

## Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX

Pablo Diener

---



**Edição electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/perspective/5542>

DOI: 10.4000/perspective.5542

ISSN: 2269-7721

**Editora**

Institut national d'histoire de l'art

**Referência eletrónica**

Pablo Diener, « Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX », *Perspective* [Online], 2 | 2013, posto online no dia 30 setembro 2014, consultado o 01 outubro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5542> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5542>

---

---

# Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX

Pablo Diener

---

## NOTA DO EDITOR

Cet article existe en traduction française : *Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIX<sup>e</sup> siècle*

- Em 1855, Manoel Araújo Porto-Alegre, então diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, elaborou um documento sobre a pintura de paisagem no Brasil com o objetivo de questionar o programa de ensino dessa disciplina no seio da academia<sup>1</sup>. Nesse texto fundador para a história da crítica de arte brasileira desse gênero, o autor realiza um meticuloso exame da pintura de paisagem tal como vinha sendo praticada nas décadas precedentes. Porto-Alegre se mostra bastante crítico em relação aos artistas que haviam abraçado essa pintura em terras luso-americanas ao longo do século XIX, como Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste, conde de Clarac, Nicolas-Antoine Taunay, Abraham-Louis Buvelot, Jean-Baptiste Debret e Félix-Émile Taunay – todos estrangeiros, sem exceção. Não poderia ser diferente já que, cabe lembrar, a pintura de paisagem havia sido introduzida no Brasil por artistas que estiveram no país nas mais diversas circunstâncias. O autor revisa a obra desses pintores e objeta imprecisões na representação das espécies florais e incoerências na composição dos conjuntos, o que atribui à justaposição em um mesmo espaço de plantas procedentes de diversos ambientes naturais. Mas a ideia reitora de toda a sua análise é a de que os pintores não souberam apreender o caráter singular da paisagem nessas latitudes, com exceção de Félix-Émile Taunay, a quem, não obstante, faltou um certo “talento manual de paisagista”. Porto-Alegre conclui com uma invocação aos artistas: “Os nossos paisagistas devem ser americanos porque da natureza da América e particularmente da do Brasil, é que tirarão a sua glória e o seu pão”<sup>2</sup>.

- 2 O propósito aqui não é o de discutir a pertinência dos juízos formulados por Porto-Alegre a respeito de cada um desses artistas. O seu texto merece a nossa atenção na medida em que destaca alguns aspectos relevantes para a apreciação da pintura de paisagem naquele momento. No estudo de Porto-Alegre, o seu juízo se sustenta na avaliação da autenticidade da representação a partir de um ponto de vista botânico e na coerência do meio natural visto em sua globalidade. Esse princípio já figurava no tratado teórico de Pierre-Henri de Valenciennes<sup>3</sup> e foi retomado por Alexander von Humboldt em sua vasta obra<sup>4</sup>, na qual propunha instruções para os artistas que viajavam ao continente americano<sup>5</sup>. Adicionalmente, em sua invocação final, Porto-Alegre permite vislumbrar a importância que o registro do território e de seu entorno natural havia adquirido para o processo de constituição da identidade nacional brasileira. As suas observações, que aludem ao significado atribuído à pintura de paisagem naquela época, referem-se a questões vistas como assuntos essenciais desse gênero na historiografia que lhe é contemporânea.
- 3 Neste ensaio propomos uma revisão dos trabalhos realizados durante as últimas três décadas pelos pesquisadores especializados nesse campo no Brasil, mostrando, por um lado, a preocupação em estudar e em evidenciar a presença dominante do pensamento de Humboldt na prática dos pintores de paisagem no que diz respeito à exigência de verossimilhança e de coerência na representação da natureza e, de outro, o interesse que a conotação nacionalista desperta, de maneira mais ou menos explícita, na modalidade de abordagem da natureza brasileira. Essa produção intelectual é bastante rica: ainda que a história da arte seja uma disciplina recente no espaço acadêmico do Brasil, constatamos que, ao longo das últimas décadas, os pesquisadores têm publicado estudos monográficos e catálogos *raisonnés* da obra de pintores do século XIX, empreendendo assim uma análise rigorosa do repertório conceitual da estética em vigor na época e da sua aplicação nas manifestações artísticas do espaço cultural brasileiro.

## Os inícios da pintura de paisagem no século XIX no Brasil

- 4 Para os dois artistas que marcam o nascimento da tradição da pintura de paisagem no Brasil, o conde de Clarac e Nicolas-Antoine Taunay, dispomos atualmente de monografias substanciais.
- 5 Clarac foi objeto de uma atenção particular a partir de 2004, quando a sua esplêndida aquarela *Forêt vierge du Brèsil* foi posta à venda. O folheto de apresentação elaborado para a ocasião incluía uma breve síntese dos principais estudos dedicados até aquele momento ao artista<sup>6</sup>. No ano seguinte, depois de sua aquisição pelo Museu do Louvre, foi publicado um catálogo de exposição que trazia uma ampla documentação sobre a obra e a situava no contexto da investigação americanista de inícios do século XIX<sup>7</sup>. O desenho representa uma paisagem da floresta tropical da Mata Atlântica que o autor localiza nas proximidades do Rio de Janeiro. Concebida em 1816, quando o artista se encontrava no Brasil, a pintura foi concluída em Paris com o auxílio de diversas informações botânicas fornecidas por outros viajantes. A aquarela foi exposta em 1819 no Salão de Paris, onde experimentou um sucesso notável. Três anos mais tarde foi gravada em cobre e alcançou assim uma ampla difusão. Desta feita passou a ser

considerada na Europa como a representação por excelência da natureza tropical americana e Humboldt chegou a qualificá-la como a imagem mais acabada da floresta virgem do ultramar<sup>8</sup>.

- 6 Como têm evidenciado os estudos monográficos a seu respeito, a obra de Clarac apreende a paisagem aplicando uma linguagem formal inovadora ao registro da natureza extraeuropeia, procurando fundir a precisão botânica com uma composição na qual o jogo de luz e sombra contribui a modelar cada um dos elementos da flora, organizando no conjunto uma visão tão coerente como atrativa. Aos olhos de Humboldt, a obra de Clarac sintetiza pressupostos científicos e artísticos, constituindo, dessa forma, um arquétipo para os artistas viajantes na América. Os estudos mais recentes dedicados aos quadros de Nicolas-Antoine Taunay constatam, por sua vez, que o artista não segue uma vertente estética naturalista nas suas paisagens: os princípios reitores dessa obra têm sido estudados e vinculados à pintura de história.
- 7 A obra de Taunay é atualmente objeto de dois magníficos catálogos de obra, frutos de investigações realizadas na última década. O primeiro, de Claudine Lebrun Jouve, reúne a totalidade da obra desse prolífico pintor<sup>9</sup>; o segundo, de Pedro Corrêa do Lago, oferece um inventário crítico da sua obra brasileira e dedica especial atenção aos dezoito óleos consagrados à paisagem<sup>10</sup>. Nessa catalogação dos quadros pintados no Brasil, cada uma das telas do artista francês é descrita com erudição, fornecendo dados de estudos recentes para a sua identificação. Na segunda parte do livro, o autor oferece um registro sumário da obra pictórica dos filhos de Nicolas-Antoine Taunay, Hippolyte, Félix-Émile e Aimé-Adrien. Para completar essa revisão da contundente investigação da produção do patriarca dessa dinastia de artistas, cabe mencionar também a biografia publicada por Lilia Moritz Schwarcz, que o apresenta em um amplo contexto histórico<sup>11</sup>.
- 8 É bastante evidente que Taunay, enquanto pintor de paisagem, se interessava sobretudo pela cidade do Rio de Janeiro e pelos seus arredores, de modo que a natureza tropical é objeto do seu trabalho somente de forma marginal. No Brasil, o artista permaneceu fiel aos preceitos da pintura neoclássica, cultivando assim um modelo bem definido tanto na composição como na abordagem de cada um dos motivos representados. Sua estadia nos trópicos não trouxe mudanças nem na sua paleta nem, de maneira geral, na execução técnica de suas telas. Dito de outra forma, nas palavras de Corrêa do Lago, o pintor “não adaptou sua pintura ao Brasil, mas o Brasil à sua pintura”<sup>12</sup>. Foi seguindo essa mesma linha de argumentação que Luciano Migliaccio estudou as paisagens de Taunay<sup>13</sup>, inscrevendo-a numa tradição pictórica. O historiador leva a cabo uma análise minuciosa da biografia artística do personagem, descrito por ele como um pintor natural da França e vinculado à academia, presente em todas as exposições do Salão e que havia sido reconhecido e aplaudido sob o império napoleônico. A marginação que sofreu com a Restauração o levou a viajar para o Brasil, como parte da comitiva de artistas conhecida hoje sob o nome de “Missão Artística Francesa”<sup>14</sup>. Nas suas investigações, Migliaccio vincula o trabalho de Taunay a uma tradição de pintura de paisagem com conotações históricas, sociais e econômicas que surge na segunda metade do século XVIII na França e no sul da Itália. Suas observações ganham um caráter particularmente concludente quando ele relaciona os trabalhos de Taunay realizados no Brasil com a obra do alemão Jacob Philipp Hackert, pintor da corte de Fernando IV de Nápoles. Migliaccio se apoia na interpretação sociocultural da obra de Hackert formulada por Thomas Weidner<sup>15</sup>, que propõe uma releitura das

paisagens pintadas na Itália meridional. Segundo Weidner, as qualidades naturais, arqueológicas e pitorescas tradicionalmente atribuídas a essa região, em Hackert se encontram acrescentadas de uma modernidade idealizada. Concretamente, a nova pintura de paisagem ganha força expressiva ao tematizar as obras de infraestrutura urbana e rural empreendida pelo rei de Nápoles, compondo assim uma nova visão idílica do espaço italiano. Essas paisagens passaram a ser uma comemoração da coroa e da sua política esclarecida. Na sua análise, Migliaccio lança a hipótese de que Taunay traduziu o discurso pictórico de Hackert para o espaço brasileiro, onde uma corte de origem europeia havia se estabelecido. No coração de uma paisagem natural majestosa, a coroa aspirava a ser reconhecida como impulsionadora de um progresso civilizador, impondo a sua ação sobre uma natureza domesticada.

- 9 Desconsiderando as intenções explícitas do artista ao conceber suas vistas do Rio de Janeiro e lembrando que Taunay era um personagem pouco dado às genuflexões cortesãs, a interpretação de Migliaccio oferece uma explicação possível sobre o contexto que, do estrito ponto de vista da tradição artística, pôde nutrir o trabalho desse ilustre pintor de paisagem. De fato, ao esboçar uma análise da evolução dessa tendência do gênero, o autor menciona os encargos feitos pela coroa no início dos anos de 1820 a outro artista imigrado, o francês Arnaud Julien Pallière, para que pintasse não somente a capital imperial, mas também São Paulo e Vila Rica, atual Ouro Preto. Verificamos a pertinência dessa análise ao folhear o catálogo da obra de Pallière<sup>16</sup>, que, não contente em pintar diversas vistas urbanas, também se dedicou com afinco a uma série de registros planimétricos, o que constitui uma das formas mais explícitas da apropriação simbólica do território.

## Naturalismo e historicismo

- 10 Nas duas vertentes da pintura de paisagem brasileira identificadas pelos investigadores da atividade artística de inícios do século XIX, a naturalista e a histórica, encontramos uma representação do território com conotações múltiplas. Para conhecer esse legado, dispomos atualmente de um bom número de catálogos *raisonnés*, assim como de diversas publicações que analisam vastos conjuntos de obras, seja na forma de catálogos publicados por ocasião de exposições temporárias ou de estudos de importantes coleções privadas. Os catálogos dedicados a Thomas Ender<sup>17</sup>, Jean-Baptiste Debret<sup>18</sup>, Johann Moritz Rugendas<sup>19</sup> e à dinastia dos Taunay<sup>20</sup> merecem menção particular. Dentre os trabalhos concebidos com um olhar transversal e mais abrangente, o catálogo da grande exposição *O Brasil dos viajantes*<sup>21</sup> e os volumes *O olhar distante* e *Arte do Século XIX*, do catálogo da *Mostra do Redescobrimento*<sup>22</sup>, assim como as obras dedicadas às coleções de Paulo Geyer<sup>23</sup>, da Fundação Estudar<sup>24</sup> e do Banco Itaú<sup>25</sup> se impõem pela abundância do material estudado e reproduzido. No âmbito dos estudos da pintura topográfica, a pesquisa que Gilberto Ferrez dedicou ao Rio de Janeiro<sup>26</sup> é magistral. Essas publicações põem em evidência, mais uma vez, o caráter fundador da obra dos artistas estrangeiros para a pintura de paisagem no Brasil. Confirmam também a longa vigência das duas tendências conceptuais desse gênero evocadas anteriormente, ainda que, com o passar dos anos, elas tenham convergido, sobretudo na medida em que, de forma paralela ao registro naturalista e inclusive nas obras destinadas a ilustrar as expedições científicas, emergiu lentamente uma representação do espaço marcada por conotações de tipo histórico-cultural que culmina nas paisagens de Félix-Émile Taunay.

- 11 Em um estudo sobre as ilustrações científicas realizadas por Aimé-Adrien Taunay, o filho mais novo de Nicolas-Antoine, quando fez parte da expedição naturalista de Georg Heinrich von Langsdorff, Maria de Fátima Costa chama a atenção para as aspirações historicistas desse pintor genial<sup>27</sup>. Ainda que a tarefa que lhe havia sido encomendada consistia substancialmente em realizar um registro fisionômico e para-cartográfico das terras interioranas do Brasil, ele foi além de um registro meramente naturalista e incorporou um ponto de vista que o conduziu à criação de paisagens como espaços humanos.
- 12 Mesmo uma obra de caráter estritamente botânico, como é o caso de *Flora Brasiliensis*, de Carl Friedrich Philipp von Martius, revela uma construção com conotações nacionais, conforme mostrou Heitor de Assis Júnior na sua primorosa investigação sobre o volume das “*Tabulae Physionomicae*”<sup>28</sup>. Essa compilação de cinquenta e nove vistas de paisagens brasileiras de mais diversas precedências, editada em forma de fascículos ao longo de um período de quase trinta anos (entre 1840 e 1869) e contendo desenhos de numerosos autores, respondia para Martius ao objetivo de ilustrar os diferentes ecossistemas com a sua flora específica. Na sua introdução, o cientista alemão explicita a intenção de mostrar “uma visão das diversas regiões do Brasil”<sup>29</sup>. No entanto, quando essa obra é confrontada com os escritos de teor histórico do autor, nos quais ele enfatiza a pluralidade natural do território luso-americano como um traço específico dessa jovem nação<sup>30</sup>, fica evidente que essas obras essencialmente botânicas estão impregnadas de uma intenção historicista.
- 13 A dimensão histórica da pintura de paisagem, inclusive quando caracterizada como essencialmente naturalista, foi analisada, no contexto brasileiro, por Claudia Valladão de Mattos<sup>31</sup>. A autora refere-se às descrições de Humboldt em *Quadros da Natureza*<sup>32</sup>, nas quais a noção de paisagem é construída a partir de uma integração de elementos físicos e morais, especialmente nos capítulos sobre as estepes e os desertos ou nas descrições da Serra de Cajamarca<sup>33</sup>. Ela lembra que essa visão globalizante dos fenômenos naturais que abrange a história humana remonta especialmente a Johann Wolfgang von Goethe, que estabeleceu um vínculo essencial entre o homem e o mundo natural e para quem é impossível separar o afazer do espírito da vida material. Nesse sentido, as aspirações histórico-culturais que os artistas de tradição humboldtiana embutem nas representações naturalistas são para eles uma forma de contribuir, por meio da sensibilidade e da intuição, aos estudos científicos com o objetivo de alcançar uma apreensão totalizadora do universo.
- 14 Esse tipo de construção da paisagem com evocações múltiplas tem sido classificado na categoria das representações pitorescas. O conceito adquire assim um sentido substancialmente novo. Se antes era habitual qualificar de pitorescas as representações moldadas seguindo modelos pictóricos, no contexto da pintura da paisagem americana do século XIX, o termo passou a designar um ideal enraizado na procura de uma interação entre arte e ciência. Esse ideal estimulou os artistas a criar rotas pitorescas, na expectativa de que essa imagem global em algum momento se manifestasse diante dos seus olhos<sup>34</sup>.
- 15 Por meio desse patrimônio artístico, podemos constatar que o historicismo foi progressivamente ganhando importância na pintura de paisagem dedicada ao Brasil e que, quando a produção de obras nesse campo temático foi impulsionada por encomendas da coroa, esse aspecto se erigiu em um fator de necessidade. O trabalho de Félix-Émile Taunay, o terceiro dos filhos de Nicolas-Antoine, é paradigmático a esse

respeito. Como demonstrou Elaine Dias<sup>35</sup>, sua pintura paisagística, inicialmente situada na linha artística de seu pai, esteve igualmente vinculada à tradição de Hackert. No entanto, a partir de 1834, ano em que Félix-Émile Taunay assumiu a direção da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a sua obra passou a ser marcada por um novo modelo de paisagem, no qual o artista lançou mão de um registro bem próximo da ilustração científica, próprio dos artistas viajantes, combinado com motivos históricos. Seus quadros abrangem um leque temático amplo que vai de uma *Vista da Mãe d'Água*, no qual representa uma canalização de águas empreendida no século XVIII, comemorando assim a realização de obras de interesse público, à *Vista de um mato virgem que está sendo reduzido a carvão*, no qual o registro da apropriação do território por meio da derrubada de uma floresta traz implícita uma crítica de caráter ambientalista<sup>36</sup>. Citando documentos da imprensa da época, Elaine Dias mostra os elogios que foram feitos às telas de Félix-Émile Taunay, avaliadas então como “obras verdadeiramente nacionais”<sup>37</sup>.

- 16 A intenção didática inegável dessas pinturas corrobora as observações de Sonia Gomes Pereira quanto ao desempenho da Academia Imperial de Belas Artes e à sua participação no projeto político imperial de construção simbólica da nação desenvolvido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro<sup>38</sup>. A tradicional preferência das academias pela pintura de história não representou, pois, obstáculo ao desenvolvimento da pintura de paisagem histórica no seio da academia. Foi a partir da segunda metade do século XIX que esse gênero se confundiu com uma pintura centrada em motivos históricos, mas atendendo minuciosamente a um registro da paisagem, como é o caso das obras de Victor Meirelles de Lima ou de Pedro Américo de Figueiredo e Mello<sup>39</sup>.
- 17 Essa revisão sumária da produção intelectual dedicada à pintura de paisagem no século XIX no Brasil, e mais particularmente ao período de formação do estado brasileiro durante a primeira metade do século XIX, mostra que pesquisas monográficas fundamentais têm sido desenvolvidas nas últimas décadas. Não obstante, a historiografia – com exceção de alguns ensaios parciais<sup>40</sup> – ainda não empreendeu um estudo de síntese consistente acerca do papel desempenhado pelas artes figurativas na formação da identidade cultural da nação e, em particular, na construção simbólica do território.
- 18 A história da literatura do século XIX, por sua vez, conta nesse âmbito com um trabalho incitante, o livro de Flora Süssekind *O Brasil não é longe daqui*<sup>41</sup>. Esse contundente ensaio, que também lança luzes sobre as modalidades de apreensão do espaço físico e da natureza, se sustenta em dezenas de investigações levadas a cabo ao longo do século XX. A autora utiliza essas pesquisas como trampolim para propor uma análise de alto nível sobre a literatura ficcional escrita no século em que o Brasil conquistou a sua independência. Ao definir os fatores primordiais que intervieram no surgimento de uma literatura nacional, ela esboça um rico repertório de ideias para abordar a fundação artística da nacionalidade. Além disso, nessa síntese, a autora também chama a atenção para a necessidade, própria daquela época, de fundar uma geografia e uma paisagem, afirmando que a ciência das viagens desempenhou nessa matéria a função de um mestre, tanto para a literatura como para as artes figurativas.
- 19 Nesse contexto torna-se compreensível o desejo de modelar uma imagem visual de um estado-nação que as ideias de Porto-Alegre evocadas na introdução atestam. A sua exigência de um registro visual cientificamente válido dos elementos naturais remete

de forma inequívoca à tradição das ciências das viagens, algo que esse autor quis incorporar no projeto nacional em meados do século XIX. Os aspectos cruciais abordados por Porto-Alegre na sua análise da pintura de paisagem têm sido até recentemente objeto de investigações. Essas ideias abrem caminhos que provavelmente contribuirão a estabelecer um diálogo bem alicerçado entre a história da arte e o vasto campo da história cultural, no qual as investigações teóricas e as releituras das artes figurativas poderão contribuir, por meio de novas leituras, a revelar o que pensavam e sentiam os forjadores da nação brasileira.

---

## NOTAS

1. Alfredo Galvão, “Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no meio artístico nacional”, in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 14, 1959, p. 19-120.
2. Manuel de Araújo Porto-Alegre, in Galvão, 1959, citação nº 1, p. 52 et 55.
3. Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l’usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, 1799.
4. Cf. Alexander von Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes*, Paris, 1805; *Ansichten der Natur*, Tübingen, 1808; *Kosmos*, Stuttgart, 1845-1862.
5. Para uma visão geral da influência das ideias de Humboldt entre os artistas viajantes na América, cf. Pablo Diener, Maria de Fátima Costa, “A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero”, *Porto Arte*, 25, 2008, p. 75-89. A sua influência sobre os artistas que estiveram no Brasil foi abordada em *Bilder aus Brasilien im 19. Jahrhundert*, Renate Löschner E., (cat. expo., Berlim, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 2001), Berlim, 2001. A respeito da recepção das ideias de Humboldt no Brasil, um território que o naturalista jamais visitou, cf. Maria de Fátima Costa, “Humboldt y Brasil”, *Amerística: la ciencia del nuevo mundo*, 2/3, 1999, p. 31-40.
6. Essa publicação (Thomas Le Claire, *Charles Othon Frédéric J.-B., comte de Clarac, ‘Forêt vierge du Brésil’*, Hambourg, 2004) remete aos estudos de Renate Löschner, *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, thèse, Technische Universität Berlim, 1976, e de Pablo Diener, “Die reisenden Künstler und die Landschaftsmalerei in Iberoamerika”, in *Expedition Kunst: Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt*, Jenks E. Howoldt, Uwe M. Schneede E., (cat. expo., Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, 2002-2003), Hamburgo, 2002, p. 47-55.
7. *Le Comte de Clarac et la ‘Forêt vierge du Brésil’*, Pedro Corrêa do Lago, Louis Frank EE., (cat. expo., Paris, Museu do Louvre, 2005), Paris, 2005.
8. Alexander von Humboldt enviou essa gravura ao seu irmão Wilhelm, acompanhada de um comentário elogioso, em uma carta datada de 19 novembro de 1823. Cf. *Bilder aus Brasilien*, 2001, citação nº 5, p. 25.
9. Claudine Lebrun Jouve, *Nicolas-Antoine Taunay : 1755-1830*, Paris, 2003.
10. Pedro Corrêa do Lago, *Taunay e o Brasil: obra completa, 1816-1821*, Rio de Janeiro, 2008.
11. Lilia Moritz Schwarcz, *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, São Paulo, 2008.
12. Corrêa do Lago, 2008, citação nº 10, p. 24.



13. Luciano Migliaccio, “Nicolas-Antoine Taunay. Pintura de vista e pintura de paisagem entre Europa e Brasil”, in *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil*, Lilia Moritz Schwarcz, Elaine Dias, (cat. expo., Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 2008), Rio de Janeiro, 2008, p. 102-107 ; Luciano Migliaccio, “A paisagem clássica como alegoria do poder do soberano: Hackert na corte de Nápoles e as origens da pintura de paisagem no Brasil”, in Cláudia Valladão de Mattos E., *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem*, Cotia, 2008, p. 87-125.
14. A Missão Artística Francesa tem sido objeto de numerosos estudos. A monografia de referência é assinada pelo bisneto do pintor: Afonso d’Escragnolle Taunay, “A Missão artística de 1816”, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 74, 1911, p. 5-202.
15. Thomas Weidner, *Jakob Philipp Hackert: Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Berlim, 1998.
16. Ana Pessoa, Júlio Bandeira, Pedro Corrêa do Lago, *Pallièrre e o Brasil: obra completa*, Rio de Janeiro, 2011.
17. Robert Wagner, Júlio Bandeira, *Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender, 1817-1818*, Petrópolis, 2000.
18. Júlio Bandeira, Pedro Corrêa do Lago, *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*, Rio de Janeiro, 2007.
19. Pablo Diener, Maria de Fátima Costa, *Rugendas e o Brasil*, Rio de Janeiro, (2002) 2012.
20. Corrêa do Lago, 2008, citação nº 10.
21. *O Brasil dos viajantes*, Ana Maria de Moraes Belluzzo E., (cat. expo., São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1994), 3 vols., São Paulo, 1994.
22. *Mostra do redescobrimento*, Nelson Aguilar E., (cat. expo., São Paulo, Bienal de São Paulo, 2000), São Paulo, 2000.
23. *Visões do Rio na coleção Geyer*, Maria de Lourdes Parreiras Horta E., (cat. expo., Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2000), Rio de Janeiro, 2000.
24. *Revelando um acervo*, Carlos Martins E., (cat. expo., São Paulo, Coleção Brasileira/Fundação Rank-Packard/ Fundação Estudar, 2000), São Paulo, 2000.
25. Pedro Corrêa do Lago, *Brasiliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil*, São Paulo, 2009.
26. Gilberto Ferrez, *Iconografia do Rio de Janeiro, 1530-1890: catálogo analítico*, Rio de Janeiro, 2000.
27. Maria de Fátima Costa, “Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica”, in *Fênix: revista de história e estudos culturais*, 4/4, 2007, p. 1-17.
28. Heitor de Assis Júnior, *Relações de von Martius com imagens naturalísticas e artísticas do século XIX*, dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2004; Carl von Martius E., *Flora Brasiliensis*, Munique, 1840-1906, vol. 1, parte 1.
29. “Hoc igitur consilio diversarum Brasiliae regionum imagines proposuimus ita expressas, ut herbas et arbores conspiciere possis, quae in quavis regione prae ceteris peculiare proveniunt, easque ita consociatas, ut regioni singularem quendam impertiant colorem illique solemnem, quem quidem in Brasiliae diversis regionibus esse diversissimum nemo est, qui ignoret” (Martius, 1840-1906, citação nº 28, coluna 1).
30. Cf. o ensaio particularmente significativo de Carl von Martius : “Como se deve escrever a história do Brasil”, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 6/24, 1845, p. 381-403.
31. Cláudia Valladão de Mattos, “A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt”, *Terceira Margem*, 10, 2004, p. 152-169.
32. Humboldt, 1808, citação nº 4.
33. Cf. os capítulos “Über die Steppen und Wüsten” e “Das Hochland von Caxamarca” em Humboldt, 1808, citação nº 4.
34. Pablo Diener, “A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes”, in *Porto Arte*, 15/25, 2008, p. 59-73.
35. Elaine Dias, *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil*, Campinas, 2009.

36. Cf. também Cláudia Valladão de Mattos, “Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay”, in *19&20*, 5/2, 2010, disponível em: [www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_fet\\_cvm.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm) (Acesso em: 5 de novembro de 2013).
37. Dias, 2009, citação nº 35, p. 334.
38. Sonia Gomes Pereira, “Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX”, in *Revista IEB*, 54, 2012, p. 87-106.
39. Jorge Coli, *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, São Paulo, 2005.
40. Cf. os escritos de Lilia Moritz Schwarcz : “A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado”, in *Revista USP*, 58, 2003, p. 6-29; Lilia Moritz Schwarcz, “Paisagem e identidade: A construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino”, in *Revista Acervo*, 22/1, 2009, p. 19-52.
41. Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*, São Paulo, 1990.