 – Figura 5), o pintor irá destacar construções que exaltam a República recém implementada. Seja identificada na edificação do Palacio Monroe que aparece ao fundo com uma bandeira brasileira hasteada em sua cúpula e em escala maior do que a real, seja no monumento que ocupa lugar de destaque na praça, que se trata uma escultura em homenagem à finalização das obras de Avenida Central:

Praça Floriano está cercada de símbolos republicanos: o monumento a Floriano Peixoto (o patriarca), que elenca uma série de eventos e personagens numa narrativa patriótica, nacionalista e republicana; o palácio Monroe, símbolo do sucesso brasileiro no exterior, um governo novamente republicano e sede do congresso nacional e, por fim, o obelisco, monumento que celebra a construção de um projeto de reestruturação e circulação de corpos, o trunfo do higienismo (Amâncio, 2016, p.113).

Corroborando com a construção de uma imagem de Rio de Janeiro modernizante, é possível identificar registros de cenas urbanas que destacam o processo de verticalização ainda incipiente na cidade, como a obra *Sem título* de Arthur Timótheo (1919, Figura 6). O artista enquadra o conjunto de prédio que ocupava as proximidades da Praça Floriano, local que passou a ser conhecido como Cinelândia pela quantidade de cinemas que ali se concentraram. Na tela é possível identificar em primeiro plano um recorte do Teatro Municipal e ao fundo alguns edifícios como o Palácio Pedro Ernesto, atual Câmara Municipal do Rio de Janeiro; o edifício Wolfgang Amadeus Mozart, popularmente conhecido como Amarelinho pela sua coloração amarelada; o edifício

PENSAR FORA DO EIXO

Capitólio, e o edifício Natal, também conhecido como Pathé Palace, sendo os dois últimos destinados ao cinema.

Um outro cenário protagonista das reformas do período que aparecerá no banco de obras é a Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. Ela será identificada em apenas uma obra, de autoria de Eliseu Visconti (*Avenida Central*, 1908 – Figura 7), curioso número em contraposição ao impacto de sua construção no cenário carioca. A diminuta quantidade de pinturas localizadas também contrasta com a grande quantidade de registros fotográficos produzidos da Avenida nesse período, resultado não só da expansão de acesso aos equipamentos de fotografia, quanto da contratação de fotógrafos pelo governo para registrar as reformas urbanas. Parte do projeto de construção de imagem da *nova capital republicana*. A pintura de Eliseu em pinceladas imprecisas figura um largo boulevard muito ao modelo parisiense, de calçadas repletas de passantes, automóveis que circulam na avenida e um canteiro central com postes de iluminação ao longo da via. A Avenida que para ser aberta foi mobilizado um grande número de derrubadas e até um recorte do Morro do Castelo, é representada em tons amarronzados pelo pintor, fazendo lembrar a coloração de solo, exposto nos agressivos desmontes.

Apesar do Morro do Castelo ainda ter sobrevivido à abertura da nova avenida, mais tarde em 1922 ele será arrasado. Dessa vez, durante governo de Carlos Sampaio, o Morro retornou a ser alvo do discurso de salubridade e melhoria de fluxos do centro, também pressionado pela proximidade da Exposição Internacional do Centenário da Independência. A soma dos fatores contribuiu com a defesa da necessidade de um local para situar a importante Exposição. Assim se deu o desmonte do morro, planejando a área atualmente conhecida como Castelo, ainda servindo de material para realização de aterros em outros pontos da cidade. A derrubada do Morro que fez parte da formação inicial da cidade do Rio de Janeiro, levou consigo todo um conjunto de construções significativas, como o Colégio Franciscano, além do deslocamento compulsório dos habitantes do local. A cena chocante do desmonte será registrada por João Baptista da Costa na obra *Reminiscência do Morro do Castelo* (1923 – Figura 8).

A ocupação de morro extrapolava o Morro do Castelo. A população de baixa renda que habitava o centro da cidade foi progressivamente expulsa, seja compulsoriamente pelas reformas, seja pelo resultado da gentrificação. A alternativa de ser manterem próximos dos locais de trabalho foi residir nos morros centrais, como Morro de São Bento, Morro de Santo Antônio e Morro da Providência. É nesse contexto que irá surgir a expressão *Favela* para nomear essa ocupação, inicialmente atribuída ao Morro da Providência, ou Morro de Favela. O nome advém de uma relação com a Guerra de Canudos, ocorrida entre 1896 e 1897 na Bahia. Os combatentes ocupavam

PENSAR FORA DO EIXO

acampamentos de guerra em Canudos repletos de favelas, árvore comum na região baiana. Após o fim do conflito, os ex-combatentes sem verbas passaram a ocupar o Morro da Providência, improvisando casas de madeira. O aspecto da madeira, atrelado ao contexto do acampamento de Canudos, atribuiu ao morro o apelido de Morro de Favela. Mais tarde Favela passou a ser incorporado no vocabulário comum como qualquer comunidade de morro. Os Morros ou as Favelas, aparecerão recorrentemente nos registros de pinturas, como *Favela* de Gustavo Dall'Ara (1917 – Figura 9), *Uma rua da Favela* de Eliseu Visconti (c.1890), e *Tarefa Pesada*, também de Gustavo Dall'Ara (1913).

Figura 4: Rua 1º de Março. Gustavo Dall'Ara, 1907.



Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes. Acervo MNBA.

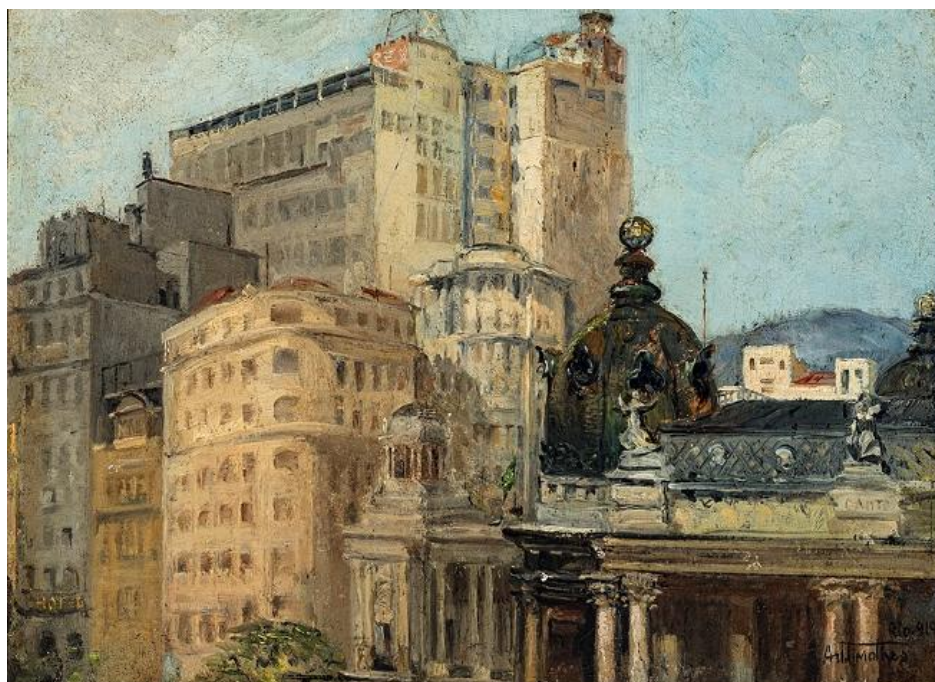
PENSAR FORA DO EIXO

Figura 5: Praça Floriano. Arthur Timótheo, 1918.



Fonte: Coleção Particular, Sergio Sahione Fadel. Enciclopédia Itaú Cultural

Figura 6: Sem Título. Arthur Timótheo, 1919.



Fonte: Acervo Museu Afro Brasil.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 7: Avenida Central. Eliseu Visconti, c. 1908.



Fonte: Coleção Particular. Catálogo Raisonné Eliseu Visconti.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 8: Reminiscência do Morro do Castelo. João Baptista da Costa, 1923.



Fonte: Acervo Museu Histórico Nacional.

Figura 9: Favela. Gustavo Dall'Ara, 1917.



Fonte: Reprodução livro Gustavo Dall'Ara (1865- 1923) / Ronaldo do Valle Simões, Sandra Quintella e Umberto Cosentino. – Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986. Crédito da imagem: Henrique Sodré.

PENSAR FORA DO EIXO

2.2 Expansão e aproximação ao mar: o nascimento da zona sul

O Rio já é uma aglomeração de várias cidades, que pouco a pouco vão se distinguindo, cada uma adquirindo uma fisionomia particular, e uma certa autonomia de vida material e espiritual. O bairro de Copacabana, por exemplo, um bairro nascido ontem, já tem a sua população fixa, o seu comércio, os seus passeios, os seus clubes, - até o seu jornal, O Copacabana, uma folha diária cujos redactores escrevem gravemente os interesses de Copacabana, como escreviam os interesses de Roma, ou de Berlim, ou de Nova York. (Bilac, 1907, p.1)

A zona sul foi adensada num processo bem diferente do que aconteceu no centro da cidade. Sua ocupação esteve conectada à alta classe desde as primeiras formações urbanas da região. Seu crescimento muito foi impulsionado pelas obras de infraestrutura prévia empreendidas pelo governo para atrair futuros moradores de classes mais abastardas, implementando transportes, iluminação elétrica, abrindo vias e instalando redes de saneamento.

A construção da Avenida Beira-Mar iniciada por Pereira Passos e inaugurada em 1906 (seu primeiro trecho) foi uma importante obra de articulação do centro à zona sul, conectada à Avenida Central. A avenida que contornou a orla por 5km, valorizou a paisagem do Pão de Açúcar em suas margens e se mostrou um atrativo para a população que passava a almejar uma aproximação ao mar. A via aparecerá nas obras de Gustavo Dall'Ara em *Praia do Flamengo* (1917 – Figura 10) e *Avenida Beira-Mar* (sec. XX), sendo registrada com largas ruas pavimentadas, calcadas arborizadas e acompanhada de postes de iluminação. Na composição ainda é possível notar o destaque para a presença do automóvel, apontando para o nível aquisitivo das pessoas que ali frequentavam, e a figura do Pão de Açúcar ao fundo, identificando o cartão-postal da cidade.

Dentre os bairros que compõem a orla sul carioca, Botafogo exhibe uma relação longínqua de ocupação das elites, onde costumava ser local de concentração de casas de campo, tendo sido ocupado pela elite imperial.

A rua São Clemente, em Botafogo, conserva até hoje belos vestígios do gosto da alta sociedade imperial por esse bairro. Ainda é possível visitar ali, no número 134, a Casa de Rui Barbosa (1849 1923), político liberal do Império e da República, que se instalou no fim do século XIX num palacete neoclássico erguido em 1850 para o barão da Lagoa. A família imperial também participa desse movimento em direção ao sul da baía. Em 1865, a princesa Isabel e seu marido, o conde d'Eu, 69 Na época de Pedro I, Botafogo já era local de repouso da elite, com "casas de campo", como caracteriza Gerson Brasil, situadas entre a paisagem dos morros e o litoral. (Brasil, 1954. p.277) mudam-se para o "Palácio Isabel" (atual palácio Guanabara), entre Flamengo e Botafogo. (Enders, 2015, p. 183)

Com as mudanças sociais e novos interesses das elites, agora mais urbana e cosmopolita, Botafogo se tornou alvo das reformas, sendo modernizado, iluminado e arruado, paulatinamente dando lugar

PENSAR FORA DO EIXO

aos sobrados e vilas de residências coletivas⁵. Botafogo aparecerá nas pinturas *Vista da Baía de Botafogo* (Hugo Calgan, Sec. XIX), *Botafogo, Rio* (Benno Treidler – 1895), *Praia de Botafogo perto do morro da viúva* (Anna Vasco, 1901), *Praia de Botafogo* (Anna da Cunha Vasco, 1901 – Figura 11), e *Enseada de Botafogo* (Gustavo Dall’Ara, 1919). A Botafogo da aquarela de Anna Vasco já exibe uma enseada adensada, com a torre singular da Igreja da Imaculada Conceição e a silhueta reconhecível do morro do Corcovado, ainda antes de receber a imagem do famoso Cristo Redentor. Outro cenário recorrente dos registros de pintura, Copacabana aparecerá num total de 25 obras: *Arpoador* (Regina Veiga, Sec XX), *Vista de Copacabana* (Anna Vasco, 1907), *Praia de Copacabana Vista do Posto 6* (Antônio Garcia Bento, 1924), *Navio encalhado na Praia de Copacabana* (Arthur Timótheo, 1918), *Praia de Copacabana com a Igrejinha* (Carlo De Servi, 1910), *Praia de Copacabana e Morro do Cantagalo* (Eliseu Visconti, 1910), *Tarde em Copacabana* (Eliseu Visconti, 1910), *Telhados de Copacabana - Estudo para Crisálida* (Eliseu Visconti, 1910), *A Crisálida* (Eliseu Visconti, 1910), *Copacabana* (Eliseu Visconti, 1915), *Minha casa em Copacabana* (Eliseu Visconti, 1921), *Copacabana* (Eliseu Visconti, 1925), *Depois do Banho Copacabana* (Heribert Robert Niaud, 1928 – Figura 12), *Vista de Copacabana Tomada do Arpoador* (Rossi Osir, 1928), *Vista de Copacabana tomada do Pão de Açúcar* (Rossi Osir, 1929), *O Forte* (Antônio Garcia Bento, 1925), *A Igrejinha* (Eliseu Visconti, 1912), *Ladeira do Barroso* (Eliseu Visconti, 1911), *Garotos da Ladeira* (Eliseu Visconti, 1928), *Ladeira dos Tabajaras* (Eliseu Visconti, 1928), *A caminho da Escola* (Eliseu Visconti, 1928), *Paisagem Copacabana - Ladeira dos Tabajaras* (Eliseu Visconti, Sec XX), *Rua Santa Clara* (Eliseu Visconti, 1925), *Baixada de Vila Rica* (Eliseu Visconti, 1924), *Vila Rica - Bairro Peixoto* (Eliseu Visconti, 1929). A beleza da praia foi um grande atrativo para aproximação das elites, impulsionada pelas obras de infraestruturas *preparatórias* empreendidas pelo governo para recepção dos futuros moradores. A orla antes ocupada muito timidamente por pescadores, aos poucos foi adensada por essas classes abastardadas. Foi também um momento em que a sociedade se via construindo uma nova relação com os banhos de mar, antes vistos apenas como recomendação médica em detrimento de benefícios à saúde. Aos poucos as vestimentas foram diminuindo de tamanho e se adequando ao ambiente de lazer que se tornou a praia. Essa nova configuração e já uma ocupação significativa de Copacabana é possível ser vista na obra de Niaud (Figura 12).

Registrada ainda de forma incipiente, a praia de Ipanema aparecerá na obra de Eliseu Visconti, intitulada *Paisagem de Ipanema*, de 1927 (Figura 13). A única pintura identificada no banco de dados levantado em que aparece a Ipanema exibe uma praia já ocupada por banhistas, mas ainda

⁵ Brasil, 1954, p. 282

PENSAR FORA DO EIXO

de aspecto pouco adensado: as construções vão aparecer pontualmente aos pés do morro Dois Irmãos. O bairro ainda estava a se formar, mas assim como Copacabana, recebeu obras de infraestrutura a fim de atrair as elites para a área. Um dos admiradores do lugar e que residiu sua orla foi o consagrado escritor João do Rio, que a chamara de *A Praia Maravilhosa*:

O Rio estendeu-se pelas praias. Contornou o Pão de Açúcar e continuou no Leme, em Copacabana. O novo bairro é o derradeiro ponto dessa reticência de casarias. Mas é o ponto final mais formoso de uma cidade – uma nova cidade toda bella num pedaço de terra tão linda, que, sem exageros, é impossível contemplar sem lhe dar o seu verdadeiro nome: - a Praia Maravilhosa. (João do Rio, O Paiz, 23 de maio de 1917. Ed. 11916)

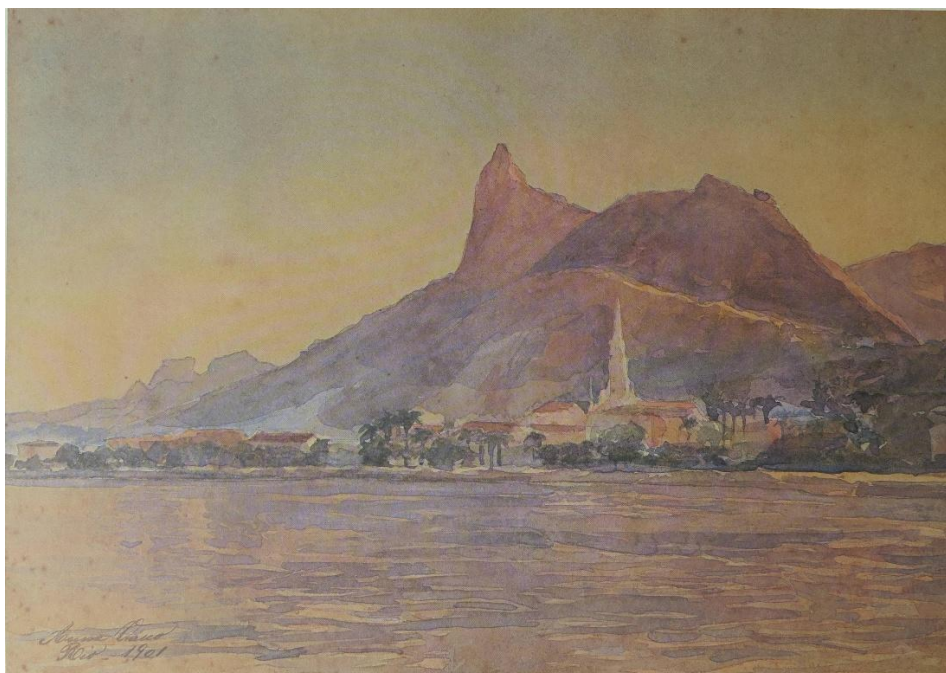
Figura 10: Praia do Flamengo. Gustavo Dall'Ara, 1917.



Fonte: Reprodução livro Gustavo Dall'Ara (1865- 1923) / Ronaldo do Valle Simões, Sandra Quintella e Umberto Cosentino. – Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986. Crédito da imagem: Henrique Sodré.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 11: :Praia de Botafogo. Anna da Cunha Vasco, 1901.



Fonte: Coleção BANERJ. Reprodução de Catálogo Físico (Anna Vasco: Aquarelas do Rio de Janeiro).

Figura 12: Depois do banho, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ. Heribert Robert Niaud, 1928.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 13: Paisagem de Ipanema. Eliseu Visconti, 1927.



Fonte: Catálogo Raisonne Eliseu Visconti.

CONCLUSÃO

O artigo é uma sistematização dos resultados obtidos durante pesquisa de mestrado e continuada durante doutorado. As pinturas de paisagem urbana do Rio de Janeiro da Primeira República se mostram ricos instrumentos de leitura da cidade, seja pelos registros construtivos, seja pelas composições sociais identificadas, seja pelas construções de cenas dos artistas.

A imagem de um Rio de Janeiro modernizante aparecerá muitas vezes nas intenções das pinturas, apontando para uma capital de aspecto europeizado, destacando tecnologias de época, comportamentos sociais *civilizados*, ou mesmo escancarando problemas sociais como as ocupações dos morros ou derrubadas deles.

O banco de dados aponta para uma relação espacial entre os registros recorrentes e os locais mais adensados, que acompanham o movimento de expansão da malha urbana. Desse acervo identificado, muito ainda há de ser explorado, servindo de material para continuidade desta e de futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

- AMÂNCIO, Kleber Antônio de Oliveira. Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa. 2016. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- BARRETO, Lima. O subterrâneo do Morro do Castelo. Rio de Janeiro: Brasiliaris, 2023.
- BELUZZO, Ana Maria. O Brasil dos Viajantes. Pesquisa FAUUSP. São Paulo: Metalivros, 1994.
- BENCHIMOL, Jaime. Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.
- BILAC, Olavo. Fora da Vida. Correio Paulistano, [S. l.], p. 1, 15 set. 1907.
- BRASIL, Gerson. História das ruas do Rio. Rio de Janeiro: Folha carioca Editora S/A, 1954.
- Catálogo de Exposição Geral do Salão Nacional de Belas Artes. Edições 1890 - 1931. Rio de Janeiro: Acervo da Escola Nacional de Belas Artes.
- CLARK, T. J. A Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- EDMUNDO, Luís. O Rio de Janeiro do meu tempo. Brasília: Senado Federal, 2003.
- ENDERS, Armelle. História do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Gryphos, 2015.
- MARTINS, Luciana de Lima. O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800–1850). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Resenha publicada em: Journal of Latin American Studies. Cambridge: Cambridge University Press. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-latin-american-studies/article/abs/luciana-de-lima-martins-o-rio-de-janeiro-dos-viajantes-o-olhar-britanico-18001850-rio-de-janeiro-jorge-zahar-editor-2001-p-208-pb/45A3CAA35783787BE895B19FFDCFC3AE>
- MOREYRA, Alvaro. A Cidade Mulher. 3ª Edição. MauadX-FAPERJ. Rio de Janeiro, 2016.
- PEREIRA, Sonia Gomes. Arte, ensino e academia: Estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.
- RIBEIRO, Monike Garcia. Estudo histórico comparativo da imagem e da memória do Rio de Janeiro: entre 1816 à 1826, através dos pintores viajantes: Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer. Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2017.
- RIO, João do. Vida vertiginosa. 1. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021. ISBN 9786558470328.



PENSAR FORA DO EIXO

_____ A alma encantada das ruas. Martin Claret, 2007.

_____. O Paiz, Edição 11916, 23 maio 1917. Hemeroteca Digital Brasileira.

SEVCENKO, Nicolau. História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SILVA, Carlos Henrique Gomes da. Protagonismo negro no patrimônio artístico nacional? A presença de artistas negros e da coleção de arte(s) africanas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2024.

SIMIONI, Ana Paula. Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: EDUSP, 2023.