



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENADORIA ESPECIAL DE MUSEOLOGIA
CURSO DE MUSEOLOGIA

Iasmim Albuquerque Araujo

**De Países Baixos à Recife, Rio de Janeiro e Florianópolis: a trajetória da pintura
de paisagem no Brasil**

Florianópolis

2024

Iasmim Albuquerque Araujo

**De Países Baixos à Recife, Rio de Janeiro e Florianópolis: a trajetória da pintura
de paisagem no Brasil**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Museologia.

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

Florianópolis

2024

Araujo, Iasmim Albuquerque
De Países Baixos à Recife, Rio de Janeiro e
Florianópolis: a trajetória da pintura de paisagem no
Brasil / Iasmim Albuquerque Araujo ; orientadora, Daniela
Queiroz Campos, 2024.
73 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Museologia,
Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. Museologia. 3. História da Arte. 4.
pintura de paisagem. I. Campos, Daniela Queiroz. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
Museologia. III. Título.

Iasmim Albuquerque Araujo

De Países Baixos à Recife, Rio de Janeiro e Florianópolis: a trajetória da pintura de paisagem no Brasil

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel em Museologia e aprovado em sua forma final pelo Curso de Museologia.

Florianópolis, 3 de dezembro de 2024.

Profa. Dra. Karine Lima da Costa
Coordenação do Curso

Banca examinadora

Profa. Dra. Daniela Queiroz Campos
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Karine Lima da Costa
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Mário César Coelho

Florianópolis, 2024.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar agradecendo a Deus, por me conceder forças para perseverar e finalizar o curso. Aos meus pais, Patrícia e Rogério, por me aturar por mais de vinte anos e me lembrar de sempre seguir o meu caminho com calma. Aos meus irmãos, Ivan e Igor, por me mostrar excelência acadêmica, muita implicância e muito amor.

Agradeço à minha orientadora, Daniela, por me acompanhar nessa trajetória de pesquisa. À minha família, que mesmo de longe, acreditou no meu potencial. Às minhas amigas, que aguentaram escutar os meus longos áudios e surtos sobre a escrita do trabalho de conclusão de curso e que me deram um apoio enorme.

Obrigada, colegas da Museologia, por terem me abraçado em Florianópolis. Agradeço a todas as professoras que me acolheram academicamente. À todas que fazem parte da Coordenadoria Especial de Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina, deixo o meu muito obrigada por estarem disponíveis sempre que eu precisei e por realizarem um trabalho tão difícil da melhor forma possível.

Como futura museóloga, não posso deixar de agradecer a memória daqueles que já não estão mais aqui e que me fizeram ser a pessoa que sou hoje. Obrigada!

“Seria mais fácil fazer como todo mundo faz
[...] Mas nós dançamos no silêncio.”
(Engenheiros do Hawaii - Outras
frequências)

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso visa discutir o desenvolvimento e consolidação do gênero de pintura de paisagem, inicialmente em contexto europeu – dando ênfase para o que foi conquistado nas pinturas de paisagem holandesas –, e depois, em contexto brasileiro – com a introdução da paisagem brasileira nas obras realizadas por pintores europeus e a inserção do gênero de pintura de paisagem nas obras realizadas por pintores brasileiros. Além de ser um trabalho que almeja servir de contrapartida para a interdisciplinaridade entre Museologia e História da Arte através da pesquisa em instituições museológicas, o objetivo é compreender o desenvolvimento da pintura de paisagem no Brasil como aparelho para a criação de narrativas de memória e de identidade. A partir da perspectiva apresentada, a pintura de paisagem brasileira é entendida enquanto resultado do entrecruzamento de olhares e de uma tradição visual iniciada no século XVII na atual Holanda, perpetuada através dos artistas viajantes e da tradição neoclássica da arte acadêmica, e a ser explorada pelo academicismo e pela arte moderna brasileira.

Palavras-chave: pintura de paisagem; História da Arte; Museologia.

ABSTRACT

The current undergraduate thesis aims to discuss the development and consolidation of the landscape painting genre, initially in a European context – with emphasis on what was achieved in Dutch landscape paintings –, and later, in a Brazilian context – with the introduction of Brazilian landscape in artworks created by European painters and the insertion of the genre of landscape painting in artworks created by Brazilian painters. In addition to being a work that aims to serve as a counterpart to the interdisciplinarity between Museology and Art History through research in museum institutions, the goal is to understand the development of landscape painting in Brazil as a device for creating narratives of memory and identity. From the perspective presented, Brazilian landscape painting is understood as the result of the crossing of perspectives and a visual tradition that began in the 17th century in present-day Netherlands, perpetuated through traveling artists and the neoclassical tradition of Academic art, and to be explored by academicism and Brazilian modern art.

Keywords: landscape painting; Art History; Museum Studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O jardim de Nebamun. Mural de túmulo em Tebas, c. 1350 a.C.....	16
Figura 2 – Joachim Patinir, Paisagem com Descanso na Fuga para o Egito. Óleo sobre painel. 31.5 x 57.5 cm, ca.1518-1524.....	18
Figura 3 – Johannes Vermeer, Vista de Delft. Óleo sobre tela, 96.5 x 115.7 cm, c.1660-1661..	19
Figura 4 – Albrecht Altdorfer, Paisagem do Danúbio com Castelo Wörth. Óleo sobre painel, 30.5 x 22.2 cm, c.1520/25.....	20
Figura 5 – Giorgione, Tempestade. Óleo sobre tela, 82 x 73 cm, 1508.....	21
Figura 6 – Pieter Bruegel, Paisagem de Inverno com Patinadores e Armadilha para Pássaros. Óleo sobre carvalho, 37 x 55.5 cm, 1565.....	26
Figura 7 – Gillis van Coninxloo, Paisagem Florestal. Óleo sobre carvalho, 56 x 85 cm, c.1600.....	27
Figura 8 – Esaias van de Velde, Uma Paisagem de Inverno. Óleo sobre madeira, 25.9 x 30.4 cm, 1623.....	28
Figura 9 – Hercules Segers, Paisagem Montanhosa. Óleo sobre painel, 55 x 100 cm, c.1630-1635.....	29
Figura 10 – Salomon van Ruysdael, Uma Vista do Rio Vecht com uma Balsa e Pescadores, e o Castelo Nijenrode à Distância. Óleo sobre tela, 67.5 x 90 cm, 1663.....	30
Figura 11 – Jacob van Ruisdael, O arbusto. Óleo sobre tela, 68 x 82 cm, 1649/1650.....	32
Figura 12 – Frans Post, Assentamento de plantações no Brasil. Óleo sobre painel, 36.9 x 54 cm, 1656.....	37
Figura 13 – Frans Post, A Igreja de São Cosme e Damião e o Monastério Franciscano em Igarapu, Brasil. Óleo sobre painel, 42.8 x 58.8 cm, ca. 1663.....	38
Figura 14 – Nicolas-Antoine Taunay, Entrada da baía e da cidade do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816. Óleo sobre tela, 45 x 57 cm, 1816.....	42
Figura 15 – Nicolas-Antoine Taunay, Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória. Óleo sobre tela, 37 x 48.5 cm, 1817.....	43
Figura 16 – Félix-Émile Taunay, Baía de Guanabara Vista da Ilha das Cobras. Óleo sobre tela, 68 x 136 cm, 1828.....	45
Figura 17 – Félix-Émile Taunay, Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão. Óleo sobre tela, 134 x 195 cm, 1843.....	47
Figura 18 – Parede da exposição “Victor Meirelles – De Aprendiz a Professor”.....	52
Figura 19 – Texto expositivo da exposição “Victor Meirelles – De Aprendiz a Professor”.....	53
Figura 20 – Victor Meirelles, Vista parcial da cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis). Aquarela sobre papel, 35.5 x 61.7 cm, c. 1846.....	55
Figura 21 – Victor Meirelles, Vista parcial da cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis). Óleo sobre tela, 78.2 x 120 cm, c. 1851.....	56
Figura 22 – Eduardo Dias, Vista de Florianópolis. Óleo sobre tela, 46 x 64 cm, s.d.	61
Figura 23 – Eduardo Dias, Ponte Hercílio Luz. Óleo sobre tela, 109 x 152 cm, 1930.....	62
Figura 24 – Parede da exposição de reinauguração do Museu de Arte de Santa Catarina, em 2024.....	64

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 FESTA DO OLHAR ATENTO: A PINTURA DE PAISAGEM NA HOLANDA DO SÉCULO XVII.....	15
2.1 ANTECEDENTES DA PAISAGEM NA ARTE.....	15
2.2 O CONTEXTO HOLANDÊS DO SETECENTOS.....	22
2.3 A PINTURA DE PAISAGEM HOLANDESA.....	24
3 O MODO DE VER EUROPEU À LUZ BRASILEIRA: O TRABALHO DOS ARTISTAS VIAJANTES.....	34
3.1 FRANS POST E O BRASIL HOLANDÊS.....	34
3.2 A FAMÍLIA TAUNAY E A “MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA”.....	39
4 A PAISAGEM BRASILEIRA INTERPRETADA PELOS BRASILEIROS: DOIS ARTISTAS DE NOSSA SENHORA DO DESTERRO.....	49
4.1 VICTOR MEIRELLES E A LUTA ENTRE O URBANISMO E A EXUBERÂNCIA NATURAL.....	50
4.2 EDUARDO DIAS E A FORMAÇÃO DA MODERNIDADE CATARINENSE....	58
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS.....	68

1 INTRODUÇÃO

A filósofa Ana Gregorova – ativa também na área da Museologia – destaca, no final da década de 1970, a Museologia como uma ciência que estuda a relação entre o ser humano e a realidade. Mais tarde, em meados da década de 1980, a filósofa define o objeto de museu como um documento de certo grau de desenvolvimento social¹ (Gregorova, 1986, p.118-119). Em meu papel como futura museóloga, gostaria de discutir as relações de multidisciplinaridade entre a História da Arte e a Museologia, a partir da análise de pinturas de paisagens presentes em diferentes museus espalhados pelo mundo, enxergando-as como documentos e registros materiais de uma memória.

A partir do meu gosto pessoal pela estética das pinturas de paisagens, a motivação para o presente trabalho vem da necessidade de entendermos o desenvolvimento da pintura de paisagem no Brasil. Para isso, precisamos retomar a sua trajetória enquanto gênero pictórico. O pontapé inicial do trabalho é dado a partir da pintura holandesa do século XVII, até a sua chegada em solo brasileiro pelos artistas viajantes, e depois o seu desenvolvimento na Academia e o surgimento de uma paisagem brasileira feita pelos próprios pintores brasileiros.

O presente trabalho de conclusão de curso visa discutir o desenvolvimento e consolidação de tal gênero de pintura, inicialmente em contexto europeu – dando ênfase para o que foi conquistado nas pinturas de paisagem holandesas –, e depois, em contexto brasileiro – com a introdução da paisagem brasileira nas obras realizadas por pintores europeus e o desenvolvimento do gênero nas obras realizadas por pintores brasileiros.

Durante o estudo da História da Arte, é importante entendermos o mosaico que influenciou - e ainda influencia - os mais diversos estilos e estéticas artísticas. Há a necessidade de conhecermos o porquê da memória e da estética que influenciam um país. Assim, abordaremos essa “cartografia” da influência na pintura de paisagem tanto na arte holandesa quanto na arte brasileira, permeando diferentes estéticas que existem e tentando delimitar o que justifica a existência de uma diferenciação entre elas. Segundo a pesquisadora Teresinha Sueli Franz (2014,

¹ No original: “a museum object is a document/testimony of a certain degree of development of nature or society”.

p.104), “Desenhos, pinturas e fotografias, litografadas, ou não, tiveram um papel crucial no processo de criação, reforço e difusão de imaginários e memórias coletivas, muitas vezes estereotipadas, sobre as realidades visitadas.”.

Através de uma análise conceitual, sobre temáticas que envolvam a História da Arte, esta pesquisa será útil para instituições museológicas que apresentam acervos de pintura de paisagem, contribuindo para a cooperação entre as coleções e o melhor entendimento da trajetória de tal gênero de pintura tanto na Europa quanto no Brasil, já que as paisagens servem como documentos históricos que podem contribuir para as mais diversas discussões no acervo de instituições culturais, além de explorar a pluralidade de influências que comportam a pintura de paisagem brasileira. A partir do pensamento de uma das principais museólogas brasileiras, Waldisa Rússio Guarnieri: “A interdisciplinaridade deve ser o método de pesquisa e de ação da Museologia e, portanto, o método de trabalho nos museus e cursos de formação de museólogos e funcionários de museu.” (Bruno, 2010, p.126).

Além de ser um trabalho que almeja servir de contrapartida para a interdisciplinaridade entre Museologia e História da Arte através da pesquisa em instituições museológicas, o objetivo é compreender o desenvolvimento da pintura de paisagem no Brasil como aparelho para a criação de narrativas de memória e de identidade. As imagens inauguradas pela pintura de paisagem são um dos principais mecanismos de memória que nos transporta para seus diferentes mundos retratados e formam nossas referências culturais.

O trabalho irá permear como a cultura visual holandesa se entrelaçou com a ascensão da pintura de paisagem enquanto gênero de pintura, moldando narrativas de memória no Brasil. Nesse caso, a pintura de paisagem pode servir como um estímulo identitário.

Os meus objetivos específicos, então, são entender a tradição da pintura de paisagem, o desenvolvimento específico da escola de pintura na Holanda, como ela abriu portas para esse gênero de pintura ser reconhecido, como deu-se o processo de chegada da tipologia no Brasil, quais foram as adaptações necessárias para o contexto da paisagem brasileira - tanto social e político, quanto em relação às condições materiais para tal. Em suma, a temática e problematização do presente trabalho irá permear a pintura de paisagem europeia, a paisagem do Brasil recriada pelo olhar do outro e, finalmente, a paisagem brasileira propriamente dita.

A metodologia da pesquisa escolhida para a presente pesquisa foi o estudo comparativo de obras de arte selecionadas para representar cada etapa da trajetória da pintura de paisagem, a partir de pesquisa bibliográfica. A pesquisa qualitativa foi baseada em uma análise histórica realizada com profundidade acerca do gênero de pintura abordado. A coleta dos dados sobre obras de arte realizou-se por meio de fontes secundárias, como os sites de instituições museológicas com peças do acervo pertinentes à temática. Os resultados são expostos em formato textual, com inclusão de imagens para ilustração das conclusões, a fim de obtermos um trabalho base para a pesquisa sobre o gênero. Em relação à estrutura textual, este foi realizado a partir de três capítulos.

O primeiro tem como objetivo compreender em quais contextos históricos e artísticos a pintura de paisagem tornou-se um gênero consolidado, analisando em específico o caso holandês a partir da obra dos artistas Gillis van Coninxloo (1544-1606), Esaias van de Velde (1587-1630), Hercules Segers (1589/90-c.1640), Salomon van Ruysdael (c.1602-1670) e Jacob van Ruisdael (c.1628/1629-1682).

O segundo capítulo apresentará uma análise de como a pintura de paisagem foi adaptada ao contexto brasileiro pelos artistas viajantes europeus, em especial Frans Post (1612-1680) e suas obras realizadas durante o período do Brasil holandês, e como se deu a inserção do Academicismo no país, a partir da influência do pintor Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e de Félix-Émile Taunay (1795-1881) – buscando entender a interpretação do Brasil feita por estrangeiros.

E, por último, o terceiro capítulo será reservado para entendermos como os artistas brasileiros utilizaram a tradição europeia de pintura de paisagem para traduzir o que é a paisagem brasileira, analisando o exemplo do artista de tradição acadêmica Victor Meirelles (1832-1903) e do artista moderno Eduardo Dias (1872-1945) – análises que também nos trazem para o cenário específico da cidade de Florianópolis.

A partir do título ‘De Países Baixos à Recife, Rio de Janeiro e Florianópolis: a trajetória da pintura de paisagem no Brasil’, é possível compreender um recorte geográfico – que busca suas influências nas paisagens representadas nos Países Baixos, em Recife, no Rio de Janeiro e em Florianópolis – mas que não irá necessariamente explorar questões de territorialidade, mas sim deseja delimitar quais foram as regiões geográficas perpassadas durante a trajetória dessa

paisagem ao chegar em território brasileiro e como suas narrativas corroboram para a criação identitária.

Cauquelin (2007) propõe que a paisagem se reduziria a uma mera representação figurada, com fins de “seduzir o olhar do espectador” e mostrar a “inesgotável riqueza dos elementos naturais”. Dialogando com essa ideia, o presente trabalho pretende destacar esse poder de sedução da pintura de paisagem, como documento de memória cultural e preservação museológica, que a partir da sua tradição holandesa foi disseminada ao “Novo Mundo” através dos pintores viajantes, foi perpetuada na Academia e seguiu caminhos até a contemporaneidade.

2 FESTA DO OLHAR ATENTO: A PINTURA DE PAISAGEM NA HOLANDA DO SÉCULO XVII

Ao primeiro olhar, uma pintura de paisagem não parece apresentar muitas nuances além de ser uma representação – idealizada ou não – daquilo que enxergamos, da natureza ao nosso redor. Na história das representações visuais, é possível ver as paisagens sendo retratadas constantemente. Porém, durante os séculos XVI e XVII, e principalmente neste último, os artistas neerlandeses foram responsáveis por elaborar pinturas descritivas de tal maneira que a pintura de paisagem tornou-se um gênero consolidado. Segundo a historiadora da arte especializada neste momento histórico, Svetlana Alpers (1999), a pintura de paisagem holandesa é uma “festa do olhar atento”, que nos permite finalmente na História da Arte apreciar as características elementares da paisagem.

2.1 ANTECEDENTES DA PAISAGEM NA ARTE

Podemos perceber a representação paisagística numa longa duração na história das imagens. Entretanto, só podemos classificá-la como pintura de paisagem a partir do momento em que surge a noção de paisagem em um conjunto estruturado com regras próprias de composição, já que antes disso a paisagem era um mero ornamento, um pano de fundo da pintura.

Na Antiguidade, por exemplo, já haviam paisagens “pintadas” ou representações de cenas ao ar livre (Figura 1). No mural *O jardim de Nebamun* (c. 1350 a.C.) – pertencente ao Museu Britânico, em Londres, Reino Unido – podemos perceber a exibição de elementos constitutivos da natureza, mas ainda sem um “critério propriamente pictórico”. Nele, e em outras obras de períodos posteriores, observamos a paisagem sendo usada para ilustrar textos mitológicos ou como decoração funerária. Além de apresentar regras composicionais, a paisagem só será considerada como o gênero de pintura de paisagem quando apresenta relação com a realidade, quando aquilo que observamos é transposto para a tela.

Figura 1 – O jardim de Nebamun. Mural de túmulo em Tebas, c. 1350 a.C.



Fonte: Site do British Museum².

Portanto, nos longos anos entre a Antiguidade e a Modernidade, a paisagem foi disseminada desta maneira tímida, ainda com o caráter ornamental. Já em época moderna, a paisagem é caracterizada por “mostrar o que se vê”:

Esse “mostrar o que se vê” faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico - essa torre para significar o poder, essa árvore para significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. A *istoria* e suas razões discursivas passam para segundo plano: e, veja, falamos de “planos”, de proximidade e de longes, de distância e de pontos de vista, ou seja, de perspectiva (Cauquelin, 2007, p.81-82).

Essa noção de paisagem estruturada é moderna, tendo surgido no Ocidente por volta de 1415, durante o Renascimento, junto com a invenção da perspectiva – técnica que legitima tal paisagem. Portanto, a paisagem propriamente dita – como compreendemos no presente trabalho – apresenta uma perspectiva que ilude a visão e cria uma percepção de três dimensões.

A terminologia surge aproximadamente na mesma época, em 1493, quando acredita-se que o poeta flamengo Jean Molinet (1435-1507) utilizou a palavra paisagem como “quadro representando uma região”³. Outras palavras surgem nesse mesmo contexto, como *‘landschaft’*, usada pela primeira vez em 1520 para se referir

² Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA37983>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

³ Tal relato encontra-se no *‘Court traité du Paysage’* de Alain Roger (1936).

a obra de Albrecht Dürer (1471-1528) ou ‘*paese*’ que aparece nos inventários venezianos do mesmo período. Apesar da noção ter surgido em diferentes locais aproximadamente na mesma época, o historiador da arte Ernst Hans Gombrich afirma, em seu texto ‘A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem’, que a pintura de paisagem não poderia ter sido desenvolvida sem a influência das teorias artísticas do Renascimento italiano especificamente.

O legado deixado pelo Renascimento italiano para o desenvolvimento da pintura de paisagem foi a “apreciação das obras de arte por sua realização, e não por seu tema ou função” (Gombrich, 1990, p.145). Nesta época houve uma mudança no conceito de arte, e uma arte incomparável e genial era mais apreciada do que qualquer temática específica.

Na Itália, o terreno estava muito bem preparado para uma demanda pelas pinturas do Norte, a serem admiradas não por seus temas, mas por outras qualidades. E, no entanto, poderia nunca ter sido suficiente convencer os artistas do Norte a abandonarem totalmente os temas, não fosse pelo fato de a teoria da arte italiana ter colocado em evidência a idéia de pintura de paisagens (Gombrich, 1990, p.146).

Por volta de 1420, há o surgimento de uma nova mentalidade (uma nova ideia de espaço) e de uma nova concepção de luz. Aos poucos, as paisagens que servem de plano de fundo para as mais diversas temáticas tornam-se “unidas pela luz e não apenas pelo arranjo decorativo.” (Clark, 1949, p.34).

Um outro elemento que foi melhor desenvolvido durante o Renascimento foi a faculdade da imaginação. Na Idade Média a pintura de paisagem ainda não tinha se desenvolvido como na Idade Moderna, pois para o mundo medieval a natureza é “perturbante, vasta e atemorizante; e as vastidões abrem ao espírito muitos pensamentos perigosos.” (Clark, 1949, p.26). Antes os objetos naturais eram observados individualmente, e agora eles podem ser desenvolvidos em conjunto.

O historiador da arte Kenneth Clark em seu livro ‘Paisagem na Arte’ (1949) elaborou uma categorização para as diferentes representações de paisagem. A partir de quatro formas de encarar a paisagem como meio de expressão pictórica, Clark (1949, p.16) estabelece “como a pintura de paisagem se tornou uma arte independente apesar da tradição clássica e da oposição unânime dos teóricos.”. Kenneth não faz distinção de maneira cronológica – como pretendo fazer neste

presente trabalho – e então classifica: paisagem dos símbolos, paisagem dos factos, paisagem fantástica e paisagem ideal.

Para uma compreensão apenas visual dos tipos de paisagens por Clark, temos como exemplo da paisagem dos símbolos o artista Joachim Patinir (ca. 1480-1524); da paisagem dos factos, Johannes Vermeer (1632-1675); da paisagem fantástica, Albrecht Altdorfer (1482-1538); e da paisagem ideal, Giorgione (1477-1510). Veja as Figuras 2 a 5 abaixo.

Joachim Patinir é conhecido como “o bom paisagista”. A palavra ‘*weltlandschft*’, cunhada no seu período de atuação, descreve o diferencial de suas pinturas: “a paisagem do mundo observada de um elevado ponto em relação ao território, projetando a visão, através de um esquema de tratamento atmosférico com tonalidades azuis, para um vasto panorama.” (Gomes, 2017, p.61). Sua pintura *Paisagem com Descanso na Fuga para o Egito* (ca.1518-1524) (Figura 2) – da coleção do Museu Thyssen-Bornemisza, em Madrid, Espanha – apresenta a exuberância dos elementos naturais e segue o padrão de serem “planas e prosaicas”, sendo considerada um dos últimos exemplos de paisagem de símbolos. Ainda assim, a natureza não é o foco principal, já que a presença central da Virgem Maria e do menino Jesus fazem com que a paisagem seja majoritariamente subordinada à temática religiosa e a esse gênero de pintura.

Figura 2 – Joachim Patinir, Paisagem com Descanso na Fuga para o Egito. Óleo sobre painel. 31.5 x 57.5 cm, ca.1518-1524.



Fonte: Site do *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*⁴.

⁴ Disponível em:

<<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/patinir-joachim/landscape-rest-flight-egypt>>.

Acesso em: 12 de nov. de 2024.

A paisagem dos factos é uma paisagem realizada a partir da observação. Segundo Clark (1949), Vermeer foi o único a conseguir atingir um ponto de perfeição na representação da atmosfera – ele foi um dos representantes da escola holandesa do século XVII no desenvolvimento da pintura de cidades e edifícios especificamente. Como podemos observar na tela *A Vista de Delft* (1661) (Figura 3) – acervo do Museu Mauritshuis, em Hague, Países Baixos –, na qual Vermeer descreve minuciosamente o perfil da cidade em que nasceu e viveu. Nela, percebemos a minuciosa descrição geográfica e arquitetônica de Delft, seguindo a composição do céu ocupando um pouco mais de um terço da pintura, e as diminutas figuras humanas auxiliando ainda mais na sensação de perspectiva e a criação da atmosfera.

Figura 3 – Johannes Vermeer, *Vista de Delft*. Óleo sobre tela, 96.5 x 115.7 cm, c.1660-1661.



Fonte: Site do *Mauritshuis Museum*⁵.

Já a paisagem fantástica mostra um naturalismo diferente, a natureza antes de ser controlada pelo homem e enfatiza a sua força monumental. As paisagens de Albrecht Altdorfer (1482-1538) começam a nos oferecer uma visão diferente e certo

⁵ Disponível em: <<https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/92-view-of-delft/>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

protagonismo das vistas, com a temática minimizada de certa forma. Em *Paisagem do Danúbio com Castelo Wörth* (1525) (Figura 4) – obra da Antiga Pinacoteca, em Munique, Alemanha –, Altdorfer altera o formato usual das telas de paisagem, exaltando a verticalidade. Aqui a natureza é a parte principal, há a apresentação de um longo céu que ocupa cerca de três quartos da tela. Resquícios da presença humana também podem ser encontrados, nas curvas da estrada e no castelo que aparece quase que camuflado pela vegetação.

Figura 4 – Albrecht Altdorfer, *Paisagem do Danúbio com Castelo Wörth*. Óleo sobre painel, 30.5 x 22.2 cm, c.1520/25.



Fonte: Site da *Alte Pinakothek München*⁶.

Uma das primeiras pinturas de paisagem na qual o termo foi aplicado e que a paisagem torna-se objeto principal e protagonista única é a obra *Tempestade* (1508) (Figura 5), de 1508, realizada por Giorgione (1477-1510) e pertencente da coleção

⁶ Disponível em:

<<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qm45RnqxNo/albrecht-altorfer/donaulandschaft-mit-schloss-woerth>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

da Galeria da Academia, em Veneza, Itália. Esta “paisagem ideal” é uma pintura contestada, já que os estudiosos ainda não conseguiram estabelecer a definição de uma temática tradicional e não sabem o que ela representa.

Figura 5 – Giorgione, *Tempestade*. Óleo sobre tela, 82 x 73 cm, 1508.



Fonte: Site da *Gallerie dell'Accademia di Venezia*⁷.

Assim, a encaramos como uma pintura de paisagem propriamente dita. Na obra encontramos elementos paisagísticos aliados à figuras indecifráveis pela historiografia: a mulher nua amamentando um bebê, um homem bem vestido segurando um tipo de cajado, o riacho e a ponte ao fundo. Clark sugere alguns elementos que podem apresentar o “poder mágico” que a obra exerce sobre nós:

[...] desafio à lógica, na estranha indiferença das figuras que parecem ignorar-se mutuamente, ignorando também à tempestade que se aproxima, e o caráter inexplicável das ruínas a meia distância que nunca poderiam ter feito parte de uma construção real (Clark, 1949, p.83).

A pintura ideal traz aspectos da poética arcadiana, princípios específicos de composição e atributos da pintura clássica, além de apresentar um “sentimento de

⁷ Disponível em: <<https://www.gallerieaccademia.it/en/tempest>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

que <há algo de Deus neste lugar> e que dera à natureza uma perfeição invulgar” (Clark, 1949, p.99).

É com a paisagem que a pintura ganha a sua autonomia, pois já não importa mais a referência ou a história contada – “a paisagem não tem a mínima necessidade de legitimação. Ela parece se bastar a si mesma” (Cauquelin, 2007, p.121). Alguns estudiosos localizam essa autonomia total apenas com a pintura de paisagem do século XIX, mas é um processo iniciado em solo holandês já no século XVII. A pesquisadora Ana Carla de Brito sustenta que esse processo de invenção da pintura de paisagem se desdobra desde o século XV, “quando, então, a pintura holandesa guardava grande singularidade em relação à pintura italiana renascentista.” (Brito, 2016, p.637). Enquanto os florentinos enfatizavam a mentalidade matemática da perspectiva científica, os flamengos focam na evolução empírica a partir de uma necessidade pelo naturalismo. Assim, aos poucos, a pintura de paisagem holandesa começa a se desprender da “importância moral ou histórica do seu tema” e encontra “um fim suficiente” em si mesma (Clark, 1949, p.46).

2.2 O CONTEXTO HOLANDÊS DO SETECENTOS

A pintura de paisagem, que se desenvolvia desde o século XVI, atingiu no XVII a sua grande expressão. A paisagem ali se torna o tema da pintura, e não mais o pano de fundo ou o cenário onde se desenvolvia uma cena. Pintados com precisão de detalhes, fazendo uso da lente e da câmara obscura, para registrar aquilo que o olho não via, os paisagistas holandeses se impunham na divulgação de um novo gênero (Pesavento, 2020, p. 4).

Antes de entendermos como deu-se a composição única e os aspectos técnicos e artísticos da pintura de paisagem holandesa – que Pesavento (2020) caracteriza como um novo gênero – precisamos analisar seu contexto histórico, político, científico e social. Aqui, o objetivo é tentar responder a grande pergunta: “por que a pintura de paisagem holandesa do século XVII é diferenciada?”.

A atual Holanda, no século XVII, era uma das sete províncias do norte da República dos Países Baixos Unidos (1581-1795). Em sua época, era conhecida pela diversidade e pela democracia. Slive (1998) explica que o progresso da nação ocorre por conta do poderio naval, que destruiu a supremacia espanhola e possibilitou a criação de um império global; da situação geográfica de proximidade ao mar e da presença de importantes rios navegáveis (como o Reno e o Mosa), que

fez com que o país se tornasse um centro comercial mundial; e, decorrente desta última, a facilidade de transporte e comunicação. Tudo isso também favoreceu o surgimento de uma cultura urbana estruturalmente democrática, na qual havia a facilidade de comunicação entre diferentes comunidades.

O já mencionado poderio naval possibilitou a expansão do comércio externo, com a venda das cartas de navegação, já que aquelas provenientes da Holanda eram consideradas as melhores do mercado. A economia apresentava um sistema pré-mercantil e uma estrutura de comércio colonial. O desenvolvimento econômico e artístico do país também teve o auxílio de uma mão de obra imigrante vinda dos Países Baixos meridionais (atual Bélgica), de quem estava fugindo da perseguição religiosa e da depressão econômica.

Além disso, a situação conflituosa vivida pelos outros países europeus facilitou a prosperidade holandesa, que era uma das únicas nações credoras na época: “O pequeno país pôde prosperar porque as grandes nações do continente ou estavam envolvidas em guerras, ou sofriam com lutas religiosas internas que ainda eram efeito da Reforma [Protestante].” (Slive, 1998, p.4).

O desenvolvimento de uma pintura de paisagem, a representação fiel da natureza e a popularização do gênero na Holanda foram influenciados por dois aspectos principais. No que diz respeito ao aspecto religioso, houve a instituição de uma postura iconoclasta calvinista e a percepção da natureza como “revelação da providência divina”. Segundo Gombrich (1999, p.413), a tradição de bons artífices dos holandeses os ajudou a “se concentrar em certos ramos da arte para os quais não houvesse objeções de fundo religioso”, o que levou a uma ampla especialização no país. Além disso, a tolerância religiosa era presente na Holanda, o que facilitava uma ampliação do mercado. E no aspecto político, a independência do domínio espanhol ocorrida em 1579.

Este último é um dos mais importantes, pois despertou aspectos sociológicos e filosóficos. O fim dos conflitos bélicos teve como consequências o desenvolvimento econômico da burguesia da região e a tranquilidade de um período sem tensões trouxe um desejo de busca pela identidade nacional. A “paisagem dos factos” – termo cunhado por Clark (1949) que classifica muito bem esse novo gênero holandês – era uma arte almejada por uma burguesia que tinha “a necessidade do

que era reconhecível, das vistas não idealizadas do seu próprio país, o caráter daquilo por que tão recentemente tinham lutado” (Clark, 1990, p.50-51).

Ainda analisando o aspecto filosófico, essa tranquilidade proveniente da falta de conflitos possibilitou um renascimento da ciência no século XVII nas áreas de Botânica, Biologia, Astronomia e Engenharia. A Holanda era líder europeia na edição e impressão de livros, folhetos e jornais. Experimentos com microscópio, telescópio, câmera obscura e lentes também foram realizados por cientistas dos Países Baixos, como Cornelis Drebbel (1572-1633) e Anton van Leeuwenhoek (1632-1723) – que fez correlações importantes entre a visão, as lentes microscópicas e a pintura, possibilitando o acesso a uma natureza antes desconhecida.

Ao descrever o que os olhos de um animal ou inseto vêem, ele [Leeuwenhoek] chama repetidamente a atenção para o fato de o mundo ser conhecido não através do ser visível, mas através dos instrumentos particulares que medeiam o que é visto (Alpers, 1999, p.179).

O impulso cartográfico holandês também é um exemplo dessa cultura científica que foi desenvolvida no século XVII. A cartografia era um passatempo comum para a burguesia. Os holandeses foram os inventores do atlas histórico e os primeiros a produzir mapas como tapeçarias, combinando arte e ciência através do desenho – os mesmos objetivos pictóricos estavam inseridos na geografia e na pintura.

O fato de o país que primeiro usou microscópios e telescópios ter em seu passado Van Eyck e outras obras como as dele não é apenas uma curiosa coincidência, como pensava Panofsky. Afinal, os observadores do Norte não achavam mais fácil confiar naquilo que era apresentado aos seus olhos nas lentes, justamente por estarem acostumados ao fato de ver as pinturas como um registro minucioso do mundo visto? (Alpers, 1999, p.82).

2.3 A PINTURA DE PAISAGEM HOLANDESA

A historiadora da arte especialista na Idade de Ouro holandesa Svetlana Alpers (1999) vai classificar a arte holandesa de modo geral como uma arte descritiva, na qual os holandeses do século XVII retratavam a sua própria vida e

realidade. Essa é uma tradição setentrional de realismo e desenvolvimento no modo pictórico das fotografias: “O objetivo dos pintores holandeses era captar, sobre uma superfície, uma grande quantidade de conhecimentos e informações sobre o mundo.” (Alpers, 1999, p.247).

Ao contrário do que outros autores diziam, menosprezando a tradição setentrional, Alpers enxerga na arte holandesa do século XVII uma representação dos prazeres da vida diária:

Nessas imagens, o século XVII assemelha-se a um longo domingo, como disse um autor holandês recente, depois dos tempos conturbados do século anterior. A arte holandesa oferece um deleite para os olhos, e como tal parece talvez exigir menos de nós que a arte da Itália (Alpers, 1999, p.32).

A pintura de paisagem foi um dos gêneros predominantes na produção holandesa do século XVII. Essa paisagem poderia se subdividir em muitas categorias, como vistas panorâmicas, florestas, dunas, estradas, rios, canais, paisagens de inverno, com animais, pôr-do-sol, luar, montanhas, paisagens escandinavas, paisagens pastorais italianizantes (Slive, 1998, p.177).

A observação minuciosa e superfícies descritivas são características do Norte desde o século XVI, assim como o interesse pelo cotidiano e pela natureza. Em *Paisagem de Inverno com Patinadores e Armadilha para Pássaros* (1565) (Figura 6) – parte da coleção do Museu Real de Belas Artes, em Bruxelas, Bélgica –, Pieter Bruegel – um dos principais nomes da pintura de gênero flamenga do período –, explorou bem a riqueza no detalhamento e as camadas da composição organizacional da tela, delimitando a parte natural em primeiro plano e os diversos personagens junto ao pequeno vilarejo em segundo. Mas tais características descritivas ficaram mais evidentes no século XVII, principalmente com o desenvolvimento gradual de paisagens atmosféricas e com sensação de amplitude.

Figura 6 – Pieter Bruegel, Paisagem de Inverno com Patinadores e Armadilha para Pássaros. Óleo sobre carvalho, 37 x 55.5 cm, 1565.



Fonte: *Google Arts and Culture*⁸.

Precedidos por Pieter Bruegel e seus discípulos, os pintores de paisagem holandeses do século XVII e seus contemporâneos franceses Claude Lorrain e Nicolas Poussin elevaram a pintura de paisagem a uma categoria plena de vigor. [...] Os holandeses, por outro lado, foram os primeiros a ensinar que a natureza, em todos os seus variados aspectos, tem uma grandiosidade e um intimismo próprios que podem ser apreciados fora dos limites rígidos do classicismo (Slive, 1998, p.177).

A composição da pintura de paisagem holandesa do XVII foi desenvolvida por muitos artistas e estilos ao longo do tempo, mas o seu objetivo principal era “reinventar a natureza com padrões convencionais como guia, corrigindo e refrescando sua versão da natureza ao observá-la.”⁹ (Walsh; Freedberg, 1991, p.106).

Tal desenvolvimento pode ser compreendido cronologicamente, a partir de Slive (1998), nas obras de Gillis van Coninxloo (1544-1606), Esaias van de Velde (1587-1630), Hercules Segers (1589/90-c.1640), Salomon van Ruysdael (c.1602-1670) e Jacob van Ruisdael (c.1628/1629-1682).

Apesar de não ter necessariamente atuado como pintor durante grande parte do século XVII, Gillis van Coninxloo foi o mais importante pintor de paisagem da

⁸ Disponível em:

<<https://artsandculture.google.com/asset/winter-landscape-with-skaters-and-birds-trap-pieter-bruegel-the-elder/DAFq10uBnWXIng?hl=en>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

⁹ No original: “reinventing nature with conventional patterns as a guide, correcting and refreshing their version of nature by observing nature itself.”

primeira década do século. Sua obra tardia, que pode ser ilustrada pela pintura *Paisagem Florestal* (c.1600) (Figura 7) – pertencente ao Museu de História da Arte em Viena, Áustria –, seguia o estilo maneirista, “rompeu com a tradição antropocêntrica da pintura de paisagem neerlandesa e adotou como tema o clima romântico evocado pela natureza luxuriante.” (Slive, 1998, p.179). Não há nenhuma figura humana ou indícios de sua presença, a natureza conduz toda a visão da composição, com ênfase para sua monumentalidade e exuberância, principalmente pelo destaque aos troncos das árvores na parte inferior da tela.

Figura 7 – Gillis van Coninxloo, *Paisagem Florestal*. Óleo sobre carvalho, 56 x 85 cm, c.1600.



Fonte: Site do *Kunsthistorisches Museum Wien*¹⁰.

Um dos primeiros realistas¹¹ da tradição holandesa é Esaias van de Velde. Segundo Slive (1998, p.181), em sua obra há o começo do desenvolvimento da pintura de paisagem, “por meio da atmosfera e de um espaço coerente” – é na obra de Esaias, como em *Uma Paisagem de Inverno* (1623) (Figura 8), da coleção da Galeria Nacional, de Londres, Inglaterra, que começa a aparecer aquela “atmosfera sutil” que se tornaria característica da arte holandesa dos próximos anos. A composição destaca o céu a partir de tons de azul e cinza, que ocupam cerca de

¹⁰ Disponível em: <<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/500/>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

¹¹ Termo utilizado por Slive (1998) para descrever aqueles holandeses especialistas em paisagem do século XVII que realizavam paisagens com um alto nível de acabamento e que “copiavam a natureza com frequência muito maior do que seus antecessores” (Slive, 1998, p.181).

dois terços da pintura e trazem a sensação de tranquilidade para a cena pacata e cotidiana onde as figuras humanas desempenham suas tarefas ordinárias. A vegetação não é tão monumental, mas suas contorções marcam a verticalidade do quadro e delimitam o trajeto da estrada percorrido pelas personagens.

Figura 8 – Esaias van de Velde, Uma Paisagem de Inverno. Óleo sobre madeira, 25.9 x 30.4 cm, 1623.



Fonte: Site da *National Gallery*¹².

A virada de chave na pintura de paisagem holandesa veio com Hercules Segers, “o pintor de paisagem mais inspirado, experimentador e original em atividade na Holanda nas primeiras décadas do século.” (Slive, 1998, p.183). Suas obras exploram uma atmosfera fantasmagórica, com formato horizontal e ênfase na vastidão terrena. Como, por exemplo, na tela Paisagem Montanhosa (c.1630-1635) (Figura 9), pertencente à coleção da Galeria *Uffizi*, em Florença, Itália, onde podemos observar a amplitude da paisagem a partir de um ponto de vista elevado, que consegue capturar a movimentação das nuvens no céu – quase que prestes a chover, mostrando como a natureza é poderosa –, além das pequenas vegetações terrenas em primeiro plano e das cadeias montanhosas que delimitam a visão.

¹² Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/esaias-van-de-velde-a-winter-landscape>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

Hercules é considerado um dos fundadores da paisagem panorâmica nos Países Baixos.

Figura 9 – Hercules Segers, Paisagem Montanhosa. Óleo sobre painel, 55 x 100 cm, c.1630-1635.



Fonte: *Wikipedia Commons*¹³.

Salomon van Ruysdael é o representante da fase tonal, monocromática do final da década de 1630 e começo da década de 1640. Ele fazia parte do grupo de artistas “que levou o realismo plausível na pintura de paisagem holandesa a um clímax” (Slive, 1998, p. 186), realçando a dominação da natureza sobre todo o resto, com o uso de pinceladas soltas caracterizando o agitado clima holandês, e a atmosfera muito mais viva e úmida. A tonalidade “cinza ou verde-acinzentada quase monocromática, com marrons transparentes nas sombras” é uma característica marcante de suas obras. Na pintura *Uma Vista do Rio Vecht com uma Balsa e Pescadores*, e o *Castelo Nijenrode à Distância* (1663) (Figura 10) – do Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, em Madrid, Espanha – todos os elementos composicionais são reunidos de forma excepcional: o céu ocupa grande parte da tela, com suas nuvens imponentes, a natureza é representada em seu ápice pela grandiosa árvore que se apresenta de forma a centralizar o quadro, as figuras humanas estão em seu cotidiano sem nenhum tipo de pompa, o detalhamento e a

¹³ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mountainous_Landscape_c1620-1630_Hercules_Segers.jpg>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

descrição arquitetônica também está presente a partir da representação ao fundo da linha do horizonte de uma cidade.

Figura 10 – Salomon van Ruysdael, Uma Vista do Rio Vecht com uma Balsa e Pescadores, e o Castelo Nijenrode à Distância. Óleo sobre tela, 67.5 x 90 cm, 1663.



Fonte: Site do *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*¹⁴.

As influências de Esaias e Sagers são evidentes, mas o diferencial está no céu – esse é o início da dominação deste elemento nos quadros holandeses. O esquema diagonal (elaborado a partir da delimitação entre céu e árvore) ajuda a criar a ilusão de espaço, além de suas obras apresentarem uma calma, sutileza e até mesmo poética pictórica. Gombrich compreende a importância do céu para a arte holandesa do século XVII:

Esses holandeses foram os primeiros na história da arte a descobrir a beleza do céu. Não precisavam de algo espetacular ou impressionante para tornar suas pinturas interessantes. Representavam simplesmente um fragmento do mundo, tal como se lhes apresentava aos olhos, e descobriram que assim podiam fazer um quadro tão satisfatório quanto qualquer ilustração de uma gesta heróica ou de um tema cômico (Gombrich, 1999, p.418).

¹⁴ Disponível em:

<<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ruysdael-salomon-jacobsz-van/view-river-vecht-ferry-and-fishermen-and-nijenrode>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

O sobrinho de Salomon, Jacob van Ruisdael, faz parte da segunda geração de grandes pintores holandeses. A chamada fase clássica apresenta paisagens mais monumentais, onde tudo é mais grandioso e a natureza “fala” com mais força.

Eles elaboravam seus quadros em contrastes vigorosos de formas sólidas contra o céu arejado, de luz contra sombra, de cores frias contra quentes. Criaram uma síntese de elementos tectônicos e fluidos, estáticos e dinâmicos, e de ênfases colorísticas e atmosféricas. Com uma espécie de espírito heroico, os novos mestres escolhiam um moinho de vento ou um animal e o promoviam, com sentimento de monumentalidade, a motivo significativo e representativo visto contra o céu. Esses motivos revigorados tornam-se o foco da composição. Eles põem toda a estrutura num estado de alta tensão e mantêm tudo rítmica e emocionalmente relacionado a ela (Slive, 1998, p.195).

A composição da pintura *O arbusto* (1649/1650) (Figura 11) de Jacob – acervo do Museu do Louvre, em Paris, França – segue os parâmetros que vimos anteriormente, mas suas pinceladas são mais espessas e a folhagem das suas árvores é mais intensa. A mistura entre a riqueza de detalhes de cada folha, a potência das nuvens que dominam dois terços da tela, a pequenez da cidade ao fundo e o caráter contemplativo de suas também pequenas personagens (dois cachorros e um humano) é o retrato da indiferença do homem em relação à natureza exuberante que marca a paisagem holandesa do século XVII.

Agora, as nuvens têm um papel maior na ajuda aos pintores holandeses reforçando formas, organizando a composição e dando equilíbrio formal para a perspectiva (Walsh; Freedberg, 1991, p.110). “É precisamente a curiosa mistura de distância preservada e acesso obtido que está no âmago das melhores obras de Jacob van Ruisdael nesse modo.” (Alpers, 1999, p.276).

Figura 11 – Jacob van Ruisdael, O arbusto. Óleo sobre tela, 68 x 82 cm, 1649/1650.



Fonte: Site do *Le Louvre*¹⁵.

Na obra de Ruisdael vemos o êxito da pintura de paisagem holandesa. Como diz Gombrich (1999, p.429): “Talvez nenhum artista antes de Ruisdael tivesse logrado expressar tão bem os próprios sentimentos e estados de ânimo através dos seus reflexos espelhados na natureza.”.

Evidencia-se, portanto, que cada artista contribuiu de certa forma para a percepção da pintura de paisagem holandesa. Algumas características de suas obras podem ser tidas como principais: vista panorâmica e aérea; a ausência de um observador claramente posicionado; o uso de torres de igrejas, montes de feno, árvores e animais como pontos de referência para marcar verticalidade e fazer um contraste entre os tamanhos e as distâncias; ausência de uma moldura ou enquadramento para a paisagem retratada, sempre há a sensação de que o que estamos vendo é um recorte, um fragmento do todo; a composição hierárquica dos elementos; detalhamento minucioso dos pequenos elementos retratados; objetos inteiramente refletidos pela luz; importância maior dada à terra do que aos habitantes, que são quase ausentes ou se aparecem na obra apresentam um caráter de quietude ou de imobilidade; e horizonte rebaixado, com praticamente um terço da tela apresentando o céu. “Quaisquer que sejam os outros aspectos encontrados em tais obras, fica claro que eles foram planejados como uma festa para o olhar atento.” (Alpers, 1999, p.196).

¹⁵ Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060804>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

Agora que entendemos qual é o contexto da pintura de paisagem holandesa, as suas características e esses elementos da composição tipicamente holandesa, vamos nos debruçar sobre os pintores de paisagem que trouxeram tal padrão de pintura de paisagem para o Brasil. A viagem transatlântica nos permite entender como a tradição paisagística holandesa migrou para outros polos artísticos da época, inclusive para o “Novo Mundo” e mais precisamente para o Brasil. No entanto, esse processo de migração serviu de modificação na forma da paisagem também em alguma medida devido ao cenário brasileiro encontrado, como questões de tropicalidade, mudanças ambientais decorridas da exploração da natureza pela empreitada colonial, entre outros – assuntos que serão explorados no próximo capítulo.

3 O MODO DE VER EUROPEU À LUZ BRASILEIRA: O TRABALHO DOS ARTISTAS VIAJANTES

A partir do que analisamos no capítulo anterior, a pintura de paisagem foi construída pictoricamente através dos artistas e das obras dos holandeses do século XVII. Agora, a nossa análise irá se debruçar em tentar entender como essas características da composição da paisagem na arte podem ser observadas no cenário paisagístico do Brasil, a partir da entrada de europeus em solo brasileiro – especificamente pelos artistas viajantes e suas expedições.

As expedições que trouxeram viajantes para os mais diversos territórios da América portuguesa tinham ao mesmo tempo função política e didática: serviam ao Estado encomendante, no sentido que a paisagem também poderia informar “aspectos físicos da região, características da população, descrição fiel de plantas e vários vegetais, informações dos animais endêmicos.” (Oliveira, 2016, p.14). Além de servir como uma forma de explicação aos europeus sobre o modo de vida tão diferenciado na colônia. Ainda segundo o historiador Francisco Isaac Dantas de Oliveira (2016, p.15), tais elementos construíram uma “arte da informação, uma imagem da terra, um discurso de verdade, ou seja, a construção de um olhar “verdadeiro” da colônia”.

Durante os séculos, o território brasileiro recebeu a contribuição de artistas e naturalistas de diferentes nações, como por exemplo: Maria Graham (1785-1842), Henry Chamberlain (1796-1843), Friedrich Hagedorn (1814-1889), Emil Bauch (1823-1890), Martin Johnson Heade (1819-1904), Johann Baptist von Spix (1781-1826), Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), Thomas Ender (1793-1875), Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Frans Post (1612-1680) e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e Félix-Émile Taunay (1795-1881). Esses três últimos serão os artistas abordados no presente capítulo.

3.1 FRANS POST E O BRASIL HOLANDÊS

Uma dessas expedições artísticas em território brasileiro proporcionadas por iniciativas europeias foi aquela comandada por Maurício de Nassau, que ficou

conhecida como Brasil Holandês e que se estendeu entre 1630 e 1654 no nordeste do país. A partir da Companhia das Índias Ocidentais (*West Indische Compagnie*, em holandês), criada em 1621, a República das Províncias Unidas dos Países Baixos tinha o intuito de acabar com o domínio naval ibérico e criar “uma organização cuja função primária era a criação de colônias no Novo Mundo, especialmente Brasil, que poderia usurpar o domínio político e religioso da Espanha e de Portugal na região e fornecer matéria-prima para a República Holandesa.” (Briennen, 2006, p. 12, tradução nossa¹⁶). Segundo França (2009, p.41), “a intenção da WIC era deslocar a guerra com a Espanha para o território americano”.

O Brasil foi escolhido, em especial, para ser a nova colônia neerlandesa por alguns motivos: a América portuguesa não era uma prioridade para o governo espanhol, então os neerlandeses estariam relativamente seguros caso houvesse uma repressão ibérica; a conquista de uma região litorânea era mais fácil do que as demais; tal empreitada seria uma ótima oportunidade, por conta da posição geoestratégica do Nordeste brasileiro, para a instalação de uma “base de operação contra a navegação espanhola no Caribe, contra a navegação portuguesa com o Oriente, sem falar na proximidade das minas de prata do Peru, cuja distância da costa brasileira era então subestimada pela cartografia.” (Mello, 2010, p. 17).

Entre 1624 e 1625, a armada da WIC chegou à Bahia, em uma tentativa mal sucedida de conquista territorial. Após um período de recuperação, entre 1627 e 1630, o novo projeto neerlandês de conquista do Brasil incluía agora as províncias de Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande do Norte – já que Pernambuco era uma capitania de donatários e o governo espanhol não priorizaria sua recuperação, como fez no caso de Salvador (Mello, 2010). Em 14 de fevereiro de 1630, a armada da WIC chegou à Olinda.

Por conta do desgaste das guerras de conquista, a WIC decide nomear um governador-geral para ser “uma liderança firme na administração do território holandês no Brasil” (Scharf, 2019, p. 54). Em 1636, o Conde de Nassau-Siegen, João Maurício de Nassau¹⁷ (1604-1679) foi escolhido para ocupar tal cargo. Ele seria o primeiro e o último a ocupá-lo, e permaneceu no Brasil até 1644. O período do

¹⁶ No original: an organization whose primary function was the creation of colonies in the New World, especially Brazil, which could usurp the political and religious dominance of Spain and Portugal in this region and provide raw materials to the Dutch Republic.

¹⁷ Seu nome em holandês é Johan Maurits van Nassau-Siegen, mas tal figura será referida aqui com o seu nome abreviado (João Maurício de Nassau).

governo de Maurício de Nassau é considerado por Mello como “uma espécie de Idade de Ouro do Brasil holandês” (Mello, 2010, p.91).

Em sua comitiva, Nassau reuniu 2700 soldados, funcionários da WIC e um pequeno grupo de artistas e cientistas, já que havia chegado ao Brasil “com planos de explorar também aquilo que a nova terra poderia lhe oferecer nos âmbitos científico e artístico.” (Françozo, 2009, p.20), a fim de criar um “inventário visual” do período.

[..] fez-se acompanhar ao Brasil de uma comitiva de pintores e cientistas, pagos do seu bolso, com o objetivo de documentar a vida na colônia, suas raças, sua flora e sua fauna: o médico Willem Piso, o paisagista Frans Post e o retratista Albert Eckhout. A eles, se juntaria depois Georg Markgraf (Mello, 2010, p. 91).

Dentre estes, temos o artista holandês Frans Post. Post chegou ao Brasil junto com a comitiva do governador Maurício de Nassau e voltou para a Holanda também com Nassau em 1644, e era responsável por “fazer representações pictóricas de paisagens americanas seguindo o padrão da paisagem artística holandesa”. (Oliveira, 2016, p.12). Produziu sobre esse período dezoito paisagens, sendo apenas sete dessas feitas em solo brasileiro.

De acordo com a caracterização trabalhada no capítulo anterior, Frans Post faz parte da fase tonal da pintura holandesa – mesma fase de seu conterrâneo Salomon van Ruysdael. Assim, podemos também encontrar em suas telas o esquema diagonal, a organização de vista aérea e aquela sensação pacífica, além da ênfase máxima no céu. Suas obras são as:

[...] primeiras paisagens do Novo Mundo solidamente documentadas pintadas por um artista europeu instruído, e são registros valiosos das reações de um holandês a um continente estranho habitado por homens, plantas e animais exóticos (Slive, 1998, p.192).

Figura 12 – Frans Post, Assentamento de plantações no Brasil. Óleo sobre painel, 36.9 x 54 cm, 1656.



Fonte: Site do *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*¹⁸.

Ao analisarmos duas obras de Post que retratam a paisagem brasileira, como *Assentamento de plantações no Brasil* (1656) (Figura 12) e *A Igreja de São Cosme e Damião e o Monastério Franciscano em Igarçu, Brasil* (ca. 1663) (Figura 13) – ambas parte do acervo do Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, em Madrid, Espanha –, percebemos a continuidade do modelo holandês inserido no contexto tropical. As duas composições seguem três planos: o plano natural, com a floresta e seus animais; o plano cultural, com os elementos construtivos do mundo antrópico; e mais um vez o plano natural, agora com a representação de vales, rios, colinas e construções. Post utiliza o modelo holandês (todas aquelas características principais que tratamos no capítulo anterior) e realiza adaptações, inserindo novos elementos para melhor representar a paisagem brasileira.

Inicialmente suas telas são como vistas aéreas, criadas a partir de um “emolduramento escuro do primeiro plano, para obter a impressão de um espaço vasto.” (Slive, 1998, p.192). Seus céus são geralmente “altos, com a linha do horizonte baixa e muito nebulosos” (Costa, 2011, p. 73) e aos poucos vão ganhando características da brasilidade – o céu mais azul, cores mais vivas, a representação

¹⁸ Disponível em:

<<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/post-frans-jansz/plantation-settlement-brazil>>.

Acesso em: 12 de nov. de 2024.

da nossa fauna e flora. *Assentamento de plantações no Brasil* (1656) (Figura 12) mantém a paleta acinzentada da Holanda, apenas trazendo uma tímida descrição da brasilidade pelas humildes casas e a movimentação das figuras humanas, enquanto *A Igreja de São Cosme e Damião e o Monastério Franciscano em Igaracu, Brasil* (ca. 1663) (Figura 13), por exemplo, é muito mais viva e nos oferece descrições mais minuciosas da folhagem tropical e das construções do período nassoviano.

Figura 13 – Frans Post, *A Igreja de São Cosme e Damião e o Monastério Franciscano em Igaracu, Brasil*. Óleo sobre painel, 42.8 x 58.8 cm, ca. 1663.



Fonte: Site do *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*¹⁹.

Apesar da precisão, a pintura de paisagem de Post é uma mistura de realismo e registro documental, idealização e recomposição, um trabalho de memória e recriação – fato que se comprova já que a maioria das telas (inclusive as Figuras 12 e 13) não foi realizada em solo brasileiro, e sim anos após o artista voltar para a Holanda (Pesavento, 2020).

A cena é detalhista na sua riqueza de pormenores, mas é também idealizada, imobilizada, como uma imagem parada no tempo, para informar sobre o coração do Brasil açucareiro, agora holandês. Uma utopia

¹⁹ Disponível em:

<<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/post-frans-jansz/church-st-cosmas-and-st-damian-and-franciscan-monastery-igaracu>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

paisagística, talvez, com um tempo natural que se detém para ser exibido ao espectador (Pesavento, 2020, p.11).

A importância do artista Frans Post, para além da representação visual da colônia holandesa no Brasil, pode ser percebida também no colecionismo brasileiro e nas coleções museológicas do país, já que o maior acervo particular de obras do artista encontra-se no Instituto Ricardo Brennand, em Pernambuco, Brasil. Outra coleção brasileira que apresenta pinturas²⁰ muito parecidas com aquelas analisadas no presente capítulo é a Casa Museu Ema Klabin, em São Paulo, Brasil.

Validando o pensamento da pesquisadora especialista na arte dos viajantes, Ana Maria Belluzzo (1996, p.17), “A pintura holandesa feita no Brasil pelos artistas e cientistas que acompanharam Johan Maurits de Nassau introduz os novos parâmetros de visualidade.”. A partir da obra de Frans Post podemos compreender como as características tradicionais da pintura de paisagem holandesa produzida no século XVII entraram no Brasil – especialmente em Recife, Pernambuco – e começaram a sofrer adaptações por conta das condições geográficas, climáticas, sociais e especificidades do período brasileiro.

3.2 A FAMÍLIA TAUNAY E A “MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA”

No século XIX, outra empreitada trazendo artistas franceses chegou ao Brasil e alterou o panorama de realização das pinturas de paisagem. Em 1816, conhecida popularmente como “Missão Artística Francesa”²¹, ocorreu a vinda de um grupo de artistas de diferentes meios para o território brasileiro – especificamente para o Rio de Janeiro –, sendo eles: Joachim Lebreton (1760-1819), Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), Grandjean de Montigny (1776-1850), Charles-Simon Pradier (1783-1847), entre outros. Cada um deles trouxe consigo assistentes e também a família, totalizando quarenta pessoas.

²⁰ As pinturas semelhantes mencionadas são *Igreja de São Cosme e São Damião (Igarassu)* e *Vista de Olinda*. Disponíveis, respectivamente em:

<<https://emaklabin.org.br/explore/obras/igreja-de-sao-cosme-e-sao-damiao-igarassu/>> e <<https://emaklabin.org.br/explore/obras/vista-de-olinda/>>.

²¹ Tal nomenclatura será escrita entre aspas durante o trabalho devido à dificuldade de comprovação histórica que confirme a organização de uma missão oficial de fato. Para um melhor esclarecimento sobre a questão, ver Schwarcz, 2008.

Assim como no Brasil Holandês, a chamada “Missão Artística Francesa” trouxe artistas de diferentes áreas de atuação para suprir diferentes necessidades. A instauração dessa “Missão” foi fruto de uma convergência de interesses e da união de diferentes cenários: um plano estratégico da corte portuguesa, que encontrava-se nas Américas com carência de uma representação oficial; artistas franceses sem emprego, devido ao afastamento compulsório daqueles ligados ao governo de Napoleão Bonaparte; a prevalência e grande influência da moda francesa nas artes; uma colônia anteriormente fechada aos estrangeiros e agora com grandes oportunidades de comércio, mercado e artes.

Longe da metrópole, a corte criaria novos imaginários, uma nova história, outra memória, e, nessa sociedade majoritariamente iletrada, nada melhor do que ter à disposição uma boa iconografia para produzir uma representação oficial (Schwarcz, 2008, p. 14).

Tradicionalmente, um dos objetivos da “Missão Artística Francesa” era eternizar a natureza dos trópicos e fundar uma Academia de Artes. Para compreender o tipo de pintura de paisagem desenvolvida pela Academia em terras brasileiras, é preciso entender como era o seu cenário ainda na França. Esses artistas acadêmicos baseavam os seus trabalhos no modelo da Academia de Arte Francesa, que perpetuava um estilo neoclássico mais estrito.

A Academia tem relação com a oficialização de uma nacionalidade. Além da divulgação de uma imagem nacional, a partir do século XIX, a pintura de paisagem passa a carregar o suposto da diferença e a noção de identidade. Nesse caso, a natureza representa a própria nação.

No século XIX a arte estava dominada pela paisagem, tendo esta sido capital para um processo de definição nacionalista dos países, consequência da descoberta de outros (para o qual contribuiu o Grand Tour) e da ascensão e desenvolvimento do capitalismo; há até quem a associe ao imperialismo. Portanto, quando falamos de paisagem temos de ter em conta que nela se inscrevem atitudes culturais, políticas, ideológicas e económicas (Gomes, 2017, p.78).

No trecho acima, o pesquisador Vítor Manuel dos Santos Gomes fala sobre o que aconteceu na Europa, mas podemos transferir essa perspectiva ao cenário brasileiro e o que acontecia em relação à criação de identidades nacionais através das Academias de Arte.

O neoclassicismo foi um movimento artístico, arquitetônico, político e social, que prezava a lógica, a pureza e a elevação. A Academia francesa foi hegemônica na sustentação dessa tradição classicista. Dentro da hierarquia das Academias, a pintura de paisagem é considerada inferior, “sendo destinada geralmente ao interior das casas, com função meramente decorativa, ou como acessório de fundo numa pintura histórica. [...] A natureza servia à idealização e, nesse contexto, dependia pouco da realidade.” (Schwarcz, 2008, p.75).

Esse retorno ao clássico é também um retorno a esse pensamento inicial sobre paisagem. Porém, com o desejo de retratar terras antes desconhecidas, os artistas europeus encontraram na pintura de paisagem uma solução. A fragilização da Academia durante o processo revolucionário napoleônico também auxilia na questão sobre a hierarquia da pintura de paisagem. A pintura de paisagem passa a se identificar discursos identitários e o grupo de artistas que chega ao Brasil enxerga a pintura de paisagem como um retrato da nacionalidade.

Apesar das incongruências em relação à proposta da vinda de artistas francesas ao Brasil, eles vieram e produziram uma série de pinturas de paisagem para o desenvolvimento do gênero no país – esses estrangeiros “se deixariam contaminar pela paisagem local mas também a alterariam.” (Schwarcz, 2008, p.13).

Entre esses artistas que vieram com a “Missão”, é possível destacar a vinda de Nicolas-Antoine Taunay e de toda a sua família. Nicolas já era um artista reconhecido na França, tendo sido considerado um dos dez grandes da arte francesa, conhecido por seus retratos e paisagens locais.

Nicolas chegou ao Brasil em 1816, aos 60 anos de idade. Enquanto Jean-Baptiste Debret foi designado como pintor de história, “Taunay surgia exclusivamente ligado à paisagem e às cenas de natureza.” (Schwarcz, 2008, p.232).

A partir de Schwarcz (2008), conseguimos compreender quais eram as referências que Nicolas trazia para a suas telas: uma paisagem pitoresca, com influência da Arcádia italiana, do romantismo europeu e do modelo holandês.

Na obra *Entrada da baía e da cidade do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816* (1816) (Figura 14) – uma das mais conhecidas do artista, presente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, Brasil – Taunay delimita bem os espaços retratados, reservando um terço da tela para cada

representação. Na parte superior, enfatiza o céu a partir de um azul sutil e as cadeias montanhosas da paisagem carioca. Os dois terços inferiores são reservados para a descrição geométrica da arquitetura das casas, da natureza contida aos jardins e dos religiosos apreciando a vista urbana de seu terraço.

Figura 14 – Nicolas-Antoine Taunay, Entrada da baía e da cidade do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816. Óleo sobre tela, 45 x 57 cm, 1816.



Fonte: *Google Arts and Culture*²².

A arte acadêmica de Nicolas, à princípio, não encontrava correspondência na tropicalidade brasileira – a força dos verdes e a luminosidade excessiva. Mas com o passar do tempo, a sua representação do céu se tornaria “mais azul, e a quantidade de verdes acabaria multiplicada, a partir de sua experiência sensível na floresta em que viveu.” (Schwarcz, 2008, p. 20).

A composição da paisagem *Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória* (1817) (Figura 15) – da coleção dos Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro, Brasil – de Nicolas-Antoine Taunay é europeia, muito parecido com aquela realizada pelos holandeses do século XVII e descrita no capítulo anterior, com um céu que preenche

²² Disponível em:

<<https://artsandculture.google.com/asset/entrance-to-the-bay-and-the-city-of-rio-from-st-anthony%C2%B4s-convent-terrace-in-1816-nicolas-antoine-taunay/zgEFISsnlpRltg?hl=pt-br>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

metade da tela, as pequenas representações humanas e a ilusão criada a partir do contraste entre as edificações (a grandiosidade da igreja e a simplicidade da casa, por exemplo). Mas há também adição de elementos da tropicalidade brasileira, como o céu, a luz, a vegetação tropical e as árvores. Além de trazer os princípios da sua formação clássica, o artista pintou elementos característicos da paisagem estrangeira, como forma de garantia de intimidade com esse novo cenário. Em ambas as análises de Dias (2003) e Schwarcz (2008), as autoras destacam o caráter “poético e sentimental, de serenidade e contemplação” da obra de Nicolas, “sugerindo uma Arcádia nos trópicos”.

Figura 15 – Nicolas-Antoine Taunay, Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória. Óleo sobre tela, 37 x 48.5 cm, 1817.



Fonte: *Enciclopédia Itaú Cultural*²³.

Por vários anos, a colônia artística francesa há de esperar a consolidação do projeto de criação de uma escola de artes no Rio de Janeiro, enquanto Taunay dedica-se ao desenho, à aquarela e à pintura e atende a encomendas para o Palácio Real (Belluzzo, 2000, p.121).

²³ Disponível em:

<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82127-vista-do-outeiro-praia-e-igreja-da-gloria>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

Através da legislação analisada por Lima (1994) podemos entender a cronologia para a efetiva abertura da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Em 1816, há o decreto para a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Nesse período a Academia não está em pleno funcionamento, mas há a elaboração da organização institucional da mesma, além do fato de algumas aulas esporádicas serem ministradas até 1826.

Depois da morte de Lebreton [1819], a nomeação de Henrique José da Silva como professor de Desenho e *encarregado da diretoria das aulas*, trouxe algumas mudanças bastante significativas do novo equilíbrio de força entre portugueses e franceses (Lima, 1994, p.34).

Em 1820 acontece o decreto que estabelece a organização da Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, também conhecida como Academia e Escola Real. Em 1824 um decreto estabelece o edifício que será ocupado pela Academia Imperial de Belas Artes. Em 1825 há uma portaria de incumbência de retratos do imperador “demonstra que, antes mesmo do funcionamento concreto das atividades de ensino na Academia, esta já desempenhava funções junto ao governo.” (Lima, 1994, p.35). Finalmente, em 1826, ocorre efetiva abertura da escola de artes e ofícios propriamente dita, uma nova instalação em um prédio próprio – a partir de então temos a instituição da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), responsável por transplantar o neoclássico francês para o território do Brasil.

Antes da instituição tardia da Academia, com o falecimento de um de seus idealizadores (Joachim Lebreton em 1819), a nomeação do pintor português Henrique José da Silva (1772-1834) como diretor e diversas outras intrigas, houve a dispersão do grupo que formava a dita “Missão Artística Francesa”. É nesse contexto que Nicolas-Antoine Taunay está inserido.

Com o fim da sua licença no Instituto francês, a falta de condições para pintar e seu isolamento, Nicolas-Antoine Taunay retornou à França em 1821. No Brasil, quem continuará seu legado acadêmico será seu filho.

Félix-Émile Taunay é o discípulo de Nicolas Taunay em solo brasileiro. Félix veio ao Brasil com o pai em 1816 e assim iniciou uma orientação artística. Mesmo sem a presença do pai, decide permanecer no Brasil e torna-se professor de

paisagem na Academia Imperial de Belas Artes. Posteriormente, em 1851, é eleito diretor da mesma.

[...] permanece no país tendo atuação relevante no círculo oficial, como mestre de pintura francês do futuro monarca dom Pedro II e, notadamente, através da Escola Real de Belas Artes, onde se torna professor de pintura histórica em substituição ao pai (Belluzzo, 2000, p.125).

Na década de 1820, Félix-Émile Taunay segue as influências do pai sendo herdeiro do neoclassicismo francês. Conseguimos visualizar na obra *Baía de Guanabara Vista da Ilha das Cobras* (1828) (Figura 16) – acervo da coleção Noemia e Luiz Buarque de Holanda –, que nos mostra a visão panorâmica de uma porção do mar carioca, a presença dos elementos característicos: a árvore que delimita a verticalidade em primeiro plano, a descrição detalhada das diferentes tipologias de vegetação, as pequenas figuras realizando suas atividades mundanas, o uso de edificações e das montanhas para delinear a perspectiva. De acordo com Dias (2005), sua formação clássica irá constituir a arte brasileira do século XIX na Academia Imperial de Belas Artes.

Figura 16 – Félix-Émile Taunay, Baía de Guanabara Vista da Ilha das Cobras. Óleo sobre tela, 68 x 136 cm, 1828.



Fonte: *Enciclopédia Itaú Cultural*²⁴.

A partir da década de 1840, uma nova abordagem é dada por Taunay em relação à pintura de paisagem: ele irá desenvolver uma pintura de paisagem narrativa.

Nesse sentido, Taunay coloca a pintura de paisagem em um patamar especial, que não a vincula necessariamente aos planos de desenvolvimento

²⁴ Disponível em:

<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/113340-baia-de-guanabra-vista-da-ilha-das-cobras>>.

Acesso em: 12 de nov. de 2024.

da Academia como instituição, mas que denota uma nova abordagem temática, isto é, a atualização histórica que, outrossim, revelava uma preocupação ambiental e arquitetônica (Dias, 2005, p.15-16).

Aliando o aspecto da ilustração realizada pelos artistas viajantes a uma abordagem dos assuntos nacionais como tema central da paisagem histórica, incluindo e narrando fatos da contemporaneidade, Félix trouxe uma caráter ecológico e um tratamento detalhado e científico da natureza. Sua mensagem com a pintura de paisagem é didática, moralizante e nacionalista, além de apresentar intencionalidade. De acordo com Dias (2005, p.422), as temáticas na qual Félix trabalha a partir das pinturas de paisagem são “acontecimentos urbanos, da ocupação do homem pelo interior do país e do interesse pela representação detalhada da natureza brasileira.”.

Os deslocamentos feitos pelos artistas viajantes foram responsáveis pela construção pictórica de uma iconografia nacional, que mistura a tradição com novos desafios ao representar, mediante as transformações políticas e sociais brasileiras. Além de produzir pinturas de paisagem em estreita relação com a sociedade de seu tempo, as preocupações típicas de um pintor de paisagem que segue os preceitos deliberados pela tradição holandesa do século XVII permanecem ativas: “A preocupação com o caráter da luz, a maneira de compor as nuvens, o cuidado com o reflexo e com a vegetação são elementos fundamentais para sua formação como pintor de paisagem.” (Dias, 2005, p.395).

Uma dessas pinturas de paisagem da fase posterior à influência de Taunay-pai é *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* (1843) (Figura 17), acervo do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, Brasil. A composição ainda apresenta os elementos que temos encontrado desde as obras do século XVII – perspectiva, pequenas figuras humanas e a verticalidade a partir de uma árvore –, mas a intenção histórica também é clara: o tema e a configuração da interação entre as pessoas e a vegetação é calculada e minuciosa. Taunay-filho nos mostra

a natureza em seu estado intocado, ainda composta de uma vegetação que é natural e grandiosa, mas que já sente o início do processo ocorrido no lado oposto, e, de outro, a floresta já inserida no contexto do “desenvolvimento”, queimada e transformada em carvão, abrindo no espaço uma clareira repleta de homens e de um cemitério de troncos (Dias, 2003, p.13).

Figura 17 – Félix-Émile Taunay, Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão. Óleo sobre tela, 134 x 195 cm, 1843.



Fonte: *Google Arts and Culture*²⁵.

O legado deixado por Félix-Émile Taunay no “desenvolvimento de uma metodologia de ensino capaz de formar artistas, nas produções artísticas das gerações futuras, formadores efetivos da tão almejada escola brasileira.” (Dias, 2005, p.469) possibilitou a implementação de bases sólidas no sistema de ensino na Academia brasileira, o que contribuiu para a formação de artistas brasileiros e para a consolidação de uma pintura de paisagem verdadeiramente brasileira.

A própria Academia Imperial de Belas Artes realizou a primeira exposição de Artes no Brasil em 1829, com trabalhos de pintura histórica, estudos de arquitetura e bustos e quatro paisagens do Rio de Janeiro feitas por Félix-Émile Taunay. Félix também criou as Exposições Gerais de Belas Artes da Academia, em 1840, e organizou a pinacoteca em 1843:

“A Academia passou a ter uma premiação anual nas diversas modalidades de ensino, e enfatizar que para a criação de um sistema moderno das artes ele investiu em exposições que não se restringiam apenas aos professores e alunos da Academia, mas para todos os artistas, nacionais e estrangeiros, além de técnicas da indústria artística tais como a litografia e a fotografia. Nessas primeiras exposições, a lista dos premiados mostrava como a contribuição dos viajantes e dos artistas estrangeiros era amplamente

²⁵ Disponível em:

<<https://artsandculture.google.com/asset/view-of-a-virgin-forest-that-is-being-reduced-to-coal-f%C3%A9lix-%C3%89mile-taunay/QAGZO4ZH9R76fg?hl=pt-br>>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

reconhecida, mas as mostras serviam sobretudo ao esforço de criação de uma escola nacional. Seguindo o exemplo de todas as outras academias inspiradas no modelo francês, Taunay instituiu como prêmio uma viagem ao exterior para os alunos que mais se distinguiam nos diversos cursos da escola" (Migliaccio, 2000).

A “Missão Artística Francesa” também deixou um legado para a Museologia brasileira, que pode ser visto em vários museus, principalmente aqueles localizados no Rio de Janeiro, Brasil. As coleções desenvolvidas pelos membros da comitiva francesa e aquelas apresentadas nas exposições gerais realizadas na AIBA tornaram-se núcleos formadores do acervo do Museu Nacional de Belas Artes²⁶. Outro exemplo é a coleção Brasileira²⁷ dos Museus Castro Maya, que apresenta obras, estudos e publicações de estrangeiros sobre o Brasil, com destaque para mais de 500 obras realizadas por Jean-Baptiste Debret, outro membro importante da “Missão”.

Agora observamos como a mudança transatlântica trouxe ao cenário brasileiro as características iniciais pela pintura de paisagem holandesa do século XVII, fazendo com que uma nova visão da natureza fosse perpetuada pelos artistas viajantes em solo brasileiro. Os três artistas mencionados no presente capítulo – Frans Post, Nicolas-Antoine Taunay e Félix-Émile Taunay – trazem em suas pinturas uma natureza tranquilizadora que representa a paisagem brasileira. Assim, aquela composição iniciada no século XVII com os artistas neerlandeses migra para o Brasil e inicia um processo de interiorização de diferentes subjetividades.

Apesar de Dias afirmar que Félix-Émile Taunay apresentava “a maneira artística mais coerente à reprodução de uma paisagem nacional.” (Dias, 2005, p.423), ainda assim era um estrangeiro falando sobre o Brasil. De tal forma, a partir do próximo capítulo, iremos explorar como a centralização da pintura de paisagem em uma “natureza descritiva e fundamental à história” será desenvolvida por artistas brasileiros, que foram capazes de dar o seu toque de brasilidade à paisagem, sem deixar de questionar problemáticas sociais relativas à urbanização, por exemplo. Esse é o caso de Victor Meirelles (1832-1903) e Eduardo Dias (1872-1945), que exploraremos no próximo capítulo.

²⁶ Ver Baraçal, 2018.

²⁷ Ver mais em: <<http://museuscastromaya.com.br/brasiliana/>>.

4 A PAISAGEM BRASILEIRA INTERPRETADA PELOS BRASILEIROS: DOIS ARTISTAS DE NOSSA SENHORA DO DESTERRO

Ao longo deste trabalho de conclusão de curso, delimitamos as bases e a trajetória da instituição da pintura de paisagem no Brasil, perpassando pelas bases estilísticas da paisagem na pintura holandesa do século XVII até os artistas viajantes que enfrentaram e representaram a paisagem tropical brasileira. Para concluir tal pensamento, é necessário ainda falar sobre os artistas brasileiros e suas contribuições para o desenvolvimento do gênero no país.

No presente capítulo buscamos entender como os artistas brasileiros representam a paisagem brasileira a partir da pintura. Dessa forma, analisaremos a obra de dois artistas provenientes da cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis) que apresentam formações artísticas díspares e que dialogam com as tendências paisagísticas europeias do século XVII e a busca pela autenticidade e nacionalidade da arte brasileira. O primeiro deles é Victor Meirelles (1832-1903), moldado pela tradição acadêmica ao se formar na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). O segundo é Eduardo Dias (1872-1945), ligado a uma visão artística mais moderna e fruto de uma formação artística informal e particular.

Todas as pinturas analisadas no presente capítulo são provenientes das coleções do Museu Victor Meirelles e do Museu de Arte de Santa Catarina – ambos localizados na cidade de Florianópolis, no estado de Santa Catarina, Brasil. O Museu Victor Meirelles se estabelece na casa natal do artista desde 1952, sendo vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

“O Museu hoje engloba não só o espaço das coleções e da casa do artista – patrimônio histórico – mas um espaço cultural de abordagem contemporânea, com uma constante agenda cultural sem perder de vista a preservação do acervo e do edifício com princípios técnico-científicos atuais da museografia, museologia e da conservação preventiva. E, acima de tudo, traz de maneira expressiva ao público a possibilidade de uma vivência dinâmica em um museu.”²⁸

²⁸ Histórico – Museu Victor Meirelles. Disponível em: <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/o-museu/historico/>.

O Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) foi criado em 1949²⁹ para destacar a produção catarinense, a partir do acervo das Exposições de Arte Contemporânea (Cunha, 2018), e é vinculado à Fundação Catarinense de Cultura (FCC). A instituição se organiza a partir de núcleos e dois deles foram muito importantes para a presente pesquisa. Na biblioteca especializada do Núcleo de Documentação e Pesquisa aconteceu atendimento para pesquisa e consulta à pasta de arquivo do artista Eduardo Dias, e o Núcleo de Conservação e Acervo forneceu informações específicas sobre a atuação da equipe durante processos de restauração em uma das obras analisadas no capítulo³⁰.

A metodologia para o desenvolvimento deste capítulo foi elaborada a partir da análise de duas exposições do Museu Victor Meirelles, situado na cidade de Florianópolis. A primeira, intitulada “Victor Meirelles – De aprendiz a professor”, inaugurada no ano de 2023, destaca o caráter urbano da obra de Victor Meirelles. E a segunda exposição, “Victor Meirelles – Construção”, que aconteceu no ano de 2005, destaca a conexão do artista com a perpetuação da construção da modernidade, continuada por Eduardo Dias na cidade. A análise de tais concepções expográficas tem como objetivo entender como Victor e Eduardo são símbolos de duas interpretações distintas da paisagem brasileira feita por artistas brasileiros, unindo as heranças paisagísticas europeias ao contexto da nacionalidade e modernização do Brasil.

4.1 VICTOR MEIRELLES E A LUTA ENTRE O URBANISMO E A EXUBERÂNCIA NATURAL

²⁹ Inicialmente, o museu era intitulado Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF).

³⁰ O relatório oficial da restauração ainda não foi publicado pela instituição, por esse motivo não foi incluído na presente monografia.

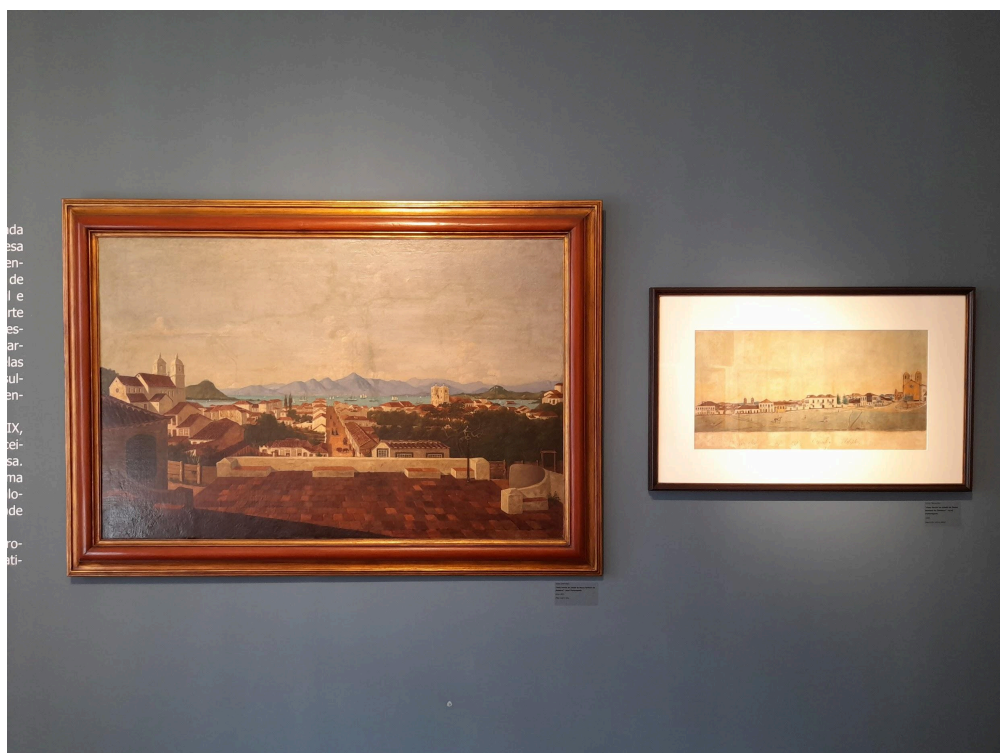
O processo de criação e divulgação de imagens oficiais do Brasil, iniciado nas artes pela “Missão Artística Francesa”, foi continuado e intensificado durante o Segundo Império (1840-1889). Como vimos anteriormente, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) estava associada ao projeto de construção de uma identidade cultural nacional. Durante o Segundo Império, esse vínculo foi intensificado e um dos nomes que temos para ilustrar o papel do artista nesse período é Victor Meirelles.

Meirelles é conhecido por ter produzido “obras relevantes para o cenário artístico nacional, como leituras imagéticas de cenas de batalhas, cenas históricas, alegóricas, bíblicas e paisagens” (Andrade, 2022, p.18), principalmente em seu período na AIBA, mas a sua formação artística começou antes disso.

Segundo Franz (2014, p.44), “Victor começou a desenhar cedo e teve uma competente formação artística com Mariano Moreno em Desterro.”. D. Mariano Moreno (1805-1876) foi um artista argentino que permaneceu em Santa Catarina entre 1838 e 1843, e abriu uma escola de desenho em Desterro em torno do ano de 1845. Esse ensino artístico informal de Meirelles no início da carreira provavelmente teve como base obras de alguns artistas viajantes que seguiam a tradição de composição da paisagem abordada no presente trabalho, já que é de conhecimento geral que os discípulos de Moreno copiavam estampas em suas aulas de desenho (Franz, 2014, p.114).

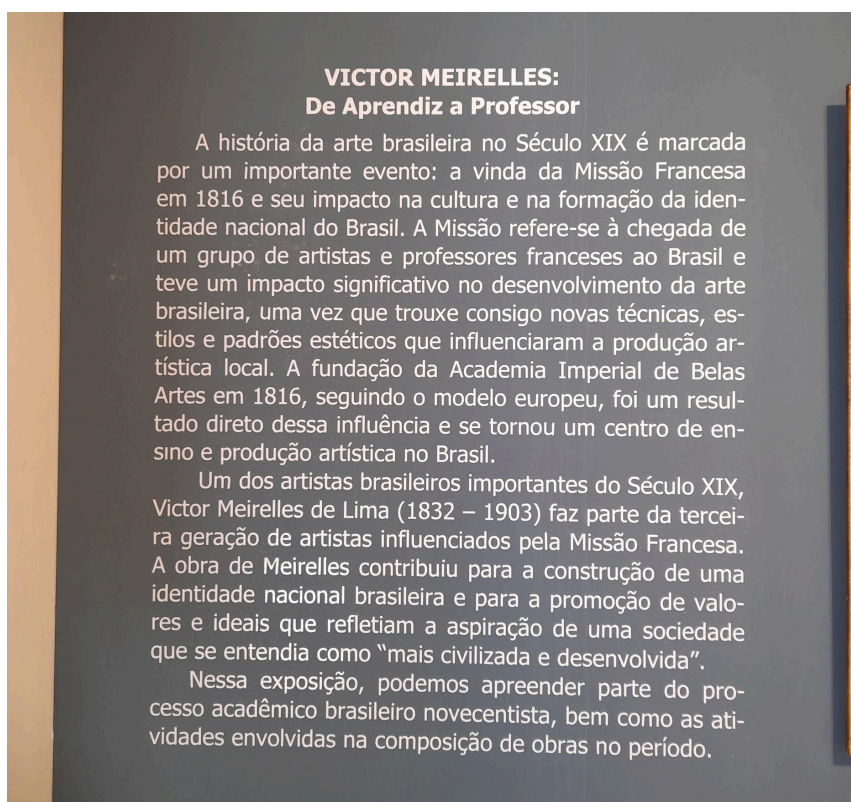
Quando Moreno “não tinha mais o que lhe ensinar”, aconselhou o pai de Victor Meirelles a mandá-lo ao Rio de Janeiro, fazendo referência ao ensino na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Podemos destacar duas obras de Victor Meirelles que descrevem bem a sua produção nesse período intermediário entre o processo de formação particular e a matrícula na Academia. Tais obras fazem parte de uma escolha expográfica do Museu Victor Meirelles, que as destacam e colocam lado a lado (Figura 18) em sua exposição de longa duração intitulada “Victor Meirelles – De aprendiz a professor”, inaugurada em 2023. A exposição em questão apresenta obras do próprio artista, além de pinturas e desenhos de seus professores e alunos, para refletir sobre a produção artística do período, levando em consideração a influência dos artistas viajantes para a criação da identidade e da cultura nacional – mencionada no capítulo anterior – e também destacada no texto expositivo (Figura 19).

Figura 18 – Parede da exposição “Victor Meirelles – De Aprendiz a Professor”



Fonte: Imagem da autora.

Figura 19 – Texto expositivo da exposição “Victor Meirelles – De Aprendiz a Professor”



Fonte: Imagem da autora.

A produção de paisagens de Victor Meirelles desde os princípios da sua carreira artística é destacada por Mallmann, que afirma “[...] que desde os primeiros trabalhos com palheta e pincel reproduziu em telas as paisagens urbanas.” (Mallmann, 2002, p.25). Essa constante do pintor é revisitada por Dalsasso como uma maneira de desmistificar a perspectiva europeia de que o Brasil era um país muito atrasado. “Assim, [Victor Meirelles] 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.” (Dalsasso, 2020, p.65). Meirelles, como pintor que ilustra a construção de uma nação, deseja se afastar dos ideais elaborados pelos viajantes que prezam pela natureza exuberante. Ao destacar o caráter urbano da cidade brasileira, Victor Meirelles corrobora com a afirmação do Brasil enquanto nação.

A aquarela *Vista parcial da cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis)* (c.1846) (Figura 20) foi apresentada, pelo militar, deputado e conselheiro imperial Jerônimo Francisco Coelho, ao Barão de Taunay, Félix Émile Taunay, diretor da AIBA, “que não duvidou em prognosticar-lhe [a Victor] brilhante futuro artístico.” (Franz, 2014, p.46). A obra foi feita a partir de uma técnica de pintura diferente da qual estamos analisando ao longo do presente trabalho, porém já nos mostra uma predisposição de Victor Meirelles à realização de vistas topográficas e representações de paisagens urbanas.

A natureza é tímida, mas presente em algumas árvores e no delineamento de montanhas ao fundo, e o céu assegura o padrão composicional que ocupa um terço do papel. O especialista Jorge Coli (2009) fala do caráter documental das paisagens em aquarela feitas por Victor, que remontam ao caráter típico da cartografia presente nos holandeses do século XVII e nos próprios viajantes que vimos nos capítulos anteriores. Assim, as cores e a luminosidade tropicais não são representadas, pois o foco é descritivo e visto a partir do detalhamento da arquitetura das casas, apesar de suas proporções ainda refletirem a falta de formação acadêmica do artista. A verticalidade também é limitada, delimitada pela altura da igreja no canto direito da aquarela. A harmonia da composição paisagística que encontramos desde as paisagens dos holandeses, que une descrição arquitetônica, natural e social (as pessoas que ali habitam), ainda não havia sido alcançada por Victor Meirelles.

Figura 20 – Victor Meirelles, Vista parcial da cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis). Aquarela sobre papel, 35.5 x 61.7 cm, c. 1846.



Fonte: Site do Museu Victor Meirelles³¹.

Em 1847, aos 14 anos, Victor Meirelles é matriculado na AIBA, “aprimorando seus estudos e técnicas artísticas, sobretudo baseado no estilo Neoclássico que estava em evidência no Brasil, fruto das missões francesas na época.” (Andrade, 2022, p.18). Além disso,

[...] participou do ensino acadêmico como professor de paisagem em seu retorno ao Brasil depois de estudar oito anos na Europa com mestres italianos e franceses. Ele insere-se na continuidade de um modelo acadêmico, a partir do qual desenvolve uma pintura de caráter histórico voltada à construção de uma memória nacional (Coelho, 2007, p.2).

A experiência de Victor Meirelles na Academia faz com que surja em sua produção uma nova linguagem artística. De acordo com Coelho, “A implantação no Brasil de um ensino das Belas Artes de base neoclássica, seguindo os moldes da tradição acadêmica, será determinante na formação de uma nova visualidade.” (Coelho, 2007, p.58). A obra *Vista parcial da cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis)* (c. 1851) (Figura 21) faz parte do seu período acadêmico, e apesar de ser considerada uma obra da fase de aprendizado do artista, já é

³¹ Disponível em:

<https://museuvictormeirelles.acervos.museus.gov.br/mvm-acervo/vista-parcial-da-cidade-de-nossa-senhora-do-desterro-atual-florianopolis-10/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&search=vista%20parcial&pos=3&source_list=collection&ref=%2Fmvm-acervo%2F%3Fview_mode%3Dcards%26perpage%3D12%26paged%3D1%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription%26fetch_only_meta%3D%26search%3Dvista%2520parcial>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

possível perceber seus elementos cruciais da produção que irão compreender sua arte mais madura, como o “princípio geométrico etéreo, a inflexão luminosa, o cuidado no detalhe.” (Coli, 2009, p.36).

Figura 21 – Victor Meirelles, Vista parcial da cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis). Óleo sobre tela, 78.2 x 120 cm, c. 1851.



Fonte: Site do Museu Victor Meirelles³².

Segundo Coli (2009, p.36), “A obra é prodigiosa. [...] pelas escolhas visuais, pelas preocupações específicas que fazem parte de seu gênio”. Ainda no começo da carreira acadêmica, Victor consegue apresentar uma cena panorâmica, do alvorecer da manhã, com extrema riqueza de detalhes. Meirelles “[...] retrata a paisagem de Nossa Senhora do Desterro a partir de uma visão de dentro para fora, incorporando os casarios da cidade em direção ao mar, com as embarcações e as montanhas.” (Coelho, 2007, p.70). O céu preenche a tela, a malha urbana é destacada matematicamente, as representações humanas são quase imperceptíveis (mas ainda assim presentes), há detalhamento preciso no piso quadriculado da plataforma.

³² Disponível em:

<https://museuvictormeirelles.acervos.museus.gov.br/mvm-acervo/vista-parcial-da-cidade-de-nossa-senhora-do-desterro-atual-florianopolis-8/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&search=vista%20parcial&pos=1&source_list=collection&ref=%2Fmvm-acervo%2F%3Fview_mode%3Dcards%26perpage%3D12%26paged%3D1%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription%26fetch_only_meta%3D%26search%3Dvista%2520parcial>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

Nesta pintura, Victor Meirelles pinta harmonicamente os elementos. A linha do horizonte que delimita as áreas do quadro também destaca a “rua reta e larga” como elemento central, a partir de uma perspectiva atmosférica que remonta às vistas aéreas do todo discutidas nos capítulos anteriores. Esta composição já começa a levar em consideração a luminosidade dos trópicos, mantendo ainda uma paleta de cores sutil proveniente do ensino acadêmico.

Apesar de Victor Meirelles ser fruto da Academia, a composição da sua pintura de paisagem é alterada – assim como na obra de Félix-Émile Taunay discutida no capítulo anterior, mas aqui de maneira mais acentuada – pelo crescimento das cidades. As paisagens, agora, não podem não ser urbanas devido ao avanço incansável da urbanização. O que antes era revelado nas pinturas de paisagem como uma natureza desordenada e exuberante, agora é restrita e domada. A natureza “é mandada para longe, nas montanhas, e quando alguma planta surge em meio urbano, é precisamente disciplinada” (Coli, 2009, p.38). A verticalidade da composição, que antes era feita a partir de espécimes da natureza – como uma grande árvore –, na obra de Victor se resume a “campanários, dois ciprestes e as velas dos navios ao longe.” (Coli, 2009, p.40).

A tradição de composição paisagística é mantida. Muitos autores³³ associam a pintura com a obra de Nicolas-Antoine Taunay (Figura 14), por evocar uma cena urbana tomada de um terraço. O professor Jorge Coli enfatiza tal pensamento, ao comparar as duas obras e afirmar que Victor Meirelles se afasta da obra de Taunay por evitar o pitoresco:

Estamos no domínio do espaço estritamente ordenado. O espírito das cidades brasileiras do século XIX o auxiliam nessa tarefa. Ou talvez, melhor dizendo, Meirelles intui e serve-se desse espírito. Ao contrário do viajante, como Taunay, que equilibra os dados visuais de um ponto de vista complexo e irregular, Meirelles via a cidade como um ser autônomo, como ela própria, a cidade, se fazia e queria ser vista. Em primeiro lugar, ela se quer regular, alinhada – numa palavra, geométrica. **A lógica do urbanismo luta contra a exuberância natural** (Coli, 2009, p.38, grifo nosso).

³³ A primeira referência encontrada sobre o tema é do parecer técnico da museóloga Lygia Martins Costa, em 1985, na qual diz: “Essa “Vista do Desterro tomada do adro da Igreja do Rosário” (79 x 120 cm) evoca, pela composição, as duas paisagens do Rio de Janeiro de 1816 de Nicolas Antoine Taunay, quadros que o jovem aluno teria observado com interesse na Academia e instintivamente sintetizado ao retratar sua cidade”. Disponível em: <<https://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/4817?discover?rpp=10&etal=0&query=Vis+da+Ba%C3%ADa+Sul>>.

O desenvolvimento da paisagem tipicamente brasileira é realizado por Victor Meirelles nesse contexto de crescimento urbano do Segundo Império. Segundo Beck (2019, p.30), “Não vemos a cidade dentro da paisagem, mas a cidade como ponto central da composição na qual tanto o artista como o observador também se situam.”. Assim, a paisagem brasileira é interpretada, finalmente, por um artista brasileiro, e ela nasce como um retrato do núcleo urbano. Nesse caso, Victor Meirelles retrata com louvor as questões provenientes das mudanças de uma nova sociedade, travando em suas telas uma espécie de batalha entre a paisagem urbana louvada para a criação de um ideal nacionalizante e a exuberância da natureza explorada previamente pelos artistas que visitaram o território brasileiro.

4.2 EDUARDO DIAS E A FORMAÇÃO DA MODERNIDADE CATARINENSE

O processo de proclamação da República brasileira (1889) ainda foi marcado pela tentativa de criar um imaginário, parecido com as narrativas de nação do Segundo Império (1840-1889) vistas anteriormente. De acordo com o cientista político José Murilo de Carvalho (1990, p.24), a tarefa da República era “substituir um governo e construir uma nação”. O positivismo e as ideias de “ordem e progresso” marcaram a produção artística de artistas responsáveis por exaltar o poder republicano, como Henrique Bernardelli (1857-1936), Décio Villares (1851-1931), Eduardo de Sá (1866-1940), Aurélio de Figueiredo (1856-1916) e Pedro Américo (1843-1905), para citar alguns.

Eduardo Dias não foi um dos artistas que documentou o imaginário republicano, mas está entre os artistas que atuaram em Florianópolis nesse período. Dias não produziu quadros cívicos para enaltecer a República propriamente dita, mas suas pinturas são um recurso artístico para registrar um momento paisagístico e histórico, interpretações da República vivida na cidade de Florianópolis³⁴.

Entre os membros dessa honrada e tradicional família, composta de operários, artistas, comerciantes, professores, engenheiros, excelsas mães e virtuosas esposas, proibidosos pais e dignos filhos, evidenciaremos um elemento merecedor de especial menção, pela sua natural vocação para a

³⁴ A partir de 1894, a cidade que anteriormente era conhecida por Nossa Senhora do Desterro ou Desterro, passa a se chamar Florianópolis, em homenagem ao marechal Floriano Peixoto.

sublime arte de Vitor Meireles, Pedro Américo e tantos outros semeadores de belezas: – Eduardo Dias de Oliveira [...] (Juvenal, 1948, p.5).

Em uma obra referência para o estudo das artes em Santa Catarina, o *Indicador Catarinense de Artes Plásticas*, Nancy Therezinha Bortolin (2001) delimita um verbete com as principais informações sobre o artista. Eduardo Dias apresentou uma atividade artística múltipla, sendo escultor, pintor, muralista, restaurador, cenógrafo, “mas pouco restou de sua produção plástica” (Dias, 19-). O artista se dedicava, na pintura, a realizar paisagens e vistas de Florianópolis.

Muitas referências bibliográficas citam Eduardo Dias como um artista autodidata, que tinha uma “natural vocação para o desenho e a pintura” (Juvenal, 1948, p.7). Porém é possível perceber certa continuidade da arte acadêmica em suas obras, já que Dias foi aluno de desenho de Manoel Francisco das Oliveiras (conhecido como Maneca Margarida), desenhista, professor de desenho linear, de ornamentação e de máquinas no Lyceu de Artes e Ofícios³⁵. O historiador Maurício Higino da Silva (2001, p.22) reforça que “Eduardo Dias tomara-se artista através da técnica mais rudimentar de desenho pelas mãos de um professor de caricaturas em charges encontradas nos jornais”.

E como a produção artística quase que autodidata de Eduardo Dias poderia ter sido influenciada pelo padrão composicional da tradição de pintura de paisagem europeia abordada no presente trabalho, por exemplo? Silva propõe que imagens da história da arte europeia poderiam ter sido vistas pelo artista e teria influenciado a sua arte, pois “A relação do recebimento dessas imagens e a criação da pintura estimula possivelmente no artista uma ampliação de seus conceitos sobre como a arte está sendo divulgada no mundo.” (Silva, 2001, p.44). Além disso, “Muitas vezes, recebia pequenos folhetos, cartões e revistas de seus amigos que o colocava próximo de grandes artistas parisienses do final do século XIX.” (Silva, 2001, p.48).

Ainda é plausível enxergar certa semelhança entre um artista moderno como Eduardo Dias e um acadêmico nato como Victor Meirelles. O projeto curatorial

³⁵ Segundo Bortolin (2001), o verbete caracteriza o Lyceu como: “Existente na cidade de N. Sra. do Desterro no final do século XIX, conforme consta do jornal O Despertador, de 21 de março de 1883. Instalado em três salas do pavimento térreo do Palácio do Governo e funcionando de noite, destinava-se em princípio, a operários. [...] Entre os professores que, voluntariamente, ensinavam as diversas matérias, figurava Manoel Francisco das Oliveiras Margarida (v.)”.

“Diálogos com a Desterro”³⁶, desenvolvido em 2005 e inserido no projeto de uma das exposições de longa duração do Museu Victor Meirelles intitulada “Victor Meirelles – Construção”, trabalhou com aproximações entre obras realizadas por artistas de diferentes temporalidades em relação à Victor Meirelles – como Martinho de Haro (1907-1985), Eli Heil (1929-2017), Aldo Nunes (1925-2004), Hassis (1926-2001), Paulo Gaiad (1953-2016), Yiftah Peled (1964), Eduardo Dias, entre outros. O objetivo era criar um diálogo entre as paisagens do passado, presente e futuro – também a partir da arte contemporânea –, ressaltando diferentes atitudes estéticas e formais. No caso de Victor e Eduardo, a comparação feita destacou em especial as paisagens da cidade de Florianópolis, para entender a paisagem “como gênero, prática e pensamento” (Reis, 2009, p.149). Aqui, identificamos essa proposta de curadoria como um “potencial nexos de discussão, crítica e debate” (O’Neill, 2020, p.2), uma escolha museológica que mostra uma diferente intenção no discurso elaborado e no modo de expor as obras de arte:

“A exposição de arte deve ser pensada não como um simples dispositivo de amostragem de obras, mas como uma obra em si, uma unidade construída com diferentes tipos de objetos, cujos significados estão além da mera soma dos mesmos e que deve ser analisada em suas particularidades discursivas e ritualísticas” (Conduru, 2006, p.65).

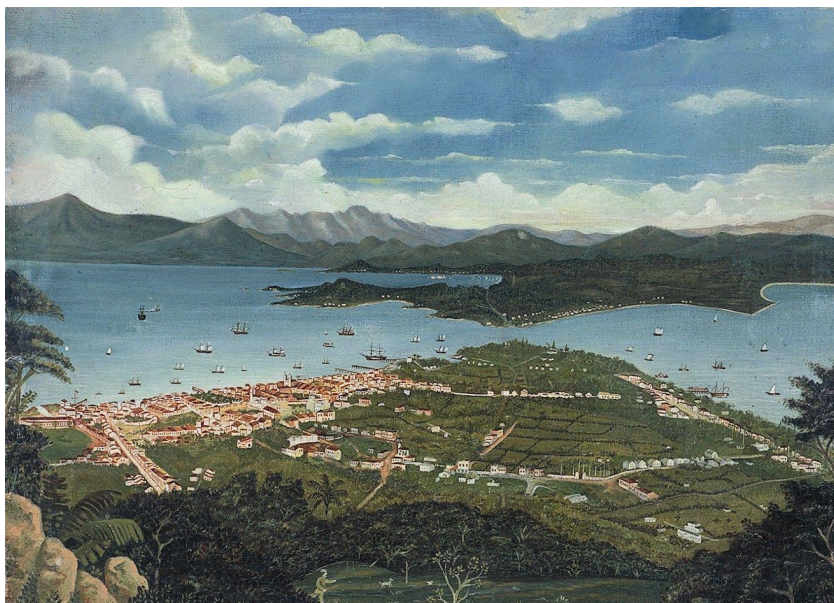
Nessa aproximação curatorial, duas obras de Eduardo Dias (Figuras 22 e 23) – do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil – que mostram lados diferentes do artista e da cidade foram analisadas, colocando Eduardo Dias em um lugar de formador da modernidade nas artes visuais de Santa Catarina.

Infere-se em suas grandes paisagens da cidade de Florianópolis, banhadas por uma luz clara e não academicamente idealizada, uma dupla e quase paradoxal afirmação: a de uma cidade ainda quase só mar e envolvida pela natureza, exposta nos Diálogos, e uma outra, forjada na ideia da modernidade e progresso (Reis, 2009, p.154).

³⁶ Mais informações disponíveis em:

<<https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/longa-duracao/arquivo/victor-meirelles-construcao/>>.

Figura 22 – Eduardo Dias, Vista de Florianópolis. Óleo sobre tela, 46 x 64 cm, s.d. .



Fonte: Site do *Museu de Arte de Santa Catarina*³⁷.

A pintura *Vista de Florianópolis* (s.d.) (Figura 22) é a representação clássica da tradição da vista panorâmica, feita a partir de um ponto de vista alto que captura a totalidade da atmosfera da cidade. A exuberância natural ecoa por toda a obra: a imensidão do mar, o azul vivo do céu, a natureza do morro. Mas as pinturas de Eduardo Dias também indicam as transformações da cidade a partir do crescimento populacional e das construções urbanas, da circulação dos meios de transportes aquáticos e da nova organização do espaço urbano.

Por outro lado, na pintura *Ponte Hercílio Luz* (1930) (Figura 23), “A paisagem não se limitará à natureza” (Makowiecky, 2019, p.42). Tal obra expressa a paisagem a partir da modernidade e da ideia de progresso. O plano de composição permanece alinhado à tradição, com referências da natureza e o rico detalhamento, mas a ênfase com certeza permanece na grande construção de ferro que delimita boa parte da diagonal da tela – além de dar nome à obra, a ponte também é símbolo da cidade de Florianópolis. De acordo com Makowiecky (2019, p.48), os elementos da obra de Eduardo Dias “evidenciavam uma modernidade criadora de uma estética visual, com direção do olhar para as pessoas, a cidade e o comércio cultural recém

³⁷ Disponível em:

<https://aplicacoes.fcc.sc.gov.br/wpmasc/acervo/vista-de-florianopolis/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=9&source_list=term&ref=%2Fwpmasc%2Fartista%2Feduardo-dias%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dmasonry%26paged%3D1%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription%26fetch_only_meta%3D>.

Acesso em: 12 de nov. de 2024.

surgido com a República.”. A pintura de Eduardo Dias é, portanto, um documento histórico da paisagem brasileira, que registra o novo regime e suas mudanças.

Figura 23 – Eduardo Dias, Ponte Hercílio Luz. Óleo sobre tela, 109 x 152 cm, 1930.



Fonte: Site do *Museu de Arte de Santa Catarina*³⁸.

Assim como Félix-Émile Taunay e Victor Meirelles tiveram que fazer modificações nas suas obras devido à modernização e aos problemas sociais enfrentados na época – como vimos anteriormente –, Eduardo Dias também teve que lidar com todas as transformações urbanas e a chamada modernização pelo qual passavam as cidades brasileiras. Essa gradual transformação da cidade de Florianópolis pode ser vista nitidamente na pintura retratada na Figura 22:

Essa imagem foi sua forma de preocupar-se com as mudanças graduais das suas referências e simultaneamente revelar um novo e singular momento da cidade. O destaque da ponte em oposição a um fundo quase sem moradias juntamente com as casas simples em baixo, demonstra o valor que o estilo europeu possuía para os habitantes da capital de Santa Catarina (Silva, 2001, p.32-33).

³⁸ Disponível em:

https://aplicacoes.fcc.sc.gov.br/wpmasc/acervo/ponte-hercilio-luz-2/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=8&source_list=term&ref=%2Fwpmasc%2Fartista%2Feduardo-dias%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dmasonry%26paged%3D1%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription%26fetch_only_meta%3D.

Acesso em: 12 de nov. de 2024.

Antes o dito “progresso” era simbolizado pelo desflorestamento do Rio de Janeiro, na obra de Félix-Émile Taunay, agora o “melhoramento urbano” é demonstrado através da criação arquitetônica pelo ferro, que lidou com o problema da cidade de ligação entre a ilha e o continente. E não é só a ponte que marca o moderno: também temos o detalhamento da iluminação elétrica – que substitui a iluminação anterior à gás –, dos navios a vapor e da torre do telégrafo.

Mas a natureza – típica da história da pintura de paisagem aqui registrada – está presente, assim como os demais elementos da tradição paisagística: a sutileza dos detalhes, o plano alto e as diminutas figuras. Evidencia-se, então, apesar das mudanças significativas causadas pela temporalidade da obra e do artista, o modelo de composição da pintura de paisagem que vem sendo observado no presente trabalho.

Na Figura 22 o marco da verticalidade, que antes era feito através da representação de uma árvore ou algum exemplar da natureza, se mostra a partir da modernidade e urbanização das cidades – a ponte Hercílio Luz. Essa característica não rompe com a tradição da composição da pintura de paisagem que estamos explorando, muito pelo contrário é um marco da modernidade e, assim como as obras tardias de Félix Émile Taunay, nos faz refletir sobre essas mudanças ambientais tão presentes no nosso dia a dia e na paisagem ao nosso redor.

Não é exagero ou incomum colocar Eduardo Dias no patamar de formador da modernidade nas artes visuais de Santa Catarina (Reis, 2009). Suas obras podem ser encontradas em coleções de outros museus de Florianópolis – como o Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC) e a coleção da Assembleia Legislativa de Santa Catarina (Alesc) –, também em museus em outras cidades do estado – como o Museu Arquidiocesano Dom Joaquim, em Brusque –, além de estar presente em coleções privadas. O artista foi chamado de o “mágico do pincel” pelo escritor Ildelfonso Juvenal. Também foi incluído no subcapítulo intitulado “Pioneiros”, na tese de doutorado de Adelize Maria de Araujo (1977), que o caracterizou como pioneiro da pintura moderna em Santa Catarina e precursor na interpretação da “ilha/mito”, o descrevendo como um artista “Dotado de raro refinamento soube captar a amplitude, a poesia e o mistério da ilha.” (Araujo, 1977, p.63). Consonante ao pensamento de Silva (2001), Eduardo Dias foi referência na criação da pintura de paisagem em

Desterro, mostrando as mudanças urbanas do final do século XIX e explorando a modernidade como criadora de uma nova estética visual.

Figura 24 – Parede da exposição de reinauguração do Museu de Arte de Santa Catarina, em 2024.



Fonte: Imagem da autora.

Para além da importância artística e histórica da produção de Eduardo Dias, a pintura *Ponte Hercílio Luz* (1930) (Figura 23) teve um papel crucial museológico para o Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis, Brasil. De acordo com o relato do próprio museu, em 20 de dezembro de 2022, a obra e a estrutura da instituição foram danificadas em decorrência das fortes chuvas que atingiram a cidade. Por esse motivo, as atividades expositivas do museu foram suspensas e um processo de reestruturação física do espaço foi iniciado. Após dois anos, tal acontecimento foi destacado na reabertura do salão expositivo do museu, em 25 de novembro de 2024, em uma de suas paredes expositivas (Figura 24).

Ainda seguindo a visão panorâmica elaborada pelos holandeses no século XVII e em consonância com as mudanças históricas e sociais brasileiras, as pinturas de paisagem de Victor Meirelles e de Eduardo Dias são um reflexo da paisagem

brasileira e dos elementos urbanos representados que contribuem para a formação da identidade brasileira. As composições paisagísticas conferem-se enquanto representações materiais de identidades e memórias, assim as pinturas constituem-se um patrimônio a ser explorado. Abreu e Chagas (2009) destacam que a relação entre as memórias e tal patrimônio são responsáveis por produzir as práticas de colecionismo e as narrativas museológicas. Portanto, a busca pela interdisciplinaridade em relação à pesquisa em História da Arte e ao acervo das instituições museológicas é essencial para o entendimento da trajetória do gênero de pintura de paisagem. Desta forma, é possível identificar a importância da perspectiva museológica a fim de explorar especificamente as pinturas – e até mesmo a História da Arte – enquanto patrimônio, proporcionando atividades relativas à pesquisa, documentação, preservação e educação. Assim, será possível garantir entendimento em relação à constituição dos acervos das instituições museológicas em consonância com questões relativas às trajetórias de identidades culturais presentes no campo museológico brasileiro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do alto de uma montanha é possível vislumbrar uma paisagem e enxergar muito longe, estender a vista quase ao infinito, possibilitando obter uma melhor idéia da totalidade de um lugar (Coelho, 2007, p.48).

A “cartografia” traçada no presente trabalho buscou entender as tradições da composição no gênero da pintura de paisagem e o panorama da paisagem em sua trajetória até chegar ao Brasil e aos brasileiros. Seguindo o ponto de vista aqui defendido, entendemos que a partir das obras de arte, em especial das pinturas de paisagem expostas nos museus, podemos testemunhar a criação de uma identidade nacional.

Durante os três capítulos desta monografia, conseguimos estipular a trajetória da pintura de paisagem enquanto gênero consolidado de pintura europeia até a sua chegada no contexto brasileiro. Primeiramente entendemos os contextos históricos e artísticos da paisagem nos Países Baixos do século XVII. Depois, analisamos a adaptação da paisagem brasileira em meio à tradição paisagística já estabelecida, enxergando com o Brasil – em especial, Recife e Rio de Janeiro – foi adaptado pelo outro. E, por fim, entendemos o Brasil interpretado pelos brasileiros, a partir dos desdobramentos gerados pela influência do academicismo francês e do desenrolar da pintura de paisagem moderna na representação das paisagens de Florianópolis. Assim foi possível pensar como partimos de uma arte estritamente europeia, para uma arte caracterizada pelo “domínio dos holandeses no nordeste brasileiro.” (Coelho, 2007, p. 59), perpassada depois por uma influência francesa – tanto de viajantes quanto do academicismo francês –, até chegarmos ao ponto de termos artistas brasileiros capazes de registrar as particularidades de sua própria paisagem.

A partir da perspectiva apresentada aqui, a pintura de paisagem brasileira é, portanto, o resultado do entrecruzamento de olhares e de uma tradição visual iniciada no século XVII na atual Holanda, perpetuada através dos artistas viajantes e da tradição neoclássica da arte acadêmica, e a ser explorada pelo academicismo e pela arte moderna brasileira.

Para entendermos a construção da identidade cultural e os desdobramentos das pinturas de paisagem de Florianópolis feitas Victor Meirelles (1832-1903) e Eduardo Dias (1872-1945), que ilustram a tradição composicional da pintura de paisagem mesclada à questões urbanas da nação, fez-se necessário traçar uma trajetória do que possibilitou o desenvolvimento de um padrão de representação paisagística dos Países Baixos com Gillis van Coninxloo (1544-1606), Esaias van de Velde (1587-1630), Hercules Segers (1589/90-c.1640), Salomon van Ruysdael (c.1602-1670) e Jacob van Ruisdael (c.1628/1629-1682), perpassando pelas pinturas do domínio holandês sobre a cidade de Recife de Frans Post (1612-1680) e pela formação dos alicerces para a paisagem acadêmica brasileira com as paisagens do Rio de Janeiro de Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e de Félix-Émile Taunay (1795-1881).

O presente trabalho de conclusão de curso pretendeu demonstrar a multidisciplinaridade encontrada entre os tópicos desenvolvidos pela História da Arte e pela Museologia, assim como configurar a importância da pesquisa museológica e da utilização de uma metodologia em acervos de instituições que apresentam pinturas de paisagem, capaz de assegurar análises múltiplas acerca da tradição da pintura de paisagem desenvolvida nacionalmente.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. 2.ed. – Lamparina: Rio de Janeiro, 2009.
- ALPERS, Svetlana. A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII. São Paulo: EdUSP, 1999.
- ANDRADE, Maria Eugênia Gonçalves de. Da Casa à Igreja, da Igreja ao Museu: o caso da obra "Vista do Desterro" de Victor Meirelles. 2022. 129 f. TCC (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Museologia.
- ARAUJO, Adelice Maria de. Mito e magia na arte catarinense. 1977. 452 p. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Paraná.
- BARAÇAL, Anaildo Bernardo. "Fez-se uma galeria com excelentes pinturas": a formação da coleção pública de pintura estrangeira no Brasil, do acervo do Museu Nacional à Academia Imperial de Belas Artes – Museu Nacional de Belas Artes.. *In*: 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas., 2018, Rio de Janeiro. 200 anos de museus no Brasil desafios e perspectivas.. Brasília: IBRAM, 2018. p. 52-63.
- BECK, Ana Lúcia. Victor Meirelles de Lima: entre a periferia e a Academia Imperial. *In*: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela Miranda (Org.). Passado-presente em quadros : uma antologia da história da arte em Santa Catarina. Florianópolis : AAESC, 2019.
- BELLUZZO, Ana Maria. A propósito d'o Brasil dos viajantes. Revista USP, n. 30, p. 8-19, junho/agosto 1996.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos viajantes. 3 vol. São Paulo: Fundação Odebrechet com Metalivros, 2000.
- BORTOLIN, Nancy Therezinha. Indicador Catarinense de Artes Plásticas. 2.ed.rev ampl. Itajaí: Ed. UNIVALI; Florianópolis: Ed. UFSC, FCC, 2001.
- BRIENEN, Rebecca Parker. Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- BRITO, Ana Carla de. Périplo Conceitual: Notas para pensar a origem da pintura de paisagem ocidental. *In*: 25o. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2016, Porto Alegre. Arte: seus espaços e/em nosso tempo, 2016. p. 635-648.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). A interdisciplinaridade em Museologia. *In*: Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo, SP: ICOM, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010, pp.123-126.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins, 2007.

CLARK, Kenneth. Paisagem na arte. 2. ed. Lisboa: Ulisseia, 1949.

COELHO, Mário César. Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles: as aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia em Ciências Humanas, Florianópolis/SC. 2008.

CONDURU, Roberto. Exposições como discurso. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). Discutindo Exposições: Conceito, Construção e Avaliação, v.8. Rio de Janeiro: MAST. 2006. Anais... Rio de Janeiro: MAST Colloquia, 2006. p.61-67

COLI, Jorge. A linha e a mancha. In: Maria Inez Turazzi. (Org.). Victor Meirelles - Novas Leituras. 1ed.2009: Studio Nobel, 2009, v. 1, p. 32-45.

COSTA, Richard Santiago. Um pintor holandês no Novo Mundo: os tipos brasileiros de Albert Eckhout e a glorificação de Maurício de Nassau. Revista Valise, v. 1, p. 61-74, 2011.

CUNHA, Henrique. FCC - Fundação Catarinense de Cultura - MASC. Disponível em: <<https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/masc>>.

DALSASSO, Tayná. Paisagens Urbanas: Um olhar para Desterro através de Victor Meirelles. 2020. TCC (graduação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, História.

DE CARVALHO, José Murilo. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. Companhia das Letras, 1990.

DIÁLOGOS com a Desterro. Museu Victor Meirelles. Disponível em: <<https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/longa-duracao/arquivo/victor-meirelles-construcao/dialogos-com-a-desterro/>>.

DIAS, Eduardo. Eduardo Dias: resgate de um artista: exposição de 12/03 a 12/04/87. Florianópolis: IOESC, [19-].

DIAS, Elaine Cristina. A Pintura de Paisagem de Félix-Émile Taunay. Revista Rotunda, v. 1, n.1, p. 5-18, 2003.

DIAS, Elaine Cristina. Félix-Émile Taunay e a produção de uma pintura de paisagem nacional. In: Maria Bernardete Ramos Flores; Maria de Fátima Fontes Piazza. (Org.). História e Arte - movimentos artísticos e correntes intelectuais. pp. 143-156. 2011.

DIAS, Elaine Cristina. Félix-Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil. 2005. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles: biografia e legado artístico. Florianópolis: Caminho de Dentro, 2014. 301 p.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. De Olinda a Olanda: Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII). Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem. In: Norma e forma : estudos sobre a arte da renascença. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. O espelho da natureza. Holanda, século XVII . In: A História da arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Vítor Manuel dos Santos. A paisagem nas artes visuais: de Friedrich a Vertigo (Alfred Hitchcock). 2017. Tese de Doutorado. UNIVERSIDADE DE LISBOA.

GREGOROVA, Ana. The definition of identity, comprising its natural and cultural scope. In :Museology and Identity. ICOM/IFOCOM. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 10. Buenos Aires, 1986. p.116-124.

JUVENAL, Ildfonso. Eduardo Dias; o mágico do pincel; palestra realizada no Instituto Histórico e Geográfico de Florianópolis: Graf. Popular, 1948.

LIMA, Valeria Alves Esteves. A Academia Imperial das Belas-Artes: um projeto político para as artes no Brasil. 1994. 261f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

MAKOWIECKY, Sandra. Eduardo Dias: Praça XV e a história em símbolos e imagens. In: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela Miranda (Org.). Passado-presente em quadros : uma antologia da história da arte em Santa Catarina. Florianópolis : AAESC, 2019.

MALLMANN, Regis. Biografia. In: ROSSETTO, Lourdes; MATTOS, Tarcisio. Museu Víctor Meirelles: 50 anos = Victor Meirelles museum : 50 years. [Florianópolis]: IPHAN, 2002. 110 p. ISBN 8589420019.

MELLO, Evaldo Cabral de. O Brasil holandês, 1630-1654. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO (2000: SÃO PAULO, SP), AGUILAR, Nelson (org.), SASSOUN, Suzanna (coord.). Arte do século XIX. Apresentação Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo : Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

MONTEIRO, Carolina. Colonial Representations of Brazil and their current display at Western museums: The Mauritshuis case and the Dutch gaze. MA Thesis Arts and Culture. Museum & Collections. Leiden University. 2019.

MUSEU Victor Meirelles inaugura exposições com obras do famoso artista e seus professores e alunos. Museu Victor Meirelles, 2023. Disponível em: <<https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/museu-victor-meirelles-inaugura-exposicao-com-obras-do-famoso-artista-e-seus-professores-e-alunos/>>.

O'NEILL, Paul. A virada curatorial: da prática ao discurso. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 25, n. 43, 2020. DOI: 10.22456/2179-8001.108102. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/108102>.

OLIVEIRA, Francisco Isaac Dantas de. O fio da memória: as paisagens do Brasil Holandês. HISTÓRIA REVISTA (ONLINE) , v. 19, p. 159-186, 2015.

OLIVEIRA, Francisco Isaac Dantas de. Paisagens Artificiais: A Visão holandesa do Espaço por vias da Arte.. História, Imagem e Narrativas , v. 22, p. 01-31, 2016.

OLIVEIRA, Francisco Isaac Dantas de. O mundo criado pelas imagens: paisagens e espaços coloniais na obra do holandês Frans Post. 2013. 236 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

PEREIRA, Sônia Gomes. Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A invenção da paisagem brasileira sob o olhar do Brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, v. 1, n. 1, p. 1-34, 6 ago. 2020.

PROCESSO DE TOMBAMENTO da pintura “Vista da Baía Sul do Desterro”, nº 576, nº1- 171-T-85. Rio de Janeiro, Arquivo Noronha Santos/IPHAN.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. Paisagem, paisagens. In: Maria Inez Turazzi. (Org.). Victor Meirelles - Novas Leituras. 1ed.2009: Studio Nobel, 2009, v. 1, p.149-.

SCHARF, Cláudia Philippi. Libri Pincipis e as ilustrações de fauna do Brasil holandês: fatura, técnicas, materiais e autores. Tese (Doutorado – Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras. 2008

SILVA, Maurício Higino da. Olhos, Mãos e Rostos: A Produção Pictórica de Eduardo Dias na Florianópolis de 1890 a 1940. Florianópolis, 2001, 106 páginas. Dissertação (Mestrado em História). Curso de Pós-Graduação em História Cultural, Universidade Federal de Santa Catarina.

SLIVE, Seymour. Pintura Holandesa 1600-1800. São Paulo: Cosac & Nayfi, 1998.

WALSH, John. Skies and Reality in Dutch Landscape In: FREEDBERG, David e VRIES, Jan de. Art in history, History in art: Studies in seventeenth-century Dutch culture. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.p.95-118.