



A tradição da pintura pitoresca na obra de Eliseu Visconti (1866-1944): as lavadeiras e seus varais

The tradition of the picturesque painting in Eliseu Visconti's work (1866-1944): the laundresses and their clotheslines

Aline Viana Tomé

Mestre em História da Arte

Universidade Federal de Juiz de Fora - Brasil

alinhis@gmail.com

Recebido em: 05/08/2016

Aprovado em: 01/12/2016

RESUMO: O presente artigo debaterá a temática da pintura de lavadeiras na obra de Eliseu Visconti (1866-1944). Para isso nos utilizaremos de um conjunto de obras que expressam aquilo que pode ser denominado como paisagem pitoresca, existente no gênero da pintura de paisagem desde finais do século XVIII. Presente em quase todos os períodos da produção viscontiana, a representação das lavadeiras e de seus varais repletos de roupas são capazes de demonstrar os primorosos estudos de cor realizados pelo pintor. No entre séculos XIX/XX lava-se roupas tanto nos longínquos arrabaldes da cidade do Rio de Janeiro quanto nos recantos de fundo de quintal da região central da cidade. As lavadeiras que possuem inegável importância numa sociedade em que a lavagem de roupa era essencial para a organização doméstica, para Visconti, convertem-se em motivos pictóricos que privilegiam o estudo plástico.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura de paisagem, Paisagem urbana, Rio de Janeiro.

ABSTRACT: The following paper will debate the thematic of the paintings of laundresses in Eliseu Visconti's work. In this regard, we will use a set of works the express something that can be named as picturesque landscape, existing in the landscape-painting genre since the end of the XVIII century. Present in almost all the periods of the Viscontian production, the depictions of the laundresses and their clotheslines full of clothes are capable of demonstrating the exquisite color studies conducted by the painter. Between the 19th and 20th centuries clothes would be washed both in the suburbs of Rio de Janeiro or in the backyard nooks downtown. The laundresses have an undeniable importance in a society that laundering was essential for the house organization that, for Visconti, are converted in pictorial reasons that privilege the plastic study.

KEYWORDS: Landscape painting, Urban landscape, Rio de Janeiro.

As lavadeiras

A produção do artista Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944), segundo classificação realizada por Mirian N. Seraphim é dividida em sete momentos, de acordo com os fatos mais importantes na vida do pintor. A utilização de diversas técnicas de pintura é recorrente em



variados momentos de sua obra, não sendo produtiva a divisão desta a partir da pluralidade de métodos empregados, uma vez que o pintor não apresenta “um percurso claro e retilíneo na evolução de fases distintas”¹.

As lavadeiras e seus varais estão presentes em quase todos os períodos de sua carreira, excetuando-se sua fase de aperfeiçoamento no exterior. As roupas estendidas são “tema absoluto na obra de Visconti, desde antes de seu estágio em Paris e até o último período de sua carreira”², estando concentradas nos períodos inicial e final de sua vida profissional, no Rio e em Teresópolis.

Dentre a produção viscontiana há um número expressivo de obras em que o pintor representou o motivo das lavadeiras e de seus varais cheios de roupa. Foram identificadas dezenove³ obras, de diversos períodos e locais, relativas à temática das lavadeiras. Contudo, para o presente esforço reflexivo, serão priorizadas as obras que se inserem no contexto carioca.

Pois, no Rio de Janeiro, assim como na “Paris do século XIX, lava-se em toda parte onde exista água, estende-se em qualquer lugar: nas janelas, nos pátios, nos terrenos baldios, as roupas de cama, mesa e banho flutuam ao vento”⁴. O que torna a vida de pintores como Visconti, que enxergam no branco das roupas um riquíssimo meio de experimentação pictórica, um verdadeiro ateliê a céu aberto.

A julgar pelo campo das representações pictóricas, no século XIX houve uma abertura para que cenas de costumes, tipos populares, monumentos, em ruína ou não, tornassem-se dignos de serem abordados através da estética pitoresca, pois “por volta de 1800 já era mais frequente que com ela se fizesse referência a motivos toscos, rudes, rústicos, sem sofisticação”⁵.

Segundo William Gilpin (1724-1804), a natureza é incorreta em sua composição, não chegando a produzir um conjunto harmonioso. Com isso, o pitoresco⁶ adquire um valor

¹SERAPHIM, Mirian N. A carreira artística. In: VISCONTI, Tobias Stourdézé (org.). **Eliseu Visconti: a arte em movimento**. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012, p. 68.

²_____. **A carreira artística**, p. 116.

³ Há referências a outras obras realizadas pelo pintor relativas à temática das lavadeiras, entretanto, como não tivemos acesso visual às mesmas, estas não se encontram presentes na contagem.

⁴ PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 226.

⁵ DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. In: **Revista Porto Arte**. Vol. 15, n. 25, p. 59-73, nov. 2008, p.65.

⁶ Segundo o Dicionário Aurélio, o termo “pitoresco” se define como: “*adj.* 1. Próprio para ser pintado. 2. Graciosamente original.” Ver: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI: o minidicionário da língua portuguesa**. Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira (coord.). 5ª ed. Ver. Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 574. Já segundo o Dicionário Oxford de Arte, o vocábulo



normativo, corrigindo-a de forma a lhe trazer equilíbrio. Para tal intento se faz necessária a busca pela variedade das formas através de figuras vivas que são muito bem vindas, sempre consideradas em seus traços mais gerais. É através da diversidade presente nos tipos populares e nas relíquias da arquitetura, nas cenas de costume que vem à tona a representação das lavadeiras. Nesse contexto, o papel do artista seria a construção da harmonia do conjunto.⁷

Motivos de costumes como as lavadeiras da Itália meridional ou os camponeses andaluzes, as ruínas de mosteiros medievais ou as modestas casas rurais já não eram apreendidos como simples curiosidades de valor etnográfico ou como motivos pertencentes a um passado longínquo. O conceito estético do pitoresco lhes proporcionou a chave para ascender à categoria artística.⁸

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

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

⁷ DIENER. **A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes**.

⁸ _____. **A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes**, p. 65.



Fonte: Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Em *Dia de Sol, Andaraí Grande*, temos contato com uma obra que, em finais do século XIX, através da utilização de uma técnica muito aperfeiçoada, preserva a narrativa das lavadeiras. No cenário repleto de roupas dependuradas por três dedicadas lavadeiras, estamos diante do que se assemelha a uma área rural, no distante bairro do Andaraí, à essa época, dividido em Andaraí Grande e Andaraí Pequeno. Na visão de Machado de Assis (1839-1908), a localidade do bairro tinha suas vantagens: “o melhor de tudo é este meio-termo de Andaraí; nem estamos fora do mundo nem no meio dele”⁹. Para o escritor, o arrabalde, mesmo que distante da turbulenta região central, encontrava-se intermediário à civilização, em outras palavras, o lugar situava-se a meio-termo da urbe e da natureza, convertendo-se em um bairro destacadamente pitoresco.

Torna-se proveitoso notar que, na região em questão, desde meados do século XIX havia uma incipiente produção industrial. Soma-se a isso o fato de algumas dessas indústrias serem fábricas de tecidos. Segundo estudos indicam, no Andaraí Grande se instalou a primeira fábrica de tecidos do Rio de Janeiro, a São Pedro da Alcântara, existindo no Andaraí Pequeno outra

⁹ ASSIS, Machado de. **Helena**. Disponível em: <http://www.elivros-gratis.net/livros-gratis-machado-de-assis.asp>. Acesso em: 29 jul. 2015, p. 75.



manufatura, que levava o nome do bairro.¹⁰ “Não há menção de emprego de cativos e há, pelo contrário, várias referências ao fato de que a mão-de-obra não-qualificada era recrutada em grande parte entre mulheres e jovens pobres, muitas vezes egressos de instituições de caridade”¹¹. Eventualmente, a indústria têxtil, desde muito cedo instalada no Rio, pode ter contribuído para um maior acesso à mercadoria por várias camadas sociais, impregnando a cidade de multiformes tecidos nos varais.

Na tela de 1891, o local de uma natureza intocada, ao fundo, parece aos poucos ter cedido espaço a uma recente domesticação realizada pelo trabalho das lavadeiras. Estacas foram fincadas na terra para dar suporte aos varais. Bacias metálicas, com aspecto envelhecido relativo à frequência e ao tempo de uso que possuem, são encontradas por todo primeiro plano da obra. Estando em meio a uma já crescida vegetação, parecem não serem recolhidas todos os dias ao fim da lida. As personagens em seus trajes típicos estão compenetradas na tarefa, aproveitando o dia de sol para quilar e secar as incontáveis peças de roupas, no distante subúrbio do Andaraí. Trabalho que lhes garantia o sustento.

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

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

Para as lavadeiras, a estação das chuvas significava que a roupa para lavar, já por si incômoda de carregar, precisava ser protegida dos respingos de lama de carroças e carretas. Cem dias chuvosos por ano, em média, dificultavam os esforços de lavar e secar as roupas em tempo. Alguns anos eram piores. Os 235 dias de chuva em 1890 converteram a secagem de roupas em um

¹⁰ SILVA, Sérgio S., SZMRECSÁNYI, Tamás. (orgs.) **História Econômica da Primeira República**. São Paulo: Hucitec/Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2002, p. 192.

¹¹ _____. **História Econômica da Primeira República**, p. 195.



empreendimento quase irrealizável e deve ter levado a cidade inteira a andar com roupas úmidas ou sujas.¹²

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

O fundamento rude e sem sofisticação da tela trata com exatidão a causa da pintura pitoresca. A distância em que as lavadeiras se encontram, dá ao pintor o pretexto de que sejam representadas apenas em seus traços mais gerais. As bacias de diversos formatos, o que parece ser uma imensa tina de roupa, o regador próximo às pernas da lavadeira, as várias dimensões dos tecidos nos varais, o barranco em erosão e as poses em que se encontram as três mulheres formam uma composição completamente irregular, dando variedade à representação. A natureza não se encontra rebelde, mas domesticada, estando o motivo numa conexão dialética entre a civilização e a vida natural. “O motivo principal é sempre a relação difícil e provisória do homem com a natureza – até que ponto o homem faz a paisagem e até que ponto é feito por ela”¹³.

Traçando um paralelo entre as obras relativas às lavadeiras, realizadas no início da carreira de Visconti, na cidade do Rio de Janeiro, e as situadas já nos recantos de Teresópolis, após 1940, observamos nestas uma possibilidade muito grande que as ditas lavadeiras sejam pessoas muito próximas ao pintor, talvez alguma empregada doméstica ou, até mesmo, pessoas de sua família.¹⁴ No final de sua carreira, é cada vez mais nítido o seu interesse pelos varais e os efeitos de luz que proporcionam. Em algumas telas do período, mesmo havendo personagens, a responsável pela formação dos varais está ausente.

¹² GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência**: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910. Trad. Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 59.

¹³ CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e seus seguidores. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 253.

¹⁴ Essa hipótese é possibilitada pelo fato de sabermos que as representações de lavadeiras realizadas no final da carreira de Visconti são registros que enfocam o quintal de sua casa em Teresópolis. Ou seja, produzidas de maneira muito mais íntima que as representações executadas no início de sua carreira, onde as lavadeiras encontram-se em regiões pouco precisas da cidade do Rio de Janeiro. Para essa temática ver: SERAPHIM, Mirian N. Paisagem viscontiana – prazer e liberdade. In: AVANCINI, José Augusto, GODOY, Vinícius Oliveira, KERN, Daniela (orgs). **Paisagem em questão**: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem. UFRGS: Evangraf, Porto Alegre, 2013. VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). **Eliseu Visconti**: a arte em movimento. Rio de Janeiro: Hólos Consultores e Associados, 2012. CARDOSO, Rafael. [et al.]. **Eliseu Visconti**: a modernidade antecipada. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.



Já as figuras que compõe suas telas em fins do século XIX, antes mesmo de seu período de aperfeiçoamento em solo francês, possuem um caráter nitidamente distanciado do artista. As telas de lavadeiras do Rio se concentram na temática proposta relativa a motivos rudes e sem sofisticação. Os cenários afiguram-se como distantes arrabaldes, muitas vezes situados sobre íngremes encostas. Neles encontram-se lavadeiras, profissionais que tem nos varais a garantia de seu sustento. “Esse ‘salário de trocados’ provém essencialmente de atividades no setor de serviços: faxina, lavagem de roupas, entregas”¹⁵. Nestes subúrbios encontramos gente simples, famílias inteiras, compostas tanto por personagens mais velhas quanto por crianças; estas servem de auxílio para carregar latas d’água, começando desde muito cedo a observar o laborioso dia de trabalho que, não muito distante, as espera.

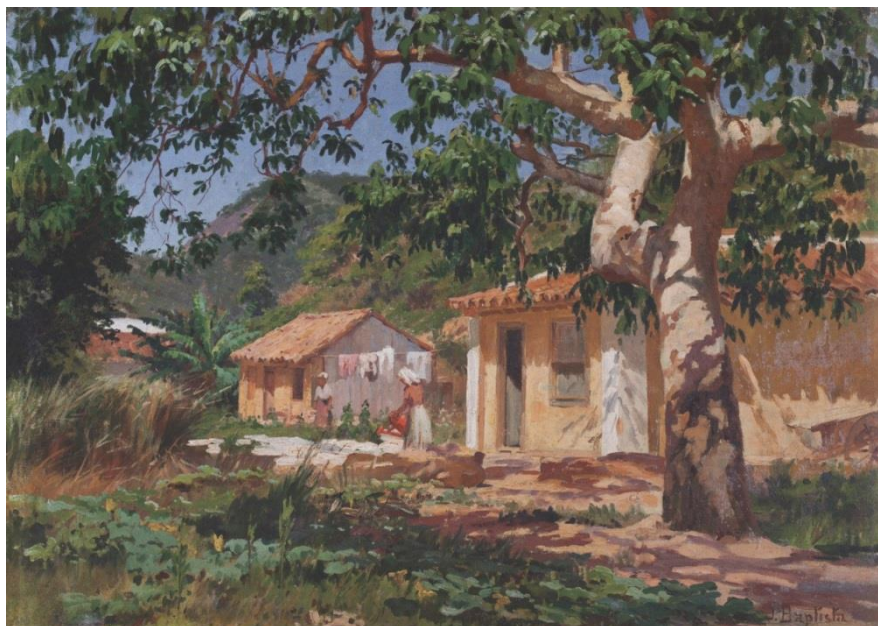
Em João Batista da Costa (1865-1926), assim como em diversos paisagistas que versaram sobre a temática, as lavadeiras encontram-se representadas, de forma mais frequente, às margens de rios ou lagos.¹⁶ Apesar disso, *Trecho de Paisagem rural com casas e lavadeiras*, c. 1923, é um exemplo de composição onde as personagens revelam-se em meio a largos e sólidos terrenos afastados das cidades¹⁷, comungando com as composições executadas por Visconti que, em grande parte das obras, se não todas, dispõe os tipos femininos distantes dos cursos d’água.

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

¹⁵ PERROT. **Os excluídos da história**, p. 214.

¹⁶ É o caso de Pedro Weingärtner (1853-1929), Almeida Júnior (1850-1899), Antonio Ferrigno (1863-1940), dentre outros, para o caso da paisagem brasileira. E de pintores como Arthur Trevor Haddon (1864-1941), Daniel Ridgway Knight (1839-1924), Eugène Bodin (1824-1898), Frederick Nash (1782-1856), Henri Martin (1860-1943), Lionel Walden (1861-1933), Camile Pissarro (1830-1903), dentre outros, para a representação das lavadeiras na paisagem estrangeira.

¹⁷ Não há dados que possam confirmar que *Trechos de paisagem rural com casas e lavadeiras*, realizada por Batista da Costa, aproximadamente em 1923, seja uma representação da cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: LINS, Roberto Hugo da Costa. Álbum João Batista da Costa, 120 pinturas selecionadas. Edição do autor: Rio de Janeiro, 2012, p. 59.

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

pertencem a três categorias: as lavadeiras profissionais que lavam para as burguesas, as donas de casa que lavam suas próprias roupas, e uma categoria intermediária, as por peças, que lavam para si e tiram alguns trocados lavando algumas peças para uma comerciante ou vizinha.¹⁸

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

O dia quente e luminoso mostrado através do contraste entre as sombras dos telhados nas paredes das casas e da árvore no chão descoberto, também é reforçado pela atitude da lavadeira, portando um chamativo regador vermelho, utilizado para não deixar que a roupa à quasar no chão seque com o sabão. Os tecidos são compostos de rápidas pinceladas e as

¹⁸ PERROT. *Os excluídos da história*, p. 227.



lavadeiras figuram-se como meros detalhes na cena, devido a sua pequenez diante de outros motivos.

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

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

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

circuitos difíceis num urbanismo atravancado, lavagens temidas num corpo julgado vulnerável, o recurso à banheira não é nada familiar; outros caminhos puderam aumentar o refinamento e a limpeza, entre eles a troca de roupa branca, as enxaguaduras, as esfregas.¹⁹

Consideramos que a fala de Vigarello se aplica sem maiores prejuízos para a realidade carioca. Uma vez que a pesquisa realizada por Sandra Lauderdale Graham, sobre o Rio de Janeiro no período em questão, não destoa do relato do referido autor.

Por necessidade, boa parte da vida doméstica havia sido organizada em torno da obtenção diária de água potável. Do chafariz ou da torneira da esquina, a água era transportada de todos os modos e maneiras [...] Uma vez em casa, a água guardada em jarros de argila abastecia todas as necessidades, com moderação. Desses jarros de argila vinha não apenas a água para a cozinha – de lavar louça e cozinhar – mas também para o uso pessoal da família. As criadas enchiam as bacias esmaltadas empregadas para fazer a barba e lavar-se e as grandes tinhas de madeira usadas para o banho, carregando jarra após jarra de água.²⁰

Numa sociedade que há pouco encontrava na roupa branca um meio de manter sua aparência limpa, podemos dimensionar a necessidade que este corpo social possuía do trabalho das lavadeiras. Muito além da higiene do corpo, as peças alvas não se resumiam a esse uso,

¹⁹ VIGARELLO, Georges. Higiene do corpo e trabalho das aparências. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (org). **História do Corpo: da revolução à Grande Guerra**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Vol. 2, 3ª ed., Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009, p. 375.

²⁰ GRAHAM. **Proteção e obediência**, p. 55.



estando incorporadas a um sem fim de aparatos contabilizados à elegância da casa de famílias mais refinadas.

A lavagem de roupa era uma das principais ocupações da organização de qualquer lar. As famílias ricas usavam com liberdade toda forma de roupa branca [...] Os que ministravam conselhos nesses assuntos recomendavam que se tivesse em casa panos em quantidade suficiente para dar conta dos imprevistos – uma doença ou tempos chuvosos, quando “as lavadeiras faltam”. Cada almoço e jantar requeria toalhas e guardanapos impecáveis, e o chá, uma toalha colorida e alegre. Uma mesa digna era posta sempre com a “indefectível toalha branca adamsçada”, que demandava trabalho especial das lavadeiras. Lavar, alvejar, secar e passar consumiam a maior parte das muitas horas de trabalho doméstico.²¹

Em fins do período imperial na cidade do Rio de Janeiro verifica-se dois lugares que são destacados pela presença maciça das lavadeiras: o chafariz das lavadeiras, no Campo de Santana, e o chafariz no Largo da Carioca. Com o advento da água recentemente encanada, as lavadeiras foram aos poucos sumindo das paisagens centrais da cidade, já no período republicano. Mas a recente inovação não era para todos, sendo que as lavagens de roupa continuaram a ser realizadas, tanto nos cortiços quanto em arrabaldes da cidade. As lavadeiras parecem ter sumido apenas dos locais mais convencionais, o que também foi possibilitado pela expansão dos meios de transporte. Às vésperas do século XX, muitas lavadeiras ainda trabalhavam da maneira antiga, ou seja, sem água encanada num distante subúrbio carioca.

Interessante notar que, ao contrário da tradição de pintura de lavadeiras, não há nenhuma obra²² em que Visconti tenha representado suas personagens próximas a algum rio ou desfiladeiro de água. Talvez para o pintor o ar e seus efeitos atmosféricos sejam mais notáveis para a produção pictórica em detrimento da água. Todas as telas parecem nos reportar a longínquos terrenos baldios ou então a fundos de quintais possuidores de água encanada. A localização das lavadeiras na beirada de um curso d'água, possivelmente estaria mais ligada a um contexto distinto do aspecto da modernidade carioca, tão presente na obra viscontiana.

Vinculados ao início da representação da pintura de paisagem na América estão os estudos de Alexander von Humboldt (1845-1862) e suas premissas acerca da Geografia Física. Através de seus preceitos entendemos a paisagem enquanto uma criação, pois este sugeria que “os pintores construíssem composições nas quais se incluísse tudo aquilo que efetivamente

²¹ GRAHAM. **Proteção e obediência**, p. 54.

²² Ao que tudo indica, até o presente momento, não há nenhuma obra em que as personagens sejam representadas nas proximidades de cursos d'água. Se existe, não tivemos acesso a ela.



poderia aparecer num determinado ambiente”²³. Constatamos assim, que a pintura de paisagem não diz respeito à realidade visual do pintor, mas sim, a um meio de trazer variedade e diversidade de maneira mais verossímil possível.

Desse modo, o pintor não agiria como um escravo do que existe, mas sim como um criador do que poderia ser: a partir de um conhecimento científico, o artista poderia e deveria completar a sua obra com todos os elementos que poderiam formar parte da paisagem.²⁴

Dito isto, ao observarmos *As Lavadeiras*, de 1891, podemos nos questionar se o terreno baldio representado por Visconti realmente existiu ou se foi uma criação realizada pelo pintor para compor sua tela. A certeza é que, tendo esse local se apresentado à vista do artista ou não, foi traduzido por este com técnica impecável na utilização das cores e das formas, tanto na representação da vegetação tipicamente brasileira, quanto na feitura dos personagens. Sendo esta “a maior pintura sobre o tema desse período anterior ao estágio em Paris”²⁵.

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



Fonte: Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Na tela, uma diversidade de gamas de verde chega a causar um efeito cinestésico, quando observamos as folhas da vegetação no primeiro plano, devido à percepção aveludada que nos transmitem. As plantas brasileiras estão em toda parte da obra. Não fossem as construções ao

²³ DIENER. *A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes*, p. 69.

²⁴ DIENER. *A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes*, p. 69.

²⁵ SERAPHIM, Mirian N. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti*: o estado da questão. v. 1, 414f; v.2, 189f. Tese (doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. vol.2, p. 27.



fundo da composição e o tosco barraco, onde concentram-se as tinas de roupa, poderíamos ser levados a acreditar estarmos distantes da civilização.

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

A paisagem é vigorosa de colorido, e nota-se muita justeza de valores. A dispersão da luz sobre a roupa estendida a corar é bem notada e faz destacar do fundo verde as figuras, dando-lhes um realce cheio de verdade, que não prejudica o conjunto e torna mais viva a tela.²⁶

As roupas que transbordam do cesto e tomam lugar em meio ao solo, sangram a borda direita do quadro; mais acima há uma bacia que também é cortada pelos limites da tela, dando um efeito de continuidade à cena. Próximo às bananeiras, ao fundo, há um quase imperceptível portão, que se converte num possível local de moradia das personagens.

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

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

a paisagem juntava o manufaturado ao natural, o selvagem e o cultivado, os elementos e as tentativas do homem de desafiá-los. Decerto ela celebrava os limites do mundo humano, e com frequência afirmava que as pessoas viviam numa paisagem que não estava ali apenas para a sua conveniência – ou não com firmeza. Havia o mar, o pântano, tempestades, cascatas, terras agrestes, florestas escuras, ruínas. Mas a mata virgem podia ser mapeada, pântanos podiam ser drenados, terras conquistadas ao mar e tornadas aráveis; cascatas podiam girar rodas, e ruínas podiam ser restauradas e veneradas.²⁷

²⁶ J. B. A Exposição de Bellas Artes. *A notícia*. Rio de Janeiro, 7-8 de outubro de 1894.

²⁷ CLARK. **A pintura da vida moderna**, p. 253.



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

Nos chama atenção o fato de haver uma mãe com sua criancinha no colo, em meio ao que supostamente seria uma cena de trabalho. Segundo Seraphim, “uma das mulheres está sentada e tem um bebê em seu colo, constituindo esse grupo, talvez, a primeira ‘Maternidade’ de Visconti”²⁸. Já Perrot, parece nos dar pistas do que uma mãe com seu recém-nascido estaria fazendo no local:

Local de intensas trocas, de trabalho e de prazer, o lavadouro é também um local de solidariedade e ajuda mútua [...] As mães solteiras, um tanto rejeitadas dentro da sociedade, encontram uma certa proteção nessas comunidades de mulheres, a quem o hábito da infelicidade torna compreensivas. Além disso, a lavadeira tem na cidade uma fama ambígua: às vezes é considerada como prostituta ou realizadora de abortos, em certa medida é a intermediária entre as mulheres “respeitáveis” e as mulheres marginais; ela conhece os segredos, os lados ocultos. Portanto, no lavadouro, existe uma moral de mulheres, feita de fatalismo e pragmatismo, que protege as que “erraram”.²⁹

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

A paleta de cores utilizada por Visconti em *As Lavadeiras* rendeu elogios em 1894, quando da exposição de belas artes. Segundo J. B., autor de um artigo para o periódico *A Notícia*, “o que eu noto como dominante é uma grande beleza de colorido, uma cuidada execução das folhas e mesmo das árvores, uma esplêndida escolha do verde, que é caso raro na exposição, o verde d’aqui, o verde verdadeiro, considerada a luz como exacta”³⁰.

As obras viscontianas refletem a produção de sua época. Sendo muito comum encontrarmos em algumas de suas telas a fusão entre a pintura de paisagem e a pintura de gênero.

²⁸ SERAPHIM. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti*, p. 27.

²⁹ PERROT. *Os excluídos da história*, p. 228.

³⁰ J. B. A Exposição de Bellas Artes. *A notícia*. Rio de Janeiro, 7-8 de outubro de 1894.



Tanto em Visconti, quanto em outros pintores, seus contemporâneos, observamos uma pintura que “tende a submergir os valores próprios do paisagismo com os motivos de uma pintura de gênero, nascida no final de setecentos com os *petits maîtres* [...], e de agrado fácil junto de uma burguesia urbana muito arreigada a tradições rurais”³¹.

À vista disso, reunimos três pinturas que explicitam a confluência dos gêneros da pintura, são elas, *Paisagem com figura*, *Menino com lata d'água* e *Paisagem brasileira*.

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



Fote: Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

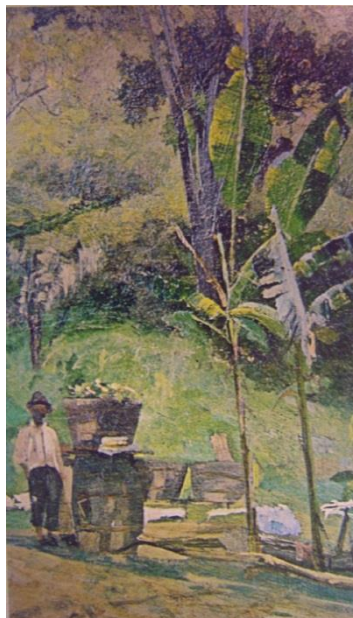
Imagem 5: Eliseu Visconti, *Menino com lata d'água*, 1890. Óleo sobre tela, 29,5x19,5 cm. Coleção Particular.

³¹ SILVA PORTO, 1850-1893. **Exposição comemorativa do centenário da sua morte**. Porto, Portugal: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993, p. 292.



Fonte Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

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



Fonte: Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Em *Paisagem com figura*, o motivo das lavadeiras se encontra ao fundo da tela, sendo evidenciado por um pano branco estendido na porção central da composição. A lavadeira quase



passa despercebida em meio às tinas e à vegetação, “nessa paisagem já aparecem, de forma tímida, as lavadeiras em sua labuta diária, embora a figura principal, no plano mais próximo, esteja apenas observando”³².

Já a **Erro! Fonte de referência não encontrada.** é única das três em que não há presença de lavadeiras e nem mesmo de seus brancos panos fazendo alusão às mesmas. O menino está protegido por uma espécie de tapume contra o matagal, talvez, uma plantação doméstica de cana de açúcar. Através de um filete de água, o jovem enche as latas d’água e um regador. Nesses utensílios reside o indício da presença das lavadeiras. Talvez o garoto descalço seja mais um daqueles, como em *As Lavadeiras*, que levam baldes vazios até a fonte de água e retornam para encher as tinas de roupa. Com a mão no rosto, o personagem demonstra quão enfadonha é a tarefa.

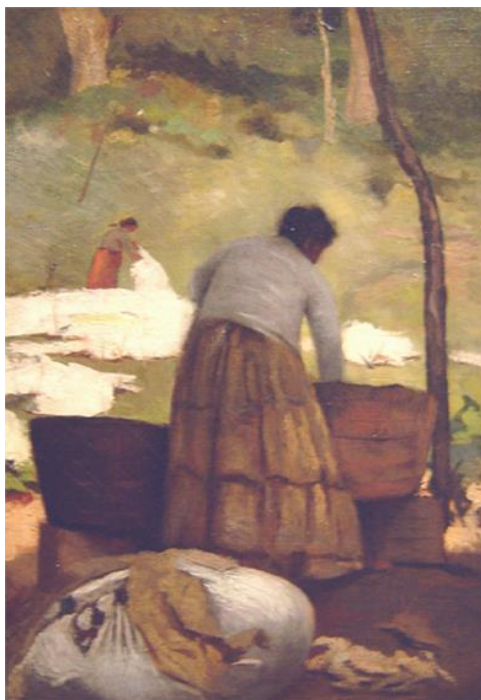
Paisagem brasileira, por maior que seja o esforço, só nos diz respeito a franzinas bananeiras e a um morro sem muita definição de sua vegetação, tem seu centro de atenção em um personagem de chapéu ao lado de duas tinas sobrepostas. Ao fundo da composição, observamos mais reservatórios de água e, o que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

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

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

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

³² SERAPHIM. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti*, p. 25.



Fonte: Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

No primeiro plano da tela, vemos uma enorme trouxa de roupas, que ainda está suja, encontrando-se no chão. Ocupando uma grande área e a posição central da obra, situa-se uma das mulheres que dão título à pintura. Mas, curiosamente a personagem está de costas, alheia ao seu observador, olhos fixos em sua tarefa. Quem sabe cantarolando, quem sabe contando as alegrias e tristezas de sua vida a outras personagens fora do escopo da tela?

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

Estavam em dezembro e o dia era ardente. A grama dos coradouros tinha reflexos esmeraldinos.³³

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

O galho retorcido, ao lado da lavadeira que está diante das tinas, faz menção a uma rude construção, que dá abrigo à mulher do sol escaldante. Nesse dia ensolarado, as cores quentes apresentam-se espalhadas por toda obra. Aqui temos acesso às lavadeiras, mas, curiosamente a nenhum varal. As roupas encontram-se quarando, dispersas pela grama. Estão representadas por

³³ AZEVEDO, Aluísio de. **O cortiço**. São Paulo: Paulus, 2002, p. 37.

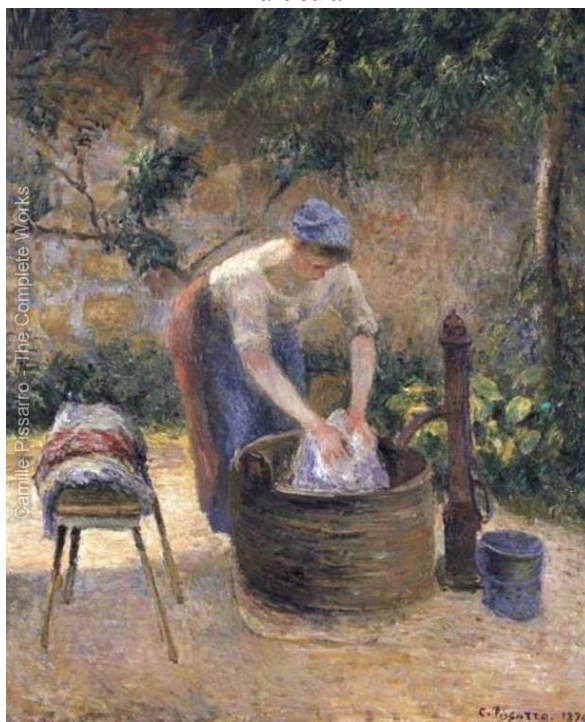


pastas de tinta branca, criadoras de um aspecto horizontal numa obra verticalizada, tanto por seu formato, quanto por sua composição.

As lavadeiras, tão caracterizadas por suas enormes trouxas de roupas, “tinham que equilibrar fardos pesados e volumosos sobre a cabeça enquanto percorriam seu caminho através da cidade”³⁴. Inicialmente, carregavam seu pesado fardo a pé, depois, com o progresso das linhas de bonde, algumas dispunham raramente do benefício. Que tão logo foi extraído destas, através de um “regulamento que proibia o transporte de ‘roupas servidas’, nos carros coletivos”³⁵.

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

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



Fonte: Disponível em: <http://www.camille-pissarro.org/>. Acesso em: 06/01/2016.

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

³⁴ GRAHAM. **Proteção e obediência**, p. 59.

³⁵ _____. **Proteção e obediência**, p. 72.



Fonte: Disponível em: <http://uploads4.wikiart.org/images/camille-pissarro/the-laundry-woman.jpg>. Acesso em 30/08/2015.

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



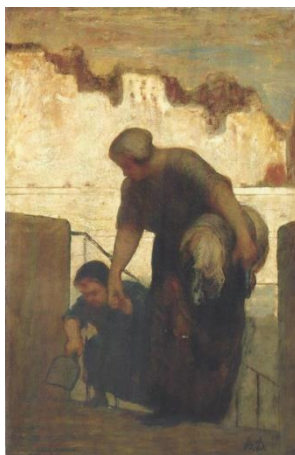
As lavadeiras de Pissarro são, provavelmente, donas de casa a lavar o vestuário da família. Encontramos na pintura executada mais tardiamente (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), próxima a parede da construção, uma menina que, ao invés das crianças referentes à temática representadas por Visconti, porta uma boneca, enfatizando o caráter doméstico da narrativa. Outro indício que corrobora a domesticidade do ambiente é o fato de em nenhuma das duas telas de Pissarro haver gigantescas e pesadas trouxas de roupas como na tela do pintor brasileiro. Na **Erro! Fonte de referência não encontrada.**, encontra-se apenas um banco que serve de suporte para algumas peças de roupas. Ao vestuário das personagens da pintura estrangeira, embora semelhante ao de *As Lavadeiras* (Imagem 3), são acrescentados aventais e lenços que ordenam os cabelos das lavadeiras de clara tez de pele; além de ser possível visualizar que a mulher da **Erro! Fonte de referência não encontrada.** encontra-se calçada.

O vai e vem de lavadeiras é coisa comum na cidade do Rio, no entre séculos 19/20. Mais comumente encontradas nas porções centrais da sede do Império, devido à existência de chafarizes, no período republicano, essas trabalhadoras se aglomeram, em sua maioria, em distantes subúrbios, nas encostas dos morros ou em cortiços. “Em menor escala, a lavagem coletiva de roupas continuava nos cortiços, mas sem o mesmo sentido jubiloso com que as criadas haviam audaciosamente aclamado como suas as fontes públicas e as praças”³⁶.

Pertence a Honoré Daumier (1808-1879) a representação de uma lavadeira que, com o tempo, adquiriu o valor de ícone relativo à temática. De maneira muito próxima às composições de Visconti, em *La laveuse* (ou *La Blanchisseuse*), de aproximadamente 1860, a personagem encontra-se em contato com o mundo urbano, nitidamente acentuado em sua retaguarda e nas sólidas paredes do primeiro plano. Muito embora, na obra francesa, o caráter citadino esteja mais evidenciado em relação às obras de Visconti, repleta de tipos vegetais, onde o urbano funde-se ao aspecto ruralizado do Rio de Janeiro.

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

³⁶ GRAHAM. **Proteção e obediência**, p. 71.



Fonte: LARROCHE, Caroline. Daumier, 1808-1879. Éditions de la Réunion des musées nationaux: Paris, 1999.

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

Comment dire autrement que ne l'a peint l'artiste cette tendresse si touchante qui se dégage de l'inclinaison du corps de la mère sur son enfant, la justesse de la position de sa main qui soutient l'effort du petit, qui porte un baignoire trop lourd et gravit avec peine des marches trop hautes pour lui. La mère et l'enfant, vus en contre-jour, sont peints dans une gamme sombre, qui contraste violemment avec l'éclairage blanc dans lequel Daumier inscrit l'arrière-plan des maisons sur la rive opposée, vraisemblablement inachevé.³⁷

Em Daumier, como bem acentuou Paul Sebillot (1843-1918), encontramos um pintor propenso a capturar “o grande lado das coisas vulgares”³⁸, muito vigente na tradição da pintura pitoresca. Embora, não esteja às voltas lavando ou quarando os tecidos, a mulher de braços rijos é representada encurvada, numa posição muito comum às trabalhadoras braçais em questão,

³⁷ LARROCHE, Caroline. **Daumier**, 1808-1879. Éditions de la Réunion des musées nationaux: Paris, 1999, p. 38. “Como dizer o contrário do que o artista pintou, esta ternura comovente que emana da inclinação do corpo da mãe sobre seu filho, a justeza da posição da mão que suporta o esforço do pequeno, que porta um batedor muito pesado, e subiu com dificuldade uma escada muito alta para ele. A mãe e a criança, vistas contra a luz, são pintadas em uma escala escura, que contrasta violentamente com a claridade branca que Daumier registra no plano de fundo das casas na margem oposta, provavelmente inacabada”. Tradução livre realizada pela autora.

³⁸ _____. **Daumier**, p. 38.



equilibrando a criança e a pesada trouxa de roupa úmida. Bem como Visconti, em *Lavadeiras* (Imagem 7), Daumier realiza de modo comovente o retrato do dia-a-dia de tão ágeis personagens.

O vai e vem incessante das lavadeiras pelas ruas das cidades, “o espetáculo dessas mulheres curvadas, a noite vindo, sob o peso de seu pacote de pano úmido”³⁹, manifesta-se de maneira muito peculiar quando nos referimos à paisagem carioca.

Lavadeiras e cabra, de Gustavo Dall’Ara (1865-1923), é outro exemplo da representação desses tipos sociais desaparecidos das regiões centrais da capital, vistos com tamanha indiferença pelo poder público. Segundo Laudelino Freire, o pintor “tem como especialidade a paisagem animada. A sua predileção é pintar ruas, lugares, cantos e arrabaldes da cidade do Rio de Janeiro. E por isso é conhecido como o pintor da cidade”⁴⁰.

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



Fonte: SIMÕES, Ronaldo do Valle. Gustavo Dall’Ara 1865-1923. Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986.

A representação da lavadeira que, talvez, esteja indo até a bica d’água mais próxima, nos dá acesso ao caráter rural do local. No plano médio da tela uma cabra parece comer pacientemente um arbusto da parca vegetação, que faz limite com o muro meio acinzentado, meio azulado. O caráter azulado da composição nos transmite a sensação de uma atmosfera quente e abafada. O branco contrastante na porção central da tela, causado pela alta luminosidade, mostra ao observador quem é a protagonista da cena. “Dall’Ara como bom

³⁹ _____. **Daumier**, p. 38.

⁴⁰ FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a história da pintura no Brasil – de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Rôhe, 1916, p. 86.



veneziano, era um colorista, amigo da luz, desenhava bem e muito pitoresco na sua pintura [...] foi por assim dizer um historiador pitoresco do Rio de Janeiro”⁴¹.

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

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

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

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

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

E aquilo foi se constituindo numa grande lavanderia, agitada e barulhenta, com as suas cercas de varas, as suas hortaliças verdejantes e os seus jardinzinhos de três e quatro palmos, que apareciam como manchas alegres por entre a negrura das limosas tinas transbordantes [...] E os gotejantes jiraus, cobertos de roupa molhada, cintilavam ao sol, que nem lagos de metal branco.⁴²

Como podemos observar através do relato do escritor, havia um sem fim de lavadeiras esperando por uma chance de um local para trabalhar e se abrigar; isso em apenas um dos inumeráveis cortiços da cidade. Como nos mostra Michelle Perrot, para o caso francês, alguns anos antes “a lavagem de roupa de casa burguesa ocupa um exército de lavadeiras especializadas, mulheres livres, fortes, independentes, muito presentes na vida e nos movimentos populares”⁴³.

⁴¹ Sem assinatura. Sem título. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1º de setembro de 1923, apud SIMÕES, Ronaldo do Valle. *Gustavo Dall’Ara 1865-1923*. Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986, p. 123.

⁴² AZEVEDO. *O Cortiço*, p. 17-18.

⁴³ PERROT. *Os excluídos da história*, p. 225.



Dessa forma, a cidade do Rio de Janeiro, motivada pela estética pitoresca, se torna um ótimo pretexto para a representação de personagens banais, proporcionada pelas incontáveis figuras que, ora aqui, ora ali, circulavam com suas sólidas trouxas de roupa acima da cabeça. E, quando limpas, eram “perfumadas com fragrância de rosas, jasmim, acácia cheirosa”⁴⁴.

Recanto do Morro de Santo Antônio, realizada por volta de 1920, além de ser uma pintura que concerne à temática das lavadeiras, é também um registro pictórico de uma localidade não mais existente na paisagem carioca, devido ao desmanche do morro em meados do século XX. Segundo Seraphim, nesta tela estão presentes os mesmos elementos encontrados em *As Lavadeiras* (Imagem 3), mas na representação do morro “fica bem evidente a tendência a absorver a figura na paisagem”⁴⁵.

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



Fonte: Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

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

com o rendilhado da ramagem projetado ao solo, como tantas paisagens do Jardim de Luxemburgo. Mas na cena do morro próximo ao seu ateliê, novamente Visconti se delicia em representar diversas plantas brasileiras, inclusive as sempre presentes bananeiras, num novo arranjo envolvendo ainda a lavadeira, que aqui segura uma bacia apoiada na cintura, a criança e as roupas no varal.⁴⁶

⁴⁴ GRAHAM. *Proteção e obediência*, p. 54.

⁴⁵ SERAPHIM. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti*, p. 148.

⁴⁶ SERAPHIM. *Paisagem viscontiana – prazer e liberdade*, p. 148.



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

Imagem 13: *Recanto do Morro de Santo Antônio* adaptada pela autora.



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



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

Imagem 14: Silva Porto, *Primavera* (arredores de Lisboa), c.1892. Óleo sobre madeira, 24,5x32,5 cm. Coleção Particular, Lisboa.



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

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

Os passantes imobilizados em trajectos de trabalho quotidiano, continuam sem dominar a composição nem o olhar do pintor, mais atento a um registro de lugares distintos pela luz, pelas horas do dia e as estações, pelos sinais de arquitetura ou o predomínio da natureza, do que a inventários de tipo antropológico.⁴⁷

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

Em *Primavera*, mesmo a composição não sendo igualmente rica quanto em *Recanto do Morro de Santo Antônio*, percebemos a proximidade na variedade de plantas que crescem ao redor da construção e no chão de terra batida. Porto e Visconti são tão próximos em seus interesses

⁴⁷ SILVA PORTO. *Exposição comemorativa do centenário da sua morte*, p.293.



pictóricos, tornando-se algumas vezes incoerente dissocia-los, o que foi dito em relação ao primeiro pode-se, em alguns casos, ser aplicado perfeitamente ao trabalho do segundo sem prejuízo das partes. É o caso da observação de suas personagens quase serem dissolvidas em meio à paisagem: “pode-se considerar que é esse apagamento pictórico que mais interessou ao pintor, como se pretendesse levar as possibilidades da visão e da representação a um limite último em que a acção dinâmica da luz é o cerne do real”⁴⁸.

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

Mesmo com tamanha convergência entre as duas obras, há ainda uma outra similitude entre elas. A representação de *Primavera* tem sua localização “nos arredores de Lisboa, pequenas ribeiras hoje inexistentes”⁴⁹, o que confirma o seu lugar de memória, caso similar a *Recanto do Morro de Santo Antônio*, juntamente com diversas outras pinturas de Visconti.

Torna-se relevante a observação que Visconti, possuidor de inúmeras obras que versam sobre a temática das lavadeiras, não ter nenhuma tela em que se pondere sobre as passadeiras, motivo também recorrente no mundo das artes plásticas.⁵⁰ Tornando elucidativo o seu interesse pela paisagem, pela coloração que as peças de roupa adquirem quando expostas a luz solar, seu contraste com a vegetação, seus estudos atmosféricos; em detrimento da temática do mundo do trabalho. É o que nitidamente também percebemos nas representações de seus varais.

Os varais

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

⁴⁸ SILVA PORTO. **Exposição comemorativa do centenário da sua morte**, p. 293.

⁴⁹ _____. **Exposição comemorativa do centenário da sua morte**, p. 270.

⁵⁰ É o caso das diversas passadeiras realizadas por Edgar Degas (1834-1917), além de obras como as de Armand Desire Gautier (1825-1894), François Bonvin (1817-1887), Emmanuel Zairis (1871-1948), Pablo Picasso (1881-1973), dentre outros.



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

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

Imagem 15: Eliseu Visconti, *Roupas na Corda*, 1941. Óleo sobre madeira, 35x26 cm. Coleção Particular.



Fonte: Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

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

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

A partir de toda essa inexactidão, podemos perceber que, ao pintar *Roupas na corda*, Visconti não estava preocupado em realizar um registro preciso do local, deixando ao espectador



a experiência da atmosfera do lugar. Buscando explicação na paleta impressionista, entendida como “uma arte visual não somente porque abjura o literário, mas também porque seus temas principais pertencem ao perceptivo”⁵¹, assim entendemos a obra paisagística de Eliseu Visconti. O artista nos faz sentir um pouco das sensações que ele tem naquela paisagem. Dessa maneira, tanto o pintor quanto os observadores da época podiam, através do quadro, ter lembranças das vivências que eles possuíam daqueles locais. “A experiência de ver, em um momento particular e a partir da posição que depois se tornou a do espectador, foi sentida como conteúdo da obra”⁵².

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

Imagem 16: Augusto Malta, *Estalagem na Rua Visconde de Rio Branco*, 1905.



⁵¹ SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 24.

⁵² SCHAPIRO. **Impressionismo**, p. 24.



Fonte: ERMAKOFF, George. Augusto Malta e o Rio de Janeiro, 1903-1936. G. Ermakoff Casa Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

A despeito do título da fotografia, a imagem do vulgo cortiço, retratado por Augusto Malta (1864-1957), efetua muito mais que um registro de cunho documental, acerca das construções populares, no início do período republicano. A angulação dada pelo fotógrafo, proclamada em sua profundidade, eleva os varais a protagonistas da cena. Tornando evidente sua busca pela representação, que objetiva o relato sobre a vida no período, nesse caso, apresenta o cotidiano de uma parcela da população menos provida de recursos. Bacias, tábuas para bater, roupas estendidas no varal e as personagens todas reunidas no plano médio da fotografia, nos indicam um trabalhoso dia que, a contar pelo volume de peças a secar, começou cedo. A imagem torna-se ainda mais interessante quando enfocamos um ponto específico da produção.

Imagem 17: Recorte de *Estalagem na Rua Visconde de Rio Branco* realizado pela autora.



A parte mais profunda da extensa estalagem, que a primeira vista passa despercebida, quando enfocada, toma ares de um recanto de fundo de quintal. Colocadas lado a lado, podemos perceber a correspondência entre a Imagem 17 e a Imagem 15; como os motivos são ricos em linhas. Embora, o paredão iluminado e cheio de janelas daquela não possa ser comparado com o escuro plano de fundo desta, as composições se assemelham. As resplandecentes roupas nos varais erguidos por varas, que permitem a passagem de pessoas sem prejuízo da lavagem, acrescentam diagonais às obras. A profundidade dos motivos limita-se em portentosos paredões e a diagonal concorrente, propiciada pelo telhado em tons marrons, na pintura, é substituído, na fotografia, pelas onduladas telhas da estalagem.

É prudente não incorrer no erro de, automaticamente, considerarmos o recôndito local representado por Visconti como um cortiço, pois não há representação de nenhum personagem



que poderia caracterizar o local. Como o pintor representou vários lugares frequentados pela população mais modesta, tal aproximação não seria incabível, mas no caso em questão é necessária a devida cautela. Além disso, o fato do artista à época já possuir idade avançada, desqualifica a interpretação, tornando-se possível apenas se o pintor tivesse tomado o motivo de sua memória.

Imagem 18: John French Sloan, *A woman's work*, 1912. Óleo sobre tela, 80,33x65,41 cm. Cleveland Museum of Art, EUA.



Fonte: Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/john-french-sloan/a-woman-s-work-1912>. Acesso em: 31/01/2016.

Imagem 19: George Bellows, *Cliff Dwellers*, 1913. Óleo sobre tela, 102x107 cm. Los Angeles County Museum of Art.



Fonte: Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Cliff_Dwellers_%28painting%29#/media/File:Bellows_CliffDwellers.jpg.
Acesso em: 31/01/2016.

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

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

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

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



Uma multidão enfurecida parece tomar conta da rua, são tantas pessoas que os rostos se perdem em meio à aglomeração, propiciando o destaque dos indivíduos representados no primeiro plano. O movimento dos personagens reforça a fluidez do tempo, o bonde que passa aos fundos, as crianças brincando, as pessoas na sacada... toda cena se modificará em um instante! Num detalhe à direita, encontramos uma mulher dependurando sua roupa no varal que cruza a rua e parece se fixar entre os dois prédios por um esquema de roldanas, muito similar à personagem de John Sloan.

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

The painting, made in 1913, suggests the new face of New York. Between 1870 and 1915, the city's population grew from one-and-a-half to five million, largely due to immigration. Many of the new arrivals - Italian, Jewish, Irish, and Chinese - crowded into tenement houses on the Lower East Side - the area north of the Brooklyn Bridge, south of Houston Street, and east of the Bowery. Among them were thousands of Eastern European Jews, who found temporary or permanent shelter along streets such as East Broadway, the setting for *Cliff Dwellers*. The city had never seen this kind of density before.⁵³

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

O título dado à obra de George Bellows é elucidativo, em português, “moradores do penhasco”. Por mais que os indivíduos se aglomerassem nessas habitações coletivas não acreditamos que o termo “penhasco” possua significado literal, expressando talvez o abismo moral e/ou social a que esses moradores, na maioria dos casos imigrantes, estavam submetidos.⁵⁴ Muito embora, no colorido e alegria da multidão nova-iorquina não encontremos vestígios disso.

⁵³ *Cliff Dwellers* (painting). Captado em: https://en.wikipedia.org/wiki/Cliff_Dwellers_%28painting%29. Acesso em: 27 jan. 2016. “A pintura, feita em 1913, sugere a nova face de Nova York. Entre 1870 e 1915, a população da cidade cresceu de um milhão e meio para cinco milhões, em grande parte devido à imigração. Alguns dos recém-chegados - italianos, judeus, irlandeses e chineses - lotaram os cortiços em Lower East Side - área ao norte da ponte do Brooklyn, ao sul da Houston Street e ao leste do Bowery. Entre eles estavam milhares de judeus da Europa Oriental, que encontraram abrigo temporário ou permanente ao longo das ruas, tais como East Broadway, o cenário de *Cliff Dwellers*. A cidade nunca tinha visto esse tipo de densidade antes”. Tradução livre realizada pela autora.

⁵⁴ A despeito do alvoroço causado pela multidão representada por George Bellows, o ambiente escolhido pelo artista para realização de seu quadro é muito similar ao do extraordinário filme de Wyliam Wyler, *Dead End*, produzido 24 anos mais tarde, em 1937. Além da ambientação, as falas dos personagens de Wyliam Wyler parecem dar voz tanto aos moradores dos cortiços cariocas quanto as figuras de *Cliff Dwellers*.



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

Imagem 13: John Singer Sargent, *La Biancheria*, 1910. Aquarela sobre papel, sem medida. Museum of Fine Arts, Boston.



Fonte: Disponível em: <http://www.mfa.org/collections/object/la-biancheria-36483>. Acesso em: 30/08/2015.

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

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



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

Ainda no período inicial de sua carreira, Visconti realizou uma obra que se conecta com a representação de Sargent. Aliás, podemos dizer que o artista brasileiro se utiliza em um grau muito maior da experimentação plástica para dar ao seu quadro o resultado final desejado. A pintura em questão é *Roupa no Varal*, produzida anos antes do pintor partir rumo ao seu aperfeiçoamento em solo europeu.⁵⁵

Imagem 14: Eliseu Visconti, *Roupa no Varal*, c.1890. Óleo sobre cartão, 20x12 cm. Coleção Particular.



Fonte: Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

Na obra, tudo reflete o estudo da cor e da composição. “As tinas, as roupas estendidas no varal e no chão para quasar, da série de lavadeiras que Visconti irá produzir até o final de sua carreira, já estão presentes nesse pequeno estudo que é o único encontrado do tema em que não aparece o elemento humano”⁵⁶.

⁵⁵ Temos a indicação da proximidade da data no site oficial do pintor e nos catálogos produzidos em 2012. Mas, Mirian Seraphim indica em sua tese de doutorado que “o catálogo da Bolsa de Arte, que a leilou e reproduziu em cores, em nov 2002 e set 2004, aponta a data de 1905”. SERAPHIM. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti*, p. 25.

⁵⁶ _____. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti*, p. 25.



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

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

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

Se a pintura é vista como um texto a ser decifrado, interpretado e compreendido, logo, os elementos do texto são tons, pinceladas e luz em ordem e harmonia, enquanto o tema é somente um “pré-texto” que sugeriu ao pintor alguns desses elementos e relações. Mas as escolhas dos objetos a representar, até mesmo os mais triviais ou óbvios como uma natureza-morta, derivam de interesses, de afinidades pessoais que devem ser considerados.⁵⁷

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

Afirmava-se claramente na Pintura de Paisagem brasileira, a partir da primeira década do século XX, uma tendência lírica, que muitas vezes chegava às raias da abstração e para a qual os elementos naturais, observados *en plein air* na paisagem, pouco mais eram do que um pretexto para o artista executasse um exercício pictural pessoal e dos mais livres.⁵⁸

Além das questões já debatidas sobre *Roupas no Varal*, percebemos ainda a convergência desta com outra tela do mesmo contexto histórico. Embora não possua a mesma temática, *Mamoeiro*, 1889, firma-se como primoroso estudo de cores e tipos vegetais.

⁵⁷ SCHAPIRO. **Impressionismo**, p. 24.

⁵⁸ VALLE, Arthur e DAZZI, Camila. ‘As belezas naturais do nosso país’: o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República. In: CAVALCANTI, Ana; VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. **Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008, p. 485-492, p. 489.



Imagem 15: Eliseu Visconti, *Mamoeiro*, 1889. Óleo sobre tela, 92x73 cm. Museu nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.



Fonte: Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 09/07/2015.

A julgar pelas cores e pelos tipos vegetais presentes em três obras de Visconti, a saber: *Mamoeiro* (Imagem 15), *As Lavadeiras* (Imagem 3) e *Roupa no Varal* (Imagem 14), percebemos uma confluência muito grande unindo o “grupo”. As gamas de cores utilizadas em *As lavadeiras* são muito próximas às manipuladas em *Roupa no Varal*. E a consonância de tipos vegetais presentes em *Mamoeiro* e *As Lavadeiras* é gritante. Aparentando, as três, a despeito de terem sido produzidas em ocasiões distintas, fazerem referência a locais muito próximos.

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

Entendemos que Visconti, ao retratar as lavadeiras que povoam a cidade do Rio de Janeiro em finais do século XIX e início do século XX, está imerso na tradição da paisagem pitoresca, dialogando tanto com pintores nacionais quanto estrangeiros. Suas paisagens enfocam os acontecimentos corriqueiros da vida urbana. Além de nos proporcionarem o conhecimento do notório talento do pintor no domínio das cores e da atmosfera local, nos possibilitam o acesso a sociedade da capital federal no início do período republicano, entre o aspecto rural e a busca pela modernidade que se anuncia.