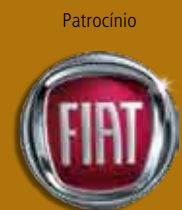


 **Olhar Viajante**

NA CASA FIAT DE CULTURA

COLEÇÃO BRASILEANA/FUNDAÇÃO ESTUDAR
DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO




SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA



Exposição de 22 de outubro
a 18 de dezembro de 2008


Casa Fiat de Cultura
Rua Jornalista Djalma de Andrade, 1250
Belvedere - Nova Lima/MG
www.casafiatdecultura.com.br

 **Olhar Viajante**
NA CASA FIAT DE CULTURA
COLEÇÃO BRASILIANA/FUNDAÇÃO ESTUDAR
DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO




Para além das belas imagens desta exposição, busquemos o olhar de quem as fixou. Para Fernando Pessoa, “as viagens não são o que vemos, mas o que somos”. Se é assim, e creio que assim seja, esse Brasil que nos é revelado, o Brasil dos viajantes, é um Brasil, não o único Brasil. Importa-nos saber que Brasil fomos à luz desse olhar alheio, comparando-o com o nosso próprio Brasil, o de nosso olhar, seja o do século XIX, seja o do presente século? Também acredito que sim. Se naquele tempo um desses viajantes podia dizer, como o fez, que, “até agora, a natureza tem feito mais para o Brasil do que o homem”, o que poderia ser dito, hoje, pelo viajante e por nós? Viajemos nessa viagem e lancemos sempre o nosso olhar sobre o Brasil, o de ontem e o de hoje. É o que propõe a Casa Fiat de Cultura, ao oferecer esta exposição.

J E de Lima Pereira
Presidente da Casa Fiat de Cultura



A APPA, parceira da Casa Fiat de Cultura desde a sua implantação em 2006, se sente orgulhosa e grata pela oportunidade de integrar o grande grupo de parceiros desta importantíssima exposição **Olhar Viajante**, ao lado do Ministério da Cultura, da Pinacoteca, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e da Expomus. Reafirmamos, com isso, a nossa missão e vocação de entidade sem fins econômicos, fomentadora de iniciativas culturais que trazem, como a Casa Fiat o tem feito de maneira exemplar, uma importante contribuição ao desenvolvimento sociocultural não só de Belo Horizonte e Nova Lima, mas de todo o Brasil.

Amilcar Vianna Martins Filho
Diretor-Presidente da APPA



Em 2007, a Pinacoteca do Estado de São Paulo recebeu a mais importante doação de sua história: o acervo da Coleção Brasileira, adquirido na França e mantido durante dez anos pela Fundação Estudar. Formado por cerca de 500 obras, em sua maioria de autoria de viajantes europeus que estiveram no Brasil ao longo do século XIX, esse conjunto se constitui em expressivo complemento ao acervo do museu, permitindo, hoje, ao visitante da Pinacoteca, uma visão bastante abrangente do panorama das artes visuais brasileiras naquele período. A Pinacoteca tem agora grande satisfação, no momento em que comemora o primeiro ano desta doação, em apresentar ao público de Belo Horizonte uma seleção de obras da Coleção Brasileira / Fundação Estudar por meio da exposição **Olhar Viajante**, cumprindo, assim, uma das funções primeiras de toda instituição museológica, a divulgação de suas coleções. À Casa Fiat de Cultura, cuja parceria tornou possível a realização desse projeto, e a todos os demais envolvidos em sua concretização, os nossos sinceros agradecimentos.

Marcelo Mattos Araújo
Diretor Executivo
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Entre tantos motivos, a produção artística do século XIX no Brasil suscita especial interesse na medida em que acompanha e se associa ao processo de constituição da nação brasileira, contribuindo de modo decisivo para a definição de uma imagem do país perante as demais nações no mundo. Vale lembrar que esse processo se inicia quando o isolamento imposto ao país pela Coroa portuguesa durante o período colonial é rompido com a transferência da Corte para o Rio de Janeiro, em 1808. A consequente abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional transformou o país em alvo de interesses mercantis, sim, mas também científicos, políticos e culturais de uma Europa ávida por informações dessas terras quase desconhecidas.

Nesse contexto, são inúmeros os estrangeiros que desembarcam no Brasil. Entre eles estão artistas viajantes e cientistas naturalistas, cujo olhar atento e investigador, impregnado pelo espírito aventureiro e a mentalidade romântica tão peculiar à época, gera, a partir de suas experiências de viagem, uma quantidade considerável de publicações e imagens sobre o país. Esse imenso legado, hoje conhecido por “brasílica”, é uma contribuição inestimável para o estudo e conhecimento da história, da cultura e da arte brasileira no século XIX.

Por outro lado, a experiência histórica vivida em território brasileiro nesse período foi, sem dúvida, bastante singular. Transformado em sede de um império que se estendia por quatro continentes, tornou-se um estado independente, logrando manter suas dimensões continentais. Foi também, por quase todo o século XIX, a única monarquia na América. À complexidade de uma sociedade formada por portugueses, escravos africanos, nativos indígenas e mestiços, somou-se o imigrante europeu de diferentes origens; todos determinantes para a diversidade cultural brasileira. O século XIX, palco dessas transformações, constitui-se num elo entre a colônia portuguesa e o Brasil moderno.

É nesse período também que a produção artística brasileira ou sobre o Brasil se insere no panorama das artes do mundo ocidental. A partir de 1826, o Rio de Janeiro passava a contar com o pleno funcionamento de sua Academia de Belas Artes, projeto idealizado (e longamente aguardado) pelos artistas franceses da colônia Lebreton, aportados no país dez anos antes. O en-

sino artístico formal se estruturava, portanto, antes mesmo que existisse uma instituição similar em Portugal. Obras de tema brasileiro passam a ser apresentadas nos Salões de Paris, Londres e Berlim, enquanto artistas brasileiros com treino acadêmico dirigem-se preferencialmente para a França e a Itália para seu aperfeiçoamento, criando um fecundo intercâmbio entre o sistema artístico local e os meios culturais europeus.

A exposição **Olhar Viajante** propõe uma reflexão sobre a contribuição estrangeira à arte brasileira do século XIX por meio de uma seleção de 184 obras do acervo da Coleção Brasileira/Fundação Estudar, recentemente incorporadas à coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A mostra compõe uma visão do Brasil a partir de três segmentos:

» **Rio de Janeiro e a Corte**, que conta com retratos de personalidades da casa reinante, além de nobres e aristocratas, combinados a vistas da cidade – o centro cultural, político e econômico do império – envolta por sua exuberante natureza. Assim, conforma-se a imagem oficial de um país que pretende ser a continuidade das monarquias e da cultura européia no Novo Mundo. Paralelamente, as atividades cotidianas da cidade, registradas em cenas de gênero, denunciam a maciça utilização do braço escravo, o que reforça a permanência, em certa medida, da ordem colonial.

» **Registro dos viajantes** aponta para a grande quantidade e diversidade de anotações, desenhos preparatórios, gravuras, relatos científicos e livros de viagens produzidos no decorrer do século XIX pelos viajantes, artistas ou amadores. Publicados pelas principais casas editoras européias, esses registros combinam o conhecimento das ciências naturais a um especial cuidado visual, caracterizando essas imagens que se constituíram nos mais eficazes veículos de divulgação do Brasil para o público estrangeiro.

» **Paisagens do Brasil** aborda as diferentes fisionomias que a natureza brasileira assume sob o pincel de artistas estrangeiros que passaram pelo país ou aqui viveram, principalmente na segunda metade do século XIX. Ainda que sejam recortes cuidadosamente estudados e compostos a partir da observação precisa da natureza, o gênero da pintura de paisagem comporta uma série de arranjos, que acabam por revelar mais sobre a personalidade do artista que representa do que sobre o local representado.

Carlos Martins e Valéria Piccoli
Curadores
Pinacoteca do Estado de São Paulo

1 | América

A geografia clássica e medieval acreditava que o mundo fosse constituído por três partes – a Europa, a Ásia e a África –, que determinavam os limites norte, leste e sul do Mediterrâneo, respectivamente. As navegações e descobertas reconfiguraram, no século XV, esse mapa-múndi, com a inclusão de uma quarta parte a oeste: a América, ou *Novo Mundo*. Os quatro continentes tornaram-se objeto de representações alegóricas, que passaram a ser um gênero artístico que cada vez mais atraía o interesse. Quem primeiro representou com figuras alegóricas os *Quatro Cantos do Mundo* foi o italiano Cesare Ripa, na edição de 1603 de seu livro *Iconologia*, em que cada continente é representado por uma mulher com adornos e atributos distintos, que os identificavam. A alegoria *América* da Coleção Brasileira pode ser datada de meados do século XVII e já apresenta uma composição bem mais complexa e elaborada, onde a figura feminina não está só, mas se faz acompanhar por uma família, que parece estar a passeio. O cenário é bastante teatral, e no plano de fundo se desenrola uma série de atividades. Para a composição, o artista recorreu a fontes reconhecíveis, como as alegorias de Charles Le Brun, que deram origem às figuras principais, e as ilustrações de Theodore De Bry, as quais inspiram as ações que se desenvolvem no segundo plano. Há uma clara intenção de provocar o imaginário do observador para o exótico e inusitado que, com certeza, habitava o cotidiano de uma terra selvagem e desconhecida.





Rio de Janeiro e a Corte

A instalação da monarquia portuguesa no Rio de Janeiro em 1808 demandou medidas urgentes para acomodar a comitiva de 15 mil súditos numa cidade de população estimada em 60 mil habitantes, sem condições mínimas de moradia. A necessidade de aparelhar o Estado com instituições similares às que existiam na metrópole resultou, ainda, na criação de instâncias administrativas, militares e judiciárias inéditas até então nos trópicos. Ao plano político de d. João VI, o primeiro monarca europeu a ser coroado nas Américas, viria combinar-se também um projeto cultural, cujo paradigma de civilidade foi a cultura francesa. Em 1816, o grupo de artistas, arquitetos e artesãos chefiados por Joachim Lebreton, ao qual a historiografia posteriormente atribuiria o nome de Missão Francesa, desembarcou no Rio de Janeiro e, nos anos seguintes, foi responsável por implementar arruamentos e desenhar em estilo neoclássico uma outra paisagem urbana para a cidade. A esses artistas coube ainda fundar a Escola Real de Artes e Ofícios, transformada, em 1826, em Academia Imperial de Belas Artes.

A legitimação do poder monárquico no Brasil implicou, ainda, a transposição de cerimoniais específicos e de sua encenação no espaço público do Rio, para cuja realização e perpetuação em imagem colaboraram os artistas da Colônia Lebreton.

Da mesma forma, os retratos dos soberanos e de suas famílias seriam propagados em gravuras e pinturas, sedimentando no país as normas de representação oficial dos personagens da Corte.

O projeto civilizador iniciado no período joanino seria ampliado após a sagração do imperador d. Pedro I e mesmo intensificado durante o segundo império. A cidade do Rio de Janeiro, a porta de entrada do Brasil, teria sua imagem amplamente divulgada em pinturas que enfatizavam sua privilegiada situação geográfica, em que o contorno caprichoso das montanhas cobertas de uma vegetação exuberante está em constante diálogo com o mar. Nessa confluência de natureza imponente e urbanidade européia, seria construída a fisionomia da capital imperial. A beleza de sua paisagem natural, porém, não esconderia as contradições de um país que almejava ser civilizado à maneira do Velho Mundo, ao mesmo tempo em que se estruturava sobre a herança colonial da escravidão.

Como não deixariam de notar os estrangeiros chegados ao país a partir de 1808, todo tipo de trabalho recaía sobre os ombros escravos. E, assim, eles surgem nas obras do período, com suas roupas coloridas, fumando cachimbos e fazendo ressoar seus instrumentos, a carregar fardos e mercadorias, dando à paisagem urbana do Rio seu tom peculiar.



2 | Dom João VI

3 | Dona Carlota Joaquina de Bourbon

D. João Maria José (1767-1826) foi o segundo filho dos reis de Portugal, d. Pedro III e d. Maria I. Casou-se aos 18 anos com d. Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830), filha primogênita dos reis da Espanha, Carlos IV e Maria Luísa de Parma. Tornou-se herdeiro do trono português em 1788, após a morte precoce e sem geração de seu irmão mais velho, d. José, assumindo a regência a partir de 1792. Em 1808,

perante a iminência da invasão de Portugal pelos exércitos de Napoleão, d. João transferiu a Corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Tornou-se o 27º rei de Portugal, ao ser aclamado no Rio de Janeiro em 1818 como d. João VI. Em 1821, pressionado pelas Cortes portuguesas, viu-se forçado a retornar a Portugal, deixando a seu filho, d. Pedro, a regência do Brasil. D. João VI faleceu sem nomear o herdeiro do trono,

desencadeando uma guerra civil pela sua sucessão entre seus filhos d. Miguel e d. Pedro, com a vitória deste último em 1834, aclamado rei de Portugal como d. Pedro IV. D. João e d. Carlota tiveram nove filhos: d. Maria Teresa (1793-1874), princesa da Beira; d. Antonio Pio (1795-1801); d. Maria Isabel (1797-1818), rainha da Espanha; d. Pedro (1798-1834), imperador do Brasil, rei de Portugal e duque de Bragança; d. Maria

Francisca de Assis (1800-1834); d. Isabel Maria (1801-1876), regente de Portugal; d. Miguel (1802-1866), rei de Portugal; d. Maria da Assunção (1805-1834); d. Ana de Jesus Maria (1806-1857), marquesa de Loulé.





4 | Dom Pedro I

5 | Leopoldina, arquiduquesa da Áustria

6 | Amélia de Beauharnais



D. Pedro de Alcântara (1798-1834) foi o quarto filho dos príncipes do Brasil, d. João e d. Carlota Joaquina. Tornou-se príncipe regente do Brasil após o retorno da família real a Portugal em 1821 e fundou o Império do Brasil quando proclamou sua independência em 1822. Casou-se pela primeira vez em 1817 com d. Leopoldina de Habsburgo (1797-1826), arquiduquesa da Áustria e, em segundas núpcias,

com d. Amélia de Beauharnais (1812-1873), duquesa de Leuchtenberg, em 1829. Em 1831, abdicou do trono brasileiro em favor de seu filho d. Pedro de Alcântara, então com 6 anos de idade, assumindo o título de Duque de Bragança. Partindo para a Europa, iniciou uma campanha de reivindicação do trono português, ocupado por seu irmão d. Miguel. Assumiu a regência de Portugal em



1832 e foi aclamado rei dois anos depois como d. Pedro IV. Gravemente enfermo, renunciou ao trono, proclamando a maioridade de sua filha primogênita, que ascendeu ao trono português como d. Maria II. D. Pedro teve oito filhos legítimos: d. Maria da Glória (1819-1853), rainha de Portugal; d. Miguel (1820); d. João Carlos (1821-1822); d. Januária Maria (1822-1901), condessa d'Aquila; d. Paula Mariana

(1823-1833); d. Francisca Carolina (1824-1898), princesa de Joinville; d. Pedro de Alcântara (1825-1891), imperador do Brasil; d. Maria Amélia (1831-1853), única filha de seu segundo casamento; além de vários filhos ilegítimos.



10 | Família Imperial do Brasil

D. Pedro de Alcântara (1825-1891) foi o sétimo filho do imperador d. Pedro I e d. Leopoldina de Habsburgo. Ascendeu ao trono de imperador do Brasil como d. Pedro II aos 6 anos de idade por abdicação de seu pai, sob a tutela de José Bonifácio de Andrada e Silva. Até 1840, o país foi governado por uma

série de regentes, num período de grande turbulência, só apaziguada quando d. Pedro II foi declarado maior e coroado imperador. Casou-se em 1843 com d. Teresa Cristina (1822-1889), princesa real das Duas Sicílias, filha de Francisco I e d. Maria Isabel de Bourbon. O casal teve quatro filhos: d. Afonso (1845-1847); d. Isabel Cristina, condessa D'Eu (1846-1921) e herdeira do trono brasileiro;

d. Leopoldina Teresa, duquesa de Saxe-Coburgo-Gotha (1847-1871); e d. Pedro (1848-1850). O levante militar que proclamou a República em 15 de novembro de 1889 banuiu a família imperial do país. Retirando-se para a Europa, a família dirigiu-se inicialmente a Portugal, onde faleceu d. Teresa Cristina, e depois a Paris, onde faleceu o imperador.



22 | Palácio Imperial de Petrópolis

O Palácio Imperial de Petrópolis foi construído em terras da Fazenda do Córrego Seco, adquirida em 1830 por d. Pedro I, que pretendia construir ali sua residência de verão. Os planos de edificação do palácio, no entanto, só se tornaram possíveis a partir de 16 de março de 1843, quando d. Pedro II assinou o decreto de criação da

cidade de Petrópolis. Sob comando do engenheiro Julio Frederico Koeler, um grupo de imigrantes europeus, principalmente alemães, foi incumbido de colonizar a região e levantar o palácio. As obras se estenderam de 1845 a 1862, quando os jardins, executados por Jean Baptiste Binot, foram finalizados. No chassis dessa pintura estava gravado o monograma de d. Sebastião Gabriel de Bourbon e Bragança (1811-1875), Infante de

Espanha e de Portugal. Primo de d. Pedro II, d. Sebastião Gabriel casou-se, em 1832, com d. Maria Amélia, princesa das Duas Sicílias, irmã da imperatriz d. Teresa Cristina. É de se supor, portanto, que a pintura tenha sido um presente dos imperadores do Brasil ao casal. Sabe-se que a imperatriz Teresa Cristina tinha por hábito encomendar pinturas que remetia como presente à sua família. O quadro foi seguramente

pintado entre 1843 e 1857, ou seja, entre o casamento de d. Pedro II e d. Teresa Cristina e a morte de d. Maria Amélia, período que coincide com o da construção do Palácio Imperial de Petrópolis.



11 | D. Maria Isabel de Bragança

D. Maria Isabel de Bragança (1797-1818) foi a terceira filha de d. João VI e d. Carlota Joaquina. Viveu no Rio de Janeiro de 1808 até 1816, quando se tornou rainha da Espanha por seu casamento com o tio Fernando VII. Faleceu um ano e meio depois, sem deixar descendência. D. Maria Isabel é lembrada pelos espanhóis pelo

importante papel que teve na criação do Museu do Prado, hoje um dos mais importantes museus de arte do mundo. Como pintor oficial da Corte espanhola, Vicente López (1772-1850) executou inúmeros retratos de Fernando VII, assim como de suas quatro esposas – Maria Antonia de Bourbon, Maria Isabel de Bragança, Maria Josefa da Saxônia e Maria Cristina de Bourbon – cujos originais encontram-se no Museu do Prado.

São conhecidas cinco cópias do retrato de d. Maria Isabel executadas pelo próprio López e pelo menos outras dez por artistas do seu ateliê. A tela exposta pode ser considerada uma das cópias de ateliê.



17 | Achille Rouen, ministro francês na Corte de Pedro II

O artista francês Bilfeldt (1793-1849) já residia nos Estados Unidos quando veio ao Brasil e, infelizmente, não se conhece nem o motivo nem o período de sua permanência aqui. Mas é muito provável que, logo após sua chegada, tenha procurado imediatamente o representante de seu país e, tratando-se de um pintor

de retratos, o barão Rouen tenha aproveitado a oportunidade para se fazer retratar. Achille Rouen, ministro plenipotenciário francês que serviu no Rio de Janeiro entre 1837 e 1842, é apresentado em traje de gala e porta a ordem da Legião de Honra em grau de comendador, assim como a placa e banda da ordem brasileira do Cruzeiro. À sua esquerda, vê-se o busto de d. Pedro II à época da maioridade. A arara vermelha na

balaustrada e o Pão de Açúcar ao fundo são atributos particularmente curiosos para evidenciar uma cena brasileira.



14 | D. Maria Amélia de Bragança

15 | D. Augusto, duque de Leuchtenberg

13 | D. Amélia, duquesa de Bragança

D. Amélia de Beauharnais (1812-1873) era filha de Augusta Amélia, princesa da Baviera, e do general Eugène de Beauharnais, duque de Leuchtenberg. Acompanhada pelo irmão d. Augusto (1810-1835), chegou ao Rio de Janeiro em 1829 para seu casamento com o imperador d. Pedro I. Após a abdicação deste em 1831, assumiu o título de duquesa de Bragança e passou a viver em exílio na França, enquanto seu marido liderava a

campanha para reivindicar o trono português. Em Paris, nasceu a única filha do casal, a princesa d. Maria Amélia (1831-1853). D. Augusto, por sua vez, casou-se com d. Maria da Glória, já coroada rainha de Portugal como d. Maria II, falecendo apenas dois meses após a cerimônia. D. Maria Amélia adoeceu gravemente em 1851 e, por recomendação médica, transferiu-se para a Ilha da Madeira, onde faleceu tuberculosa. As duas



pinturas trazem no chassi inscrições que indicam terem sido presentes, provavelmente de d. Amélia a seu sobrinho, o príncipe Nikolai Romanovski (1843-1891), duque de Leuchtenberg, filho de Maximilien de Beauharnais (1817-1852), irmão mais novo de d. Amélia, e de Maria Nikolojevna (1819-1876), grã-duquesa da Rússia. O retrato de d. Augusto pertenceu à mesma coleção.



25 | Vista do Largo do Palácio no dia da aclamação de D. João VI

26 | Cerimônia de sagração de D. Pedro I no Rio de Janeiro

28 | Aclamação de D. Pedro II no Rio de Janeiro



29 | Revista das tropas destinadas a Montevideu, na Praia Grande

Em seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Debret (1768-1848) exercita, de modo mais evidente, seu papel de pintor histórico, nem sempre favorecido durante sua permanência no país pela falta de tradição da Corte portuguesa na encomenda de pinturas. No terceiro e último volume estão inseridas as cenas que dizem respeito à

história política do Brasil. Aí vemos as versões que o artista francês dá para as três aclamações de monarcas a que ele assistiu no Rio de Janeiro, durante os 15 anos em que viveu naquela cidade. A *Revista das tropas* é das poucas pinturas executadas por Debret no Brasil. Pintada poucos meses após sua chegada, a obra faz referência a um episódio assim relatado na *Viagem*: “A decisão tomada de há muito pelo governo português de apossar-se de Montevideu, a fim de

fazer desse território a fronteira do Brasil com as possessões espanholas, teve execução em 1816 (...). Entretanto, após as evoluções militares realizadas diariamente em presença do Regente, para sua distração, o marechal Beresford, generalíssimo das tropas portuguesas, organizou uma última revista, com uma pequena guerra simulada, nesse lugar pitoresco que apresentava posições variadas para o ataque e a defesa (...). A essa experiência feliz de tática militar

realizada a 12 de maio de 1816, sucederam-se alguns dias de repouso, antes do embarque geral das tropas, a qual se realizou, igualmente na presença da Corte, na Praia Grande a 21 de maio do mesmo ano. Cobia-me, como historiógrafo dos duques de Bragança, traçar aqui o quadro fiel do primeiro movimento dos exércitos portugueses que desencadearam a guerra no sul do Brasil, contra os hispano-americanos, guerra essa prolongada durante mais de 15 anos.”



47 | Rua Direita,
Rio de Janeiro

46 | Praia Don Manuel



30 | Rio de Janeiro

Nesta visão abrangente do Rio de Janeiro, o pintor napolitano Ciccarelli (1811-1879) nos revela uma cidade que lança mão de sua privilegiada situação geográfica para construir sua fisionomia como capital do Império. A composição de Ciccarelli, meticulosa e calculada, de fatura lisa e precisa, evidencia a cidade em constante diálogo com o mar, cercada por

montanhas de contorno caprichoso e pela luxuriante vegetação da Mata Atlântica. A imagem do Rio de Janeiro, triunfalmente banhada por uma luz cálida de 'tramonto' napolitano, identifica-se assim com a própria imagem da jovem nação brasileira.



44 | Panorama do Rio de Janeiro

A representação da cidade do Rio de Janeiro no panorama de Benjamin Mary (1792-1846) é quase um pretexto para apresentar o interesse desse diplomata por botânica. Sobressaem, no primeiro plano da composição, várias espécies da flora brasileira, nativas ou aclimatadas. Podem ser identificados o mamoeiro,

a araucária, a jaqueira, entre outras. A vegetação de pequeno porte, como cipós, filodendros e outras trepadeiras, assim como uma grande variedade de bromélias, despertam igualmente a atenção de Mary. Através dessa profusão vegetal, a cidade pode ser vislumbrada. O ponto de vista é Santa Teresa, bairro situado sobre um morro junto ao centro. Logo à esquerda, em plano intermediário, o grande convento que dá o nome ao

bairro. No terceiro plano, da esquerda para a direita, o registro da parte central da cidade, desde a rua do Lavradio, logradouro aberto naquele período em terras até então agrícolas, o aqueduto da carioca, concluído em 1723 para o abastecimento da cidade, as águas da baía da Guanabara, a entrada da barra e, finalmente, o Pão de Açúcar, atrás de frondosas árvores, além das terras do Catete. A aquarela foi executada em sete

folhas, separadamente, depois coladas pelo artista. É interessante notar que as folhas, em separado, receberam tratamento e acabamentos diferenciados, o que confere ao conjunto um curioso aspecto de frescor e modernidade.



43 | Panorama do Rio de Janeiro



45 | Vista do Rio de Janeiro tomada do outeiro da Glória



48 | Casa de Chamberlain
no Catete com Pão
de Açúcar ao fundo

49 | Casa de Chamberlain
no Catete com
Corcovado ao fundo



As duas aquarelas retratam a mesma propriedade: a casa de Sir Henry Chamberlain (c. 1750-1829), pai do artista, no bairro do Catete, Rio de Janeiro. Chamberlain era o único filho do primeiro casamento de sir Henry, mas tinha oito irmãos, filhos da segunda mulher de seu pai, sete dos quais nascidos no Brasil. Através de inscrições nas obras é possível deduzir que as aquarelas foram oferecidas pelo autor a uma de suas irmãs, Harriet, provavelmente como lembrança da casa onde ela havia vivido.



32 | Brasileiro em traje de corte e brasileiro vestido de dignatário da Igreja

33 | Brasileiro pedindo dinheiro para festa da igreja e brasileiro escravo

34 | Um mineiro, ou nativo do distrito das Minas e escravo indo ao mercado



A contribuição do militar português Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859) para o registro de tipos populares brasileiros no início do século XIX ainda está para ser devidamente avaliada. Guillobel é autor de graciosos desenhos que põem em destaque personagens isolados, em geral negros de ganho carregando na cabeça toda sorte de mercadorias e cargas acomodadas em cestos, ou mesmo religiosos e tipos

mais caracteristicamente regionais. Os olhos esbugalhados, os gestos deselegantes e as roupas em desalinho são marcas dessas suas “figurinhas”, que parecem ser sempre a mesma representação humana apenas vestida de modo diverso. Delineadas como miniaturas e aquareladas com grande variedade de cores, os conjuntos eram comercializados em pequenos volumes encadernados. A consideração a frequência com que os tipos de

Guillobel reaparecem na obra de outros artistas viajantes – e de maneira mais explícita no livro de viagem de Henry Chamberlain – não há dúvidas de que a circulação desses desenhos foi muito mais ampla do que era de se supor. As aquarelas da Coleção Brasileira são um bom exemplo disso, apresentando cópias de Guillobel de fatura inglesa, provavelmente executadas por Henry Chamberlain.



35 | Escravos brasileiros

36 | Escravos brasileiros



38 | Família
brasileira a passeio



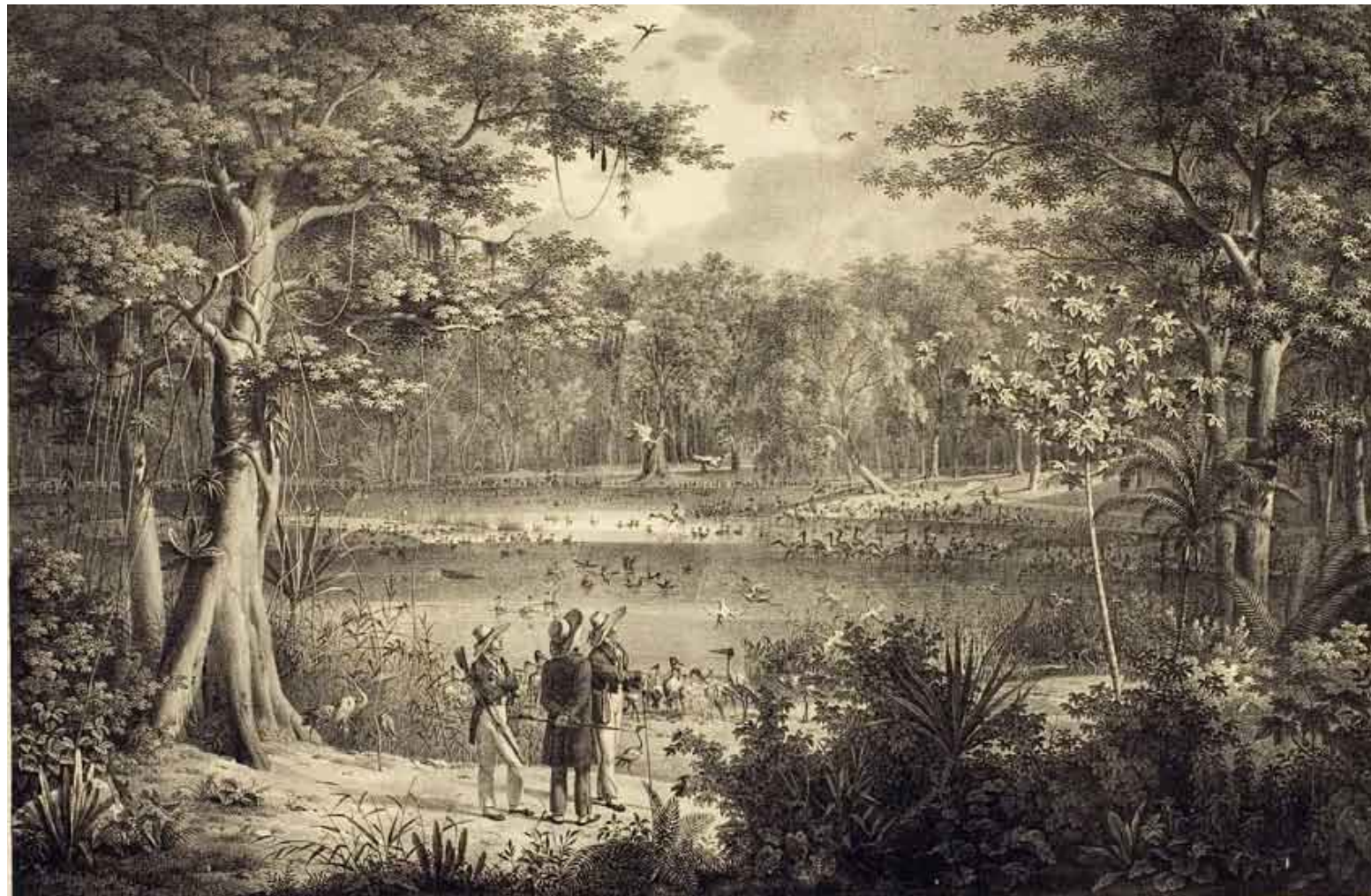
Registros dos viajantes

Para melhor avaliar a contribuição dos artistas viajantes para a arte brasileira no século XIX, é preciso ter em conta que o Brasil, até então, era parte integrante do mundo português. Ao contrário de contextos culturais em que a experiência direta do mundo é privilegiada no campo do conhecimento, a tradição cultural portuguesa é de caráter erudito e eminentemente religioso. Esse fato confere à produção artística do período colonial no Brasil algumas de suas principais características, como a predominância da escultura religiosa e a quase ausência da pintura de cavalete de tema laico.

A permissão para a entrada de estrangeiros no país, que começou a vigorar a partir de 1808, é a responsável pelo rompimento dessa condição colonial. O estudo, o registro e a representação da natureza brasileira foram, portanto, práticas introduzidas no país por cientistas e artistas viajantes europeus. É principalmente por meio da publicação de seus livros de viagem – cujo número cresce à medida que se multiplicam as missões diplomáticas, científicas e as viagens de artistas diletantes – que essas pesquisas serão divulgadas para o público europeu, vindo suprir com informações coletadas *in loco* a escassez de notícias sobre o Brasil nos três primeiros séculos de colonização.

A literatura de viagens datada do século XIX se caracteriza por adotar a descrição da natureza brasileira como ponto de partida para uma adequada compreensão de sua sociedade, numa abordagem que associa o mundo natural às atividades humanas características do lugar. Daí ser indispensável ressaltar a importância da gravura, inserida nos livros de viagem, como principal meio de circulação e difusão da imagem do Brasil durante o oitocentos. Nessas imagens se fundem o domínio de conhecimentos de botânica, zoologia, geografia, antropologia, entre outros campos das ciências naturais, e o desejo de oferecer ao leitor um repertório de imagens com especial interesse visual.

Se há uma tentativa de compor uma visão panorâmica (noção tão cara ao século XIX) do país nesses livros de viagem, é preciso destacar que pequenas coletâneas de gravuras dedicaram-se apenas a apontar a perspectiva mais vantajosa para se observar uma paisagem de reconhecida beleza. Em especial no Rio de Janeiro, locais considerados no século XIX como sítios pitorescos foram consagrados posteriormente pela indústria do turismo e continuam a ser os que mais despertam, no turista contemporâneo, a emoção do reconhecimento.



52 | Lagoa das aves no rio São Francisco

Em 1799, o naturalista alemão Alexander von Humboldt (1769-1859) iniciou uma grande viagem pelo continente americano, que duraria cinco anos, acompanhado do botânico francês Aimé Bonpland (1773-1858). O livro que contém o relato dessa viagem foi publicado em Paris em 32 volumes, que vieram a público entre 1805 e 1834. A parte mais influente e difundida do relato de Humboldt

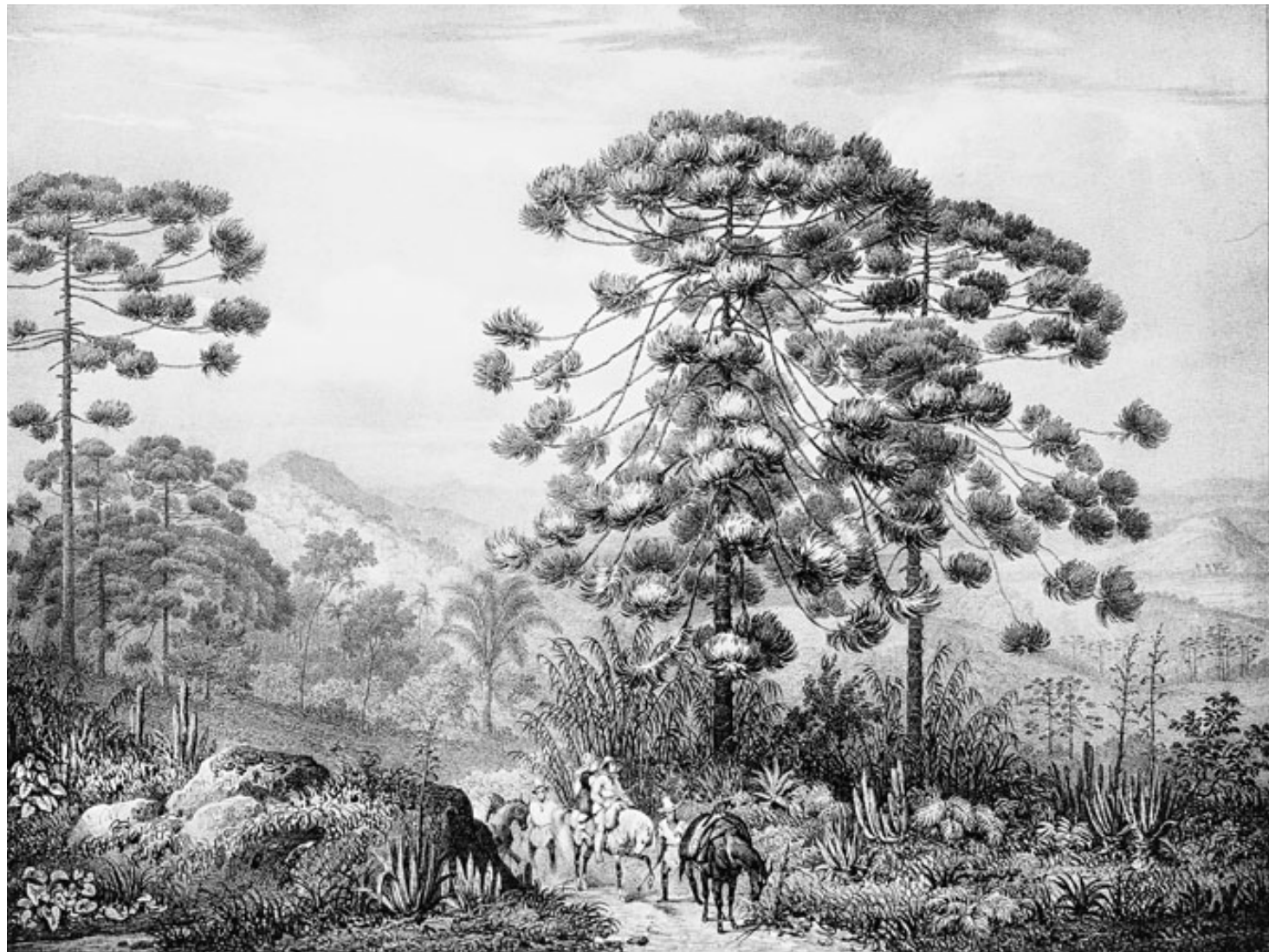
foi o *Atlas pitoresco*, cujas ilustrações estabeleceriam novos parâmetros para a ilustração científica e passariam a ser a principal referência para as publicações de viagem do século XIX. Em termos gerais, a grande inovação proposta pelo cientista alemão seria o estudo das “fisionomias” das paisagens, compreendendo-se aí que as características de um determinado território só poderiam ser plenamente reveladas por meio da articulação, numa mesma imagem, de aspectos topográficos e climáticos, com a

vegetação e fauna características do local. Mais que isso, seu conselho aos viajantes é que nunca desprezassem suas impressões estéticas diante de uma paisagem, pois o ato do conhecimento não poderia ser destacado da abordagem sensível. Segundo Humboldt, somente por intermédio da arte, emoção e observação científica poderiam ser combinadas, o que alçava a expressão artística ao posto privilegiado de instrumento por excelência de conhecimento do mundo. A *Lagoa das*

aves no rio de São Francisco, gravura presente na *Viagem ao Brasil*, dos cientistas Spix e Martius, é um dos mais perfeitos exemplos de ilustração científica que segue os preceitos humboldtianos, revelando o deslumbramento dos cientistas diante da natureza intocada.



56 | Paisagem com cavaleiro



58 | Serra Ouro Branco na
província de Minas Gerais

60 | Campos nas margens
do Rio das Velhas



Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), cônsul-geral da Rússia no Rio de Janeiro desde 1813, conseguiu o apoio do czar Alexandre I para a realização de uma grande expedição científica pelo Brasil. A equipe foi formada por Langsdorff ainda na Europa, por meio da contratação de um zoólogo, um astrônomo e um botânico, além do jovem artista alemão Rugendas (1802-1859). Os integrantes da Expedição Langsdorff chegaram ao

Rio de Janeiro em 1822 e, entre 1824 e 1825, cumpriram a primeira etapa exploratória: a viagem pela região aurífera de Minas Gerais. Durante essa viagem, deu-se o desentendimento entre Rugendas e o chefe da expedição, que culminou com o retorno prematuro do artista à Europa. A parte mais complexa da expedição aconteceria entre 1825 e 1829, quando os viajantes cruzaram todo o interior do Brasil por via fluvial até o Amazonas. A viagem,

no entanto, teve desfecho dramático, com a morte de integrantes e a loucura do próprio Langsdorff, em consequência da febre tropical. Incentivado por Alexander von Humboldt (1769-1859), Rugendas dedicou-se, em Paris, à publicação de um livro de viagem. Nas litografias que ilustram a *Viagem pitoresca através do Brasil*, Rugendas seguiu à risca o conselho de Humboldt e dedicou-se à representação das diferentes “fisionomias” da natureza

brasileira, como a aparência da floresta desmatada para plantação, as araucárias que predominam nas regiões de altitude (*Serra do Ouro Branco*) ou a vegetação esparsa que se estende pelos campos do interior do país (*Campos nas margens do rio das Velhas*). Rugendas é, ainda, o único artista a publicar imagens do trajeto cumprido pelos escravos no Brasil, desde a viagem no navio negreiro até a chegada às fazendas para o trabalho agrícola.



72 | Cidade de Goiás

73 | Vila Rica



Acompanhando a comitiva da arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo, um grupo de 14 cientistas, conhecido como Missão Austríaca, desembarcou no Rio de Janeiro em 1817. Divididos em vários grupos, os integrantes da missão cumpririam diferentes roteiros através do Brasil, coletando uma expressiva quantidade de material relativo às ciências naturais, destinado ao enriquecimento do Imperial

Gabinete de História Natural de Viena. Entre esses viajantes, merece destaque a expedição realizada pelos bávaros Spix e Martius, além da viagem de 18 anos de Johann Natterer (1792-1848) pelo interior do país. A bibliografia científica e de viagem resultante dessas diversas expedições representa, ainda hoje, a mais importante contribuição ao conhecimento da natureza brasileira. Thomas Ender (1793-1875), o pintor

paisagista da missão, permaneceu apenas um ano no Brasil e acompanhou a expedição de Spix e Martius pelas províncias do Rio de Janeiro e São Paulo. De volta a Viena, ele foi responsável pela preparação das ilustrações de *Viagem ao interior do Brasil*, de Johann Emmanuel Pohl (1782-1834), publicado em 1832. Em sua viagem pelas províncias de Minas Gerais e Goiás, Pohl tinha realizado uma série de esboços utilizando

uma câmera escura. A partir desses esboços, Ender elaborou as vistas de Vila Rica e Goiás, lugares onde ele nunca esteve. As imagens de Ender foram posteriormente gravadas por Passini e Axmann para o livro.



100 | Soldados índios da província de Curitiba escoltando selvagens

101 | Um funcionário a passeio com sua família / Uma senhora brasileira em seu lar

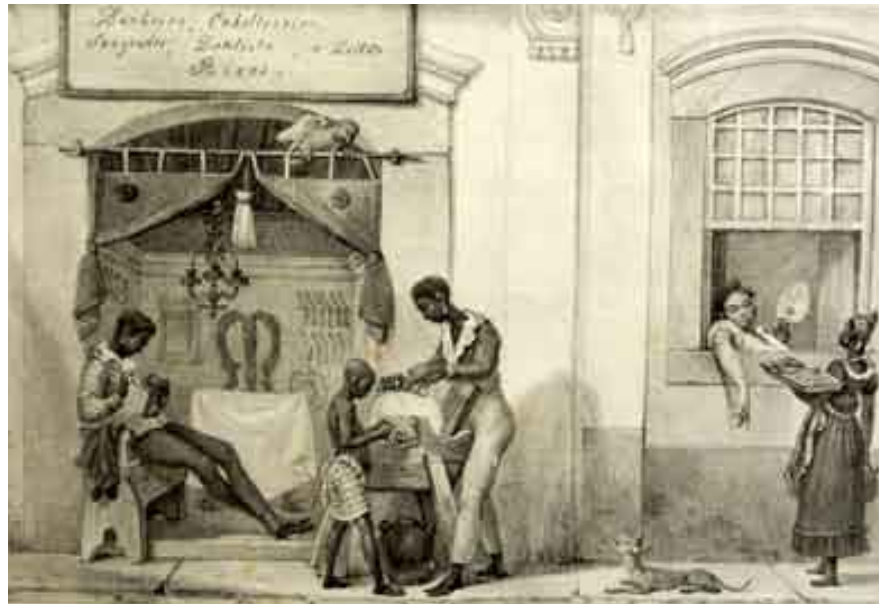
Entre 1834 e 1839, Debret publicou em Paris a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, narrando sua experiência de 15 anos de residência no país, onde chegara em 1816 como integrante da colônia de artistas franceses encarregada da fundação de uma Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro. Embora não tenha sido popular em sua época, o livro de Debret permanece como um dos mais importantes e conhecidos relatos

referentes ao período joanino e ao primeiro império brasileiro. Torna ainda mais relevante a contribuição desse artista à cultura nacional, já que Debret foi o iniciador do gênero da pintura histórica no Brasil, responsável pela formação da primeira geração de pintores brasileiros com treino acadêmico, além de idealizador das primeiras exposições de arte acontecidas no país, em 1829 e 1830. O livro, dividido em três volumes,



pretende, nas palavras de Debret, acompanhar "a marcha progressiva da civilização no Brasil". Assim, o primeiro deles é dedicado ao índio selvagem, o personagem mais distante dos parâmetros civilizados europeus, enquanto o segundo avalia o grau de sofisticação técnica envolvido nas atividades produtivas e comerciais do país. O terceiro volume é todo centrado na análise das instituições religiosas e políticas,

concentrando as cenas históricas testemunhadas pelo artista. Mas é nas cenas de rua, com seus personagens pitorescos arranjados em cenas compostas com boa dose de humor, que se revela de maneira aguda o olhar perscrutador que Debret lança à sociedade brasileira.



103 | Barbeiros ambulantes /
Loja de barbeiros



108 | Extrema-unção
levada a um doente /
Transporte de uma criança
branca para ser batizada



64 | Árvore gigante e caserna

62 | Soldado

65 | Vista do porto da Bahia



As pinturas deste conjunto encontravam-se originalmente coladas verso contra verso, compondo uma espécie de caderno de anotações. Seu caráter narrativo e mesmo anedótico na maneira de descrever atividades cotidianas, como o jogo de bocha na *Cena rural*, a conversa de dois soldados ao pé de uma árvore ou um cavalo pastando, denotam terem sido executadas por um autor de recursos artísticos limitados, mas

com agudo senso de observação. As poucas evidências são suficientes para considerar que se trate de um conjunto de pinturas executado por um franco-suíço em viagem pela Bahia. Algumas das pinturas guardam relação direta entre si, como *Caserna* e *Cena rural*, que retratam a mesma edificação tomada frontal e lateralmente. As vistas de Salvador parecem ambas tomadas do Passeio Público, olhando em direções opostas. A *Vista do*

porto da Bahia traz a inscrição "A la fabrique de tabac de M. M de Meuron & Cie.", referindo-se à fábrica de tabaco Areia Preta, que ocupou, a partir de 1826, o solar do Unhão, edificação que aparece em primeiro plano na pintura. Seu proprietário, Auguste-Frédéric de Meuron (1789-1852), suíço natural de Neuchâtel que viveu no Brasil entre 1817 e 1837, foi uma espécie de elemento catalisador da sociedade helvética no país,

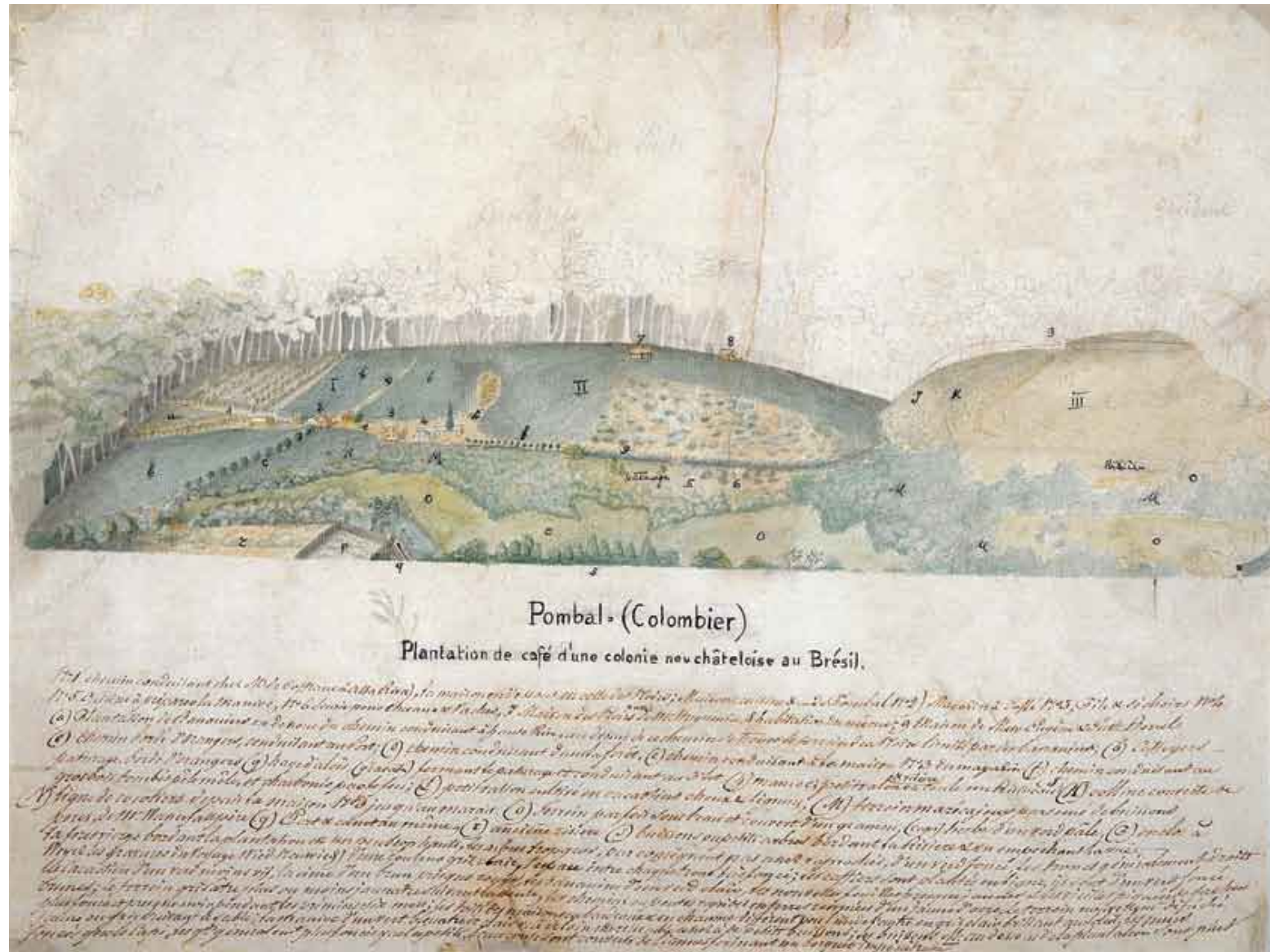
assistindo financeiramente, alojando e empregando suíços que tentavam estabelecer-se na Bahia e no Rio de Janeiro. A empresa Meuron & Cie. foi também quem possibilitou a compra da fazenda Pombal, representada nas aquarelas da *Fazenda Pombal* por Charles-Louis Borel (ver fig. 74). A fábrica de Meuron no Andaraí, Rio de Janeiro, é ainda a que aparece retratada na pintura de Coindet (ver fig. 161).



71 | Paisagem
com casa e roda d'água



70 | Caserna



75 | Estudo para Fazenda Pombal, Colônia Leopoldina, Bahia

74 | Fazenda Pombal, Colônia Leopoldina, Bahia

Já nos primeiros anos de permanência da família real portuguesa no Brasil, investimentos europeus se fazem presentes tanto na formação de colônias agrícolas como em incipientes indústrias de transformação. As primeiras colônias européias a se estabelecer no país foram, principalmente, suíças de religião católica. Um exemplo é a fazenda Pombal, retratada nessas aquarelas, de propriedade de Charles-Louis Borel (1776-1852), Pierre Béguin e Philippe Huguenin-Vuillement. Natural

de Colombier (derivando daí o nome Pombal dado à fazenda), Borel era um industrial residente em Neuchâtel que, após a falência de seus estabelecimentos, decidiu investir seu capital em outro país. Aconselhado pelo diplomata Sébastien Gachet, Borel escreveu ao cunhado Gouhard, negociante em Lisboa e sócio da firma Meuron estabelecida na Bahia (ver figs. 65 e 161), comunicando o desejo de enviar seus filhos ao Brasil. Apoiado por negociantes influentes que dirigiam a Meuron,

associou-se a Béguin e Huguenin, obtendo de d. João VI a concessão de um vasto terreno situado no distrito de Porto Seguro, Bahia, para formação de uma plantação de café. Os sócios chegaram ao Brasil em 1819 trazendo o filho mais velho de Borel, Eugène-Adolphe. Em janeiro de 1820 fundaram a fazenda Pombal. No Natal de 1826, o próprio Charles Borel visitou a fazenda, então já transformada em próspera colônia. Pouco conseguimos apurar sobre o destino da fazenda Pombal após a

partida de Borel em abril de 1828. A única indicação de autoria dessas obras é a assinatura "de Bosset Deluze fecit dans sa 81^e année". Chegou-se a identificar um pintor miniaturista natural de Neuchâtel, de nome Jean-Frédéric Bosset de Luze (1754-1838), autor de retratos e paisagens em miniatura. No entanto, não há nenhum registro de que tenha vindo alguma vez ao Brasil, mas pode-se considerar que tenha executado as aquarelas na Suíça a partir de esboços e anotações de outro autor.



83 | Dança de Camacans

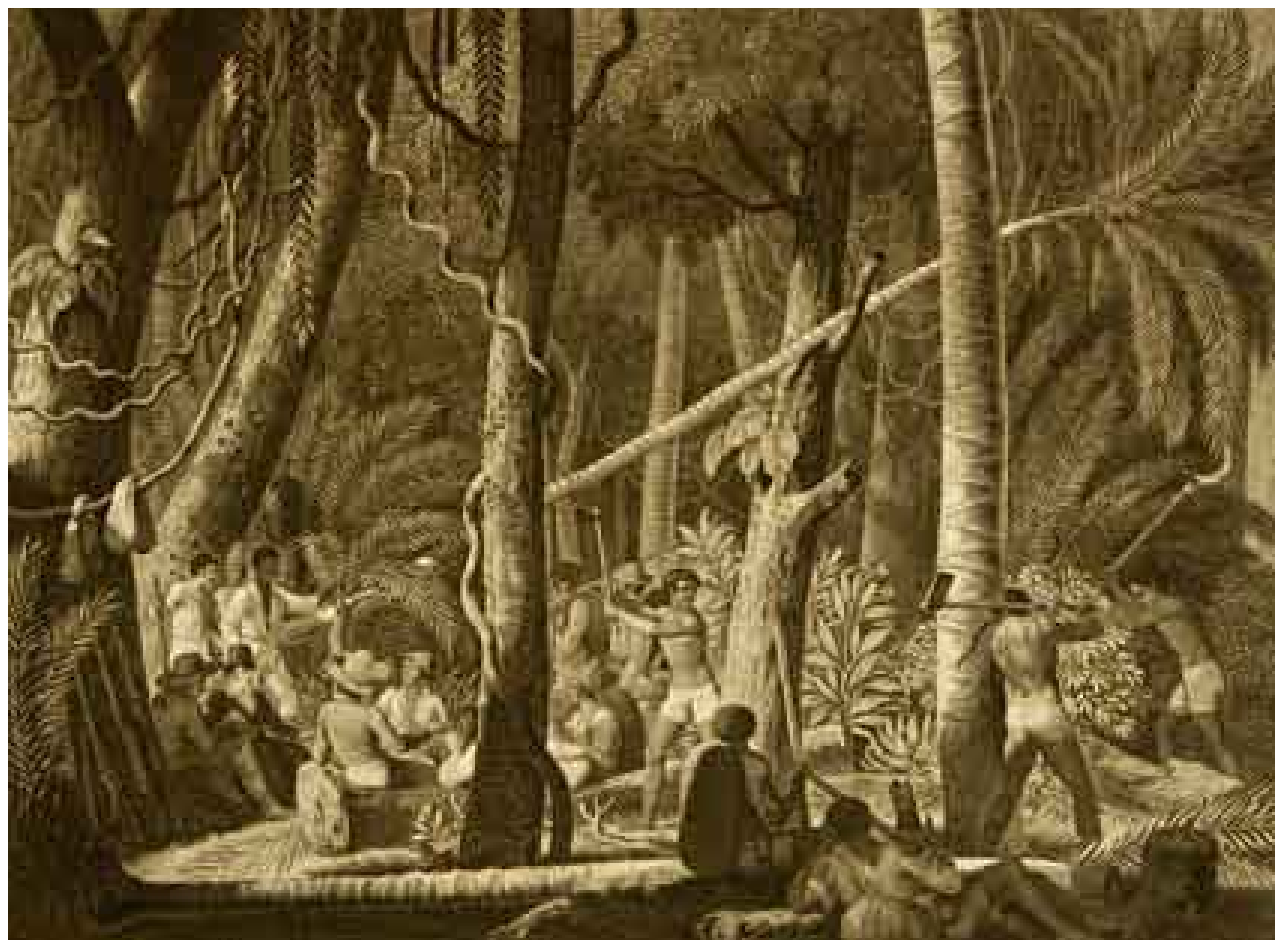
77 | As cabanas dos Puris



Maximilian Wied-Neuwied (1782-1867) foi o responsável pela primeira expedição científica a ser realizada em terras brasileiras, de 1815 a 1817. Naturalista e etnólogo, teve sua atenção voltada para o Brasil muito provavelmente pelo conhecimento das idéias propagadas pelo círculo de Humboldt. Juntamente com o botânico Friedrich Sellow e o ornitólogo Georg Wilhelm Freyriess, viaja do Rio de Janeiro ao sul da Bahia, passando

pelo Espírito Santo, seguindo a mata costeira, e alcança o norte de Minas Gerais. Nesse percurso, visita aldeias dos Puri, Botocudo e Camacans, onde realiza detalhada pesquisa etnográfica, produzindo centenas de desenhos e anotações. Ao retornar à Europa, ocupa-se pessoalmente da publicação de um livro contendo o material levantado pela expedição e, no decorrer da década de 1820, tem grande parte de sua obra divulgada

em várias línguas. Preocupa-se, inclusive, com a edição de uma versão reduzida dedicada ao público juvenil, o que demonstra como foi grande o interesse despertado pela sua viagem e como reverberou entre o meio cultural europeu. As gravuras da Coleção Brasileira são oriundas de uma versão francesa do livro de Neuwied, datada de 1822.



78 | Capitão Bento Lourenço abrindo uma nova estrada nas florestas perto de Mucuri



81 | Vista da cidade e do porto de Ilhéus



92 | O lazareto

93 | Lagoa de Freitas



O livro de Chamberlain, *Vistas e costumes da cidade do Rio de Janeiro e seus arredores*, datado de 1822, reúne vistas panorâmicas, paisagens e cenas de gênero, numa diversidade de assuntos característica do gênero literário do livro de viagem. Nos panoramas, evidencia-se a visão de um oficial do exército que observa a implantação da cidade e de suas fortificações, assim como os acidentes geográficos que a circundam. As paisagens claramente adaptam o perfil característico da natureza do

Rio de Janeiro ao gosto do pitoresco inglês em voga no início do século XIX. As cenas urbanas, no entanto, apresentam edificações compostas mais como cenários para os personagens típicos, como negros de ganho, escravos ou forros, vendedores ambulantes e carregadores, pedintes, religiosos, soldados e burgueses. Esses tipos populares Chamberlain toma emprestado das aquarelas originais de Joaquim Guillobel, muito comuns na época ao olhar curioso dos europeus.



90 | Uma família brasileira



97 | Largo da Glória



84 | Vista do lado oeste
do porto do Rio de Janeiro

85 | Lado leste do
porto do Rio de Janeiro



87 | Ponta do
Calabouço vista da Glória



111 | O rochedo

112 | Tenerife



A corveta L'Expéditive deixou o porto de Toulon em 1837 sob comando do tenente Gasquet rumo à embocadura do rio da Prata. Ela seria, entre março de 1838 e dezembro de 1840, mais uma das embarcações da marinha francesa a participar do bloqueio anglo-francês à província de Buenos Aires e, dessa forma, garantir o livre trânsito de mercadorias européias na região platina. A L'Expéditive fez escalas em Gibraltar e Santa

Cruz de Tenerife. Aportaram pela primeira vez no Rio de Janeiro em 12 de janeiro de 1838, partindo, cinco dias depois, para a Bahia, onde permaneceram entre 30 de janeiro e 3 de fevereiro. Passaram novamente pelo Rio em 12 de fevereiro, rumando depois para Montevidéu. Depois de três anos no Prata, a embarcação, agora comandada pelo capitão Halley, iniciou sua viagem de volta à França em janeiro de

1841. Aportou novamente no Rio em 7 de fevereiro, encerrando a viagem em Toulon, a 2 de maio. Entre os tripulantes da viagem da L'Expéditive, estava o marinheiro Jules de Sinety (1812-?), que assina as aquarelas deste conjunto. Chama a atenção a predominância das paisagens tomadas a partir da embarcação, caracterizando o olhar de um observador em trânsito, que se aproxima gradativamente do objeto

de interesse. A existência no conjunto de três estudos de frontispícios e vinhetas torna clara a intenção do artista de publicar um livro de viagem, projeto que não se concretizou.



125 | Bahia



117 | Baía do Rio de Janeiro



119 | Rio de Janeiro



120 | O porto – Rio de Janeiro



147 | Largo do Paço

148 | Ilha das Cobras

149 | Caminho dos Órgãos

150 | Igreja de São Sebastião

151 | Vista do Saco do Alferes e de São Cristóvão

152 | Plantação de café

153 | Vista de N. Sra. da Glória e Barra do Rio de Janeiro

154 | Botafogo

155 | Nova Friburgo

156 | Vista tomada de Santa Tereza

157 | Morro do Castelo e praia da Ajuda

158 | São João de Icaraí, Praia Grande

O conjunto destas doze gravuras aquareladas compõe o álbum *Souvenirs do Rio de Janeiro*, impresso na Basileia pelo editor suíço Steinmann (1804-1844), e distribuído pela casa Rittner et Goupil de Paris. Havia um espaço na capa do álbum para a impressão do nome do livreiro que o comercializasse – “à trouvez chez...” –, assim como para a data – “183...””. Por esse motivo existem muitos álbuns que não são datados

mas sabe-se que a primeira edição é de 1835, existindo ainda exemplares de 1836 e 1839. As vistas do álbum de Steinmann não primam pela precisão documental. Em algumas gravuras, o perfil das montanhas apresenta-se bastante alterado e as edificações mais significativas nem sempre são reconhecíveis. Ao contrário das vistas de Planitz, o conjunto não tem a intenção de descrever como é a cidade, mas de

apresentar uma série de pequenas vistas, quase como recordações pessoais (ênfaticamente pelo título *souvenirs*), em um formato que lembra os nossos atuais cartões-postais.



138 | Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tirada do Convento de Santa Tereza

139 | Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tirada do Convento de Santa Tereza

140 | Igreja e morro de N. Sra. da Glória

Essa série de pinturas sobre papel faz parte do conjunto de desenhos preparatórios para as litografias do álbum *12 vistas do Rio de Janeiro*, publicado por Planitz (1806-1847) em Hamburgo na década de 1840. As imagens correspondem exatamente às vistas gravadas por Otto Speckter. Elas impressionam particularmente pela sua qualidade documental, em especial no panorama formado pela *Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tirada do Convento de Santa Tereza*, à qual se soma a *Igreja*

e morro de N. Sra. da Glória, onde se apresenta o aspecto geral da cidade, em que predomina a uniformidade da escala e da arquitetura de origem portuguesa. Por outro lado, os desenhos de Planitz não descuidam dos aspectos pitorescos da paisagem do Rio de Janeiro na medida em que privilegiam os recortes e pontos de vista em que água e montanha convivem, construindo paisagens sempre emolduradas em primeiro plano por árvores e onde se situam personagens ou barcos.



145 | Botafogo e
caminho de São Clemente



146 | Lagoa Rodrigo
de Freitas com
morro do Corcovado



Paisagens do Brasil

Apenas como lembrança, vale destacar que os primeiros artistas a representar a natureza brasileira em pintura foram Frans Post e Albert Eckhout, os pintores da comitiva do príncipe de Nassau, durante o período em que o Nordeste brasileiro esteve sob domínio holandês, entre 1637 e 1644. Mas são os artistas viajantes do século XIX os responsáveis por introduzir no ambiente artístico brasileiro da época o gênero consagrado da pintura de paisagem, que terá importante papel para a formulação de um projeto nacional nas artes durante o segundo império.

A pintura de paisagem propõe-se ao registro de uma extensão de terra vista a partir de um determinado ponto de observação. O interesse por representar paisagens em pinturas, assim como o gosto por possuí-las, cresceu à medida que a sociedade européia tornava-se mais e mais urbana, e começavam a se definir os limites dos países que conhecemos hoje. Em sua origem, a palavra paisagem deriva de país. Assim sendo, ao longo do tempo, a pintura de paisagem adquiriu uma estreita relação com a idéia de nação. Ela deveria ser uma imagem agradável aos olhos e, além disso, conter informações sobre o caráter do local representado. Para dar unidade a esses dois propósitos, uma série de normas foi sendo criada, constituindo modelos para representação de ‘belas paisagens’, que

foram reproduzidos em inúmeras pinturas das mais diferentes partes do mundo.

A capacidade de transformar uma vista numa bela paisagem foi, por muito tempo, um importante critério para julgar o talento de um artista. Em meados do século XIX, porém, o romantismo alterou a maneira de se perceber o mundo e, portanto, de representá-lo. O foco dos artistas passou gradativamente da representação do mundo objetivo para a expressão de um universo subjetivo.

É essa nova atitude com relação à observação da paisagem derivada das poéticas românticas que vemos evidenciada nas vistas representadas pelos artistas que se dirigem ao Brasil na segunda metade do século XIX. Muitos deles decidem por estabelecer-se em definitivo no país, formando inclusive discípulos. Independentemente das escolas artísticas a que se filiam, a busca por uma pintura exoticamente idílica e por vistas banhadas na atmosfera tropical resultou na produção de paisagens compostas, de modo a revelar mais a respeito das personalidades artísticas que propriamente da aparência dos lugares registrados. Os principais aspectos geográficos e cidades de toda a costa mereceram o interesse do olhar europeu, assim como as cenas de floresta virgem e as excêntricas paisagens de beira-rio da Amazônia.



159 | Vistas do Brasil

O papel de parede panorâmico foi uma grande novidade e um dos elementos de decoração mais interessantes da primeira metade do século XIX. Seu grande mérito era o de estimular a imaginação das pessoas para muito além dos limites determinados pelas paredes onde estariam aplicados. A proposta do panorâmico baseado em imagens de países exóticos era "viajar sem sair

de casa", segundo afirma Jean-Julien Delteil, o autor de *Vistas do Brasil*. *Vistas do Brasil* foi um dos panoramas que tiveram uma surpreendente aceitação de mercado, entre os elaborados pela manufatura Zuber, ainda hoje existente em Rixheim, na França. Composto de um conjunto de oito cenas criadas a partir de gravuras de Rugendas, que se organizam sobre uma paisagem de vegetação luxuriante, oferece, de maneira inventiva e curiosa, uma visão da

oposição entre uma "florescente civilização" e os "costumes selvagens" então existentes nessas terras distantes. Para sua execução foram necessárias 1.693 matrizes de madeira, impressas manualmente com tinta à base de água e pigmentos naturais – têmpera –, sobre papel, previamente tratado e pincelado em tons de azul para o céu e bege, na parte inferior, o que confere uma vibração às cores e especial luminosidade à paisagem.



161 | Fábrica Meuron no Andaraí, Rio de Janeiro

Embora estivesse bem próximo do centro da cidade, o bairro do Andaraí, no início do século XIX, tinha ainda um aspecto rural. Nas chácaras e residências de campo que se sucediam ao longo da estrada da Tijuca, eram cultivados principalmente café, cana-de-açúcar e frutas. Essa paisagem pouco urbanizada, e não distante

do palácio de São Cristóvão, foi a escolhida pelo suíço Auguste Frédéric de Meuron (1789-1852), proprietário da fábrica de rapé Areia Preta em Salvador (ver figs. 65, 74 e 75), para a instalação de sua segunda fábrica no Brasil. Em 1832, Meuron alugou uma propriedade às margens do rio Maracanã, posteriormente adquirida e aumentada por seus sócios. Em 1879, a empresa Meuron & Cie., responsável pela metade da produção brasileira

de rapé, era proprietária de toda a encosta do morro contíguo à primitiva sede. Como o herdeiro dos bens de Meuron no Brasil fosse seu sobrinho Frédéric Edouard Borel e a razão social da empresa passasse a ser Borel & Cie., successeurs de Meuron & Cie., o nome Borel acabou por identificar não só a fábrica de rapé como também o morro e, por fim, a favela que começou a ocupá-lo a partir de 1949.



162 | Enseada de Paquetá com serra dos Órgãos ao fundo



175 | Gamboa, Bahia



160 | Vista da cidade de Salvador



163 | Cascata do Itamaraty, Petrópolis

164 | Cascata dos Bulhões, Petrópolis

O artista italiano Facchinetti (1824-1900) chegou ao Rio de Janeiro aos 25 anos, estabelecendo-se como professor de pintura e desenho. Seu trabalho minucioso, de fatura acurada, valeu-lhe a fama de miniaturista e conquistou o gosto de comerciantes e diplomatas estrangeiros, como também da elite agrária, para quem Facchinetti executava diversas encomendas, adquiridas como *souvenirs* ou para fins decorativos. Com seu "Gabinete de vistas do

Brasil", anunciado nos almanaques cariocas, o artista desenvolveu uma pródiga carreira às margens do circuito oficial da Academia Imperial de Belas Artes, disseminando a tradição veneziana das *vedutas* ou *pinturas de vistas*. As *Cascatas* aqui expostas foram encomendadas ao artista pelo duque de Saxe (1845-1907), genro do imperador d. Pedro II, que as levaria como lembrança, quando de seu retorno à Europa em 1870.

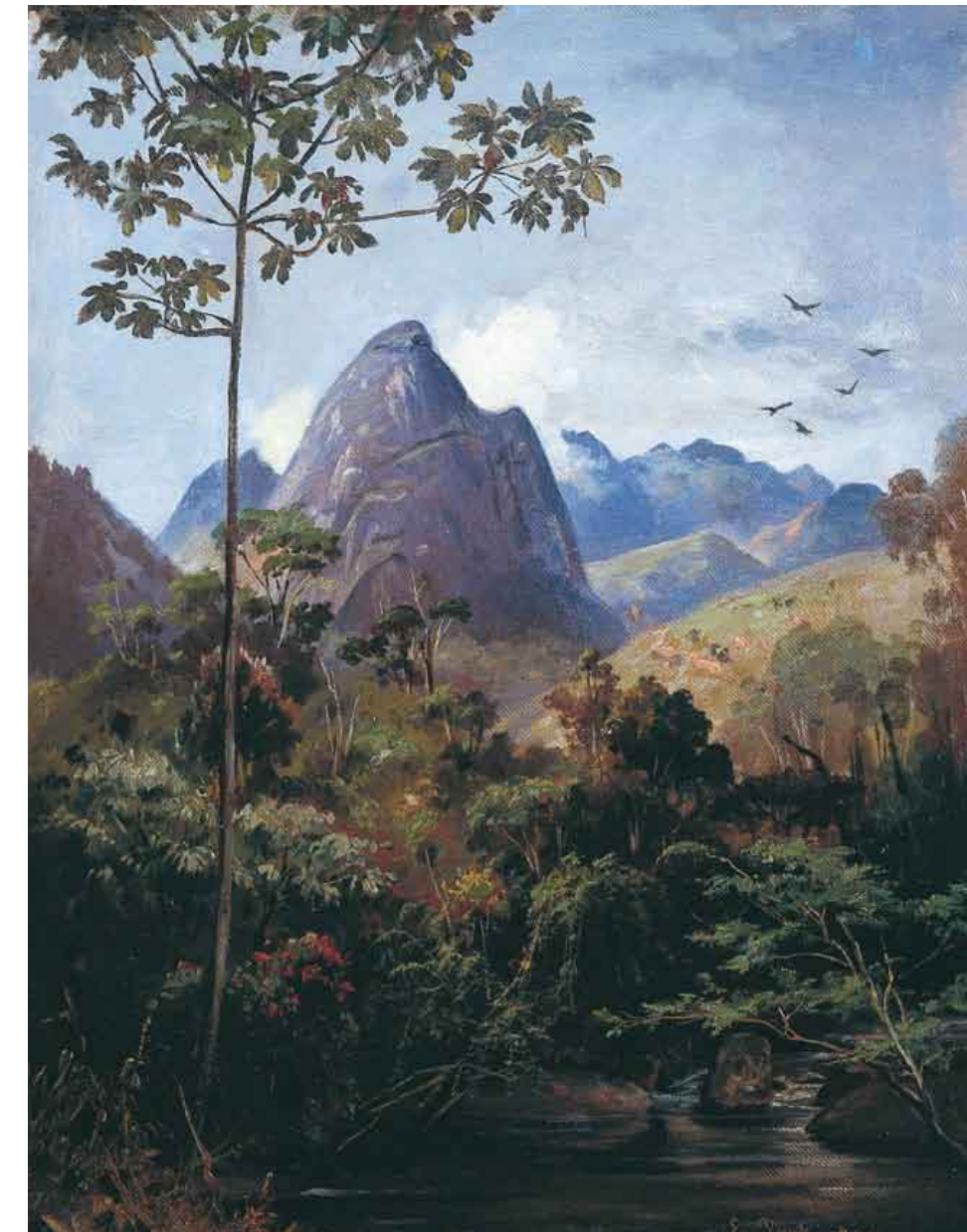




168 | Grande cascata da Tijuca

“Ao Sr. Moreaux lembrança da mãe d’água” é a inscrição que se lê sobre a pedra na lateral esquerda desta pintura, sugerindo que a obra tenha sido oferecida pelo autor como presente. Datada de 1833, período em que Porto-Alegre (1806-1879) residiu em Paris, para onde fora levado pelo seu mestre Debret, a pintura foi executada possivelmente de memória

ou a partir de algum esboço anterior. Ela reflete já o interesse do artista pela natureza primordial, assim como um olhar renovado sobre a produção dos artistas viajantes, em especial no que diz respeito à ilustração científica. Estas serão questões fundamentais para o projeto de criação de uma “pintura nacional”, defendido pelo artista quando se tornou diretor da Academia Imperial de Belas Artes em 1854, projeto este em que a pintura de paisagem ocupava papel central.



170 | Arredores de Petrópolis, Pedra do Cone



165 | Paisagem com negros

166 | Paisagem com índios



O gosto pelo exótico e a afinidade com a pintura orientalista dão o tom característico da obra de Hildebrandt, resultado de seu contato com a escola romântica francesa e, em especial, com o pintor Eugène Isabey. Como Hildebrandt, originalmente um pintor de marinhas, Isabey trocou o aprendizado acadêmico pela experiência sensorial da viagem, percorrendo sobretudo as pequenas cidades da Normandia, da Inglaterra e dos Países Baixos, pintando

ruelas e seus personagens, cenas de tempestade, falésias e praias. Hildebrandt enveredou pelo mesmo caminho, mas estendeu em muito seu itinerário em outras viagens pelo mundo, colhendo anotações sobre as particularidades de paisagens, usos e costumes. A questão do estilo é muito marcante na obra do artista. Suas pinturas apresentam grande semelhança quanto ao aspecto formal, esteja ele retratando uma paisagem mexicana, japonesa,

normanda ou brasileira. Suas pinturas orientam-se a partir de algumas regras de composição, entre as quais se destacam a incisão de focos de luz dirigidos, iluminando os pontos que concentram a narrativa da obra, e a conseqüente submersão em zonas de profunda sombra das outras áreas da paisagem. O predomínio das tonalidades quentes acentua a sensação de calor que impregna suas pinturas do Brasil tropical.



172 | Arredores de cidade

**173 | Vista de São
Luis do Maranhão**



Righini (c. 1830-1884), aos 26 anos, aportou no Recife, empregado como pintor de cenários de uma companhia de ópera italiana. Ao contrário da maioria dos artistas que chegavam ao país e dirigiam-se para o Rio de Janeiro, sede da Corte, o artista encaminhou-se para as cidades de São Luís do Maranhão e Belém do Pará, onde faleceu. Esse fato inusitado nos legou as mais elaboradas pinturas referentes à região amazônica datadas do século XIX. A experiência de

Righini como cenógrafo certamente se faz visível em suas composições, em especial na marcada diferenciação do primeiro plano, onde o pintor revela determinado gosto pelas formas retorcidas das raízes aéreas, características da vegetação de mangue ou margem de rio, sujeitos a cheias e vazantes diárias. Nas paisagens de floresta, ao contrário, Righini concentra sua atenção nos contrastes de cor e nas formas exuberantes da vegetação amazônica.



179 | Cena na floresta da Tijuca



178 | Vista do Convento de Santa Tereza tomada do alto de Paula Matos



183 | Natureza morta com flores

184 | Natureza morta com frutas



As naturezas mortas de Motta (1824-1878) se destacam não só no âmbito de sua própria produção artística, mas também na produção desse gênero de pintura que, de resto, desfrutava de pouco prestígio no Brasil do século XIX. Por essa razão, chega a ser intrigante a quantidade de naturezas mortas deixadas pelo artista, todas de grande qualidade. As duas telas da Coleção Brasileira apresentam arranjos de

frutas e flores da América tropical, coletadas diretamente da natureza. Pintadas como esmerado exercício de observação, são fiéis às composições consagradas pelos holandeses desde o século XVII. O artista, no entanto, compõe seus arranjos apoiando a jaca, o abacate, a carambola, a goiaba e demais frutas diretamente sobre o chão, como se aludisse a uma apresentação dos sabores produzidos pelo solo brasileiro. Por

outro lado, na composição com flores, estas são escolhidas e arranjadas de maneira que o olhar do espectador seja direcionado, a partir de qualquer uma delas, para o conjunto e, a seguir, para uma outra de diferente espécie. O artista consegue, com grande habilidade, transpor para a tela a diversidade de texturas e cores, de brilhos e reflexos que povoam o mundo natural.



Lista de obras expostas

Rio de Janeiro e a Corte

1 | Autor não identificado; a partir de Charles LE BRUN **América**, c. 1650 Óleo sobre tela, 153,5 × 250 cm

2 | Antonio Manuel da FONSECA; gravado por Manuel Antonio de CASTRO **Dom João VI**, 1825 Buril sobre papel, 54 × 39,1 cm

3 | Autor não identificado; gravado por Manuel Antonio de CASTRO **Dona Carlota Joaquina de Bourbon**, 1827 Buril sobre papel, 60,5 × 50,6 cm

4 | Henrique José da SILVA; gravado por Urbain MASSARD **Dom Pedro I**, 1831 Água-forte e buril sobre papel, 68 × 44,5 cm

5 | Jules Antoine VAUTIER; gravado por Jean-François BADOUREAU **Leopoldina, arquiduquesa da Áustria**, c. 1817 Buril sobre papel, 56,3 × 40,8 cm

6 | Autor não identificado; gravado por Jean-Baptiste AUBRY-LECOMTE **Amélia de Beauharnais**, 1829-1831 Litografia sobre papel, 39 × 27 cm

7 | Friedrich DÜRCK; gravado por L. SCHÖNNINGER **Sua Alteza Imperial, Princesa D. Maria Amélia**, posterior a 1849 Litografia sobre papel (china colé), 33,7 × 26,5 cm

8 | Victor FROND; gravado por Alphonse Léon NOËL **D. Pedro II, Imperador do Brasil**, 1860 Litografia sobre papel, 39,5 × 29,5 cm

9 | Victor FROND; gravado por Michele FANOLI **D. Teresa Cristina de Bourbon**, c. 1860 Litografia sobre papel (china colé), 38,8 × 29,2 cm

10 | Victor FROND; gravado por Sébastien Auguste SISSON **Família Imperial do Brasil**, 1860 Litografia sobre papel (china colé), 41,7 × 50,1 cm

11 | Vicente LÓPEZ y Portaña (ateliê de) **D. Maria Isabel de Bragança**, posterior a 1816 Óleo sobre tela, 42,8 × 35,4 cm

12 | Autor não identificado **D. Pedro, duque de Bragança**, posterior a 1834 Óleo sobre tela, 72 × 59,5 cm

13 | Autor não identificado; segundo Friedrich DÜRCK **D. Amélia, duquesa de Bragança**, posterior a 1839 Óleo sobre tela, 71,5 × 58,6 cm

14 | Autor não identificado; segundo Friedrich DÜRCK **D. Maria Amélia de Bragança**, posterior a 1849 Óleo sobre tela, 71,8 × 58,6 cm

15 | G. DURY; segundo Joseph Karl STIELER **D. Augusto, duque de**

Leuchtenberg, c. 1835 Óleo sobre tela, 72,2 × 58 cm

16 | François Auguste BIARD **Imperatriz Tereza Cristina**, 1858 Óleo sobre madeira, 45,2 × 32,4 cm

17 | Jean-Joseph BILFELDT **Achille Rouen, ministro francês na Corte de Pedro II**, 1841 Óleo sobre tela, 59,8 × 48,8 cm

18 | Henry CHAMBERLAIN; gravado por Henry Thomas ALKEN **Nossa Senhora da Glória**, 1821 Água-tinta e aquarela sobre papel, 19,4 × 27,3 cm

19 | Henry CHAMBERLAIN; gravado por Henry Thomas ALKEN **O palácio**, 1821 Água-tinta e aquarela sobre papel, 19,6 × 27,7 cm

20 | Thomas ENDER; gravado por Johann Nepomuk PASSINI **Real Quinta da Boa Vista**, c. 1832 Água-forte e buril sobre papel, 21,8 × 32,8 cm

21 | Thomas ENDER; gravado por Johann AXMANN **Vista do Rio de Janeiro com aqueduto**, 1828 Água-forte e buril sobre papel, 22,1 × 32,8 cm

22 | Agostinho José da MOTTA **Palácio Imperial de Petrópolis**, c. 1855 Óleo sobre tela, 78,6 × 109,2 cm

23 | Jean-Baptiste DEBRET **Retratos da arquiduquesa Leopoldina, da rainha Carlota e**

da princesa Amélia, 1839 Litografia sobre papel, 30 × 22,6 cm

24 | Jean-Baptiste DEBRET **Desembarque da princesa real Leopoldina no Rio de Janeiro**, 1839 Litografia sobre papel, 21,8 × 30,1 cm

25 | Jean-Baptiste DEBRET **Vista do Largo do Palácio no dia da aclamação de D. João VI**, 1839 Litografia sobre papel, 18,1 × 32,1 cm

26 | Jean-Baptiste DEBRET **Cerimônia de sagração de d. Pedro I no Rio de Janeiro**, 1834 Litografia sobre papel, 21 × 22,7 cm

27 | Jean-Baptiste DEBRET **Pano de boca executado para a representação extraordinária no Teatro da Corte por ocasião da coroação de d. Pedro I**, 1834 Litografia sobre papel, 16,2 × 31,8 cm

28 | Jean-Baptiste DEBRET **Aclamação de D. Pedro II no Rio de Janeiro**, 1834 Litografia sobre papel, 22,5 × 35,8 cm

29 | Jean-Baptiste DEBRET **Revista das tropas destinadas a Montevidéu, na Praia Grande**, c. 1816 Óleo sobre cartão colado sobre tela, 41,6 × 62,9 cm

30 | Alessandro CICCARELLI **Rio de Janeiro**, 1844 Óleo sobre tela, 82,3 × 117,5 cm

31 | Henry CHAMBERLAIN; a partir de Joaquim Cândido GUILLOBEL **Barraca de negra livre no**

Rio de Janeiro, 1821 Aquarela sobre papel, 20 × 24,8 cm

32 | Henry CHAMBERLAIN; a partir de Joaquim Cândido GUILLOBEL **Brasileiro em traje de corte e brasileiro vestido de dignatário da Igreja**, c. 1820 Aquarela sobre papel, 11,3 × 18,5 cm

33 | Henry CHAMBERLAIN; a partir de Joaquim Cândido GUILLOBEL **Brasileiro pedindo dinheiro para festa da igreja e brasileiro escravo**, c. 1820 Aquarela sobre papel, 11 × 18,5 cm

34 | Henry CHAMBERLAIN; a partir de Joaquim Cândido GUILLOBEL **Um mineiro, ou nativo do distrito das Minas e escravo indo ao mercado**, c. 1820 Aquarela sobre papel, 16 × 23,5 cm

35 | Henry CHAMBERLAIN; a partir de Joaquim Cândido GUILLOBEL **Escravos brasileiros**, c. 1820 Aquarela sobre papel, 11,5 × 15,7 cm

36 | Henry CHAMBERLAIN; a partir de Joaquim Cândido GUILLOBEL **Escravos brasileiros**, c. 1820 Aquarela sobre papel, 11,3 × 16,5 cm

37 | Henry CHAMBERLAIN; a partir de Joaquim Cândido GUILLOBEL **Senhora brasileira em sua cadeira**, c. 1820 Aquarela sobre papel, 16,5 × 21,5 cm

38 | Henry CHAMBERLAIN; a partir de Joaquim Cândido GUILLOBEL **Família brasileira a passeio**, c. 1820 Nanquim sobre papel, 18,3 × 23 cm

39 | Henry CHAMBERLAIN; a partir de Joaquim Cândido GUILLOBEL **Escravos carregando um barril de vinho**, c. 1820 Aquarela sobre papel, 15,5 × 21 cm

40 | Nicolau FACCHINETTI **Lagoa de Freitas**, 1822 Água-tinta e aquarela sobre papel, 19,5 × 27,2 cm

41 | Nicolau FACCHINETTI **Lagoa Rodrigo de Freitas (morro Dois Irmãos)**, segunda metade do século XIX Óleo sobre tecido, 21,7 × 30,6 cm

42 | Friedrich HAGEDORN **Vista do Rio de Janeiro tomada da praia de Boa Viagem**, segunda metade do século XIX Guache sobre papel, 38,8 × 116,2 cm

43 | G. LE BARBIER **Panorama do Rio de Janeiro**, 1879 Aquarela sobre papel, 24 × 70 cm

44 | Benjamin MARY **Panorama do Rio de Janeiro**, c. 1835 Grafite, nanquim e aquarela sobre papel, 30,3 × 312,4 cm

45 | Wilhelm ROELOFS **Vista do Rio de Janeiro tomada do outeiro da Glória**, século XIX Aquarela sobre papel, 26,5 × 44,5 cm

46 | Felix-Émile TAUNAY **Praia Don Manuel**, c. 1823 Aquarela sobre papel, 17,7 × 26,1 cm

47 | Felix-Émile TAUNAY **Rua Direita, Rio de Janeiro**, 1823 Aquarela sobre papel, 17,7 × 23,6 cm

48 | Henry CHAMBERLAIN (atribuído a) **Casa de Chamberlain no Catete com Pão de Açúcar ao fundo**, c. 1820 Aquarela sobre papel colada em cartão, 15,8 × 23,2 cm

49 | Henry CHAMBERLAIN (atribuído a) **Casa de Chamberlain no Catete com Corcovado ao fundo**, c. 1820 Aquarela sobre papel colada em cartão, 15,8 × 23,2 cm

50 | Autor não identificado **Praia de Botafogo com Pão de Açúcar**, primeira metade do século XIX Aquarela sobre papel, 19,3 × 28,3 cm

51 | Autor não identificado **Praia de Botafogo com Dois Irmãos, Gávea e Corcovado ao fundo**, primeira metade do século XIX Aquarela sobre papel, 19,3 × 28 cm

Registro dos viajantes

52 | Carl F. P. Von MARTIUS; gravado por C. HEINZMANN **Lagoa das aves no rio São Francisco**, c. 1830 Litografia sobre papel, 30,5 × 46,5 cm

53 | Benjamin MARY; gravado por C. A. LEBSCHÉ **A floresta úmida na cadeia de montanhas da serra da Estrela, na província de São Sebastião**, c. 1840 Litografia em preto sobre fundo bege sobre papel branco, 20 × 32,5 cm

54 | Benjamin MARY; gravado por C. A. LEBSCHÉ **Floresta primitiva na montanha da serra da Estrela, perto de Petrópolis**, c. 1840 Litografia em preto sobre fundo bege sobre papel branco, 20 × 31,6 cm

55 | Benjamin MARY; gravado por C. A. LEBSCHÉ **Floresta primitiva, fechada das raízes e cipós, perto de Jacativa, na província de São Sebastião**, c. 1840 Litografia em preto sobre fundo bege sobre papel branco, 19,8 × 32,4 cm

56 | Johann Moritz RUGENDAS **Paisagem com cavaleiro**, 1828 Grafite e nanquim sobre papel, 29,2 × 20,5 cm

57 | Johann Moritz RUGENDAS; gravado por Laurent DEROY **Derrubada de uma floresta**, c. 1835 Litografia sobre papel, 21,6 × 28,5 cm

58 | Johann Moritz RUGENDAS; gravado por BICHEBOIS e Victor ADAM **Serra Ouro Branco na província**

Paisagens do Brasil

1827-1833

159 | Jean-Julien DELTIL; a partir de Johann Moritz RUGENDAS **Vistas do Brasil**, c. 1829 Xilogravura e pintura sobre papel, 266 × 1.500 cm

160 | Autor não identificado **Vista da cidade de Salvador**, c.1860 Aquarela sobre papel, 29,3 × 46,7 cm

161 | Jean-Jacques François COINDET **Fábrica Meuron no Andaraí, Rio de Janeiro**, século XIX Óleo sobre tela, 85,4 × 130,2 cm

162 | Nicolau FACCHINETTI **Enseada de Paquetá com serra dos Órgãos ao fundo**, segunda metade do século XIX Óleo sobre tela, 22,4 × 47,3 cm

163 | Nicolau FACCHINETTI **Cascata do Itamaraty, Petrópolis**, 1869 Óleo sobre tela, 65,8 × 48,7 cm

164 | Nicolau FACCHINETTI **Cascata dos Bulhões, Petrópolis**, 1869 Óleo sobre tela, 65,8 × 48,6 cm

165 | Eduard HILDEBRANDT **Paisagem com negros**, 1845 Óleo sobre tela, 36,9 × 58,2 cm

166 | Eduard HILDEBRANDT **Paisagem com índios**, 1844-1845 Óleo sobre tela, 39,5 × 57 cm

167 | Adolphe Theodore Jules Martial POTEMONT **Paisagem à beira rio**, segunda metade do século XIX Óleo sobre tela, 33,5 × 46,2 cm

168 | Manuel de Araújo PORTO-ALEGRE **Grande cascata da Tijuca**, 1833 Óleo sobre tela, 65 × 81,2 cm

169 | Karl Ernst PAPF **Vista de Petrópolis**, 1898 Óleo sobre tela, 33 × 53 cm

170 | Karl Ernst PAPF **Arredores de Petrópolis, Pedra do Cone**, c. 1890 Óleo sobre tecido colado sobre cartão, 45,1 × 35,5 cm

171 | Joseph Léon RIGHINI **Residência às margens do rio Anil**, 1862 Óleo sobre tela, 49,5 × 99,5 cm

172 | Joseph Léon RIGHINI **Arredores de cidade**, 1862 Óleo sobre tela, 66,3 × 110,2 cm

173 | Joseph Léon RIGHINI **Vista de São Luis do Maranhão**, 1863 Óleo sobre tela, 49,6 × 98,7 cm

174 | Joseph Léon RIGHINI **Casas de índios na floresta Mata-Mata no Moju**, Pará, 1867 Óleo sobre tela, 24 × 45,3 cm

175 | William Gore OUSELEY **Gamboa, Bahia**, c. 1835 Aquarela sobre papel, 26 × 39,5 cm

176 | Benno TREIDLER **Vista da praia de Botafogo**, 1895 Aquarela sobre papel, 22,2 × 34,4 cm

177 | Benno TREIDLER **Rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro**, 1895 Aquarela sobre papel, 23,3 × 35 cm

1839-1840

Ilha das Cobras, c. 1839 Água-tinta e aquarela sobre papel, 11,7 × 16,7 cm

149 | Johann Jacob STEINMANN; gravado por Friedrich SALATHÉ **Vista tomada de Santa Tereza**, c. 1839 Água-tinta e aquarela sobre papel, 11,7 × 16,7 cm

150 | Johann Jacob STEINMANN; gravado por Friedrich SALATHÉ **Igreja de São Sebastião**, c. 1839 Água-tinta e aquarela sobre papel, 11,7 × 16,7 cm

151 | Johann Jacob STEINMANN; gravado por Friedrich SALATHÉ **Vista do Saco do Alferes e de São Cristóvão**, c. 1839 Água-tinta e aquarela sobre papel, 11,7 × 16,7 cm

152 | Johann Jacob STEINMANN; gravado por Friedrich SALATHÉ **Plantação de Café**, c. 1839 Água-tinta e aquarela sobre papel, 11,7 × 16,7 cm

153 | Johann Jacob STEINMANN; gravado por Friedrich SALATHÉ **Vista de N. Sra. da Glória e Barra do Rio de Janeiro**, c. 1839 Água-tinta e aquarela sobre papel, 11,7 × 16,7 cm

154 | Johann Jacob STEINMANN; gravado por Friedrich SALATHÉ **Botafogo**, c. 1839 Água-tinta e aquarela sobre papel, 11,7 × 16,7 cm

155 | Johann Jacob STEINMANN; gravado por Friedrich SALATHÉ **Nova Friburgo**, c. 1839

1840-1841

141 | Karl Robert von PLANITZ **Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tirada da Ilha das Cobras**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,5 × 27,1 cm

142 | Karl Robert von PLANITZ **Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tirada da Ilha das Cobras**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,2 × 27 cm

143 | Karl Robert von PLANITZ **Botafogo**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,5 × 27,4 cm

144 | Karl Robert von PLANITZ **Paço do Imperador do Brasil em São Cristóvão**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,5 × 27 cm

145 | Karl Robert von PLANITZ **Botafogo e caminho de São Clemente**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,5 × 27 cm

146 | Karl Robert von PLANITZ **Lagoa Rodrigo de Freitas com morro do Corcovado**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,5 × 27,2 cm

147 | Johann Jacob STEINMANN; gravado por Friedrich SALATHÉ **Largo do Paço**, c. 1839 Água-tinta e aquarela sobre papel, 11,7 × 16,7 cm

148 | Johann Jacob STEINMANN; gravado por Friedrich SALATHÉ

1841-1842

Saída do porto, vista tomada do Morro do Castelo, c. 1840 Litografia sobre papel, 20,3 × 33,3 cm

134 | Adolphe D’HASTREL **Entrada do Porto**, c. 1840 Litografia sobre papel, 20,2 × 31 cm

135 | Adolphe D’HASTREL; gravado por H. CLERGET **Praia Don Manuel, Cais Pharoux**, c. 1840 Litografia sobre papel, 20,5 × 34,2 cm

136 | Adolphe D’HASTREL; gravado por G. MÜLLER **Vista geral da cidade, tomada do Porto**, c. 1840 Litografia sobre papel, 20,3 × 34,7 cm

137 | Adolphe D’HASTREL **Ilha das Cobras**, c. 1840 Litografia sobre papel, 20,3 × 30,5 cm

138 | Karl Robert von PLANITZ **Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tirada do Convento de Santa Tereza**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,5 × 27 cm

139 | Karl Robert von PLANITZ **Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tirada do Convento de Santa Tereza**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,2 × 27,2 cm

140 | Karl Robert von PLANITZ **Igreja e morro de N. Sra. da Glória**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,3 × 27 cm

141 | Karl Robert von PLANITZ **Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tirada da Ilha das Cobras**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,5 × 27 cm

142 | Karl Robert von PLANITZ **Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tirada da Ilha das Cobras**, c. 1840 Aguada de nanquim sobre papel, 19,2 × 27 cm

1842-1843

125 | Jules Marie Vincent de SINETY **Bahia**, 1838 Aquarela sobre papel, 21,3 × 29,2 cm

126 | Jules Marie Vincent de SINETY **Cenas de Bordo**, 1837-1841 Sépia e aquarela sobre papel, 25,8 × 39 cm

127 | Jules Marie Vincent de SINETY **Casas de negros / Mantegueiro**, 1838 Aquarela sobre papel, 21,1 × 32,3 cm

128 | Jules Marie Vincent de SINETY **Aguadeiro**, 1838 Aquarela sobre papel, 17,7 × 22 cm

129 | Jules Marie Vincent de SINETY **Travessia de Toulon a Rio de Janeiro (estudo para frontispício)**, 1837-1841 Aquarela e grafite sobre papel, 45,4 × 31 cm

130 | Jules Marie Vincent de SINETY **Brasil, estudo para frontispício**, 1837-1841 Aquarela e grafite sobre papel, 45,2 × 31 cm

131 | Jules Marie Vincent de SINETY **Montevidéu (estudo de vinheta)**, 1837-1841 Aquarela e grafite sobre papel, 45,5 × 31,2 cm

132 | Adolphe D’HASTREL; gravado por G. MÜLLER **Igreja da Lapa e Convento de Santa Tereza**, c. 1840 Litografia sobre papel, 20,5 × 31 cm

133 | Adolphe D’HASTREL; gravado por H. CLERGET

1843-1844

Aquarela sobre papel, 23,3 × 35 cm

178 | Henri Nicolas VINET **Vista do Convento de Santa Tereza tomada do alto de Paula Matos**, 1863 Óleo sobre tela, 67,7 × 82,6 cm

179 | Henri Nicolas VINET **Cena na floresta da Tijuca**, 1875 Óleo sobre tela, 65,5 × 100,7 cm

180 | Autor não identificado **Praia da Boa Viagem, Niterói**, século XIX Óleo sobre tela, 30,1 × 37,9 cm

181 | Benedito CALIXTO **Porto de Santos**, 1895 Óleo sobre tela, 36,3 × 68 cm

182 | Autor não identificado **Cascata dos Correias, Petrópolis**, século XIX Óleo sobre tela, 49 × 64 cm

183 | Agostinho José da MOTTA **Natureza morta com flores**, 1873 Óleo sobre tela, 53,8 × 67 cm

184 | Agostinho José da MOTTA **Natureza morta com frutas**, 1873 Óleo sobre tela, 53,8 × 67 cm



CASA FIAT DE CULTURA

Conselho Deliberativo

Cledorvino Belini
Valentino Rizzoli
José Silva Tavares
Marcelo Arantes
Carlos Antonio Dutra Garrido
Francesco Pastore

Diretoria

Diretor Presidente
José Eduardo de Lima Pereira
Diretor Vice-Presidente
Marco Antônio Lage
Diretor Administrativo e Financeiro
Gilson de Oliveira Carvalho
Diretor de Relações Institucionais
Marco Piquini

Equipe Executiva

Gestora de Cultura
Ana Vilela
Supervisora Administrativo-Financeira
Mariana Lima
Estagiária
Carolina Machado

Empresas Mantenedoras

Banco Fidis de Investimento
CNH Latin America
Comau do Brasil
Fiat Automóveis
Fiat do Brasil
Fiat Finanças
Fiat Services
FIDES Corretagem de Seguros
FPT Powertrain Technologies
Iveco Latin America
Magnet Marelli
Teksid do Brasil

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador do Estado
José Serra

Secretário de Estado da Cultura
João Sayad

Secretário Adjunto
Ronaldo Bianchi

Chefe de Gabinete
Arnaldo Gobett

Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico
Claudenéli Moreira Ramos

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Organização Social de Cultura

Conselho de Administração

Presidente
Marcelo Secaf

Vice-Presidente
Celso Lafer

Conselheiros
Carlos Wendel de Magalhães
Conceli Rocha de Souza
Denise Aguiar Álvares Valente
Fernando Teixeira Mendes Filho
Horácio Bernardes Neto
José Roberto Marcellino dos Santos
Julio Landmann
Maria Anna Olga Luiza Bonomi
Maria Luisa de Souza Aranha
Melaragno
Nilo Marcos Mingroni Cecco

Diretor Executivo
Marcelo Mattos Araujo

Diretor Financeiro
Miguel Gutierrez

Conselho de Orientação Artística
Ana Maria Belluzzo
Carlos Alberto Cerqueira Lemos
José Roberto Teixeira Leite
Marilucia Botallo
Paulo Portella Filho
Regina Silveira
Ruth Sprung Tarasantchi

Assistentes de Diretoria
Natasha Barzaghi Geenen
Renivaldo Nascimento Brito

EXPOSIÇÃO

Realização

Casa Fiat de Cultura

Patrocínio

FIAT

Parceria

Banco Real

Parceria Institucional e Proponência do Projeto Junto ao MinC

APPA – Associação Pró-Cultura
Palácio das Artes

Diretor Presidente
Amilcar Vianna Martins Filho
Diretor Tesoureiro
Simão Fabiano Machado de Lacerda
Diretora Secretária
Maria Celina Pinto Albano

Conselho Fiscal
Eduardo Silveira de Noronha Filho
Lucilene da Silva Rodrigues
Paulo Rogério Ayres Lage

Corpo Executivo

Secretário Executivo
Luis Eguinoa
Controladoria e Auditoria Interna
Agostinho Resende Neves
Auxiliar Administrativo-financeiro
Débora Machado
Secretária
Queila Tabuquini
Serviços Gerais
Flávio César Pereira

Auditoria Externa

Fernando Motta & Associados –
Auditores Independentes

Contabilidade

Kripton Serviços Contábeis

Curadoria

Carlos Martins e Valéria Piccoli
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Coordenação Geral e Desenvolvimento

Expomus – Exposições, Museus,
Projetos Culturais
Maria Ignez Mantovani Franco

Coordenação Executiva
Daniela Coelho
Assistente
Cristiane Morine

Controle Técnico de Acervos
Alessandra Labate Rosso

Projeto Expográfico e Comunicação Visual
Metro Arquitetos Associados

Montagem do Espaço Expositivo
Opa! Cenografia e Montagens

Projeto de Iluminação
Telma Fernandes

Montagem de Obras
Manuseio Montagem e
Produção Cultural

Audioguia
Concepção, textos e trilha incidental
Hélio Ziskind

Terminais Multimídia – Atividades Interativas
Websoluções

Programa Educativo
Concepção e Coordenação Geral
Flavia Galli Tatsch
Coordenação Local
Juliana Tauil

Projeto Gráfico

Regina Cassimiro -
Catavento Design Gráfico
Claudia Lammoglia (caderno educativo)

Fotos
Isabella Matheus
Romulo Fialdini
Sergio Guerini

Revisão
Lilian Garrafa

Produção Gráfica
Elias AKI - CN2K

Pré-Impressão e Impressão
Pancrom (catálogo)
Corset

Produção Executiva em Belo Horizonte
PRO Produtores
Pedro Gomes
Fátima Guerra
Rachel Palhares

Consultoria de Negócios
José Antunes Filho

Assessoria de Comunicação
Rede Comunicação de Resultado

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Núcleo de Gestão
Documental do Acervo
Maria Luiza Moraes (coord.)
Adriana Miyatake
Mariana Nakiri

Núcleo de Conservação e Restauro
Valéria de Mendonça (coord.)
Teodora Camargo Carneiro
Ana Lúcia Nakandakare
Manuel Ley Rodriguez
Antonio Carlos Timaco
Camilla Vitti Mariano
Cláudio José dos Santos
João Paulo David do Nascimento

Núcleo de Administração e Finanças
Marcelo Costa Dantas (coord.)
Ana Paula Alencar Quaresma
André Luiz de Araújo
Geovana Maria da Silva

AGRADECIMENTOS

Alexander Rosa
Alexsander Fernandes
Ana Brant
Ana Luísa Veloso
Arthur Mendes
BHTRANS
Carolina Arantes
Cassiana Rejane de Souza
Corpo de Bombeiros Militar de Minas Gerais
Damião Rocha Moreira
Deiglesson Cirilo da Silva
Eduardo Vasconcelos
Eliana Oliveira
Elisa Leite
Gladyston Souza Marques
José Aliano
Luciana Maluf
Marcelo Alencar
Márcio França Baptista de Oliveira
Márcio Jannuzzi
Márcio Lima
Maria Lúcia Antonio
Othon Maia
Pedro Henrique Rubião
Petterson Guerra
Polícia Militar de Minas Gerais
Prefeitura Municipal de Nova Lima
Shirley Campos
Thiago Lara
Valmir Elias

