

## PERCURSO DAS TRADIÇÕES ATÉ A PAISAGEM BRASILEIRA DE MEADOS DO SÉCULO XIX

*COURSE OF TRADITIONS TO THE BRAZILIAN LANDSCAPE  
OF THE MID XIX*

Clarice Ferreira de Sá / UFRJ

---

### RESUMO

A pintura de paisagem no Brasil, que se configurou em meados do século XIX, foi uma construção de influências internas e externas ao contexto artístico nacional. O presente trabalho visou o entendimento do percurso destas influências e quais resultados apresentaram na produção de imagens de referência para artistas. A formação de uma Escola de Pintura de Paisagem no Brasil contou com nomes de mestres formadores da Academia Imperial das Belas Artes e sua forma de entender os procedimentos do fazer pictórico. Foram analisadas quais as possíveis interferências externas em suas escolhas, o que foi o mote norteador deste trabalho para estudar o processo artístico de criação da paisagem na Academia Imperial das Belas Artes entre os anos de 1824 e 1878.

### PALAVRAS-CHAVE

Pintura de paisagem, flores e animais; Pintura brasileira no século XIX; Tradição europeia; Academia Imperial das Belas Artes; Percurso da paisagem.

### ABSTRACT

*Landscape painting in Brazil, which took shape in the middle of the 19th century, was a construction of internal and external influences to the national artistic context. The present work aimed at understanding the path of these influences and what results they had in the production of reference images for artists. The formation of a School of Landscape Painting in Brazil counted on the names of master teachers of the Imperial Academy of Fine Arts and their way of understanding the procedures of pictorial making. The possible external interferences in their choices were analyzed, which was the guiding theme of this work to study the artistic process of landscape creation at the Imperial Academy of Fine Arts between the years 1824 and 1878.*

### KEYWORDS

*Landscape painting, flowers and animals; Brazilian painting of nineteenth century; European tradition; Imperial Academy of Fine Arts; Course of landscape.*

A pintura de paisagem no Brasil, que se configurou em meados do século XIX, foi uma construção de influências internas e externas ao contexto artístico nacional. Entender o percurso dessas influências, das imagens de referência para artistas e quais as possíveis interferências sofreram em suas escolhas, foi o mote norteador deste trabalho para estudar o processo pictórico de criação da paisagem na Academia Imperial das Belas Artes entre os anos de 1824 e 1878.

O trajeto inicial para este entendimento segue os passos dos artistas e naturalistas viajantes ao cobrirem vastos territórios em pesquisas que geravam registros imagéticos configurando uma tradição de influências científicas de construção da paisagem. Grupos de expedições espalhavam-se por territórios longínquos com os mais variados objetivos e a riquíssima documentação traduzida em registro de paisagem, fauna, flora, costumes e tipos locais, contava com a mão de artistas. O chamado Novo Mundo recebeu viajantes de diferentes origens em uma corrida por descobertas que se intensificou no Brasil principalmente após a primeira década do século XIX. A imagem científica deveria ser precisa, acurada, e, quando se trata da construção da natureza brasileira, ela assume uma variedade de formas e possibilidades compositivas que chegam aos olhos de alguns artistas do período.

Ao analisar imagens como as da *Flora Brasiliensis* de Philipp von Martius, percebe-se que, enquanto registro, a ilustração científica buscava a veracidade dos fatos e a semelhança com o real, mas na medida em que se aproxima da construção do desenho e da pintura, absorve a organização compositiva dos planos da paisagem e se assemelha a trabalhos de artistas sob influência da tradição presente no século XIX. Manuel de Araújo Porto-Alegre com sua *Floresta Brasileira*, de 1853, é um exemplo disso.

Tomando como exemplo um texto sobre a verdade e o estereótipo em que Ernst Gombrich compara uma paisagem feita por Cézanne a uma fotografia tomada sob o mesmo ponto de vista, o autor afirma:

O que nós realmente sabemos é que esses artistas foram à natureza buscando material para uma pintura, e sua sabedoria artística os levou a organizar os elementos da paisagem em obras de arte de maravilhosa complexidade, que se relacionam com o registro de um agrimensor tanto quanto um poema se relaciona com um relatório policial. (GOMBRICH apud. WOODFIELD, 2012, p. 91.)

No caso de Cézanne, a obra de arte está permeada de escolhas e cabe ao observador captá-las; o dado real serviu como referência de observação, mas em pouco se assemelha à fotografia, assim como diz Gombrich. Independente do recorte de tempo escolhido, o problema do artista diante da obra não muda e assim entendo a postura dos artistas perante a observação da paisagem, utilizando o real como referência, mas permeando-o de mudanças de acordo com as possibilidades de sua criação. O fazer pictórico demanda ação humana pautada pela vivência do artista e como sua própria percepção traduz os fatos observados no real. O modo de criar o que se vê e compô-lo em imagem pictórica é particular a cada artista,

mesmo que este tenha restrições, sejam elas oriundas da encomenda ou da sua própria rede de influências.

A produção de naturalistas que passaram pelo Brasil, como Philipp von Martius, por exemplo, viria a influenciar pintores da AIBA, nomeadamente Manuel de Araújo Porto-Alegre que defendia ideias bem próprias sobre a pintura de paisagem. Para Porto-Alegre, registrar a natureza brasileira não deveria ser um ato de cópia dos manuais ou dos mestres europeus tão somente. Os artistas que quisessem ter sucesso em uma pintura do gênero, deveriam lançar mão da tradição europeia da paisagem no fazer artístico, desde que se detivessem nas minúcias da variedade da natureza brasileira que observavam ao ar livre. O que Porto-Alegre defendia não era tampouco a cópia do natural. A idealização também estava presente na pintura de paisagem. A construção da imagem se dava de modo muito semelhante à tradição europeia de observação do real em busca de referências para a idealização da pintura. O artista não deveria se afastar completamente da realidade observada, mas, por outro lado, retratá-la quase que de modo fotográfico não era considerada uma boa solução compositiva.

O ensino de pintura de paisagem na Academia Imperial das Belas Artes foi responsabilidade de mestres como Nicolas Taunay, Félix-Émile Taunay, August Müller e Agostinho José da Motta<sup>1</sup> atuantes na disciplina de *Pintura de Paisagem, Flores e Animais*. A tradição da pintura de paisagem que se configura no ensino desta cadeira dentro da academia no período em recorte, recebe não só influência de fontes como as imagens dos naturalistas, mas também das tradições europeias que se dispersaram e infiltraram em seu método de ensino. Desmembro aqui duas direções, dois tipos de construção compositiva: a tradição remanescente da pintura holandesa e a tradição clássica italiana consagrada por artistas como Claude Lorrain e Nicolas Poussin. A primeira delas, a pintura de paisagem de tradição oriunda dos Países Baixos, remete a um maior naturalismo, a princípio atribuído à observação direta da natureza. A segunda, a tradição clássica, teria como principal característica a imaginação, a criação em cima da paisagem existente. Para esta última não bastava a observação do real: a obra deveria ser construída através da composição criada pela mente do artista.

Até o século XVIII, a tradição clássica era muito bem aceita e amplamente difundida, ideal para a composição de uma obra de paisagem. Com a chegada do século XIX se acentuou a vontade de observação do natural e a ideia de compor a paisagem vai sendo acrescida de outras possibilidades além da pura criação imaginativa baseada em referências longínquas do natural. Observar e registrar a paisagem ao ar livre vai, aos poucos, se tornar uma prática presente no cotidiano dos artistas que se propunham a pintá-la. O estudo dessas duas tradições permite aprofundar o conhecimento acerca da pintura de paisagem que será construída pelos artistas brasileiros esboçando percursos para mapear o que foi a Escola Brasileira de Pintura de Paisagem, quais as influências sofridas e transmitidas a discípulos da AIBA e como era criada a composição pictórica em meados do século XIX.

Consolidando tradições e dispersão de influências, atuavam artistas como Pierre Henri de Valenciennes, que em 1800 escreveu um manual de pintura de paisagem que instruíra alunos iniciantes na representação da paisagem e seus pormenores. Ele separou a pintura de

paisagem em algumas categorias tais como a paisagem heroica, as cenas de caça, marinhas, paisagem pastoril e subdividiu o tratamento pictórico em horas do dia e épocas do ano. Incentivou a produção de estudos diante da natureza, desde que isto não se tornasse vício para o não uso do imaginário, pois para ele, sob influência da tradição clássica, uma pintura tomada apenas do natural seria uma composição pobre. Mesclando tradições de construção da imagem, o pensamento de Valenciennes acerca da paisagem serviu como base para este trabalho no que se refere ao entendimento de composições de artistas estrangeiros (professores da AIBA) e brasileiros (seus discípulos), mapeando neste meio as possíveis influências da tradição europeia da pintura.

Corroborando com esta forma de perceber as influências possíveis, Pierre Henri de Valenciennes, em sua obra *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* - que tratou especificamente do fazer da pintura de paisagem - baseando-se nas representações que haviam sido feitas até então, descreve a composição das cenas em uma sequência de planos que se desvelavam em narrativas imagéticas. Elementos da pintura como a cromaticidade, o desenho linear mais definido ou a proporção das formas em relação à paisagem determinavam qual tendência predominaria na pintura e por esse motivo, pelas escolhas dos artistas, percebeu-se ao longo do tempo duas vertentes de tratamento da imagem da paisagem: uma de origem nórdica e outra centrada na pintura clássica, consagrada na Itália por pintores franceses.

Como a natureza, mais especificamente, a paisagem não reivindica para si o papel de protagonista em nenhuma narrativa humanista e se conforma com o plano de mero cenário. Por ser secundária, pode apenas ser sugerida. Na pintura italiana a paisagem, quando muito, surge como um pano de fundo estilizado ou idealizado; por vezes chega a aproximar-se da pintura nórdica e a quase se tornar assunto principal, como em Leonardo da Vinci após sua estada em Milão. Mas não chega a ter a importância que lhe é conferida pelos artistas setentrionais. Bem antes de ser consolidado como gênero da pintura, os artistas já conferiam à paisagem uma atenção especial, como é o caso das obras de Augustin Hirschvogel, nas quais o ser humano é quem parece ter se tornado o coadjuvante da natureza; as árvores, quando isoladas, assemelham-se a retratos, como se lhes fosse concedida animosidade. (GUTLICH, 2005, p. 35.)

Após Valenciennes, outros teóricos repetiram a fórmula que já vinha sendo indicada desde fins do século XVIII, de que a paisagem seguiria uma tradição com duas possibilidades. Carl Ludwig Fernow foi um destes. Publicou um ensaio em 1803, incluindo uma crítica em seu prefácio de que a pintura de paisagem possuía pouca ou nenhuma teoria a respeito. Dividia este gênero em duas categorias: a representação de uma cena real, a qual chamou de prospecto<sup>iv</sup>, e a imagem de uma cena imaginada a partir da realidade. Sua teoria corrobora com a de Valenciennes e acrescenta à referência a expressão *"Ut pictura poesis"*, usada por Horácio na sua Arte Poética (c. 20 a. C.), em que compara a pintura à poesia. No trecho a seguir observa-se:

Toda representação da natureza na paisagem, se não for uma representação de uma visão real, deve ser um poema, pois o pintor só se torna um verdadeiro artista na medida em que se torna um poeta. Mas quer seja seu poema uma cena real ou do passado, ou do mundo da literatura, só será reconhecida por sua *staffage* (personagens) e acessórios; a pintura de paisagem nunca poderia compor suas cenas ideais, a menos que utilizasse o caráter e estilo de natureza real, já que na natureza nem o particular, nem o todo permitem um ideal: ou seja, uma elevação acima da realidade, a qual a natureza, com toda a perfeição de suas produções, não pode alcançar. (CARUS, 2002, p.22.)

Tendo analisado os escritos de Valenciennes e agora também os de Manuel de Araújo Porto-Alegre, percebe-se que a imaginação estaria ligada à composição idealizada do belo, enquanto a cópia estaria relacionada às escolhas do artista para obter tal composição. No Brasil, ou fora dele, havia a valorização da pintura que intermediasse a idealização e o referencial natural da observação do real, como se uma completasse a outra.

Com o decorrer do século XIX, esta diferenciação entre uma tradição e outra fica cada vez mais nebulosa e os caminhos para criação da paisagem, por vezes, se misturam. Ora mais, ora menos pautados pela observação e pregnância do real em suas pinturas, os artistas faziam escolhas compositivas semelhantes no que se referia à estrutura e construção da imagem. Esta mistura de tradições chega à AIBA através de seus professores, em especial aqueles que atuaram na disciplina de Paisagem, Flores e Animais.

Até meados do século XIX, ao analisar diferentes tipos de paisagens, observa-se a busca por certo equilíbrio entre tradições: a natureza serviria de modelo para estudos, mas a composição da paisagem, em sua maioria, seria idealizada e traduzida em ateliê. Permeando o fazer da época, estava a ideia de que o pintor que se detivesse apenas na natureza não faria uma pintura de qualidade, faria apenas um belo quadro (VALENCIENNES, 2005, p.15.). Entende-se, portanto, que não bastava captar do natural as belezas que se observavam *in loco*, a função primordial do pintor era idealizar e utilizar sua imaginação como filtro para a realidade, não importando qual tradição escolhesse priorizar. Assim a composição da paisagem e sua organização formal somavam percursos.

Embora estes dois caminhos possíveis para a construção da paisagem parecessem polos opostos, ao final, eles não eram assim tão divergentes. Há um ponto em comum entre eles: a observação da natureza como referência para a pintura. O tratamento dado aos objetos representados e o resultado desta observação transformado em pintura é que foi a causa da discussão entre seguidores das diferentes tradições. Por exemplo, para artistas que seguiam a tradição clássica (italiana/francesa) de Lorrain e Poussin, o valor da pintura era abalizado pela capacidade de idealização e organização da paisagem, então o artista deveria filtrar a realidade observada e transmitir esta imagem construída para a tela. A natureza observada no mundo real tornava-se uma referência longínqua em cadernos de estudos misturada ao imaginário do artista. Já no outro caso, da tradição holandesa da paisagem mais naturalista, a observação da natureza não era assim tão filtrada pelo artista. Era possível transmitir à tela a

paisagem mais próxima do real, deixando a idealização da imagem submersa em águas profundas.

Manuel de Araújo Porto-Alegre, que defendia a composição da paisagem feita também pela observação do real, afirmava que o ensino inicial da pintura de paisagem deveria começar com monocromias para facilitar o entendimento dos alunos no que se refere às tonalidades da paisagem observada. Sugeriu que os estudos do natural que utilizassem cor fossem feitos em aquarela e insistia no uso dela por ter percebido a falta de prática dos alunos neste sentido. Afirmava ainda não terem eles conhecimento da perspectiva, do claro e escuro nem da mistura de tintas quando se tratava de técnicas a base d'água enquanto no óleo isto poderia ser disfarçado. Segundo Porto-Alegre, alguns alunos produziam obras grosseiras que serviriam para meros esboços, mas ainda assim despistavam o crivo rigoroso da boa pintura e figuravam em ilustrações de artigos científicos ou em álbuns. Na sua opinião, com algumas ressalvas, uma pintura de paisagem de qualidade seria:

O painel que a meu ver contém o caráter das nossas plantas, e sua situação conveniente, é o do Sr. Félix Taunay, representando a redução das matas a carvão [Il. 80]. Falta a esta obra somente o talento manual do paisagista, porque no mais, no que tende ao caráter da nossa natureza, e à expressão da idéia que ele quis consagrar, tem grande merecimento: a composição é grandiosa, as árvores se conhecem, e o pensamento filosófico. (PORTO-ALEGRE Apud CAVALCANTI, 2003, p. 46.)

Ao defender essa paisagem, o que interessava a Porto-Alegre não era tanto o tratamento pictórico ou a idealização do belo, mas sim a veracidade da paisagem, consagrada pelos grandes mestres que serviam de referência aos alunos em ateliê. Defendia, portanto, a instrução do artista mediante o real, mas não descartava completamente a criação e a invenção, desde que nestas fossem incluídos elementos que caracterizassem o Brasil:

Todo o método de ensino racional planta raízes produtivas e faz artistas inteligentes, e criadores. Escolher bem é criar, disse um filósofo, porque escolher é compor, e compor é inventar. [...] Este princípio aplicado às artes plásticas é participante às imaginativas, porque nas artes plásticas a matéria e o espírito se adunam para um fim sublime, para uma criação útil. (PORTO-ALEGRE Apud CAVALCANTI, 2003, p. 46.)

Nesse sentido, mesmo diferenciando-se a técnica de execução, o ideal para a construção da paisagem para um pintor brasileiro de até meados do século XIX era uma mescla entre a tradição clássica difundida por Claude Lorrain e Nicolas Poussin e a tradição naturalista da paisagem difundida pelos artistas dos Países Baixos, pautando-se na observação do real. Some-se a isso as imagens de naturalistas em expedições que circulavam durante o citado período. Por fim, os modos de representação, ora mais imaginativo, ora mais realista, lançavam

mão da observação do real para a produção de suas composições. No entanto, até meados do século XIX, um pintor de paisagem só seria devidamente consagrado como tal, se soubesse filtrar o real com sua imaginação e descrever uma paisagem através de uma composição criativa e surpreendente. Os artistas tinham como base a natureza, este era o seu modelo. Faziam apontamentos em cadernos de estudo de desenho e esboços de cor tomados do natural. Numa segunda etapa de construção da pintura, colocavam em prática o exercício da imaginação ao montar uma composição convincente e ricamente idealizada para que o espectador pudesse transcender a mera realidade.

Deste modo, a soma de percursos que definem diferentes tradições da pintura de paisagem europeia influenciou diretamente a produção brasileira não só na escolha da composição, iluminação e linearidade, mas também na consolidação da ideia de que a paisagem deveria ser concebida pela construção imagética do pintor e deveria exibir a veracidade que convencesse o observador, encantando-o. A soma desses percursos definiu as escolhas compositivas e permitiu que os artistas, pintores de paisagem de meados do século XIX, traduzissem em imagens o que percebiam no real, sob influência de sua formação enquanto alunos em um conhecimento aprofundado das obras dos grandes mestres.

## Referências

ADES, Dawn. *Os artistas viajantes, a paisagem e representações do Brasil*. In: O Brasil redescoberto. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

BRISCOE, M.H. *A reseacher's guide to scientific and medical illustrations*. New York: Springer, 1990.

CARUS, Carl Gustave. *Nine letters on landscape painting: written in the years of 1815-1824; with a letter from Goethe by way of introduction*. Canada: Getty Publications, 2002.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ. Janeiro de 2003.

COSTA, Ana Luiza Martins. *O olhar do viajante*. In: Revista do IPHAN n.29 ANO 2001.

COSTA, Ana Luiza Martins. O olhar do viajante. In: LEITE, Sebastião Uchoa (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.21, Rio de Janeiro, 2001.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada, 1978.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O Ensino Artístico na Academia Imperial das Belas Artes: 1850 – 1890*. Tese de Doutorado, UFRJ, 2001.

GALVÃO, Alfredo. *Catálogo da Biblioteca com indicação das obras raras ou valiosas*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil – Escola Nacional de Belas Artes, 1957.

GOMBRICH, E. H. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GUTLICH, George Rembrandt. *Arcádia nassoviana; natureza e imaginário no Brasil holandês*. São Paulo: Annablume, 2005.

HEIZER, Alda. *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access Editora, 2001.

MARTIUS, Carls Friedrich Phillip von. *Flora Brasiliensis*. Rio de Janeiro: Ed. Index, English Version, v.1, 1996.

PEREIRA, Sonia Gomes. *A questão da paisagem no universo acadêmico do século XIX: o caso de Agostinho José da Mota*. In: Locus, Revista de História. V. 19, n. 2, 2013. ISSN: 1413-3024.

PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Revista Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 8, 2001, p. 72-83. (a Revista A & E n. 8, esgotada encontra-se disponível em: [http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte\\_e\\_ensaios\\_08](http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_08)).

PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. São Paulo: Editora Unicamp, 2004.

VALENCIENNES, P. H. *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage. (Publicação original de 1800)*, Paris: Rumeur des Ages, 2005.

### **Clarice Ferreira de Sá**

Possui bacharelado em Pintura pela EBA-UFRJ (2009) e Licenciatura Plena em Artes Visuais (2010) pela Universidade Cândido Mendes, especialização em História da Arte Sacra pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (2010), mestrado (2012) e doutorado (2017) em Artes Visuais, Linha de História e Crítica da Arte, pelo PPGAV-UFRJ. Contato: [sa.clarice@gmail.com](mailto:sa.clarice@gmail.com)