

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
TAYNA DALSSASSO

PAISAGENS URBANAS:
UM OLHAR PARA DESTERRO ATRAVÉS DE VICTOR MEIRELLES

FLORIANÓPOLIS

2020

TAYNÁ DALSSASSO

PAISAGENS URBANAS:
UM OLHAR PARA DESTERRO ATRAVÉS DE VICTOR MEIRELLES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito à obtenção do título de Bacharel e Licenciada em História, sob orientação da Profa. Dra. Daniela Queiroz Campos.

FLORIANÓPOLIS

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Dalsasso, Tayna
PAISAGENS URBANAS : um olhar para Desterro através de
Victor Meirelles / Tayna Dalsasso ; orientador, Daniela
Queiroz Campos, 2020.
77 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2020.

Inclui referências.


1. História. 2. Victor Meirelles. 3. Paisagens urbanas.
4. Pintura de paisagem. 5. Desterro. I. Queiroz Campos,
Daniela. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Graduação em História. III. Título.

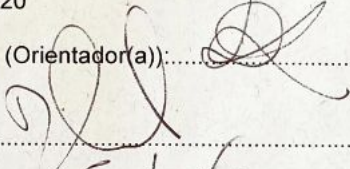


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ATA DE DEFESA DE TCC

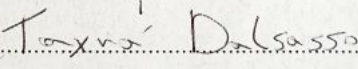
Aos onze dias do mês de março do ano de dois mil e vinte, às dezesseis horas e trinta minutos, no NEPEMI do Departamento de História, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof.ª Daniela Queiroz Campos (Orientador(a) e Presidente); Prof. Dalmo Vieira Filho (Titular); Prof. Eduardo Gomes (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 41/HST/CFH/2020, a fim de arguirem sobre o Trabalho de Conclusão de Curso do(a) acadêmico(a) **Tayná Dalsasso**, intitulado: "**Paisagens urbanas: um olhar para Desterro através de Victor Meirelles**". Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, o(a) acadêmico(a) expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o(a) mesmo(a) foi arguido(a) pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas: Prof.ª Daniela Queiroz Campos, nota 9,5, Prof. Dalmo Vieira Filho, nota 9,5, Prof. Eduardo Gomes, nota 9,5, sendo o(a) acadêmico(a) aprovado(a) com a nota final 9,5. O(A) acadêmico(a) deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 18 de março de 2020. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo(a) candidato(a).

Florianópolis, 11 de março de 2020

Prof.ª Daniela Queiroz Campos (Orientador(a)): 

Prof. Dalmo Vieira Filho (Titular): 

Prof. Eduardo Gomes (Suplente): 

Tayná Dalsasso (Candidato(a)): 



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Tayná Dalsasso, matrícula n.º 16205284, entregou a versão final de seu TCC cujo título é PAISAGENS URBANAS: um olhar para Desterro através de Victor Meirelles., com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 16 de Março de 2020.

Daniela Figueira Campos

Orientadora

Dedico este trabalho à minha mãe *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha avó, por sempre ter me incentivado aos estudos, com sua famosa frase “você tem que estudar pra conseguir um bom emprego e -nunca ter que depender de marido-”. À minha tia Fabiola, agradeço por te me levado à UFSC quando eu tinha uns nove anos de idade, durante uma SEPEX, apresentando o campus e me incentivando a um dia estudar ali o que eu quisesse ser quando crescer. Agradeço também a minha Tia Ana Paula, por me incentivar a não desistir de cursar história, que seria melhor do que fazer um curso de “prestígio” e não gostar de atuar na área, como realmente foi.

Agradeço a minha irmã Pethine, pelo incentivo durante o período de vestibular, dizendo que eu era mais inteligente que ela, e que se ela passou, eu também facilmente passaria, além de é claro, ter cedido o carro para que eu pudesse fazer o adorável caminho Palhoça - UFSC todos os dias durante a graduação, mas não agradeço ao trânsito da grande Florianópolis.

Agradeço à minha Orientadora Daniela Queiroz Campos, por contribuir tanto na ideia para a pesquisa, como com indicações de autores, livros e toda sua disponibilidade.

Agradeço aos professores Dalmo Vieira Filho e Eduardo Gomes por aceitarem o convite de compor minha banca de defesa.

Agradeço aos meus colegas de curso: Murilo Custódio Passos, Isabela Tosta, Jéssica Gielow, Vitória Tiscoski e Horrana Rodrigues Passamani, pelas inúmeras experiências compartilhadas enquanto historiadores em formação e pela amizade que espero levar para a vida.

Agradeço também aos meus amigos diversos, por todos os papos da vida e que de alguma forma contribuíram também para este trabalho (ou não).

Por fim, mas não menos importante, ao Elias, que participou de todo o processo, contribuindo com abraços e motivações.

Quando terminamos um dos contornos da baía sul, eu pude presenciar a simbologia máxima da Ilha de Santa Catarina: a ponte Hercílio Luz, um monumento de metal inglês sobre o mar açoriano. As gaivotas planavam sobre a Beira Mar Norte enquanto as pessoas suadas corriam ao lado de ciclistas naquela tarde de calor intenso de começo de janeiro.

(Fernando Bueno Neves)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar como Victor Meirelles pintou a cidade Nossa Senhora do Desterro, compreendendo as iconografias como uma representação do artista. Para delinear a análise da cidade representada por Meirelles, utilizo como fonte imagens de diferentes técnicas produzidas pelo artista –aquarelas, óleo sobre tela e cartões pintadas – entre os anos de 1846 e 1852. Por meio de uma análise minuciosa dessas imagens, utilizando como ferramentas, fontes e historiografia sobre a época e sobre o autor, é possível identificar os diálogos entre as imagens e os textos produzidos. Ademais, compreendem-se aspectos do cotidiano de Desterro no período através dessas imagens.

Palavras-chave: Victor Meirelles. Paisagens urbanas. Pintura de paisagem. Desterro.

ABSTRACT

This work aims to analyze how Victor Meirelles painted the city Nossa Senhora do Desterro, understanding the iconographies as a representation of the artist. To outline the analysis of the city represented by Meirelles, I use as sources images of different techniques produced by the artist - watercolors, oil on canvas and painted cards - between the years 1846 and 1852. Through the detailed analysis of these images, using sources and historiography about the time and the author as tools, it is possible to identify the dialogues between the images and the texts produced. Furthermore, these images demonstrate a little of Desterro's daily life in the period.

Keywords: Victor Meirelles. Urban Landscape. Landscape Paintings. Desterro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotografia da casa natal de Victor Meirelles.	27
Figura 2: Casa natal de Victor Meirelles	28
Figura 3: Fotografia da placa de tombamento.	30
Figura 4: Retrato de Victor Meirelles Jovem. Doação de Aldo Beck ao Museu em 1996.	32
Figura 5: Ilha de Santa Catarina - Hans Staden, 1549.	33
Figura 6: Caminhante sobre o mar de névoa, de Caspar David Friedrich, 1817.	40
Figura 7: Victor Meirelles de Lima. Vista da face ocidental do Largo do Palácio da cidade do Desterro, circa 1846. Aquarela sobre papel, 36,4 x 61,8 cm.	44
Figura 8: Victor Meirelles, Vista de Desterro - atual Florianópolis, circa 1846, aquarela sobre papel, 71,7 x 119,2 cm.	47
Figura 9: Victor Meirelles, Vista do Desterro - atual Florianópolis, circa 1849, aquarela sobre papel, 35,5 x 61,7 cm.	48
Figura 10: Foto retirada do quadro antes da restauração, em 1985.	50
Figura 11: Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro” – Atual Florianópolis, Victor Meirelles de Lima, 1851, Florianópolis/SC, Óleo sobre tela, 78,2 x 120,0 cm.	51
Figura 12: Indicação dos pontos de fuga	53
Figura 13: Estudo dos triângulos.	54
Figura 14: Nicolas-Antoine Taunay. Visto do Rio de Janeiro desde o Morro de Santo Antônio. c.1818. Óleo sobre tela 46,5 x 57,4 cm.	54
Figura 15: Figura 15: Vista da Baía Sul de Meirelles com uma fotografia atual- 2010.	56
Figura 16: Victor Meirelles, Rua João Pinto, antiga rua Augusta em Desterro, 1851, óleo sobre Cartão, 33,9 x 49,2 cm.	60
Figura 17: Victor Meirelles, Rua Candelária, esquina da Rua Alfândega , s.d, Óleo sobre, 53 x h36 cm. (Fonte: Casa Geyer/Museu Imperial/Ibram/Minc).	60
Figura 18: Recortes de diferentes obras: superior a esquerda é retirado da figura 11, ao lado é a figura 23 o recorte inferior esquerdo é Desterro de 1785 representada por Gaspard Duché-de-Vancy, o último recorte Desterro em 1845, pintura de Vicente Prieto	61

- Figura 19:** Vista de Ronciglione - 1853/1856 (circa) 64
- Figura 20:** Victor Meirelles, Ruínas da igreja de Humaitá (1868) 55
- Figura 21:** Panorama criado durante a Revolta da Armada, em 1897. 55
- Figura 22:** Victor Meirelles. Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: morro do Corcovado e Tijuca, ca. 1885, óleo sobre tela, 57cm x 210cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes.
- Figura 23:** Victor Meirelles. Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: morro do Castelo, c. 1885, óleo sobre tela, 100cm x 100cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes.
- Figura 24:** Victor Meirelles, Estudo de Nuvens, s. d., óleo sobre tela, 23,3 x 44 cm.

LISTA DE SIGLAS

EBA	Escola de Belas Artes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MINC	Ministério da Cultura
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
SIMBA	Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	21
2	VICTOR MEIRELLES E A CIDADE DE DESTERRO	23
2.1	VICTOR MEIRELLES LIMA ANTES DE BELAS ARTES	24
2.2	A CIDADE DE DE DESTERRO NO PERÍODO DE 1832 - 1847	31
3	ANÁLISE DAS PAISAGENS URBANAS DE VICTOR MEIRELLES	40
3.1	PINTURA DE PAISAGEM INSERIDA NA ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX	41
3.2	NOSSA SENHORA DO DESTERRO PELO OLHAR DE VICTOR MEIRELLES	42
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
	REFERÊNCIAS	71
	REFERÊNCIAS	72
	ANEXO A	75
	ANEXO B	76

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa as paisagens urbanas do pintor Victor Meirelles, entre os anos de 1846 e 1851. Para cumprir tal objetivo, a abordagem da pintura de paisagem de Victor Meirelles, se desenvolve de duas maneiras distintas. A primeira refere-se ao contexto do artista e da cidade e sua relação com ela. A segunda dá-se com uma breve introdução sobre a história da arte no século XIX e das paisagens urbanas, para, em seguida, concentrar-se na análise das pinturas através do olhar do artista.

Antes de iniciar a análise paisagística, é indispensável inteirar-se sobre o autor. Para isso, foi realizado um levantamento bibliográfico a respeito de Victor Meirelles. Diversos trabalhos acadêmicos e artigos científicos foram publicados a respeito das obras artísticas do pintor e sobre a sua vida. Dentre estes, um dos mais citados em outros trabalhos é Carlos Rubens, publicado em 1945, sob o título “Vitor Meirelles, sua vida e sua obra”. Entre os recentes, destacam-se o artigo de Jorge Coli para a revista argentina *Caiana* “Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente” (COLI, 2013), a tese de dissertação de Mario Cesar Coelho intitulada *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico na modernidade, em 2007* e a bibliografia de Teresinha Sueli Franz de título *Victor Meirelles: biografia e legado artístico* em 2014.

Victor Meirelles Lima era filho de Antônio de Lima e de Maria da Conceição Prazeres de Lima; nasceu em 17 de Agosto de 1832 na cidade de Desterro, cursou a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, especializando-se em pintura histórica na Itália. Desenhista e professor, deixou um grande e valioso acervo para a cultura brasileira. Entre as diversas obras de sua autoria, uma das mais conhecidas é *A Primeira Missa no Brasil (1860)*. Faleceu em 1903, no Rio de Janeiro, sem deixar filhos.

Embora seja citado nas abordagens às questões referentes à arte brasileira do século XIX ou à Academia Imperial de Belas Artes, poucas análises foram até hoje concebidas sobre o trabalho desenvolvido por Victor Meirelles em sua fase inicial. Nesse sentido, Meirelles reuniu em sua carreira um campo de paisagens da sua cidade natal pouco exploradas. A ideia de um trabalho de conclusão de curso sobre essas paisagens urbanas, partiu, portanto, além do

interesse sobre o conjunto de materiais, do número limitado de trabalhos específicos sobre estas obras, cuja atuação revelou-se de fundamental importância para a história da cidade de Desterro do século XIX.

Entende-se que as representações de Desterro, pintadas por Victor Meirelles, são, sobretudo, escolhas e percepções do autor. Afinal, a paisagem é uma representação da representação (MITCHELL, 1994, p. 35). Longe de ser uma reprodução fiel, a paisagem é uma criação cultural que inicialmente elege e unifica objetos isolados e os agrupa em um conjunto. Nesse sentido, cabe uma reflexão sobre abordar Desterro. Para completar essa descrição valeu-se de textos/fontes e imagens, recorrendo-se também a uns poucos, mas diversificados testemunhos: relatos de viajantes, jornais e a historiografia do período, alguns com informações ora divergentes, ora semelhantes.

Esses são os principais caminhos teórico-metodológicos para a escrita deste trabalho, tendo como fontes principais cinco imagens selecionadas, pintadas por Victor Meirelles. A primeira tela (figura 7) foi realizada por Meirelles antes de entrar na Academia de Belas Artes. Outras duas (figuras 8 e 9), analisadas em conjunto, foram realizadas pelo artista durante seus primeiros anos de estudos acadêmicos. Duas mais (figuras 11 e 16), em óleo sobre tela, representando vistas de Desterro. Algumas dessas imagens não possuem data ou título, pois pertenciam ao seu acervo pessoal.

Assim, esta monografia divide-se, além da introdução e conclusão, em duas diferentes partes, cada qual com suas divisões em subcapítulos. Na primeira parte, denominada “*Victor Meirelles e a cidade de Desterro*”, contextualiza-se a relação tecida pelos estudos do artista com a cidade. Em seguida, através de bibliografias, documentos e relatos, resgatam-se as experiências de Meirelles no tempo em que morou na cidade. O capítulo é finalizado ao trazer informações sobre a cidade de Desterro nesse período.

Na segunda parte, intitulada “*Análise das paisagens urbanas de Victor Meirelles*”, discute-se o conceito paisagem e as paisagens urbanas inseridas no contexto da arte brasileira no século XIX. Em seguida, analisam-se as fontes primárias deste trabalho pelo viés do olhar do artista.

2. VICTOR MEIRELLES E A CIDADE DE DESTERRO

Victor Meirelles Lima nasceu em Nossa Senhora do Desterro e viveu em sua cidade natal até os seus 14 anos, idade na qual ingressou na Academia Imperial de Belas Artes. Retornou poucas vezes, em algumas viagens de férias e visita aos familiares. Sabe-se que durante sua formação na academia ele retornou para Desterro nas férias escolares de 1849, 1850 e 1851. Costumava chegar na segunda semana de dezembro e voltava ao Rio de Janeiro nos primeiros dias de março do ano seguinte. Devido à datação e às técnicas aplicadas em suas obras, presume-se que tenha sido nessas viagens que o artista tenha produzido a maior parte das *Vistas de Desterro*.

Retornou também em janeiro de 1853 para se despedir da família antes da longa viagem de estudos na Itália e na França. Meirelles participara do 7º Prêmio de Viagem Internacional em 1852, com a obra *São João Batista no Cárcere* (1852)¹. Vencendo o concurso ganhou então o prêmio de Viagem à Europa, com seus estudos financiados pelo governo. Regressaria à terra natal somente em agosto de 1861². Uma notícia do jornal *O ARGOS* em 12 de outubro de 1862, citada pelo historiador catarinense, anuncia o seu regresso à Europa:

O nosso talentoso e estimável patricio, o Sr. Victor Meirelles de Lima passou alguns em uma chácara, além do Estreito, e nesses sítios aprazíveis, onde a Natureza se ostenta risonha e majestosa, o ilustre Fídias catarinense pintou diversos quadros, cada qual mais belo e interessante, que seus amigos têm tido o prazer de apreciar (CABRAL, 1972, p. 71).

Nas pesquisas relacionadas ao Victor Meirelles, é demasiado o número de estudos que dialogam sobre suas obras canônicas, como *A primeira missa do Brasil* (1860), *As batalhas do Guararape* (1875-1879) e *Moema* (1866). Contudo, são pouquíssimas que abordam o envolvimento de Victor Meirelles como um dos primeiros artista brasileiros a eleger a cidade

¹O tema da obra foi escolhido pela Congregação. In: RUBENS, Carlos. Victor Meirelles sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945. p. 28.

² Ao retornar de sua viagem de estudos Meirelles recebe o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa e é nomeado professor de pintura da Academia. In: MAKOWIECKY, Sandra. O tempo de Victor Meirelles e a Cidade de Florianópolis. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_florianopolis.htm>.

como tema de sua obra e a tratá-la como objeto de estudo artístico. Permanece em torno do artista um certo mistério, o mito romântico do gênio, estereótipos em torno de sua biografia, como a falsa história “de que ele era um menino pobre de Desterro” em que passados mais de cem anos do seu falecimento, ainda são consideráveis os problemas existentes nos escritos que contam sua vida (FRANZ, 2015, p.309). Sobretudo do período em que viveu em Florianópolis, pois as fontes desse período, além de escassas possuem informações conflitantes, ainda assim, muitos autores em seus trabalhos traçam relações do artista com a sua cidade natal.

Dentre os autores, Alcídio Mafra Souza diz que

Por imposição da carreira e da vida artística, **muito teve que viver longe dela**. No entanto, **sempre a amou** e, embora diretamente, muito pouco a houvesse registrado em sua obra, **indiretamente mostrou-a na maioria de suas grandes composições**. Trouxe-a, sempre viva em sua memória – lembrança que aflora em quase toda a sua obra – recriada em cenários outros e que só mesmo os nascidos na ilha e familiarizados com seus belos aspectos percebem. São cantos de boniteza nunca vistos em outros lugares: nesgas de praia lambidas pelo mar ou pedaços de céu, onde esvoaçam passarinhos (SOUZA in ROSA, 1982, p.14. Grifos meus).

Nesse sentido, para Souza, é possível que Victor Meirelles tenha deixado a cidade devido a oportunidade de ir estudar na Academia de Belas Artes. Como provar que “sempre a amou”? Talvez o que se leve a cogitar isso é o fato de que, entre sua vasta produção artística, tenham ficado, até o resto de sua vida, algumas obras que retratam sua cidade natal, como uma espécie de lembrança querida, assim como hoje, quando guardamos uma fotografia. (FRANZ, 2014, p.54).

Para Peixoto, a paisagem da sua terra natal “sempre” foi uma “predestinação” da vida desse artista. Justificando com o fato de que com “*apenas* 14 anos de idade executou ele uma admirável aquarela representando sua cidade natal” (1955, p. 51), a cidade também vai estar presente indiretamente nos outros trabalhos ao longo de sua vida como apontados nos grifos acima. A autora ainda segue:

em certas ocasiões, Victor Meirelles fechava os olhos e evocava a meninice na terra natal. Percorria com a imaginação a pequenina casa paterna, recordava os primeiros desenhos, a escola primária, os morros do Ribeirão, da Campirela, do Antão e do Mocotó, que vira na magia matinal e sob a luz languesciente dos crepúsculos esparramando-se, fluida, leve, de ouro e âmbar, sobre a linha e sobre o mar; a praia da Ponta dos Ingleses, em cujos cômodos brancos brincara e onde ouvira dos

pescadores, tecendo redes, histórias sugestivas e, olhando o Atlântico, sentira a atração misteriosa de estranhas terras; a praia das Feiticeiras e de Tijuquinhas, Trindade, Trás do Morro, Saco dos Limões e Lagoa, por onde passeara; a figueira do inferno, de sombra acariciante, a cidade amorável, cuja catedral lhe evocava toques de sinos aleluias e a tragédia de Dias Velho, amarrado, vendo diante dos olhos congestos e dos altares o holocausto das filhas à volúpia desenfreada dos marinheiros batavos. em certas ocasiões, Victor Meirelles fechava os olhos e evocava a meninice na terra natal. Percorria com a imaginação a pequenina casa paterna, recordava [...] os morros do Ribeirão, da Cambirela, do Antão e do Mocotó, que vira na magia matinal e sob a luz languesciente dos crepúsculos [...], sentira a atração misteriosa de estranhas terras, a praia das Feiticeiras e de Tijuquinhas, Trindade, Trás do Morro, Saco dos Limões e Lagoa, por onde passeara. (PEIXOTO e ROSA, IN: ROSA, 1982, p. 52).

Esta é uma descrição do que poderia ter se passado na mente de Meirelles em seus últimos momentos de vida, enquanto acontecia o carnaval fora de sua casa. Ainda que seja apenas uma suposição da autora, é interessante refletir a possibilidade de Victor Meirelles ter levado, ao longo de sua vida, a vivência que teve em sua cidade natal. Esta reflexão também é apontada por Sara Regina Silveira de Souza (in ROSA, 1982), que essa sua infância em Desterro tenha influenciado o artista na composição de suas obras, em especial, nas escolhas das cores.

Nesse contexto, é construído um imaginário em que os olhos de Victor ainda criança, percorreram o “verde da vegetação do morro, o azul esverdeado do mar das duas baías, o incrível rosa-dourado do pôr-do-sol da Ilha cidade” (Souza in ROSA, 1982, p.25). Além das influências na paleta de cores, Makowiecky e Garcez corroboram ao dizer que, quando Victor Meirelles pinta o mar, ele está pintando Florianópolis: resgatando-o de sua memória. No fundo das suas obras o mar (quase sempre presente), assim como os morros, que contornam a ilha, delimitavam seus limites no horizonte. Esses traços marcaram sua memória (e sua arte), desde o início da sua carreira, desde ‘Vistas’ sobre Desterro e, no fim de sua obra, nos ‘panoramas’ do Rio de Janeiro. (MAKOWIECKY; Garcez, 2008, p.744).

2.1 VICTOR MEIRELLES LIMA ANTES DA BELAS ARTES

Victor Meirelles nasceu na rua Saldanha Marinho no dia 18 de agosto de 1832 na cidade de Desterro³, filho de Maria da Conceição dos Prazeres Maria da Conceição⁴ e de Antônio Meirelles de Lima⁵. Seus pais eram comerciantes bem-sucedidos, seu pai chegou a ser o primeiro vice-cônsul de Portugal na cidade de Desterro, entre 1835 e 1839. Victor teve um irmão, Virgílio⁶, e entre os familiares do lado materno, havia pessoas cultas, ligadas à literatura, ao ensino e à administração do Estado.



Figura 1: Fotografia da casa natal de Victor Meirelles. (Fonte: IPHAN)

A casa natal de Victor Meirelles, foi tombada em 1950, esteve intimamente ligado à memória do importante artista plástico catarinense, vale ressaltar, como particularidade do

³ Segundo Franz, que transcreveu o registro original de batismo de Victor Meirelles, encontrado no AHESC. In: In: FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles: biografia e legado artístico. Caminho de Dentro edições, 2014. p.31.

⁴ nasceu em Desterro, filha de João José da Rosa, que veio de Lisboa, e Arminha Constança de Jesus. Era neta do soldado Felipe de Souza Fernandez e de Maria Eugênia Rosa e bisneta materna de Manoel Ramos Nunes e Perpétua Rosa, descendentes das ilhas dos Açores. In: FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles: biografia e legado artístico. Caminho de Dentro edições, 2014.

⁵ nasceu na cidade do Porto em Portugal, família negociantes, alguns estabelecidos no Rio de Janeiro, no entorno do Imperador. In: FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles: biografia e legado artístico. Caminho de Dentro edições, 2014.

⁶ O irmão de Victor nasceu quando este já se encontrava estudando na Academia, em 1852, tendo o conhecido somente quando retornou a Cidade em 1853, posteriormente o contato entre os dois pode ter ocorrido através de cartas e em algumas visitas junto com sua mãe ao Rio de Janeiro. In: FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles: biografia e legado artístico. Caminho de Dentro edições, 2014. p.154-156.

processo de tombamento de sua casa natal, uma das poucas edificações oitocentistas preservadas no centro histórico de Florianópolis, uma vez que havia interesse da Companhia Telefônica na desapropriação e demolição do prédio a fim de ampliar suas instalações.

Constatado o interesse no bem como patrimônio cultural e, para que seu uso estivesse atrelado a sua relevância histórica, em julho de 1946 o imóvel foi transferido à União Federal a fim de que nele fosse instalado o Museu Victor Meirelles. Por ser o local onde o mesmo nasceu, ainda que não conste de forma objetiva tal afirmação neste processo, é possível inferi-la pela interpretação da denominação utilizada, representativa daquilo que se deseja proteger. A casa foi adquirida pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1946. (IPHAN, 2002; TURAZZI, p. 2009, 9)



Figura 2: Casa natal de Victor Meirelles (Fonte: Reprodução de fotos Arquivo Noronha Santos IPHAN / Daniela Cristina Silva)

Nesta fotografia (Figura 1), tirada pelo IPHAN, podemos ver a casa com um aspecto mais *familiar* ao que ela foi durante o período em que Victor viveu nela. Fora tirada antes restauração que a transformou no que é hoje: O Museu de Victor Meirelles (Franz, 2014, p.19). Inicialmente, quando inaugura após sua primeira reforma em 1952⁷, continha no acervo

⁷ Quando inaugurada, recebeu sua primeira denominação de *Casa Natal de Victor Meirelles*, na ocasião estavam presentes autoridades locais e de Rusins (último proprietário da casa).In: SILVA, Tathiani Cristini da, et al. O

as obras do artista oriundas do Museu Nacional de Belas Artes. Desde então, os responsáveis vêm lutando pela sua manutenção e preservação. Dentre as medidas adotadas destaca-se a criação da Associação dos *Amigos do Museu Victor Meirelles*, do projeto *Revitalização do Museu* e do Programa SIMBA/DONATO⁸.

O Museu passou por constantes transformações que perpassam mudanças físicas, como a sua ampliação, e medidas de manutenção preventiva. Tem-se na figura 2 o museu atualmente (2019), após sua última restauração. O acervo continua em processo de constante formação, atualmente constam também obras de arte moderna e contemporânea. Além da exposição permanente, o museu também recebe exposições temporárias. Até em suas funções institucionais foram ampliadas, como o seu objetivo inicial “de manter, permanentemente, em exposição as obras do mencionado artista catarinense” (ROSSETTO, 2009, p.9). Hoje o museu ampliou sua abrangência, buscando difundir e promover os bens culturais da sociedade brasileira bem como estimular a reflexão e a experimentação no campo das artes visuais. Nessa pluralidade, reconhece sua responsabilidade social em promover pesquisa e de aprimorar a sua prática museológica.⁹

Hoje, na fachada da casa, consta uma “pequena” placa, dita homenagem do povo (Figura 3). Ela que, não apenas por ter outrora abrigado uma figura ilustre, mas também por ter representado, na época de sua construção, uma importante edificação (Franz, 2014, p.45) resiste aos quase três séculos que carrega em suas fundações. Mesmo sobrevivendo ao tempo sofre ainda hoje com pouca percepção, são poucos que por ali passam e sabem que ali está a casa do pintor da *Primeira Missa no Brasil(1860)*¹⁰, quadro presente na maioria dos livros didáticos brasileiros.¹¹

patrimônio cultural do Centro Histórico de Florianópolis: um estudo do papel dos Museus Histórico de Santa Catarina e Victor Meirelles na preservação e produção da cultura. 2004.

⁸Hoje o museu é responsabilidade da 11ª SR/IPHAN/SC (décima primeira superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Santa Catarina).

⁹ Ver também em: TURAZZI, Maria Inez. Victor Meirelles—novas leituras. Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC, 2009.

¹⁰ In: SILVA, Tathianni Cristini da, et al. O patrimônio cultural do Centro Histórico de Florianópolis: um estudo do papel dos Museus Histórico de Santa Catarina e Victor Meirelles na preservação e produção da cultura. 2004.p 78.

¹¹In: GALZERANI, et al. Paisagens da Pesquisa Contemporânea sobre o Livro Didático de História. Paco Editorial; Campinas: Centro de Memória/ Unicamp, 2013. p.254.

Morou com sua família em casa própria, que pertenceu aos seus avós maternos. Presume-se que foi o dote de Maria da Conceição pelo casamento com Antônio Meirelles. Quando o pai faleceu, Victor e Virgílio a receberam como herança, entre outros imóveis da família, como outra casa ao lado desse sobrado. “Ambos imóveis podem ter sido locais onde Victor produziu suas primeiras obras. Contudo, não é possível ter certeza de onde ficava seu primeiro ateliê, uma vez que a família do artista possuía outros imóveis.”(FRANZ, 2017, p.314)

Entre as poucas informações sobre a infância de Meirelles, recitam-se os dois dados presentes na maioria de suas bibliografias, são eles:

A sua infância transcorreu entre brinquedos, demonstrando uma índole amorável, muita timidez e inteligência incomum [...]Frequentava a **escola primária**, desenhava e pintava o que via e o inspirava, sem orientação e sem base, desordenadamente, satisfazendo à sua estesia em desabrochar promissor”(RUBENS, p. 23. Grifo meu.).



Figura 3: Fotografia da placa de Tombamento. (Fonte: IPHAN).

Sobre a escola primária, Franz explica que o programa de ensino eram aulas de latim, português e de aritmética. O segundo dado é o relato de José Arthur Boiteux:

"Aos cinco anos mandaram-o os pais à Escola Régia e tão pequeno era que o professor para melhor dar-lhe as lições sentava-o aos joelhos. Quando voltava à casa o seu **passatempo era o velho Cosmorama** que Antonio Meirelles comprara por muito barato e ótimo curioso que era, consertava sempre que o filho quebrava, o que era comum, algumas das peças. Aos dez anos não escapava a Victor estampa litografada: quantas lhes chegassem às mãos, **copiava-as todas**. E quem pela loja de Antonio Meirelles sita à Rua da Pedreira, antiga dos Quartéis Velhos, esquina da Rua da Conceição passasse, pela tardinha, invariavelmente veria o pequeno debruçado sobre o balcão a **fazer garatujas, quando não as caricaturas dos próprios fregueses** que àquela hora lá se reuniam para os idectíveis dois dedos de prosa". (BOITEUX, 1929. apud FRANZ, 2011. grifos meus.)

A partir dessas duas percepções, Victor passou a infância dividido entre brincadeiras, estudos e reproduzindo imagens e figuras. Já na escola costumava desenhar bonecos e paisagens, para fugir do tédio das coisas que não lhe interessavam.¹² Os pais, então, decidem bancar, não sem sacrifício, aulas particulares para o menino. (IPHAN, 2002, p.14).

Uma carta de um primo de Victor Meirelles narra que o engenheiro argentino D. Mariano Moreno foi o primeiro mestre de desenho de Victor, com então dez anos de idade, ensinando-lhe os rudimentos de desenho geométrico. Para Coli e Gonzaga Duque Estrada, a informação é bastante plausível se levadas em consideração as primeiras paisagens de Meirelles, “tão lineares, tão topográficas” sendo comum afirmarem que “Victor Meirelles aprendeu a desenhar calculando, com auxílio da matemática”. (COLI, 2009, p. 33).

No entanto, para Franz, a formação artística recebida por Victor na Escola de Desenho que Moreno fundou em Desterro “pode ter ido muito além do “desenho geométrico”, como pensaram os biógrafos que me antecederam” (FRANZ, 2017, p.313). Em sua pesquisa, a autora busca informações a respeito de Mariano Moreno, (busca informações biográficas). Segundo Franz, Dr. Mariano Moreno chegou à Ilha de Santa Catarina por volta de 1838. Em 1843 fundou uma escola de desenho, na qual Victor Meirelles estudou. Também foi professor

¹² MAKOWIECKY, Sandra. O tempo de Victor Meirelles e a Cidade de Florianópolis. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_florianopolis.htm>.

no “Collégio das Belas Letras” em Desterro. Foi militar, engenheiro e artista, com a intenção de compreender melhor o papel dele na formação artística de Meirelles.¹³

O conselheiro imperial Jerônimo Francisco Coelho, em 1846, foi à Desterro em missão do governo. Ao ouvir de um amigo sobre um jovem artista muito talentoso decidiu por ir visitá-lo na casa de seus pais (Rubens, 1946, p.25). Analisando as obras do menino Meirelles, e conhecendo pessoas influentes no Rio de Janeiro, presenteou-o com tintas e pincéis, orientando-o a pintar uma vista de Desterro (figura 7) e fazer uma cópia de uma litografia qualquer. Jerônimo levou os resultados à capital e os mostrou ao então diretor da Academia de Belas Artes, Félix Émile Taunay, que os achou interessantes.

Com a aprovação do diretor da Academia, o conselheiro, com a ajuda de amigos, decide custear os estudos e residência de Victor no Rio de Janeiro. Em trocas de correspondências com Antônio Meirelles, Jerônimo comunicou sobre a aceitação na academia e da possibilidade do jovem poder se aprimorar e prosseguir nos seus estudos.

Pode-se então refletir sobre a primeira formação do artista Victor Meirelles pois antes mesmo de entrar na Academia já possuía uma considerável fama local. Entretanto, é preciso refutar este discurso presente na maioria de suas bibliografias sobre a designação de “menino prodígio”. Tal fama não veio a toa, mas sim, acompanhada de uma constante prática que fora iniciada cedo: aos aos cinco anos de idade. Desde então desenhava o que via, aquarelas, caricaturas dos fregueses e copiava gravuras, ainda que sem nenhuma base técnica. Sua prática era contínua. Foi permitido aprimorá-la através das aulas adquiridas com o Dr. Mariano Moreno. Dessa forma, a técnica aprendida e praticada o permitiu ingressar na academia Imperial de Belas Artes com uma considerável formação artística.

¹³ É de sua autoria a planta da primeira ampliação do Imperial Hospital de Caridade, cuja pedra fundamental foi lançada em 1845. Retornou ao seu país em maio de 1852, depois da queda de Rosas. In:FRANZ, Teresinha Sueli. Mariano Moreno e a primeira formação artística de Victor Meirelles. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_mm Moreno.htm>.



Figura 4: Retrato de Victor Meirelles Jovem. Doação de Aldo Beck ao Museu em 1996. (Fonte: Arquivo do Museu Victor Meirelles).

2.2 A CIDADE DE DESTERRO NO PERÍODO DE 1832-1847

Com Latitude: **27° 35' 48" S** e Longitude: **48° 32' 57" W**¹⁴, a cidade de Florianópolis é composta pela ilha principal e por uma parte continental. Conta hoje com uma população de 500.973 habitantes, segundo IBGE de 2019. Essas são algumas das inúmeras informações disponíveis ao pesquisar “Florianópolis” em um site de buscas. Mas o que se objetiva neste trabalho é mostrar como era a cidade de Desterro no tempo em que Victor Meirelles viveu lá. Deste modo, ampliando a compreensão sobre a cidade no período.

¹⁴ Coordenada situada exatamente no Largo da Catedral.



Figura 5: Ilha de Santa Catarina - Hans Staden, 1549. (Fonte: STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: arrojadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do novo mundo*. Sociedade Hans Staden, 1942).

A região sul do Brasil, antes da invasão Portuguesa, era habitada pelos povos indígenas¹⁵ (e ainda o é, em números violentamente reduzidos). Os vestígios arqueológicos e relatos de viajantes descrevem essa ocupação inicial do território. Uma imagem rara da Ilha de Santa Catarina, que indica a presença de indígenas, foi produzida por Hans Staden em 1549 (figura 5). O povoamento, em especial da costa catarinense, é dado em função das necessidades da Coroa Portuguesa, estando relacionada ao desejo luso de conquistar a região do Rio da Prata. Em 1746 o Rei D. João V, através do Conselho Ultramarino, determinou a vinda de famílias açorianas e madeirenses para povoar a Ilha.

Com a vinda desses imigrantes começaram a surgir na Ilha de Santa Catarina as primeiras moradias coloniais, que eram construídas de pau-a-pique e cobertas de palha. Lentamente essas residências foram substituídas por casas de alvenaria, de tijolos e de pedras brutas.¹⁶ Eram casas térreas, de porta e janela, geralmente geminadas e estreitas (Veiga, 2010, p.68). Desterro é elevada à categoria de cidade em 1823, adquirindo status de capital da

¹⁵ A ilha de Santa Catarina é conhecida pelos habitantes nativos por Meiembiipe. (MALAVOTA, 2011, p.37).

¹⁶ In: MELO, Sabrina Fernandes. Normatização das construções urbanas e desenvolvimento arquitetônico em Florianópolis. *Revista Santa Catarina em História-Florianópolis-UFSC-Brasil* ISSN, 1.2: 2010.

província. As atividades comerciais, portuárias e administrativas gradualmente começaram a ganhar maior importância.

Em 1832, quando Victor Meirelles nasceu, a cidade Nossa Senhora do Desterro possuía 852 prédios de moradia, além dos edifícios públicos. Eles eram dispostos em cerca de 41 quarteirões (ROSA; PEIXOTO, 1982, p.20). Apenas na Rua do Príncipe (atual rua Conselheiro Mafra¹⁷) havia 197 construções, sendo 31 sobrados (SOUZA,1980. p.215). A casa em que Victor Meirelles nasceu é identificada tipologicamente como um sobrado de esquina no estilo luso-brasileiro. (O térreo servia de estabelecimento comercial e o pavimento superior era a residência da família. Este estilo de sobrado era muito comum na Cidade de Desterro por que os sobrados tinham por finalidade conjugar o binômio moradia-comércio em um só edifício. Considerando-se uma época em que não haviam meios de transporte que possibilitassem um deslocamento rápido e eficiente entre a habitação e o ponto de negócios esse tipo de edificação afluía.

suas características são comuns às casas da época: [...] alvenaria de pedra, tijolos e estuque; portas, janelas, assoalho e escada feitos em canela. Por dentro, sobressaem as salas interligadas por um corredor e uma alcova; por fora, sua implantação sobre o alinhamento da rua, sem recuos, a cobertura em telha de cerâmica em forma de capa e canal, os beirais do tipo beira-seveira, as janelas com postigos cegos de madeira. (IPHAN, 2002, p. 31).

É desconhecida a data de construção da primeira casa de Victor, onde nasceu. Devido ao estilo arquitetônico e dados arqueológicos estima-se que foi construída entre o final do século XVIII e o começo do século XIX (Franz, 2014, p. 18). Durante pesquisas realizadas foram identificadas na construção marcações de cuumeira próxima a escada, apontando a possibilidade desta edificação ter sido inicialmente uma casa térrea sendo, posteriormente, transformada em sobrado.¹⁸

O bairro onde se localizava a casa de Victor Meirelles era a Pedreira, que, segundo Cabral, era o bairro mais sujo de Nossa Senhora do Desterro (CABRAL, 1979, p. 193.). Por outro lado, Franz argumenta que o bairro tinha um valor importante na cidade, visto que era próximo a áreas comerciais e administrativas (2014, p.20). Segundo relatos de historiadores e

¹⁷ Consultar mapa no Anexo A.

¹⁸COMERLATO, Fabiana. Um açougue clandestino em Desterro no final do Século XVIII: O salvamento arqueológico do sítio casa natal de Victor Meirelles., FLORIANÓPOLIS-SC. *Série Arqueológica (UFPE)*, 2011, p.161.

viajantes, o bairro da Pedreira na época era o mais acidentado, com pedreiras; riachos e pontes (FRANZ, 2014 p. 17). Ao percorrer a freguesia era possível perceber que o local e tipo de moradia definiam a classe social dos seus habitantes. Destacavam-se o palácio do governo, a casa da Câmara, a cadeia e as residências mais imponentes, que se localizavam em volta da praça central. Assim como nas ruas Deodoro, Rua Conselheiro Mafra e Rua João Pinto, onde se concentrava a elite da cidade. O centro da cidade tinha função comercial e residencial, e toda a administração pública se localizava nele. Nos bairros da Praia de Fora e do Mato Grosso localizavam-se as chácaras. Já as ruas eram traçadas de acordo com a Provisão Real de 1747, não havia calçamento e não possuíam indicação de nomes. Eram conhecidos apenas por tradição oral. (Veiga, 2010, p.41)

Outros bairros também faziam parte da cidade de Desterro, como o Nossa Senhora das Necessidades e Santo Antônio, Nossa Senhora da Lapa do Ribeirão, Nossa Senhora da Conceição da Lagoa. Nossa Senhora das Necessidades e Santo Antônio, além das atividades mercantis, eram áreas responsáveis pela produção de gêneros de subsistência. No Estreito, na Tronqueira, no do Campo do Manejo e nas ruas de trás da Matriz, caracterizavam-se como localidades pobres. A Toca era um bairro de pescadores. A Figueira era o bairro preferido dos marinheiros, onde haviam trapiches e também meretrizes. Nessas últimas citadas era onde moravam a maioria dos africanos e afrodescendentes, homens e mulheres, escravos e libertos, que exerciam o conjunto de funções que hoje constituem a infraestrutura urbana da cidade.

A população da Cidade era caracterizada por uma maioria de pessoas pobres, mestiços e negros escravizados e libertos, pescadores, marinheiros da cidade ou vindos de outras províncias e países, pessoas degradadas, mendigos, mulheres, crianças, viúvas e prostitutas. A análise nos registros internos no Hospital de Caridade da cidade entre 1801 e 1810, revela que

Uma grande parte dos atendidos era de marítimos, gente de longe sem recurso, com chagas, escorbuto, com venéreas. Marinheiros velhos que não serviam mais ao mar, então abandonados no porto. Outros, entregues a bebida e as brigas estropiados, doentes, surrados, esfaqueados. Outros, sem ninguém na cidade, estrangeiros, portugueses, ingleses, espanhóis, que em grande número eram atendidos no Hospital com venéreas, chagas, feridas, facadas. Muitas viúvas sem família procuravam o hospital para curar suas chagas ou para morrer. O maior grupo entre os pobres, e que vivia em piores

condições eram os negros, escravos ou libertos. Não tinham sobrenome, “escravo ou escrava de tal senhor, “preto ou preta forra”, de origem mina, angola e de outras províncias. (SANTOS, 2007, s.p)

Durante a primeira metade do século XIX, a economia de Desterro era baseada no comércio, em grande virtude proporcionado pela navegação. O porto era livre, porém limitado e controlado pelo governo. Os produtos exportados eram o gado, açúcar, café, aguardente, arroz, rum, couro, cereais, bebidas, algodão, lã, linho, carvão e ferro, peixe e os produtos vindos das colônias de imigrantes e principalmente a mandioca das pequenas propriedades açorianas. O produto de maior expressão no comércio exportador de Santa Catarina foi a farinha de mandioca, sendo que sua exportação foi efetuada principalmente no porto de Desterro. Além disso produção vinha das praias de toda a costa habitada pelos colonos soldados que na maior parte do tempo viviam de trabalhar as terras próximas das casas. A principal riqueza era para manter o serviço de dois ou três escravos que viviam junto da casa de seus senhores.¹⁹

A partir do porto, pela regulamentação da época, podia ser realizada apenas a importação de produtos estrangeiros, com a exportação ficando restrita ao comércio interno. Dos bens importados destacam-se farinha e lenha, oriundas de Montevideu e Buenos Aires. Era realizada a exportação de cal para o Rio de Janeiro. Era vetada a exportação de madeira e nenhuma mercadoria saída do porto poderia ir diretamente para a Europa (HÜBENER, 1981, p. 91 e 92). Cabe também mencionar que mesmo fora do circuito da economia escravista das capitâneas do Norte, exportadoras de café, era grande o comércio de escravos para Desterro.

Era possível encontrar, nas pequenas lojas, mercadorias vinda da Europa, como o ferro, o vidro e porcelana. Não eram os pobres que consumiam essas mercadorias. Langsdorff diz que o pão da maioria pobre era o de tapioca. Apenas os mais ricos conseguiam consumir trigo e centeio, produtos importados (LANGSDORFF, , p.163).²⁰ O crescimento populacional e econômico tornou Desterro um local interessante para investimentos na área comercial. Segundo Golovnin (1808, p 202).²¹ o porto era ponto de reunião principalmente de navios

¹⁹ ver mais in: HÜBENER, Laura Machado. O comércio da cidade do Desterro no século XIX. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981

²⁰In: BERGER, Paulo. Ilha de Santa Catarina: relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX. 1979.

²¹BERGER, Paulo. Ilha de Santa Catarina: relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX. 1979.

mercantes ingleses em rotas para o Pacífico. Eles tinham na Ilha uma parada providencial para descanso e abastecimento.

Devido à posição estratégica do porto a vila foi elevada ao status de cidade em 1823. Desempenhou, então, o papel de porto de comércio exportador, o que se tornou a base da sua economia. Comercializava produtos agrícolas e bens de consumos, mantendo uma estreita ligação com o mar, através do porto, e valendo-se da praça como elemento organizador da estrutura espacial (OLIVEIRA, 2004, p.273). O mar influenciava também diretamente nos hábitos alimentares, com a alimentação à base de peixe e camarão (FRANZ, 2014, p.15). A pesca isentava o homem de prestação de serviço militar (OLIVEIRA, 2004, p.269). Em função dessa organização estabeleceram-se casas comerciais, pensões, ruas centrais e um comércio ambulante de comida nos trapiches e nas ruas.

A praça XV ou Largo da Matriz, como conhecida na época, era um lugar de importância. Ao seus entornos ficavam os principais edifícios das atividades políticas, administrativas e eclesiástica de então: a Câmara, o Palácio do Governo, a Cadeia, o Quartel da Polícia e a igreja. (FRANZ, 2014, p.18) Existem informações de que a praça alagava com facilidade nesse período. O comércio também se dava pelas barraquinhas próximas a praça. Pelas ruas, mascates ofereciam fazendas, perfumes e objetos baratos, o Mercado da cidade seria construído somente em 1851.

No relato do viajante Charles Samuel Stewart, ainda que de 1852, apresenta um pouco da região central da Cidade. No vislumbre de sua chegada, segundo a descrição, “Uma igreja de duas torres eleva-se no centro da cidade” referindo-se a Catedral. Em seguida “e um espaçoso Hospital como a neve[...] é o mais notável edifício público”. Quanto ao local de desembarque, “há uma plataforma de tábuas, [...]mas as canoas da região estão geralmente deitadas sobre a praia”. Continuando a descrever o centro, relata “sobre a praça há uma atmosfera de asseio”; “espaçosa”; “e verde tal qual uma vila da Nova Inglaterra”.

A igreja exercia função essencial na vida social da comunidade (CABRAL,1972 p.279). Elas eram responsáveis pelas festas religiosas e sociabilidade dos moradores. A igreja também adotava algumas funções do Estado, fazendo registros de nascimentos, de casamentos e certidões de óbito. Ademais, como ainda não havia cemitério, as pessoas eram enterradas

dentro de suas residências. Além das festas religiosas comemoravam-se também o sete de setembro, o dia da independência e o aniversário do Imperador (Cabral, 1972, p. 201).

No ano em que Victor Meirelles nasceu quase não havia letrados, segundo Cabral. Entretanto, um ano antes é fundado o primeiro jornal de Desterro: O Catharinense. Este contém informações preciosas, que relatam um pouco do cotidiano da cidade. Um leitor cita farinha e laranja como moeda de troca, porque dinheiro não havia (Franz, 2014, p.35). Em 1832, sobre as casas próximas ao mar, em frente ao trapiche, o jornal menciona sobre o aspecto ruinoso, das casas e pessoas que nela moram (maior parte escravizados e quitandeiras). Continua, o jornal, pedindo que a Câmara venha a demolir tais residências, pois servem para açoitarem vaidosa e itens roubados (Franz, 2014 p.36).

Dentre as transformações do período, nota-se que até o ano 1837 não havia iluminação pública. Segundo Veiga (2010, p. 85), lampiões com óleo de baleia começaram a ser utilizados à partir de 1841. Em 1830, a Câmara Municipal aprovou a lei que o lixo urbano fosse depositado nas praias. Em 1843, a Câmara providenciou para que os nomes das ruas fossem pintados e as casas tivessem os seus números pintados na porta. A água potável era proveniente de fontes existentes. Tanto a coleta de lixo, transporte até o mar, como a coleta de águas nas fontes²², eram trabalhos realizados por escravizados. Os relatórios da Câmara Municipal sobre os caminhos que ligavam a cidade aos lugares de atrás do morro (chamados de Carvoeira, Pantanal e Córrego Grande) denotavam que as estradas estavam em péssimas condições²³ (CORRÊA, 2004, p.47).

Talvez o evento de maior destaque acontecido na Cidade daquela época tenha sido a visita de D. Pedro II, em 1845. Houve um mutirão, convocado pelo presidente da província, para limpeza da cidade. A intenção era de impressionar o Imperador e sua Comitativa. O Imperador passou cerca de 15 dias na cidade e vilas vizinhas. A Matriz foi o primeiro local visitado, lá fora cantado um Te Deum pelo coral da cidade (Cabral, 1972, p.46). A visita foi

²² As águas das fontes eram utilizadas para o consumo e lavagem das roupas. Fonte da Carioca; a Fonte do Campo do Manejo e a do lago do senado. In: MALAVOTA, Cláudia Mortari. *Os Homens Pretos do Desterro: um estudo sobre a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (1841-1860)*. NEAB, Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, 2011.p. 41.

²³ Ver CORRÊA, Carlos Humberto. *História de Florianópolis ilustrada: Nossa Senhora do Desterro*. Editora Insular, 2004.

tão importante que em 1862 ainda se comemorava, no dia 12 de outubro (chegada do Imperador), aquele acontecimento, com representações teatrais.

3 ANÁLISE DAS PAISAGENS URBANAS DE VICTOR MEIRELLES

“Un paysage n’est jamais une réalité naturelle, mais toujours une création culturelle, qui naît dans les arts avant de féconder nos regards.”²⁴

Ocasionalmente, quando pensamos em paisagem, a imagem que talvez venha à cabeça de muitos é o quadro *Caminhante sobre o mar de névoa* (1817), de Caspar David Friedrich (1774 - 1840). Considerada uma pintura de paisagem, evoca a essência do movimento romântico, em que o caminhante contempla a paisagem da natureza. Etimologicamente, a palavra paisagem surge entre 1300 e 1450, estando relacionada com o conceito de espaço de territorial alcançado pela visão humana²⁵. Neves vai mais além: para ele, a paisagem não é só o que é visível aos olhos, mas pelo que se encontra dentro das mentes, ou seja, somos capazes de ver aquilo que conseguimos interpretar (NEVES, 1992).

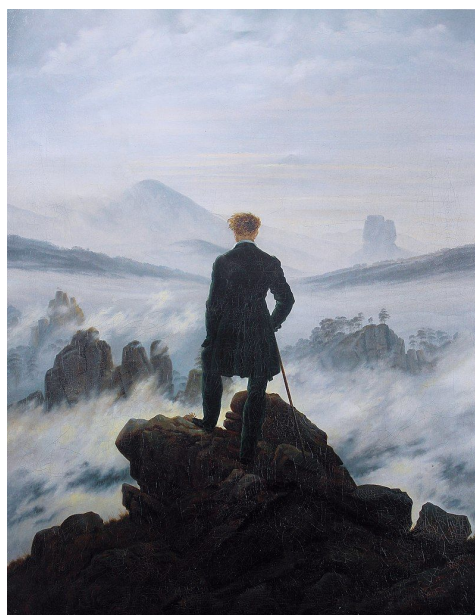


Figura 6: *Caminhante sobre o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich, 1817. (Fonte:)

²⁴in: ROGER, Alain. La Naissance du Paysage en Occident. In: Anais do I Colóquio Internacional do CBHA. Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo, 5 a 10 de setembro de 1999. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg33_alain_roger_low.pdf>

²⁵ ver em JÚNIOR, Euler Sandeville. Paisagem. *Paisagem e Ambiente*, 2005, 20: 47-59.

A relação da paisagem com a pintura está situada na Renascença (Cauquelin, 2007, p.76). A paisagem que até então entrava nas telas apenas como um acessório, ou dentro de uma moldura de janela nos quadros apresentando cenas no interior, começa a abraçar a tela inteira. Deste contexto surge a pintura de cavalete, a paisagem passa a ser construída quase como uma narrativa descritiva da visão. Busca representar o que é considerado “real”, daquilo que é visto pelo pintor a partir da noção de perspectiva, permeado pelos avanços da geometria e pelas fundamentações tanto da filosofia, como da estética, segundo Anne Cauquelin.

3.1 PINTURA DE PAISAGEM INSERIDA NA ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

Nos últimos anos, a historiografia da arte vem buscando entender a produção artística do século XIX como um -período cultural autônomo-. Nesse viés, ainda que seguindo o modelo de ordem cronológica, destacam-se os principais acontecimentos/desdobramentos que permitiram a inserção da pintura de paisagem no Brasil.

A arte brasileira no início do século XIX vai ser profundamente marcada com a vinda da família real e corte imperial para o Brasil, em 1808. Esse evento gera grande transformação política, econômica e cultural. O Príncipe-Regente, D. João, estabelece a abertura dos Portos às Nações Amigas através Carta Régia, encerra-se assim praticamente o pacto colonial de monopólio com a Metrópole. Isso permitiu a circulação de mercadorias e cultura para o Brasil. D. João também implementou diversas medidas culturais para adaptar o Rio de Janeiro à sua nova posição de capital do Império Português. No escopo deste trabalho destacam-se: a criação do Museu Nacional; da Biblioteca Real; da Escola Real de Belas Artes; do Teatro Real de São João; do Observatório Astronômico; do Jardim Botânico e o financiamento da -Missão Artística Francesa-, que incentivou o desenvolvimento das artes.

Até então, a prática artística concentrava-se na temática religiosa e na manutenção de fortificações; e arruamentos das vilas, algumas mudanças também foram perceptíveis em meados do século XVIII (Pereira, 2008). Entretanto, as principais delas são as missões artísticas, a primeira, em 1816 chefiada por Joachim Lebreton, com membro do Instituto de França, o arquiteto Grandjean de Montigny, os pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste

Debret, vindos para o Brasil circunstâncias políticas ligadas à queda de Napoleão. A segunda missão da chamada Missão Francesa, ocorrida em 1826, teve por objetivo a abertura da Academia Imperial de Belas Artes.

Com a fundação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1826, instaura-se no país o ensino artístico em moldes formais, com estruturada dentro de um sistema acadêmico, cujo preceitos básicos são alicerçados no classicismo:

a compreensão da arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, em geral de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho na estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, especialmente a pintura a óleo, ou de alguns materiais, sobretudo o mármore e o bronze, no caso da escultura (PEREIRA, 2008. s.p.).

Contudo, isso não quer dizer que, como em seguida afirma a própria autora, que a produção artística acadêmica acompanhou rigidamente a teoria que lhe dava sustentação. (2008, p.16). Havia polêmica, conflitos, em termos doutrinários e uma grande diversidade da prática acadêmica. Dentro desse sistema acadêmico, os temas paisagem e natureza-morta eram considerados menores hierarquia dentre os gêneros da acadêmica. Ainda assim, as aulas de paisagem estavam previstas na formação dos acadêmicos, por ser útil na representação das pinturas históricas e dos retratos.

Havia a cadeira de Pintura de Paisagem, Flores e Animais. Nos estatutos da Academia, estabelecidos por decreto de 23 de novembro de 1820, o 10º parágrafo tratava do ensino da paisagem:

Este gênero de pintura é um dos mais agradáveis da Arte e o vastíssimo terreno do Brasil oferece vantagens aos Artistas que viajarem pelas Províncias, fizerem uma collecção de Vistas locais tanto terrestres como marítimas: o Professor desta Classe ensinará a teoria e a prática, explicando os preceitos da perspectiva Aérea, e o efeito da luz nas diversas horas do dia conforme a altura do Sol; por serem muito distintos os quatro tempos do dia; além do estudo dos reinos Animal e Vegetal muito necessários ao Pintor de Paisagem, exemplificará aos Discípulos a maneira de pintar as Nuvens, Árvores, Águas, Edifícios, Embarcações, e todos os mais objetos que entram na composição de uma Vista terrestre, ou Marinha. (ESTATUTO, 1820).

Para o pintor e escritor Araújo Porto-Alegre, diretor da Academia Imperial de Belas-Artes entre 1854 e 1857, a construção da paisagem nacional deveria passar necessariamente pelo diálogo com a ilustração científica, sendo o paisagista um auxiliar importante para o viajante, o geógrafo e o naturalista. Em suas observações sobre o ensino da

pintura de paisagem Porto-Alegre enfatizou ainda a necessidade dos alunos da Academia realizarem estudos em aquarela, porque a técnica permitiria o contato direto com a natureza.

Vários artistas, como Felix-Émile Taunay e Agostinho da Mota, dedicaram se ao gênero pintura de Paisagem. Nicolas Taunay era pintor antes de vir para o Brasil, mas não chegou a ser mestre na Academia, pois retornou à França em 1821. No entanto, sua produção durante os cinco anos em que permaneceu aqui influenciaram na composição estrutural dos desenhos e nas sensibilidades das cores. Muitos historiadores da arte brasileira lamentam a volta de Nicolas Taunay para a França, pois acreditam que, se ele tivesse ficado, provavelmente a pintura de paisagem teria tido maior ênfase dentro da nossa Academia desde o seu início.²⁶

3.2 NOSSA SENHORA DO DESTERRO PELO OLHAR DE VICTOR MEIRELLES

No livro *Como estudar a arte brasileira do século XIX*, Jorge Coli reflete sobre a problemática de se trabalhar com conceitos classificatórios que, por agruparem algumas afinidades e possuírem falsos semblantes, são perigosos de se aplicar, para o autor o olhar que interroga é sempre mais fecundo que o conceito que define. Nesse viés, quando se dirige diretamente às telas, percebe que elas muitas vezes, escapam daquilo que supunha ser a própria natureza. Para Coli, é preciso tomar os quadros como -projetos complexos-, cada qual com exigências específicas e, muitas vezes, inesperadas. Nesse sentido, a partir de agora por interrogações, debruçar-se-á nas imagens permitindo que o percurso do olhar se torne uma extraordinária aventura.

Intitulada como *Vista do Desterro* a tela da figura 7 fora pintada em 1846, enquanto o artista ainda vivia em Desterro e tinha apenas 14 anos. Suas dimensões são de 36,4 cm por 61,8 cm. Para Rubens, tamanho relativamente pequeno quando comparado com as futuras obras que o artista iria produzir. Em contraponto, para Coli a dimensão é bastante razoável pois demonstra um projeto mais ambicioso do que um simples esboço sumário, representa uma Vista de Desterro (COLI, 2009, p.34). Com suas dimensões, pequena ou razoável, revela

²⁶ in: DIAS, Elaine. **Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. UNICAMP, 2009.

sobretudo importantes detalhes da fase inicial do artista: é a primeira obra ainda intacta do período anterior ao ingresso na Academia. Neste período o artista tivera formação desde pequeno pelo mestre Mariano Moreno. Victor fazia flores em aquarela e já havia esgotado as cópias de suas coleções de estampas litográficas. (FRANZ,2014, p. 45).

Inclusive, foi através desta aquarela (*Figura 7*), junto com *um estudo a lápis da figura de um menino* (MALLMAN, 2002, p.14)²⁷, que Victor Meirelles ingressou na Academia Imperial de Belas Artes. Conforme já previamente referenciado, a visita do conselheiro imperial Jerônimo Francisco Coelho a cidade fez com que essas obras chegassem aos olhos de Félix Émile Taunay (1795-1881), então diretor da Academia, que aceitou seu ingresso. Consta um manuscrito de Victor Meirelles no verso da pintura:

Vista da face ocidental do Largo do Palacio da Cidade do Desterro tomada do sobrado do Armazém dos Artigos Bélicos no mesmo Largo. Offerecida aos Representantes da Província de Santa Catharina os E.E. S.S. Senador José da Silva Mafra e Deputado Jeronymo Francisco Coelho. Por Victor, filho de Antonio Meirelles de Lima e discípulo de D. Mariano Moreno. Sta. Catharina 1846. (FRANZ, 2014, p.45 apud Arquivo do IPHAN).²⁸

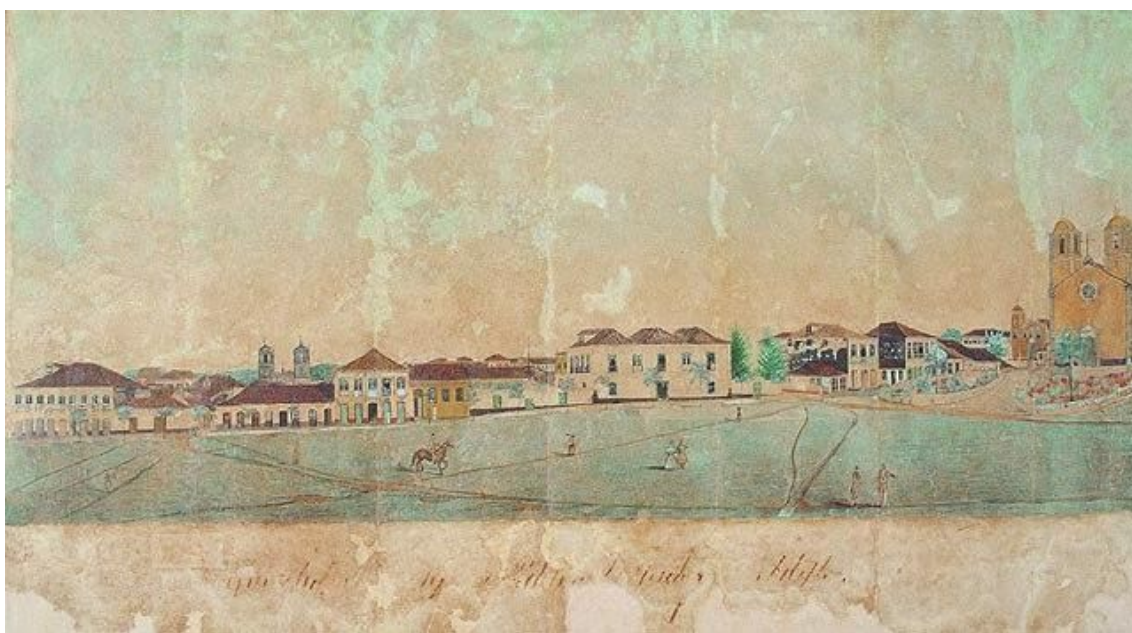


Figura 7: Victor Meirelles de Lima. Vista da face ocidental do Largo do Palácio da cidade do Desterro, circa 1846. Aquarela sobre papel, 36,4 x 61,8 cm. (Fonte: Acervo Museu Victor Meirelles).

²⁷ Ambas exposta no 7º Salão das Belas Artes de 1846 in ARAÚJO, Aline Praxedes de, et al. Há tantas formas de se ver o mesmo quadro: uma leitura de O Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1872/1883). 2015.

²⁸ Vem em anexo B.

A vista não foi tomada do sobrado do Armazém à toa. Mas porque possibilita ter uma visão mais ampla, estrategicamente do “ponto mais alto”, técnica comum empregada em paisagens urbanas. A obra possui marcas no papel indicam que a aquarela foi dobrada, tendo se observado a paisagem por pelo menos três pontos de vistas diferente (COELHO, 2007, p.67). É possível que os ensinamentos de Mariano tenham influenciado a escolha do ângulo (COELHO, 2007, p.66). Para Coelho, seu primeiro professor pode ter influenciado a sua percepção de espaço. Assim como inúmeros outros que analisaram a obra afirmam sobre os traços: “Tão lineares, tão topográficas” segundo Coli (2009, p.33) ou “desenho feito por compasso” para Gonzaga Duque.

Pelo olhar do artista, a paisagem não só apresenta a vista do largo da praça da Matriz, mas também revela um pouco da cidade naquele período. Inclusive, este foi um dos argumentos utilizado por Lygia Martins Costa para justificar o tombamento da imagem, em 1985. O Largo da Matriz, em primeiro plano numa espécie de esplanada, é cortado por trajetos irregulares. Para Coli, um desses trajetos pode indicar uma obra de calçamento (2009, p.35). Já um outro traçado, à direita, pode ser uma obra destinada ao escoamento da água, devido ao seu formato circular, que se atiraria num canal traçado bem a beira do limite inferior da vista. Existem informações de que a praça alagava com facilidade nesse período. Os outros traçados são caminhos trilhados por pedestres.

É possível identificar na paisagem os diferentes tipos sociais que circulavam na Província Nossa Senhora do Desterro. Há a representação de duas mulheres escravizadas, uma com um tabuleiro e outra com algo cilíndrico, possivelmente uma jarra. Há um casal bem vestido e dois homens com fraque e cartola que parecem estar conversando, pelos gestos apresentados. A diferença de classe não fica só visível pelos trajes, mas também pela forma como estão dispostos na tela e proporção de seus tamanhos. Enquanto um homem bem apumado, montado em um cavalo, é disposto de forma elegante e altiva, um outro de chapéu e blusa azul (com dois objetos cinzas pendurados em um bastão) é disposto em proporções bem menores. Esse aparenta estar encolhido, apesar de ambos estarem no mesmo plano. Para Coli:

Estes personagens estão dispostos de modo a dar a impressão de profundidade. Ainda os pobres seguem pelas trilhas, só o homenzinho ensaia um passo fora da sua. Eles parecem obedecer as regras dos traçados, Os ricos, ao contrário, evoluem à vontade sobre o azul-esverdeado (COLI, 2009, p.3).

Ao passo que, ainda hoje, a própria historiografia catarinense trata a presença dos africanos e de seus descendentes como pouco significativa, são marcados pela invisibilidade na autoimagem do estado²⁹. Meirelles aos 14 anos, em uma aquarela de 36,4 por 61,8 cm elucida a sua presença na sociedade, ainda que de forma bastante sutil.³⁰

Quanto ao conjunto arquitetônico, ficam evidentes a Igreja Catedral, a Igreja Nossa Senhora do Rosário, as torres da Igreja São Francisco e o Palácio do Governo, anterior a reforma do século XIX. Entre a série de casas vizinhas ao Palácio, na rua da Trindade (atualmente chamada de rua Arcipreste Paiva)³¹, na residência de porão alto, de cor amarelo queimado, a porta principal lateral e três janelas representam três cômodos internos. Acredita-se que os alicerces dessa estrutura tenham sido identificados na escavação do quintal do Palácio, conforme será informado no item “Caracterização da pesquisa arqueológica realizada no sítio”.

Dessa forma, a evidência arqueológica juntamente com as informações da história da arquitetura no Brasil e a representação iconográfica nos permitem supor que essa estrutura fazia parte de uma residência de porão alto edificada no início do século XIX. Pertencera aos vizinhos dos governadores catarinenses., A obra foi incluída na exposição geral na academia junto com o estudo de *Laocoonte*, doada ao museu Victor Meirelles pela família do almirante Lucas Boiteux. Não foram obtidas informações do seu caminho entre a produção do artista até pertencer a Lucas Boiteux, em 1970.

A seguir, nas outras duas Aquarelas de Meirelles (figura 8 e 9) se discute quanto a datação. A primeira (figura 8) consta no museu datada como cerca de 1846, assinada pelo artista, e a segunda (figura 9) como cerca de 1849, embora não se perceba diferença de técnica aplicada pelo pintor. Franz acredita que elas seriam um complemento da outra e que

²⁹ Ver: LEITE, Ilka Boaventura (org). Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

³⁰ Cláudia Mortari, analisou 5.245 batismos de escravos nos livros de batismo da Freguesia de Nossa Senhora do Desterro entre 1788 e 1850.

³¹ ver mapa 01 em anexo.

houve um possível erro de datação, já que ambas aparentam ser da mesma fase do artista. (2005, p.48.) Coelho afirma, que é comum que se desenhe primeiro o conjunto (a paisagem como um todo) e depois o detalhe (parte ampliada da obra), copiado a partir do próprio desenho (p. 67).

Pela perspectiva das aquarelas pode-se indagar que o cavalete fora posicionado no topo do morro Rita Maria e/ou Arataca. Segundo Franz (2014, p.78) é comum que em obras detalhadas o artista tenha familiaridade com o local. Desse modo, seria possível que as obras tivessem relação com um terreno da Marinha próximo ao local, regulamentado pelo pai de Victor em 1835. Contudo Franz não encontrou outros argumentos para dar sustentabilidade a essa afirmação. Seria então hábito de Victor Meirelles retratar terrenos de sua família ou a partir deles? Sendo que há alguns exemplos de obras que retratam áreas habitadas por seus familiares.

Nesse sentido, algumas possibilidades podem ser traçadas a respeito da confecções destas aquarelas, a primeira de que durante as férias em Desterro, Victor desenhava, fazia estudos, croquis, e esboços, concluindo as vistas da cidade natal no seu ateliê no Rio de Janeiro. A segunda, sobre a possibilidade de ser um local já frequentado por ele. Hoje sabe-se que a última moradia da família de Victor Meirelles em Desterro ficava na esquina da então Rua Augusta, hoje João Pinto, com o Largo do Palácio, atual Praça XV (FRANZ, 2017, p.313) a terceira de a Franz chama as vistas de Desterro, pintadas por Meirelles de “os panoramas da sua cidade natal” (p.40) e sempre os associa na presença de Mariano Moreno (2014, p.40). Para a autora, quando o jovem retornava à cidade é possível que procurasse seu primeiro mestre e ambos estudassem juntos. (2014, p.47).



Figura 8: Victor Meirelles, Vista do Desterro - atual Florianópolis, circa 1846, aquarela sobre papel, 71,7 x 119,2cm. (Fonte: Acervo Museu Victor Meirelles).



Figura 9: Victor Meirelles, Vista do Desterro - atual Florianópolis, circa 1849, aquarela sobre papel, 17,2 x 35,5 cm. (Fonte: Acervo Museu Victor Meirelles).

Tem-se na Figura 8, no canto direito, o mar com um belo conjunto de embarcações. É possível sentir o movimento portuário devido a atividade comercial de comércio de cabotagem. Rosângela Chereem (2006) também aponta que Meirelles, durante suas viagens, provavelmente “tenha percebido o lugar central que os olhos desempenhavam em sua vida, certamente à medida em que assimilava as implicações da distância e da travessia oceânica em sua maneira de olhar”³². Segundo Coelho, a visão do mar o acompanhará em todas suas longas viagens, sendo um dos seus elementos constante em suas paisagens.

O grupo arquitetônico toma conta de um quarto da imagem. Ali estão presentes, dentre as edificações, em destaque as torres das igrejas da Igreja do Rosário da Catedral Metropolitana e da Igreja de São Francisco de Assis. Também se salientam as torres de um outro edifício, identificado como sendo o Hospital de Caridade. Além das sobrados, as casas de porta e janelas. No alto à direita, na parte inferior do hospital, a obra reproduz o antigo bairro da Toca, na época considerado como uma área periférica da cidade. A natureza cobre o fundo, com morros, subindo a vegetação a paisagem termina com o céu. Nota-se a inerente preocupação de Victor nas questões de luz e sombra, com o cuidado nos contrastes luminosos, do claro com o escuro, característica inerente a pintura de paisagem.

Já na figura 9, que Victor pintou em 1849 (com então 17 anos), o artista já frequentava as aulas na academia de Belas Artes, ficando evidente o progresso dos seus estudos na academia. Jacqueline Wildi Lins faz uma análise da aquarela ao Museu Victor Meirelles relacionando com a natureza, onde até as sensações visuais são filtradas pelo olhar do artista e comenta:

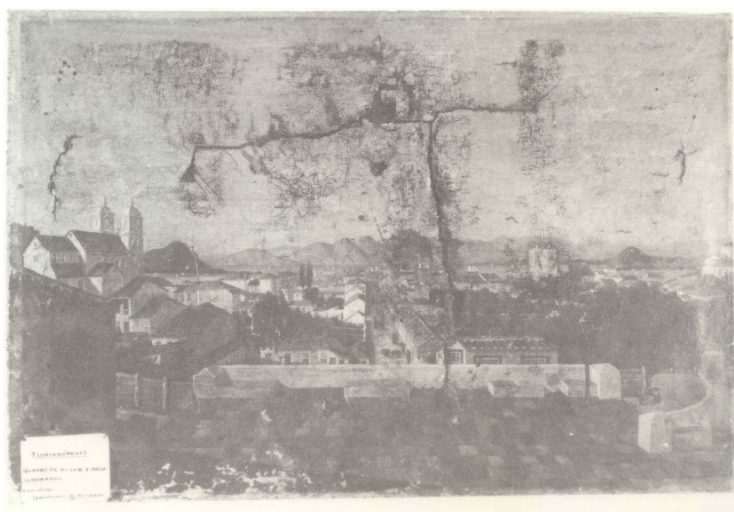
paisagem como reflexo da relação circunstancial entre o homem e a natureza. Essa obra não é somente um estudo de cores, de planos e de formas contidos em uma paisagem, mas sim a tentativa do artista de ordenação do entorno com base nas suas sensibilidades e percepções. A Desterro de Victor Meirelles é fruto do deslocamento sensível do amplo olhar do artista em direção à natureza.

A autora também afirma que a obra revela uma marca constante na maioria de suas produções: o olhar panorâmico. Fica evidente a harmonia entre o casario e a vegetação, com a

³² CHEREM, Rosângela Miranda. *Perturbações de um Retrato. Obra em Perspectiva*. Museu Victor Meirelles, Florianópolis, 2006.

composição da natureza urbana com a natureza ao fundo. Em ambas as imagens, perto ou ao longe, os contornos de Desterro entre os meados dos oitocentos são marcados pela mescla entre a cidade e a natureza na paisagem: ora a cidadela predominava; ora dominava o cenário natural, com florestas e as águas salgadas da baía. Essas aquarelas hoje residem no Museu Victor Meirelles, sendo a figura 9 doação de Edmundo Luiz Pinto em 1952.

Além dessas aquarelas Meirelles também pintou, em óleo sobre tela, outras duas paisagens que tematizam a cidade de Desterro. A primeira (figura 5) foi pintada em uma de suas viagens de férias, quando permaneceu na cidade em 1851, dois anos após ter ingressado na Academia de belas artes com 0,79 por 1,20m de dimensões. Essa tela permaneceu durante anos na Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, e depois foi adquirida pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1985³³. Após o tombamento a obra foi levada ao Museu Nacional de Belas Arte para restauração e posteriormente enviada ao Museu Casa de Victor Meirelles para ser exposta permanentemente, a sugestão foi proposta pelo Professor Alcídio Mafra de Souza e acolhida unanimemente pelo plenário do Conselho Consultivo da SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)³⁴.



³³Em dezembro de 1999, a Irmandade e o Iphan firmaram o acordo pela troca da tela de Victor Meirelles por serviços de restauração dos altares da igreja. Em Julho de 2000, o IPHAN solicitou um projeto de restauração dos retábulos da igreja, que foi apresentado e aprovado pela Irmandade, IPUF e FCC, uma vez que a Igreja de N. S. do Rosário e São Benedito tem proteção legal através do tombamento municipal e estadual. O Termo de Doação foi assinado em 20 de setembro de 2000, com a contrapartida da restauração dos retábulos dos altares da Igreja.

³⁴SPHAN foi o órgão que veio a se tornar, posteriormente, o IPHAN.

Figura 10: Foto retirada do quadro antes da restauração, em 1985. (Fonte: Processo de Tombamento).

Quando adquirida pelo IPHAN foi tirada a foto acima (Figura 10), uma pena estar em preto e branco, pois não possibilita uma análise em comparação com a restaurada, entretanto, é possível observar o péssimo estado de conservação, com grande rasgo presente no céu, o laudo técnico realizado dá ainda mais detalhes:

Suporte: tela colada em madeira. Tecido em péssimo estado, apresentando acidez, endurecimento provocado pela cola no dorso. Presença de **grande rasgo** em forma de cruz ao centro do quadro; presença de outros **rompimentos esparços**. Presença de **grandes áreas faltantes**, principalmente na região do céu; presença de **furos esparços**. Abaulamentos generalizados, com maior incidência nas regiões dos rasgos. O compensado onde foi colada a tela apresenta-se em péssimo estado, com manchas de umidade e degradação do mesmo. Pintura: Em péssimo estado. Em craquelês e concheamentos generalizados; penetração da cola aderida à tela pelas fissuras; presença de grandes áreas de pedras generalizadas. [...] Presença de etiqueta no canto inferior esquerdo, presa com tachinhas sobre a pintura [...] Verniz: Totalmente oxidado, **alterando os valores da pintura**; entranhado em vários pontos da pintura. A presença da cola que transpassou do dorso da tela para a superfície da pintura, alterou ainda mais os valores tonais da mesma, quando em contato com o verniz oxidado; em **grandes áreas tornava-se praticamente impossível a visualização de detalhes da obra**. (Processo do tombamento. Grifos meus).³⁵

No processo de tombamento foram apontados como justificativas: ser uma das poucas obras da fase inicial do artista, uma ligação com sua terra natal e por indicar sua preferência pela luz ou do amanhecer ou do entardecer apontados pela historiadora e professora Lygia Martins Costa e pelo arquiteto Donato Mello Jr. Para Lygia Martins Costa a tela se enquadra na fase de aprendizagem do pintor e que “já se encontram todas as potencialidades de um artista, com visão precocemente sensível para a paisagem urbana” (1985). A obra é também considerada um importante documento iconográfico da Vila Nossa Senhora do Desterro.

Existem algumas versões de como a Igreja acabou em posse dessa obra. Uma dessas é de que a tela teria sido oferecida pelo próprio autor, quando em 1862, de volta da Europa, esteve por algum tempo na terra natal. Outra hipótese é de que a tela foi doada à Irmandade, em meados da primeira década do século atual, por uma “ilustre dama catarinense, viúva, sem

³⁵Disponível em: http://mnba.phlnet.net/pdf/Boletim_nr_11_12_1985.pdf.

filhos e sem parentes próximos, devota de Nossa Senhora do Rosário e que, pouco antes de morrer, ofertara “o único bem de família que lhe restara”.



Figura 11: Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro” – Atual Florianópolis, Victor Meirelles de Lima, 1851, Florianópolis/SC, Óleo sobre tela, 78,2 x 120,0 cm.(Fonte: Acervo Museu Victor Meirelles).

A tela apresenta em primeiro plano o piso quadriculado com uma mureta e a rua do Rosário (Coli, 2009, p.36) – atual rua Mal. Guilherme – na horizontal. Logo acima, ao centro, no eixo na vertical formado pela rua do Livramento – atual rua Trajano –, o conjunto de casas é apresentado conforme o estilo arquitetônico da época. No canto esquerdo, identifica-se os fundos da Catedral da cidade e, ao lado direito, as torres da igreja de São Francisco das Chagas. Ao fundo a tela evidencia a baía Sul da ilha: o mar com algumas embarcações e sua intensa movimentação marítima. Acima, ao fundo da baía Sul, a imagem contempla os morros cobertos por vegetação e a presença da Serra do Tabuleiro, com o cume do Cambirela ao centro. Por fim, preenchendo aproximadamente toda a metade superior da tela, o céu iluminado.

Victor Meirelles desenvolve a questão da cor, do claro e escuro, da expressão e da arquitetura. Certamente que tenha aproveitado sol da manhã, segundo Coli, possivelmente

entre 9 e 10h, devido a sombra que se projeta no canto inferior esquerdo da tela. Essa intuição se dá com base na posição do Cambirela, que está a oeste, local onde o sol se põe. Isso permite concluir que a posição do sol se encontra atrás do artista a leste.

Em muitas fontes é apontado que a tela foi feita a partir do adro da igreja. No entanto, Franz encontrou em uma bibliografia de José Leão Ferreira Souto o relato de que Victor Meirelles contara que a vista panorâmica fora feita a partir de sua torre. (2014, p. 50). Essa divergência talvez explique a diferenças de pontos de fuga: na análise feita por Coelho da perspectiva dessa obra são contemplados dois pontos de fuga distintos na mesma imagem. Um pode ser identificado na parte anterior da tela, seguindo as linhas da rua movimentada ao fundo. Em primeiro plano pode-se ver o segundo ponto de fuga, que segue as linhas da laje da igreja, revelando uma particularidade visual.

Dessa forma, é possível que essa estranha relação com a perspectiva, em que um ponto de fuga principal (encaminhado pelas linhas da Rua Trajano), no centro do quadro, e um segundo ponto de fuga (do adro da Igreja Nossa Senhora do Rosário), que não obedece ao resto da composição, acentue a verticalidade e o olhar para as montanhas. Assim, pode-se imaginar que a origem desta particularidade visual tenha se dado pelo fato do artista ter se posicionado em pontos diferentes para a confecção: um colocando seu cavalete no adro de igreja e outro posicionando-se na torre.

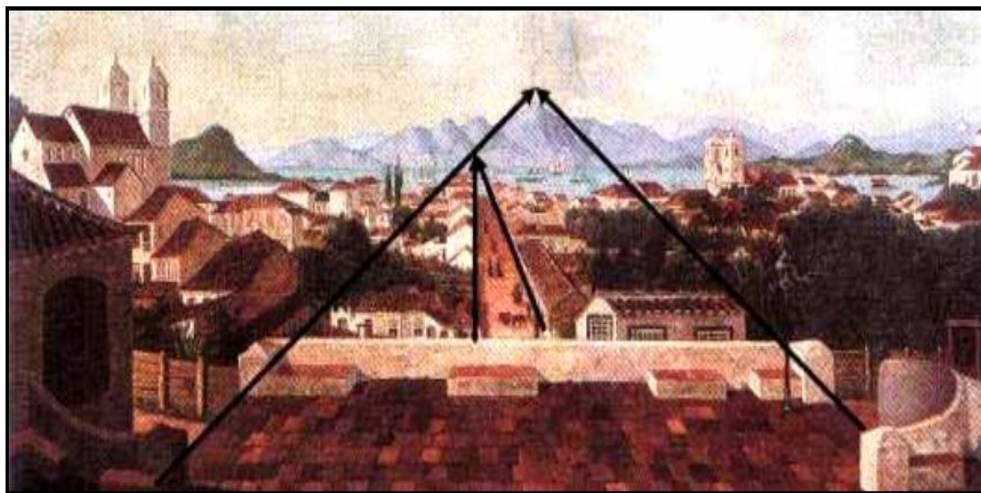


Figura 12: Indicação dos pontos de fuga (Fonte:in COELHO, Mario Cesar, et al. Os panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. 2007.p. 72)

Outra explicação apontada por Coelho é que:

É como se o olhar do pintor pudesse também estar muito acima do horizonte. O ponto de fuga em "Vista do Desterro", mais do que "erro", pode indicar um significado de espiritualidade, como evocação de um ponto mais alto, acima de todos, trindade, composição triangular que teve importância na obra de Meirelles, velho ou menino. (2007,p.87)

Explicação plausível se considerarmos tanto os estudos presentes em suas bibliografias, que apresentam o artista como sendo um homem devoto (Franz, 2014, p. 273) como a presença de composição triangulares em suas obras. Um exemplo é na *Primeira missa do Brasil (1860)*, representada na figura 13.

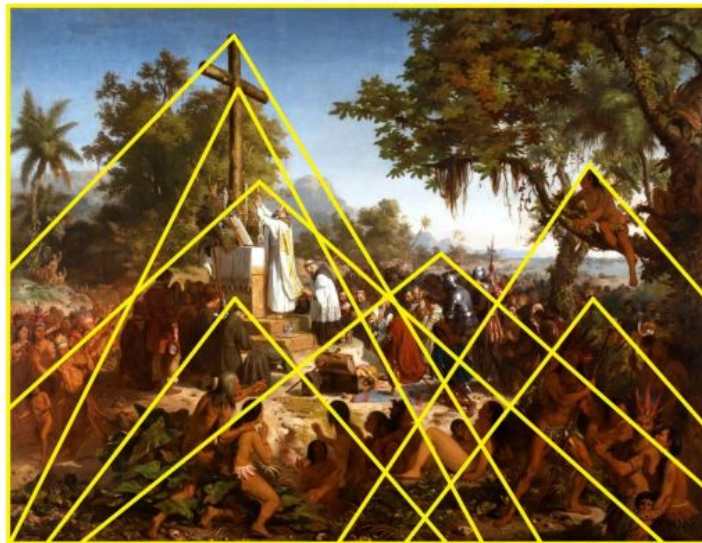


Figura 13: Estudo dos triângulos. (Fonte: MARRONI, Fabiane Villela. Um estudo a partir da semiótica visual da pintura A Primeira Missa no Brasil, de Victor Meirelles. Revista GEARTE, 2018, 5.1).

Tanto Coelho (p.70), Coli, (2009, p.36) como Palazzo (s.d, p.8) apontam que o jovem Victor Meirelles produziu esta tela (figura 11) tendo como referência a vista do *Rio de Janeiro desde o Morro de Santo Antônio*, de Taunay (figura 14). Segundo Coelho, é possível que Meirelles tenha observado a tela enquanto frequentava as aulas na academia, e tentou sintetizar ao retratar sua cidade natal. Para Franz, Victor aproveitou o recesso quando estava na cidade para aprimorar seus conhecimentos técnicos, como muitos críticos evidenciam sua dedicação. Embora, Coli considera a obra de Taunay mais dominada e sem esforço do que a de Victor Meirelles (2009, p.36). É inegável a semelhança entre as obras; ambas são pintadas a partir de uma visão do alto, que se estende dos casarios até o mar, em sintonia com a

vegetação, assim como as afirmações acima explicam o caráter da obra, que é uma obra de estudo.



Figura 14: Nicolas-Antoine Taunay. Vista do Rio de Janeiro desde o Morro de Santo Antônio. c.1818. Óleo sobre tela 46,5 x 57,4 cm. (Fonte:)

No Livro *Florianópolis: memória urbana*, a autora Eliana Veras Veiga traz a obra e abaixo uma foto tirada em 2010 do mesmo lugar (figura 15). 159 anos separam uma da outra. Inúmeras alterações urbanas diferenciam a cidade de Florianópolis, quando vista sob a ótica temporal de um mesmo ponto de origem: a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Dentre as alterações, destacam-se a perda da visão do mar e da ponta de João Mendes (na extremidade sul da prainha), ambas causadas por conta do aterramento da região. Na época da obra as águas se estendiam até os prédios da Alfândega e do Mercado Público, local de circulação de mercadoria. O morro Maria da Rita, na obra representado a esquerda, fora demolido. A maioria das casas apresentadas não existem mais, foram demolidas em função da expansão da cidade.

Quanto às transformações ocorridas no cenário urbano, o átrio da Igreja do Rosário era na época uma área considerada periférica, onde ficava no Bairro da Figueira, fazendo limites com o Bairro Mato Grosso ³⁶, embora não apareça na tela, em frente à rua ficava o cortiço Cidade Nova, (Cardoso, Malavota, 2008 p.37) e atrás era uma região ainda não habitada. Hoje a região faz parte da região central de Florianópolis e é um dos pontos turísticos da cidade. Há, no entanto, edificações que resistiram ao tempo, como a Catedral Metropolitana de Florianópolis, no canto esquerdo da obra, construída no início do século dezoito e a Igreja de São Francisco, construída no início de 1802.

Em uma entrevista feita por Sueliz Franz, a autora aponta que pouco restou do ‘espírito da época’ em que Victor Meirelles apresenta em suas obras. Na conversa com a Teresinha, esta observou:

“O centro de Florianópolis está completamente descaracterizado em relação ao tempo de Victor Meirelles. Então, quando penso em compreender o ‘espírito da época’ que o artista captou e registra ou nas suas paisagens da Cidade do Desterro, vou para Santo Antônio de Lisboa ou para a bucólica Enseada de Brito. Ali, próximo ao mar e aos pescadores, entre as casas açorianas consigo pensar melhor na luz e no ritmo, bem mais calmo, registrados nessas preciosas paisagens dos meados do século 19”. (FRANZ, 2016).³⁷

³⁶ ver mapa 01 em anexo.

³⁷ Entrevista cedida à Damião Carlos na reportagem: Uma viagem colorida à antiga Nossa Senhora do Desterro. 04/12/2016 ÀS 08H37 Disponível em: <<https://ndmais.com.br/blogs-e-colunas/carlos-damiao/uma-viagem-colorida-a-antiga-nossa-senhora-do-desterro/>>.

28

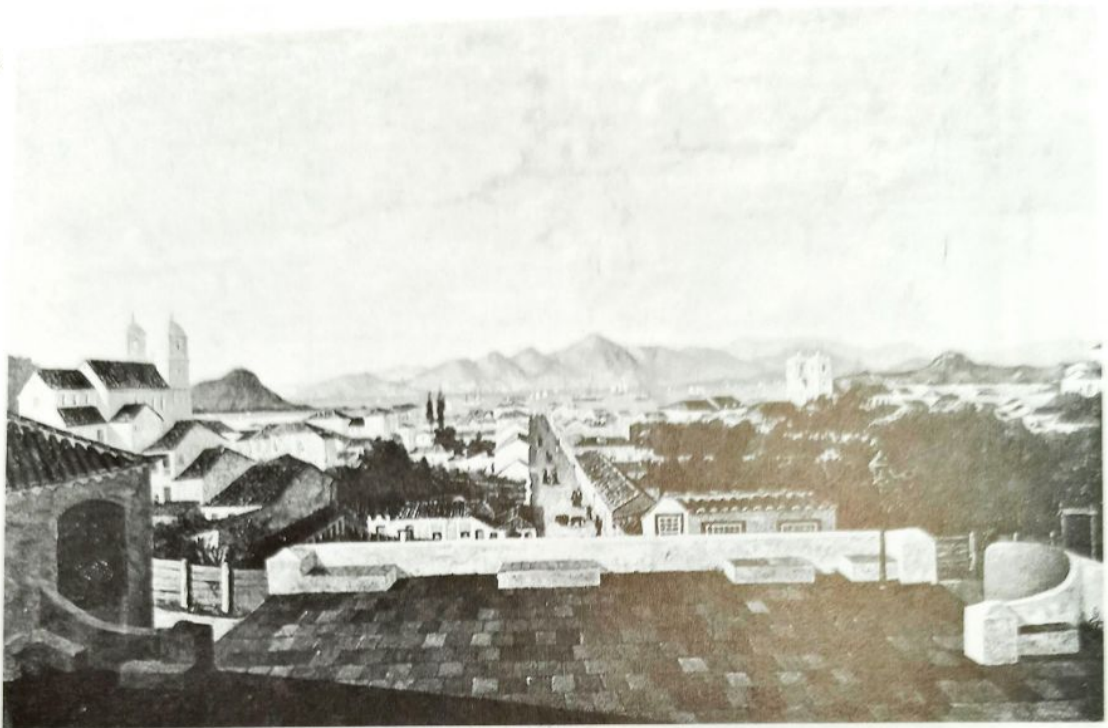


FOTO 128 - VISTA DA BAÍA SUL – PINTURA DE VICTOR MEIRELLES (SÉC. XIX)



FOTO 129 - A MESMA VISTA EM 2010

Figura 15: Vista da Baía Sul de Meirelles com uma fotografia atual- 2010. (Fonte: in VEIGA, 2014, p.410).

A quinta obra analisada por este trabalho (figura 16) foi pintada por Victor Meirelles entre dezembro de 1851 e março de 1852, período em que Victor se encontrava de férias cidade. Nas pesquisas realizadas por Franz a autora descobriu, através de jornais da época, que esta rua era então a nova moradia da Família do pintor. Hoje no edifício funciona uma agência do Banco Santander (2014 p.53). A casa representada nesta tela é o provável local onde nasceu Virgílio, o irmão de Victor Meirelles³⁸.

Certamente esta obra não representa uma escolha aleatória em compor mais uma vista de sua cidade natal, como por muito tempo pareceu ser (Frans, 2014, p.53). Esta pintura permaneceu com o artista até o final de sua vida, sem título, como tantas obras de caráter biográfico. Ou seja, relacionadas à sua história pessoal. Ela é mantida consigo como se guarda uma fotografia de um lugar especial (20114, p.54). Meirelles, como outros artistas, apresenta várias obras que só se começam a compreender a partir do conhecimento de sua história pessoal. Obras que ele deixou sem data e sem título, que pertenciam a seu acervo pessoal, hoje constam em museus inseridas em seu legado artístico (2014, p.151). A postura do artista em não nomear ou datar a obra demonstra o caráter da sua produção, sem a intenção de integrar o acervo da Galeria Nacional (2014 p.152).

A apresentação do casario é vasta em uma tela de apenas 34 por 49 cm. Os edifícios de apenas dois andares são retratados com magnitude, ocupando a área da tela. Os prédios desempenhavam uma função importante na Cidade: a atividade comercial. Na maioria dos sobrados presentes na tela é possível notar no andar térreo as tradicionais “três portas”, frequente nos armazéns do período. A rua possui calçamento do tipo pé de moleque, com pedras irregulares geometricamente arranjadas³⁹, algo pouco comum, considerando que na vasta maioria das ruas não havia calçamento, segundo Cabral. Conhecida na época como rua Augusta (atual rua João Pinto), era também famosa como a rua do comércio das ferragens, ou como a rua dos armadores, inclusive de artigos náuticos e de produtos importados. É possível perceber também uma maior circulação de pessoas, quando comparada com a figura 7. Desta

³⁸ Ver mais sobre o irmão de Victor Meirelles. In: Virgílio Meirelles Lima FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles: biografia e legado artístico. Caminho de Dentro edições, 2014.

³⁹ Semelhante a estes, existem ainda hoje em Santo Antônio de Lisboa na Praça Roldão da Rocha Pires.

forma, ainda que não necessariamente houvesse a intenção por parte do artista, passou a ideia de um certo grau de desenvolvimento.

Em um desses sobrados, na parte interna da rua, funcionou o Clube Doze de Agosto, fundado em 1872. A esquina à esquerda hoje dá lugar ao Edifício Meridional, primeiro arranha-céu de Florianópolis, inaugurado em 1959. À direita, no lugar do sobrado, outro prédio, este da década de 1960, o Edifício Joana de Gusmão. Esta pintura, que contempla o cotidiano de 1851, possui características coloniais que desapareceram ao longo do tempo.

Na tela *Uma rua na cidade de Desterro* (1851) (figura 16) o autor também visibiliza a presença de atores sociais de descendência africana. Dentre os personagens presente nesta imagem, assim como os que integram o cenário da figura 17, pode-se contar com a presença de algumas quitandeiras que vendiam seus produtos no centro da cidade. Essas mulheres estão caracterizadas tradicionalmente com panos “da Costa”, indumentária típica das mulheres escravizadas, provenientes da região da “Costa da Mina” (PASSOS, 2019 p.109). No lado esquerdo, um homem escravizado, descalço e com camisetas de pouca manga carrega as malas de um viajante, bem vestido, assim como outros homens ao lado direito com cartola e paletó. A distinção entre livres e escravizados foi comunicada pelo artista através do vestuário.

Passos diferencia a forma retratada dos escravizados de Meirelles das *típicas imagens* de Jean Baptiste Debret. Este procurava denunciar o caráter desumano e violento da escravidão através de representações de feitores castigando os escravos e dos trabalhos cansativos praticados pelos escravizados em engenhos de corte de madeira. Meirelles, por outro lado, representou os indivíduos de diferentes extratos sociais, com seus relativos graus de liberdade. Mesmo que fossem propriedade de outrem, os escravos ligados à região urbana possuíam maiores chances de ascensão social, de acumular para a compra de sua alforria. Eles podiam também ficar um pouco mais distantes da vigilância dos seus senhores para circular pela cidade⁴⁰.

⁴⁰ PASSOS, André Fernandes. Representações artísticas sobre a presença africana em Desterro (Ilha de Santa Catarina) no século XIX. Revista Santa Catarina em História, 2019, 13.1: 103-114.



Figura 16: Victor Meirelles, Rua João Pinto, antiga rua Augusta em Desterro, 1851, óleo sobre Cartão, 33,9 x 49,2 cm. (Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes)



Figura 17: Victor Meirelles, Rua Candelária, esquina da Rua Alfândega , s.d, Óleo sobre, 53 x h36 cm. (Fonte: Casa Geyer/Museu Imperial/IBRAM/MINC).



Figura 18: Recortes de diferentes obras: superior a esquerda é retirado da figura 11, ao lado é a figura 23 o recorte inferior esquerdo é Desterro de 1785 representada por Gaspard Duché-de-Vancy, o último recorte Desterro em 1845, pintura de Vicente Prieto (Fontes: Livro “Desterro – Ilha de Santa Catarina”, de Gilberto Gerlach)

A figura 18 apresenta recortes de obras de diferentes pintores retratando a paisagem urbana. Todas revelam a mesma retórica: as verossimilhanças entre as edificações, com suas paredes brancas e telhados laranja. Os prédios passam a adquirir formatos diversificados conforme suas funcionalidades. Apesar das semelhanças, as diferenças são mensuráveis. Na Desterro representada por Gaspard Duché-de-Vancy, no século XVIII as residências são esparsas, retratadas como se fossem todas iguais e de forma simples. Meirelles retrata uma Desterro com os edifícios de formas expressivas. Os prédios são representados semelhantes entre si, conforme os padrões arquitetônicos do período, como as igrejas respeitando suas cores, os sobrados, onde havia comércio no andar térreo e moradia em cima. Meirelles diferencia as edificações do mesmo tipo conforme a necessidade de reconhecimento. Em que alguns casos pode-se diferenciá-los não apenas pela posição geográfica, mas também pelas características arquitetônicas. Assim como bem afirma Gusmão: “Ele não transformou o que viu, não recriou; exercitou sua fidelidade artística absoluta à bela paisagem urbana” (2006, p.76).

Como vimos acima, Desterro não foi a única cidade pintada por Victor Meirelles. Durante sua vida ele viajou e morou em outros lugares. Aos 14 anos se mudou para o Rio de

Janeiro para ir estudar na Academia Imperial de Belas Artes, retornando para Desterro nos recessos das aulas. Com 21 anos fez uma longa viagem de estudos, entre os anos de 1853 e 1861. Neste período residiu por um tempo em Roma e por outro em Paris. Nesta viagem também conheceu a Bélgica. Quando retornou da Europa, Meirelles continuou vivendo no Rio de Janeiro, realizando viagens pelo Brasil a trabalho ou para realização de estudos. Viajou para Pernambuco, Porto Seguro e para o Paraguai.

Ao atravessar o mar rumo à Europa, em 10 de janeiro de 1853, Meirelles ficou na Itália até 1856 antes de rumar à França. Na Itália, frequentava as aulas na Accademia di San Luca,⁴¹ passando por dois mestres, que estavam entre os mais importantes artistas italianos do período: Tommaso Minardi e Nicola Consoni. Enquanto pensionista do Império enviou a obra *Retrato do cavalleiro Minardi* (1855) ao Brasil, como atesta o catálogo da Exposição Geral de 1884. Meirelles faz também a paisagem com a *vista da cidade de Ronciglione* (figura 19), na Itália, como uma espécie de diário de viagem realizado na cidade italiana.



Figura 19: Vista de Ronciglione - 1853/1856 (circa) (Fonte: Museu Victor Meirelles)

Na figura 10, há um conjunto de edifícios, variando entre térreos e de três pavimentos. Na porção oeste da tela vê-se uma igreja com uma cúpula e uma torre. Vegetação percorre toda a faixa inferior, com hachuras e rochas soltas. Há um pequeno grupo de casas

⁴¹ Não sendo, no entanto, um inscrito regular

embaixo, no centro. A parte superior é reservada ao céu, desenhado sem traços (Boppré, 2011). Este desenho fez parte de uma exposição intitulada: *Viagem em torno do museu: 60 anos de Museu Victor Meirelles*. Das quatro obras expostas no módulo “Plano de viagem”, três delas são do pintor, sendo elas: *Estudo de traje italiano* (1854), o desenho *Vista de Ronciglioni* (1853-1856) e um esboço de paisagem para “*Passagem do Humaitá*” (1868-1872), cuja ideia era pensar Victor Meirelles como um viajante em seu tempo⁴².

Ao retornar ao Brasil, Meirelles realizou diversas viagens a trabalho. Em uma delas, o império o encarregou da execução de duas telas, cujo objetivo era a glorificação da Marinha por sua atuação na Guerra do Paraguai. Para isso, era necessário conhecer *in loco* os cenários dos conflitos, realizando posteriormente as pinturas sobre *Humaitá* (1872), *Riachuelo* (1872) e *Guararapes* (1879). Voltou à Europa para refazer o *Combate Naval do Riachuelo* (segunda viagem europeia entre 1881 e 1883)⁴³ ⁴⁴.



Figura 20: Victor Meirelles, Ruínas da igreja de Humaitá (1868) (Fonte: Livro *Victor Meirelles: Novas Leituras*, 2009, p.213)

⁴²Extraído do folder *Viagem em torno do museu: 60 anos de Museu Victor Meirelles*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2012. 10 Idem. 64 *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 59-73, jan.-jun. 2013

⁴³A obra original teve início em 1868 e foi finalizada em 1872, mas fora totalmente debilitada por falta de cuidados específicos após sua exibição Exposição Universal da Filadélfia em 1876. Um segundo quadro fora realizado em 1883, que hoje reside no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro

⁴⁴importante salientar que apenas há pouco tempo o chamado “Estudo para Passagem de Humaitá” se tornou conhecido, ao ser reproduzido no livro comemorativo aos 50 anos do Museu Victor Meirelles, e, principalmente, circulando com a exposição Victor Meirelles - um artista do império, transformando-se em uma incógnita. Maraliz de Castro Vieira Christo.

A imagem acima é o único dos desenhos publicado durante os quatro meses em Victor Meirelles meses que esteve no teatro da guerra⁴⁵. Enquanto viajava, ele documentava e produzia desenhos preparatórios, como os detalhes dos navios para reconstruir as cenas. O conhecimento acadêmico de Victor Meirelles permitiu ir além de dados e relatos para a produção das obras que o haviam sido encarregado. As entrelinhas da Igreja em ruínas revelam o território recém conquistado; pressupõem a batalha já finda, o objetivo alcançado, em suma: acusa o motivo da reprodução da paisagem.⁴⁶

Décadas depois de sua viagem ao Paraguai ele voltará a pintar uma “guerra”, mas com uma proposta bem diferente. Trata-se do panorama criado em 1897 (figura 21) sobre a Revolta da Armada⁴⁷. O que chama atenção no panorama, em comparação com a figura 7, é observar que ao longo de sua carreira Victor Meirelles desenvolveu sua relação com a perspectiva. Enquanto na figura 7 é evidente ao menos 3 pontos de vistas, no panorama a perspectiva foi pintada a partir da Fortaleza, com a perspectiva diluída em toda a obra. Chisto ressalva a sua possível finalidade: “o panorama foi pintado na perspectiva da Fortaleza de Villegaignon, base dos revoltosos, mostrando não a batalha, mas a Fortaleza deserta, já em ruínas, e a cidade ao fundo, não estando claro se o ponto de vista se referia aos vencedores ou aos vencidos.” (2009, p.76).



Figura 21: Panorama criado durante a Revolta da Armada, em 1897. (Fonte:Fonte: Coelho, Mário Cesar. in Victor Meirelles – novas leituras. Org. Maria Inez Turazzi. Florianópolis Museu Victor Meirelles: Studio Nobel, 2009, p.141)

No contexto da obra, o artista encontrava-se jubilado da antiga Academia Imperial de Belas Artes, procurando adaptar-se aos novos tempos republicanos. Buscou como alternativa

⁴⁵Meirelles não participava é claro, diretamente dos combates, estava em proteção da Marinha, passando a maior parte do tempo a bordo no navio chefe da esquadra. in STUMPF, Lúcia Klück. Fragmentos de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881). 2019. PhD Thesis. Universidade de São Paulo.

⁴⁶A Igreja em ruína tornou-se imagem icônica da guerra que dizimou Paraguai, hoje lugar de memória, protegido como patrimônio histórico.

⁴⁷ Levante ocorrido em 1893, contra o governo de Floriano Peixoto.

o entretenimento, a pintura de grandes panoramas expostos em rotunda, vistos mediante a compra de ingressos.

Antes de partir para a Bélgica e executar o Panorama da cidade do Rio de Janeiro Meirelles encaminhou um documento na Junta Comercial da Corte do Rio de Janeiro, em 15 de junho de 1886, para formar a Empresa de Panoramas Meirelles & Langerock. Segundo Coelho, o intuito era expor nas principais cidades européias.

Para a Europa, O Brasil é o Rio de Janeiro da boa ou má fama, deste depende o bom ou mal crédito de todo o país [...] Os espírito incultos, e até mesmo de certa cultura na Europa, ignoram o estado verdadeiro da nossa civilização e não raro lá se pergunta, e até as capitais, se no Rio de Janeiro pode-se andar à noite sem receio de ser atacado pelas feras e canibais. (MEIRELLES, 1889, p.5-7. apud COELHO, 2009, p. 111).

Victor Meirelles percebia que a perspectiva que os Europeus tinham do Brasil era de um país selvagem e inóspito, onde se podia ser atacado por canibais ao se andar desatento pelas ruas. Assim, buscava desmistificar essa imagem através da representação do desenvolvimento urbanístico do Rio de Janeiro. Pintava as edificações em primeiro plano, colocando a vegetação com menor ênfase.

Buscando entretenimento para grande multidões, em 1889, Meirelles participou de uma exposição de obras onde foram retratados os temas de batalhas e paisagens de cidade. Essa exposição ocorreu em Paris. Um de seus panoramas fora exposto em um espaço circular de rotunda, emulando o ponto de vista captado pelo artista⁴⁸. Essa disposição permitindo então uma visão ampla da paisagem. O *panorama Circular do Rio de Janeiro* (COELHO, 2007, p. 87), que participara da exposição, fazia parte de uma estratégia do imperador Dom Pedro II em criar uma visão romantizada da cidade. Foi pintado na Bélgica em colaboração com o artista Henri Langerock, seu sócio. Fora exposto também em Bruxelas, em 1888, e no Rio de Janeiro em 1891.

⁴⁸ para aumentar o efeito ilusório da pintura dos panoramas, Meirelles acrescentou à sua instalação passarinhos que voavam pelo espaço interno do edifício.

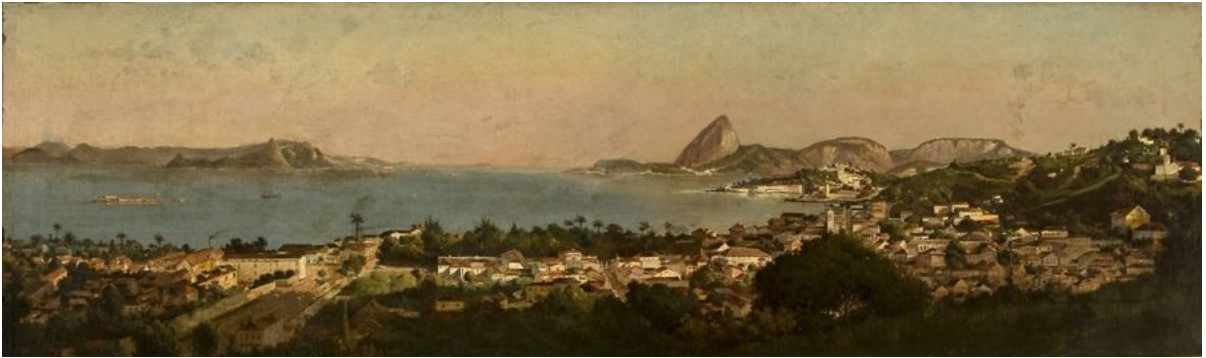


Figura 22: Victor Meirelles. Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: morro do Corcovado e Tijuca, ca. 1885, óleo sobre tela, 57cm x 210cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. (Fonte: Coelho, Mário Cesar. in Victor Meirelles – novas leituras. Org. Maria Inez Turazzi. Florianópolis Museu Victor Meirelles: Studio Nobel, 2009, p.132)



Figura 23: Victor Meirelles. Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: morro do Castelo, c. 1885, óleo sobre tela, 100cm x 100cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. (Fonte: Coelho, Mário Cesar. in Victor Meirelles – novas leituras. Org. Maria Inez Turazzi. Florianópolis Museu Victor Meirelles: Studio Nobel, 2009, p.124).



Figura 24: Victor Meirelles, *Estudo de Nuvens*, s. d., óleo sobre tela, 23,3 x 44 cm. (Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes, n. 925).

O *Estudo de Nuvens* com o céu intensamente iluminado por tons alaranjados, pertencera a sua coleção doméstica até seus últimos dias. Segundo FRANZ, poucos amigos o visitaram na Rua Benjamin Constant, número 30, nos últimos anos de vida. Eduardo de Sá e Antônio Parreiras, seus amigos, contam que as paredes de sua casa eram cobertas de óleos, aquarelas, desenhos e esboços, pendurados em desordem, evidências de décadas de trabalho. Não houve um inventário dos bens móveis que ficaram nessa casa após a morte de Meirelles. Do que Victor deixou da sua coleção doméstica, segundo Argeu Guimarães, constavam:

O tocador de sanfona, a Degolação de São João, uma Rua do Rio de Janeiro, que Donato Mello provou ser, de fato, uma Rua do Desterro [...] incluem-se ainda uma paisagem, e Morta a óleo, e aquarelas. Estudos de Cabeça, do Tiradentes, de Felipe Camarão, de Moema. Esboços do Panorama do Descobrimento, da cidade do Rio de Janeiro, uma centena de estudos de trajes, aquarelas com estudos de nuvens, e muitas outras não arroladas, barrancos do Paraguai, esboços de retratos, apontamentos de paisagens restos díspares e isolados de um pincel incansável. (GUIMARÃES, p. 146 apud FRANZ p.326).

Assim como as figuras 11 e 16, o estudo não tinha como objetivo fazer parte de um acervo. Não obstante, fez parte da exposição *Paisagem na Academia*, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/IBRAM), entre maio e junho de 2017. A curadoria foi dos professores

Carlos Terra e Ana Cavalcanti, da EBA, cujo enfoque é a história do ensino da pintura de paisagem na Academia de Belas Artes, que funcionou no Rio de Janeiro. Das 21 obras expostas, entre gravuras, pinturas e aquarelas, constam entre os destaques

São destaques da exposição o processo artístico cotidiano e trabalhos que habitualmente não são expostos ao público, como desenhos realizados como provas para o concurso de professor de “Paisagem, flores e animais” de 1881, estudos de nuvens de Victor⁴⁹ Meirelles e pequenas paisagens de Rodolpho Amoêdo. se pintar nuvens.

O trabalho cotidiano de observação atenta da natureza estava, portanto, presente nas práticas do professor Victor Meirelles. Ele, em diversas ocasiões, assumiu temporariamente as aulas de paisagem⁵⁰, acumulando essa tarefa ao exercício de professor de pintura histórica. Jorge Coli ressalta que em quase todos os quadros do pintor se nota o cuidado que ele punha nos pequeninos estudos dos traços. (2009, p.36)

Como perceptível através das obras analisadas até então, desde suas primeiras *Vistas de Desterro*, até ao empreender a pintura de panoramas (outra forma de pintar paisagens inovadora para época). Em que a observação foi um ponto de partida que desde o início e se mescla às escolhas artísticas e experiências da vida do pintor.

Neste curioso trecho sobre a *Passagem de Humaitá* Jorge Coli comenta:

“...Meirelles, além de dominar o traço imponderável, possuía uma intuição atmosférica que pôde desenvolver melhor em Roma, graças ao exemplo de Tommaso Minardi, supremo desenhista do purismo, mas, também artista da atmosfera, sensível aos flamengos e venezianos. Meirelles acresceu, ao lado de seu espírito geométrico, a maestria das cores na espessura do ar.”⁵¹

Em que assim como no *Estudos da Nuvens*, *Batalha dos Guararapes* ou *Moema* estão presente e os efeitos atmosféricos. Não é sem razão que alguns críticos buscavam sobrepor Meirelles, pintor de paisagem, ao Meirelles, pintor histórico (CHRISTO, 2009, p. 360). Em vista do exposto, pode-se concluir também que sua atuação como paisagista também foi notável.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.museus.gov.br/a-paisagem-na-academia-em-mostra-no-mnba/>

⁵⁰ Victor Meirelles lecionou Pintura de Paisagem na Academia nos anos 1878, 1879 e 1884 (Fonte: Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI p.21)

⁵¹ COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? São Paulo: SENAC, 2005, p. 43.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta monografia buscam-se diferentes ferramentas de análise para entender, como ponto de partida, a cidade de Nossa Senhora de Desterro apresentada por Victor Meirelles. As obras analisadas remontam ao início de sua carreira, apesar de que em algumas ainda se debata a precisão das datas em que foram realizadas. As imagens então selecionadas como fontes, cada uma com sua forma e características peculiares, foram entrelaçadas com a vasta bibliografia encontrada, percorrendo documentações e historiografia, para que pudessem, em conjunto, elucidar fragmentos do cotidiano da cidade em meados do século XIX.

Dos dois capítulos centrais: o segundo é apresentado para expor a relação de Victor Meirelles com Desterro e o terceiro volta-se para a análise das obras. Apesar de dispostos em etapas, traçam informações que buscam, de certa forma, se comunicar com o todo.

Em uma frase citada por uma professora de didática (da qual não lembro o autor) dizia algo próximo de “para ensinar história ao João, é preciso entender de história e **de João**”. Extrapolando-se o sentido dessa frase chega-se em que, *para entender as imagens de Victor Meirelles, é preciso entender de imagens e de Victor Meirelles*. Neste sentido, este trabalho também buscou conhecer o artista, explorando as bibliografias recorridas, para compreender os possíveis motivos, contextos e experiências que o levaram a produzir tais obras.

Ao discutir a relação de Victor Meirelles com a sua cidade natal obteve-se informações, contidas principalmente na bibliografia recente, de seu contexto familiar e sobre o local onde se localizava sua casa. Explorou-se como esse contexto foi importante para delinear sua vida artística. O seu local do nascimento, na cidade, onde hoje é abrigo de algumas de suas obras e é também um lugar de resgate à sua memória, além de ter sido o local do início de sua formação artística e que influenciou algumas de suas escolhas ao longo de sua carreira.

A escolha metodológica de iniciar as análises das fontes através de um breve apresentação da arte brasileira do século XIX teve como objetivo não só uma mera contextualização, mas a inserção das fontes como parte deste enredo. Assim como considerá-las um projeto complexo permitiu dar mais autonomia e liberdade nas

interpretações. As fontes puderam então dialogar e conflitar com diferentes perspectivas e temporalidades.

Com isso, debruçando-se os olhos na Desterro pintada por Meirelles encontrou-se variados detalhes relacionados ao cotidiano da cidade: sua vegetação, seu estilo arquitetônico predominante na região central e o delinear da topografia. As formas como Victor apresenta a cidade também revelam os diferentes tipos sociais distinguidos através dos trajes e contextos. O confronto das imagens também aponta algumas transformações urbanas no decorrer do tempo, assim como algumas permanências.

O desenvolvimento deste trabalho pode contribuir para uma melhor apreciação de Victor Meirelles, enquanto pintor de paisagem, bem como o seu interesse sobretudo pela cidade (de Desterro). O estudo, perpassando por outras obras de Meirelles, revela-se particularmente rico para a compreensão das escolhas apresentadas pelo artista, que se sobressaem na paisagem. O texto também aponta uma característica marcante do pintor: o constante desenvolvimento técnico e artístico ao longo de sua vida.

Por se tratar de um trabalho histórico e monográfico, concentra-se ao máximo nas análises das cinco imagens do artista selecionadas como fontes. Isso explica, inclusive, os recortes temporais do segundo capítulo. Considerou-se que uma análise completa das obras dos artistas ou de imagens que retratam a cidade de Florianópolis, embora recorridas à algumas quando necessárias, extrapolariam o escopo deste trabalho. Entretanto podem, visto que não se trata de um assunto esgotado, ser retomadas em trabalhos futuros.

Por fim, neste passeio pelas obras de Meirelles, se não dizer *patrimônio artístico*, caminha-se na tentativa percorrer o cotidiano de Nossa Senhora do Desterro pelo olhar de Victor Meirelles Lima. Nessa jornada cobriu-se também uma lacuna de estudos que existe do artista enquanto pintor de paisagens, marcadas pela abstração da cidade de Desterro.

REFERÊNCIAS

- CAUQUELIN, Anne. A invenção da Paisagem; tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- ARANTES, Antonio A. O patrimônio cultural e seus usos: a dimensão urbana. *Revista Habitus-Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia*, 2009, 4.1: 425-435.
- ARAÚJO, Aline Praxedes de, et al. Há tantas formas de se ver o mesmo quadro: uma leitura de O Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1872/1883). 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BORDINHÃO, Katia Maria Widholzer, et al. As Exposições Temporárias do Museu Victor Meirelles. 2018.
- CESCO, Susana. Meio ambiente e saúde pública: a urbanização de Nossa Senhora do Desterro no século XIX. *Esboços: histórias em contextos globais*, 2011, 18.25: 142-163.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Uma batalha cromática: Victor Meirelles e a passagem de Humaitá. *XI Encontro de História da Arte*, 2015.
- Christo, M. D. C. V. (2009). A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *Arbor*, 185(740), 1147-1168.
- COELHO, Mario Cesar, et al. Os panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. 2007.
- COLI, Jorge, XEXÉO, Mônica F. Braunscheweiger. Vitor Meirelles um artista do império. Curitiba e Rio de Janeiro: Museu Oscar Niemeyer e Museu Nacional de Belas Artes, 2004.
- COMERLATO, Fabiana. UM AÇOUGUE CLANDESTINO EM DESTERRO NO FINAL DO SÉCULO XVIII: O SALVAMENTO ARQUEOLÓGICO DO SÍTIO CASA NATAL DE VICTOR MEIRELLES, FLORIANÓPOLIS-SC. *Série Arqueológica (UFPE)*, 2011, 26: 159-180.
- CORRÊA, Carlos Humberto. *História de Florianópolis ilustrada: Nossa Senhora do*

Desterro. Editora Insular, 2004.

DA VEIGA, Eliane Veras. *Florianópolis: memória urbana*. Editora da UFSC, (Vol, 3). 2010.

DIAS, Elaine. Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). UNICAMP, 2009.

DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2013, 2.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Imprensa a vapor H. Lombaerts & c., 1888.

FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles: biografia e legado artístico. Caminho de Dentro edições, 2014.

FRANZ, T. S. . No último ateliê de Victor Meirelles um acervo privado para estudar a sua biografia. In: VALLE, Arthur, et al. Oitocentos. Tomo IV: O Ateliê do Artista. *Rio de Janeiro: CEFET/RJ*, p. 309-238, 2017.

FRANZ, Teresinha Sueli. Mariano Moreno e a primeira formação artística de Victor Meirelles. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_mmoreno.htm>.

GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vitor Meireles*. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e Conselho Federal de Cultura, 1977.

IPHAN. Brasil. Museu Victor Meirelles – 50 anos; catálogo de obras. Textos: SOUZA, A. M. de; VOGEL, D. e MALLMANN, R. Apres. Dalmo Vieira Filho e Lourdes Rossetto. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002.

LIMA, Roberto Pastana Teixeira. A Cidade Racional. Amparo: um Projeto Urbanístico do “Oitocentos”. *Amparo, Campinas*, 1998.

MAKOWIECKY, Sandra. O tempo de Victor Meirelles e a Cidade de Florianópolis. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_florianopolis.htm>.

MALAVOTA, Claudia Mortari. *Os Homens Pretos do Desterro: um estudo sobre a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (1841-1860)*. NEAB, Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, 2011.

MARRONI, Fabiane Villela. Um estudo a partir da semiótica visual da pintura A Primeira Missa no Brasil, de Victor Meirelles. Revista GEARTE, 2018, 5.1.

MELLO, Jefferson Agostini. Esboço de paisagem para Passagem de Humaitá: barranco. http://www.museuvictormeirelles.org.br/exposicoes/victor_meirelles/obraemperspectiva/jefferson_agostini_mello.htm

MELO, Sabrina Fernandes. Normatização das construções urbanas e desenvolvimento arquitetônico em Florianópolis. *Revista Santa Catarina em História-Florianópolis-UFSC-Brasil ISSN*, 1.2: 2010.

MORTARI, Claudia; CARDOSO, Paulino de Jesus. Territórios negros em Florianópolis no século XX. *História de Santa Catarina: estudos contemporâneos. Florianópolis: Letras Contemporâneas*, 1999, 86-91.

MURGUIA, Eduardo Ismael; YASSUDA, Silvia Nathaly. Patrimônio histórico-cultural: critérios para tombamento de bibliotecas pelo IPHAN. *Perspectivas em ciência da informação*, 2007, 12.3: 65-82.

MUMFORD, Lewis. cidade na história: suas origens, desenvolvimento e perspectivas. *Trad. Neil R. da Silva, A 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes*, 1982.

PALAZZO, Pedro Paulo. A Arte na cidade: Vistas urbanas do Brasil no século XIX.

PASSOS, André Fernandes. Representações artísticas sobre a presença africana em Desterro (Ilha de Santa Catarina) no século XIX. *Revista Santa Catarina em História*, 2019, 13.1: 103-114.

PEREIRA, Sonia Gomes; PIMENTEL, Lucia Gouvêa; DE PAULA PEREIRA, Patrícia. Arte brasileira no século XIX. C/Arte, 2008.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Origens da noção de preservação do patrimônio cultural no Brasil. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)*, 2006, 3: 4-14.

ROSA, Angelo de Proença; PEIXOTO, E. R. Victor Meirelles de Lima 1832-1903. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

RUBENS, Carlos. Victor Meirelles sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SANTOS, André Luiz. GT4-615 Desterro: navegação, crescimento do comércio, da cidade e da pobreza durante o século XIX. *Anais ENANPUR*, 2007, 12.1.

SILVA, Luiz Carlos da. Representações em tempos de guerra: Marinha, civilização e o quadro Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1868-1872). Dissertação de Mestrado em História- Universidade Federal do Paraná, 2009.

SOUZA, Sara Regina Silveira de. A presença portuguesa na arquitetura da Ilha de Santa Catarina séculos XVIII e XIX. Dissertação de mestrado em História. Florianópolis. UFSC, 1980.

STADEN, Hans. Duas viagens ao Brasil: arrojadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do novo mundo. Sociedade Hans Staden, 1942

STUMPF, Lúcia Klück. Fragmentos de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881). 2019. PhD Thesis. Universidade de São Paulo.

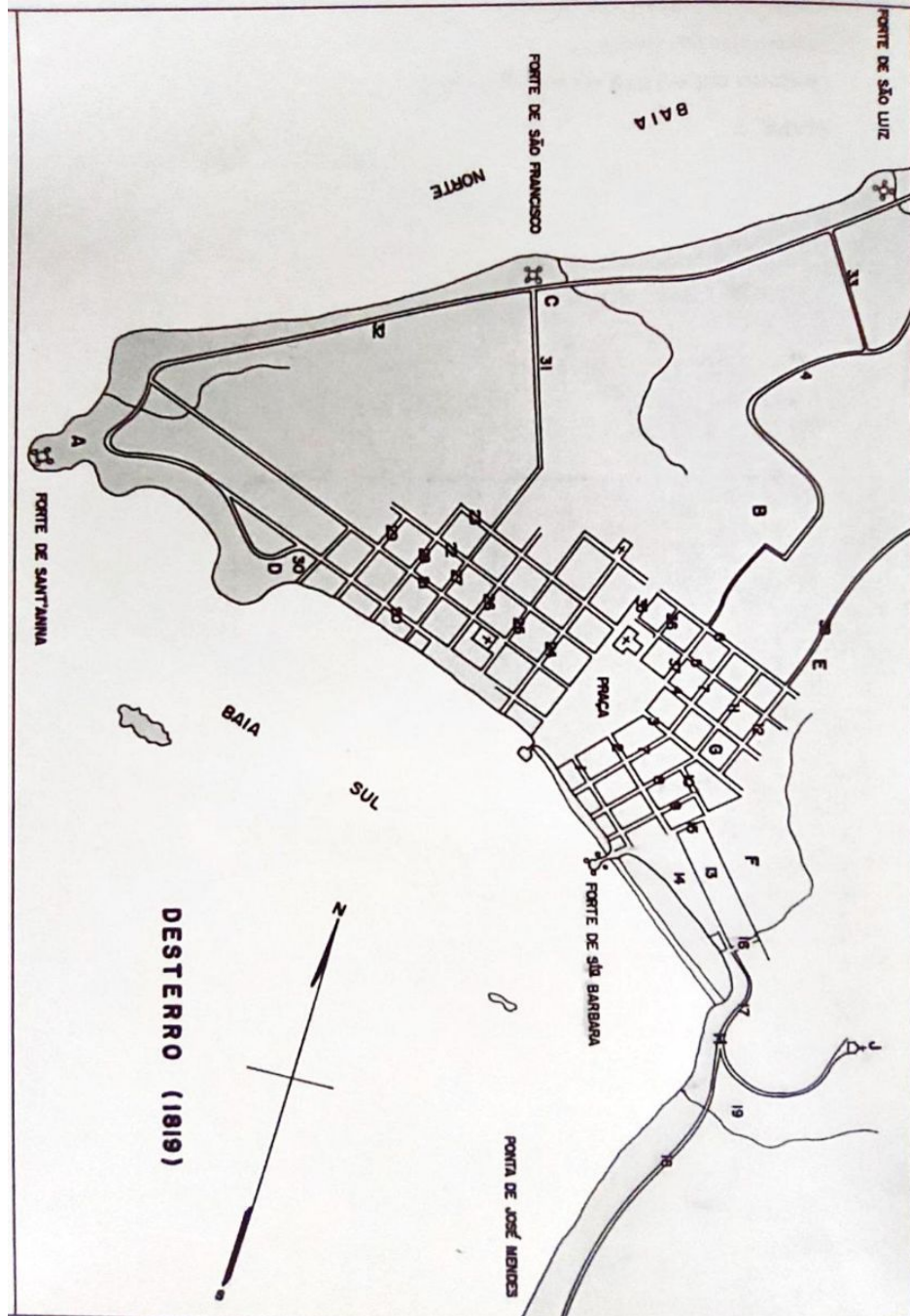
TEIXEIRA, Manuel C.; DA SILVA, Maria Manuela CG. *A construção da cidade brasileira*. Livros Horizonte, 2004.

TURAZZI, Maria Inez. Victor Meirelles: novas leituras. *Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC*, 2009.

VALLE, Arthur. Esboço de paisagem para Passagem de Humaitá: barranco. http://www.museuvictormeirelles.org.br/exposicoes/victor_meirelles/obraemperspectiva/arthur_valle.htm.

VEIGA, E. V. da. Florianópolis: Memória Urbana. 2. ed. rev. e ampl. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2008.

ANEXO A

Mapa 01 - Desterro em 1819.⁵²

⁵² Veiga, Eliane Veras da. p. 92.

Legenda do mapa:

Desterro em 1819

BAIRROS

- A - Estreito
- B - Mato-Grosso
- C - Praia de Fora
- D - Figueira
- E - Tronqueira
- F - Campo do Manejo
- G - Pedreira
- H - Toca
- J - Menino Deus

RUAS

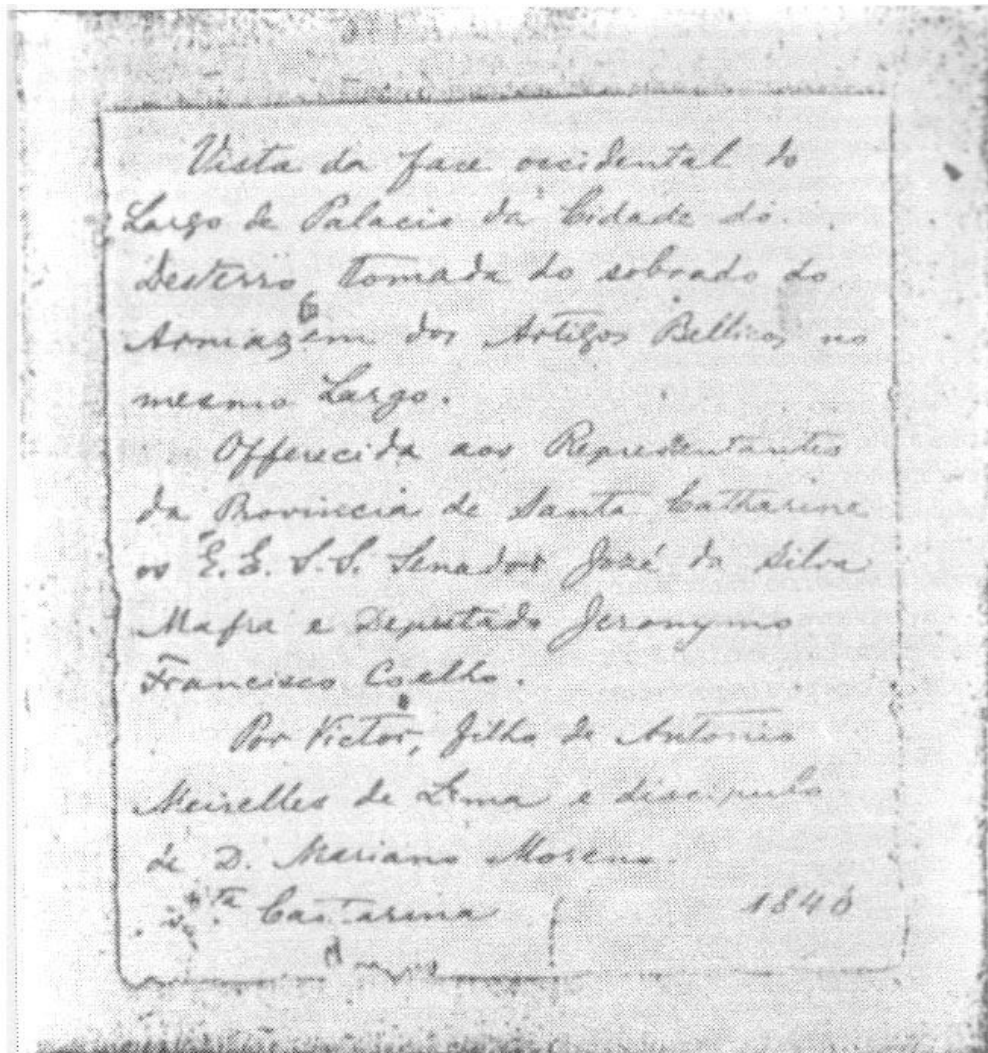
- 1 - Augusta
- 2 - Rua da Cadeia
- 3 - Rua dos Quartéis Velhos
- 4 - Rua do Vigário que vai para o Campo
- 5 - Rua do Desterro
- 6 - Rua do Alecrim
- 7 - Rua da Conceição (das Rosas, do Padre Domingos José, do "Assougue")
- 8 - Rua da Lapa
- 9 - Travessa que vai para o Forte
- 10 - Rua da Pedreira
- 11 - Rua da Fonte Grande
- 12 - Rua da Tronqueira
- 13 - Quartel do Campo do Manejo
- 14 - Rua do Vinagre
- 15 - Beco do Quartel (Beco Sujo)
- 16 - Beco do Cortume
- 17 - Rua do Menino Deus
- 18 - Rua da Toca
- 19 - Rua de São Martinho
- 20 - Rua do Príncipe
- 21 - Rua do Senado (dos Moinhos de Vento)
- 22 - Rua do Governador
- 23 - Rua da Palhoça
- 24 - Rua do Livramento
- 25 - Rua do Ouvidor (dos Quartéis de Mexia)
- 26 - Rua do Propósito (da Paz)
- 27 - Rua da Palma
- 28 - Rua da Palhoça
- 29 - Rua do Bom Jesus
- 30 - Rua da Figueira
- 31 - Rua do Passeio
- 32 - Rua da Praia de Fora beira-mar (Rua de S. Ana)
- 33 - Rua de São Marcos
- 34 - Rua do Mato Grosso
- 35 - Rua da Trindade
- 36 - Rua do Espírito Santo
- 37 - Rua Áurea
- 38 - Rua das Olarias

Fonte: Cabral, O. R. - Nossa Senhora do Desterro. Notícias, vol. I.

Mapa 6

ANEXO B

Manuscrito de Victor Meirelles, citado no artigo de Teresinha Sueli Franz in: FRANZ, Teresinha Sueli. Mariano Moreno e a primeira formação artística de Victor Meirelles. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_mmoreno.htm>



Manuscrito de Victor Meirelles, 1846.

Fonte: FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para a compreensão da arte** - Museu Victor Meirelles. Florianópolis: Insular, 2001, p. 26).