PAISAGENS DO BRASIL NO CONTEXTO DE UMA COLEÇÃO PÚBLICA: ARTISTAS VIAJANTES NO PALÁCIO ITAMARATY, EM BRASÍLIA

Elisa de Souza Martinez - UnB

Maryella Gonçalves Sobrinho

RESUMO

Na História da Arte, a pintura de paisagem pode ser tema ou gênero. Com o objetivo de analisar a inserção desse gênero em coleções públicas brasileiras, escolhemos o acervo do Palácio Itamaraty em Brasília como objeto de pesquisa. Nossa pesquisa aborda o processo de formação da coleção, o papel do Palácio Itamaraty como sede da instituição que tem como uma de suas missões a projeção internacional de uma imagem do Brasil e como as paisagens retratadas pelos artistas viajantes podem se relacionar com a História da Arte Brasileira para reafirmar um discurso institucional.

Palavras – chave: paisagem brasileira, Palácio Itamaraty, identidade nacional, artistas viajantes, contexto de exposição.

ABSTRACT

In art history, landscape painting may be subject or genre. Aiming to analyze the inclusion landscape paintings in public collections in Brazil, we have defined the collection of the Itamaraty Palace in Brasilia as subject of study. Our research addresses the formation process of the collection, the role of the palace headquarters of the Foreign Ministry as an institution that has as one of its missions to the international projection of an image of Brazil, and how the landscapes as portrayed by artists travelers can relate to the Brazilian History of Art.

Key words: *Brazilian landscape, Itamaraty Palace, national identity, artists travelers, exhibition as context*

Considerando a obra de arte em seu contexto de exposição e a inserção da pintura de paisagem brasileira em coleções públicas, o acervo do Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores (MRE), foi selecionado para servir de objeto de estudo.

Embora tenha sido o último dos palácios a ser construído, sendo inaugurado em abril de 1970, a Chancelaria foi o primeiro ministério a ser totalmente transferido do Rio de Janeiro para a nova capital em 1967. A mudança trouxe benefícios, pois assim Brasília se firmaria como a verdadeira sede política e diplomática do país.

Sede do MRE, o Palácio Itamaraty possui a função institucional de projetar uma imagem do Brasil. De acordo com o texto de apresentação da visita ao Palácio Itamaraty, assinado pelo Ministro das Relações Exteriores Celso Amorim (2009, p.6):

> O Palácio é uma espécie de cartão de visita do Brasil e traduz, em cada um dos seus detalhes, idéias e valores caros à diplomacia brasileira. Primeiro, a inspiração no passado, no esforço e no talento daqueles que tanto fizeram pelo Brasil. A força do Palácio nos envolve como um legado. Segundo, a vibração do presente, reflexo da dedicação cotidiana de todos nós na busca de um país melhor, de um mundo mais justo e solidário. E, terceiro, a utopia do futuro, para o qual o Palácio parece a todo tempo apontar, na dualidade de sua elegância e simplicidade, nas suas formas arejadas e amplas.

A decoração do prédio é quase a mesma desde 1970. O acervo variado é composto por mobiliário, objetos, pinturas e esculturas de diferentes autores e realizadas em momentos da história (colonial, neoclássico, barroco e acadêmico). Há ainda os jardins projetados pelo paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994), que se encontram nas áreas externas e internas, do térreo ao terraço do terceiro andar. Algumas peças da coleção do Itamaraty vieram transferidas da antiga sede no Rio de Janeiro e a escolha das obras a serem integradas e organizadas na coleção foi feita em grande parte pelo Embaixador Vladimir Murtinho.

Se consideramos a principal função institucional do Itamaraty, “ser o cartão de visitas do Brasil”, podemos supor que a escolha das obras a constituírem esse acervo não foi aleatória. Em nossa pesquisa, consideramos apenas as obras que pertencem à coleção do Palácio Itamaraty em Brasília[1]. Ainda que seja esta uma coleção pública institucional, atribuimos-lhe o papel de *colecionador,* que se diferencia da de *colecionista*, com a finalidade de refletir sobre o processo de constituição do acervo.

Encontramos no catálogo *Entre Dois Séculos*[2]*,* os textos de Antonio Houassis e Roberto Pontual, que apresentam uma distinção entre *colecionador* e *colecionista*.

---

[1] A antiga sede do MRE, no Rio de Janeiro também se chama Palácio Itamaraty. O novo prédio em Brasília recebeu o nome de Palácio dos Arcos, projeto de Oscar Niemeyer. Porém, por costume, o Palácio dos Arcos passou a ser chamado também de Itamaraty.

[2] O catálogo *Entre Dois Séculos* (PONTUAL, 1987) reúne reproduções de obras pertencentes à coleção Gilberto Assis Chateubriand. As obras presentes na coleção representam 216 artistas com papel importante na arte brasileira do século XX.

Nos apropriamos de tais definições para relacioná-las com o objeto de estudo deste trabalho. Segundo os textos, o *colecionador* é aquele que escolhe as obras a compor um acervo de acordo com uma necessidade específica a ser atendida, com critérios definidos. Difere do *colecionista* que, a princípio, reúne peças aleatoriamente, impulsionado pelo desejo de acúmulo, sem critérios tão específicos[3] (PONTUAL, 1987. p. 6, 8 -10). Provavelmente, a constituição do acervo público exposto em Brasília não exemplifica essa última concepção, pois, apesar de não produzir um conjunto homogêneo, transmite uma mensagem condizente com o discurso institucional.

Um acervo constituído com a finalidade de veicular uma imagem do Brasil não pode ser abrangente a ponto de distanciar-se desta premissa, e manter certas características essenciais. A afirmação "transmitir uma *certa idéia* de Brasil" traz à tona a reflexão sobre a formação da identidade do país, a ser mostrada aos visitantes durante as visitas guiadas e também durante os encontros políticos que ocorrem no Palácio.

Segundo Amorim (2009, p.6), a variedade do acervo procura exemplificar os principais aspectos da cultura brasileira: sua diversidade e a relação entre tradição e inovação[4]. É nessa diversidade que se baseia o discurso da identidade nacional transmitida pela diplomacia brasileira. Vemos obras de artistas brasileiros e de estrangeiros, cujo papel também é reconhecido na arte brasileira, realizadas em diversas técnicas.

A preocupação com uma "identidade nacional", embora estivesse presente no período de transferência do Palácio para Brasília, é historicamente, anterior a este momento. Durante o século XIX, com a Independência do Brasil, o debate se intensificou no confronto de discursos ideológicos e políticos, sendo resgatado posteriormente com o projeto modernista[5]. Para destacar a diversidade como traço característico, consideramos algumas definições.

---

[3] É necessário lembrar que tais definições são conclusões referentes a outra coleção, não a do Itamaraty. Entretanto, achamos pertinente citá-la para auxiliar na compreensão de que há objetivos que motivaram a escolha das obras.
[4] Esta informação pode ser encontrada no mesmo no texto de apresentação do Palácio.
[5] Cf. FREITAS, 2007.

De acordo com o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (FERREIRA, 2004, p. 1066), identidade é o "*aspecto coletivo de um conjunto de características pelas quais algo é definitivamente reconhecível, ou conhecido"*. Para caracterizar uma *identidade nacional*, consideramos os valores cultivados e absorvidos coletivamente por toda uma nação. A discussão sobre a identidade é frequentemente atualizada devido às constantes transformações sociais e históricas, principalmente a partir do século XIX, que tem gerado alterações nas visões anteriormente estabelecidas. Noções como *classe*, *raça* e *nacionalidade*, antes vistas como sólidas referências, entraram em declínio e suas definições ficaram cada vez mais difíceis de serem estabelecidas (HALL, 2005). Então, como definir a identidade brasileira em diferentes períodos e contextos?

No período pós - Independência, a partir de 1822, a concepção de identidade nacional brasileira baseou-se uma continuidade com Portugal, de onde provinham as referências que marcaram a formação de nossa cultura[6] (SILVA, 2001.p.17). No Modernismo, a discussão é retomada[7] e a afirmação da identidade passou a incorporar a valorização do passado colonial e o nacionalismo como valores característicos do discurso sócio-cultural e, também, das artes plásticas.

A transferência do Palácio Itamaraty para Brasília

A transferência da sede do Ministério das Relações Exteriores para Brasília reafirmou a nova capital como sede política. A construção da cidade estava inserida em um projeto social e político utópico. Finalmente, a interiorização da capital brasileira era realizada e, com isso, havia a possibilidade de colocar em prática um projeto ideológico: a construção de um mundo novo e justo, a partir dos ideais relacionados às tendências artísticas internacionais.

---

[6] Vale lembrar que o Brasil foi o único país da América Latina que após a proclamação da independência em que houve a instauração de uma monarquia como regime político (em outros países, houve a proclamação da república). Inclusive, o governante, o imperador D.Pedro I, era europeu e, portanto, o vínculo com a metrópole lusitana ainda permaneceu.

[7] Atualmente, alguns autores questionam essa periodização. Há quem defenda que antes mesmo da década de 20, já havia traços de modernismo na arte brasileira, com raízes ainda no século XIX. Esta é uma conclusão a partir da leitura de Annateresa Fabris (1994). A autora relaciona diferentes posicionamentos de vários autores para refletir sobre o modernismo brasileiro.

O desejo de progresso do governo JK tornou-se campo fértil para que os arquitetos Oscar Niemeyer, e principalmente, Lúcio Costa instituíssem em grande escala no Brasil a arquitetura moderna, e para que o cenário artístico brasileiro se alinhasse à tendência internacional: o padrão funcional e racionalista da arquitetura e do urbanismo. Tal relação é discutida por Grace de Freitas (2007) que, ao considerar o contexto político e social que serviu de cenário para o desenvolvimento de propostas estéticas como o Construtivismo e o Neoplasticismo na Europa, analisa também o reflexo que essas tendências exerceram no Brasil, não como espelho ou 'imitação', mas como acontecimento contemporâneo. A arquitetura revolucionária e a arte vistas como agentes transformadores da sociedade, presentes em tais tendências artísticas, guiaram o pensamento do período e a elaboração do projeto da cidade.

O arquiteto e urbanista Lúcio Costa, responsável pelo projeto urbanístico do Plano Piloto, encontrou na arte e na arquitetura as formas de manifestação que considerava essenciais à vida (FREITAS, 2007.). Costa (2001, p.7) acreditava que a transformação arquitetônica era indissociável do desejo de mudanças econômicas e sociais. As transformações desejadas deveriam estar acompanhadas do reconhecimento do vínculo com o nosso passado, a tradição colonial. Com a construção da capital, o arquiteto encara a iniciativa como "um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial". (COSTA, 2001. p. 69 e 94)

Ainda sobre esse contexto, o pensamento de Mário Pedrosa é importante para traçarmos relações entre o contexto de construção da capital, do Palácio Itamaraty e a formação da coleção do MRE em Brasília. Em *Reflexões em torno de uma nova capital* (2006), Pedrosa associa a construção de Brasília ao conceito da "civilização – oásis", que remete a povos surgidos sobre uma base artificial. Nesse ambiente, uma organização seria imposta e a civilização receberia influências externas naturalmente, absorvendo todas as contribuições culturais. Pedrosa questiona a possibilidade de iniciar o processo de civilização – oásis com a construção de Brasília e define a "tomada de posse à moda cabralina"[8] (2006, p.9) de Lúcio Costa. No desenvolvimento do projeto urbanístico de Brasília, com a possibilidade de edificar a capital, Lúcio Costa teve a oportunidade de construir as bases para um

[8] Segundo Pedrosa, o símbolo do ato e representado visualmente pela cruz, a configuração da cidade.

novo padrão cultural e artístico. Em terras colonizadas o colonizador poderia transplantar sua cultura, inserindo - a no território isolado, que depois se tornaria centro de irradiação. Sobre ser “centro de irradiação”, é pertinente citar novamente Pedrosa. Em *Perspectiva de Brasília*, escrito dez anos após texto citado anteriormente, o autor comenta o posicionamento geográfico da cidade no território brasileiro. Segundo Pedrosa (1981.p.244), “a geografia de Brasília é um convite para ir-se de encontro ao interior”. Essa visão geográfica aparece associada a uma visão cultural. Ou seja, em Brasília haveria a síntese do que vem de fora.

A exposição de parte das idéias de Pedrosa neste trabalho é importante para abordar o desenvolvimento das possibilidades de formação da coleção do Itamaraty. Primeiramente, as questões políticas, sociais e históricas que envolveram a transferência da capital além de serem pano de fundo da construção do Palácio também caracterizam o pensamento em prol da tradição colonial assumido por Lúcio Costa. A revalorização do passado colonial seria componente da identidade brasileira. E a “identidade brasileira” é componente essencial da imagem que o Palácio Itamaraty procura transmitir.

Faz parte da identidade nacional a diversidade, exemplificada pela variedade do acervo e também presente no pensamento de Mário Pedrosa. Se em Brasília há a “síntese do que vem de fora”, as dependências do Palácio formam o contexto ideal para exposição deste traço cultural brasileiro, onde identificamos várias influências externas nas peças do acervo. Podemos exemplificar este aspecto citando a presença de um biombo japonês, em exposição no terceiro piso do Itamaraty, bem como o uso ostensivo de tapetes orientais na decoração do prédio.

A coleção e o espaço expositivo

Como já foi dito, no prédio é distribuída grande variedade de obras. Porém, para a visitação do público, o acesso é permitido somente em algumas áreas do térreo ao terceiro andar, onde se encontram as obras que analisamos.Após as visitas às

dependências do Itamaraty, alguns questionamentos direcionaram o desenvolvimento da pesquisa:

- como um acervo variado, que combina obras estrangeiras e nacionais atende à necessidade institucional, de exibir uma identidade brasileira?

- como as obras de arte se relacionam com a função da instituição, o espaço arquitetônico e o contexto expositivo?

- como a pintura de paisagem se insere na proposta de afirmação de uma identidade e de uma modernidade nacionais?

Com o intuito de refletir e responder a tais questões, selecionamos algumas obras para serem analisadas e contextualizadas na História da Arte Brasileira. Consideramos ainda, a disposição das pinturas expostas nos ambientes do Palácio Itamaraty.

A visita no interior do prédio se inicia no piso térreo. Neste piso se destaca a escultura *Ponto de Encontro*, de Mary Vieira, e os jardins de Burle Marx. Ao subirmos uma escada helicoidal (Fig.1), chegamos ao segundo piso. Neste piso, se destacam a obra de Franz Weissmann e um painel Athos Bulcão, bem como esculturas, tapeçarias, móveis coloniais e bustos. No terceiro piso, encontra-se a Sala Portinari ou Sala Média. Nesse ambiente destaca-se a *Coroação de D.Pedro*, de Debret, além de pinturas de Cândido Portinari.

Figura.1: Vista parcial do térreo, da escala e do 2º piso.

A partir da Sala Portinari, visitamos vários outros ambientes: Sala Duas Épocas, D. Pedro II, Bahia, Rio de Janeiro e Brasília, percorridas seqüencialmente. O nome atribuído a cada uma das três últimas salas citadas homenageia as capitais do Brasil: Rio de Janeiro, Salvador e Brasília. Tais salas, todas no terceiro andar, são utilizadas em recepções a chefes de Estado ou a outras autoridades políticas.

Entre a Sala Portinari e a Sala D. Pedro II (também chamada de ante-sala), há um corredor, onde encontra - se a pintura *No Jardim* (Fig.2), de Eliseu Visconti.

Figura 2:*No Jardim*, Eliseu Visconti. Óleo sobre tela, 46, 5 x 61 cm, década de1930.

Após a Sala D.Pedro II, chegamos à Sala Bahia (Fig.3). Este ambiente é pouco utilizado em recepções, devido às suas pequenas dimensões. A partir da porta de entrada, vemos uma grande janela à esquerda e à direita, na parede oposta, encontra - se uma pintura de Abraham Louis Buvelot, *Vista da baía tomada a caminho do Monte Serrat* (Fig 4). Em frente à entrada, há outra porta que dá acesso

à sala seguinte. Portanto, o visitante tem duas opções: pode passar direto pelo local, em direção ao próximo ambiente; ou, caso deseje visualizar os detalhes da pintura, o visitante deve contornar e mesa situada no centro do ambiente e se direcionar ao fundo da sala.

Figura 3: Interior da Sala Bahia. Ao fundo, está a pintura de Buvelot.

Figura. 4: *Vista da baía tomada a caminho do Monte Serrat,* Abraham Louis Buvelot, óleo sobre tela, 38,2 x 49,4 cm, 1839

No ambiente posterior, na Sala Rio de Janeiro, há várias cromolitografias[9], entre elas, uma de Emil Bauch: *Vista do Rio de Janeiro* (Fig. 5). Por ser maior, essa sala é mais freqüentada pelas autoridades e fornece maior facilidade de locomoção pelo seu espaço. As imagens dispostas uma à frente da outra podem ser observadas com maior atenção. Como a porta de saída (ou que dá acesso à sala seguinte, Sala Brasília) se situa do outro lado à porta de entrada, é inevitável não circular por todo o ambiente.

A descrição da disposição do espaço arquitetônico e das peças eleitas tornou-se necessária nesse estudo, na medida em que consideramos a influência que o ambiente exerce sobre o comportamento dos visitantes. No terceiro andar, o local mais propício à contemplação ao qual é dedicado um tempo prolongado de visitação é o terraço, onde se localizam diversas esculturas um jardim de Burle Marx. O tempo de permanência nas salas descritas é curto[10], a passagem pela obras é rápida. Ainda sim é possível traçar relações entre as obras, que retratam cidades de importância para a história do país, e o contexto em que se encontram: salas que homenageiam as mesmas cidades representadas nas imagens. Essas relações serão retomadas posteriormente, após a descrição das obras.

A Paisagem na coleção do Itamaraty

O trabalho do artista brasileiro Eliseu Visconti é de importância reconhecida para a História da Arte Brasileira. Contudo, os trabalhos de Bauch e Buvelot chamam a atenção por um motivo: apresentam a paisagem brasileira vista por artistas estrangeiros, chamados de artistas viajantes. Utilizando técnicas específicas (pintura ou cromolitografia), mostraram suas próprias visões e concepções da paisagem brasileira. Ou seja, nessas imagens vemos o Brasil representado pela visão do estrangeiro, do “outro”.

---

[9] Cromolitografia é um método da litografia (técnica de gravura que usa pedra como matriz), em que a imagem é impressa em cores.

[10] *Tempo curto* é nesse caso, relativo. Como só é permitida a permanência na sala com a presença de algum guia, para alguns visitantes, cinco minutos são suficientes para apreciar todas as imagens.

O acervo de imagens sobre o Brasil feitas pelos artistas viajantes, que se utilizaram de técnicas como o desenho, a gravura e a pintura. Todas são registros de impressões particulares, da visão estrangeira da natureza tropical e do povo brasileiro. Segundo Ana Maria Belluzzo (1998. p. 14), tais obras contribuíram para a formação da identidade cultural e histórica (principalmente do período colonial) do país. Belluzzo também reforça que a importância do trabalho dos viajantes se volta mais para História do Brasil, do que para a arte.

Mário Barata (1987, p. 419), ao pensar sobre a arte oitocentista brasileira, afirma que a contribuição efetiva do trabalho dos viajantes não chega a atingir a História da Arte, não apresentando grande importância. Os dois autores mantêm posições críticas semelhantes em relação à obra dos viajantes, ainda que um autor não cite o outro. Diante dessas afirmações importa aqui refletirmos sobre quais são os aspectos relevantes presentes nas imagens que motivaram a escolha das obras que compõem o acervo[11], já que de acordo com Barata e Belluzzo, as obras dos viajantes não são relevantes para a Arte Brasileira. Para analisar a relevância de tais imagens na arte brasileira, é preciso refletir quais traços de rupturas ou de continuidade, entre as obras dos viajantes e a produção artística brasileira.

Como método, a análise dos trabalhos seguiu alguns direcionamentos que foram somados às questões anteriores: buscamos identificar o que é representado nas imagens e o tipo de tratamento recebido (relação entre conteúdo e forma), por meio de um processo descritivo e do desenvolvimento de alguns conceitos específicos. Assim, podemos identificar determinadas concepções de paisagem e aspectos do pensamento artístico que predominava no período; verificando como eles se refletem nos aspectos formais das imagens. E finalmente, podemos verificar se os valores presentes no discurso institucional se relacionam de alguma maneira com as características observadas nas imagens.

As obras dos viajantes e suas características

[11] Para tornar o estudo mais específico, resolvemos tratar somente das obras localizadas nos espaços já descritos.

Na cromolitografia *Vista da Baía de Guanabara* (Fig. 5), Emil Bauch representou um panorama da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro. Vista do alto, a baía está posicionada na linha do horizonte, ocupando metade da composição. A terra firme está cercada pelo mar, que ocupa todo o primeiro plano da composição.

Figura 5: *Vista da Baía de Guanabara,* Emil Bauch, cromolitografia, 241 x 72 cm, antes de 1889.

Da esquerda ao centro da imagem, predomina o mar, que envolve uma pequena região de terra e ilhas ao fundo. Em primeiro plano, pequenas embarcações navegam longe da costa, porém, pela posição em que se encontram, parecem se dirigir à praia. Em meio aos barcos à vela, um grande navio se destaca também rumo ao litoral.

Do centro à direita, o mar também está em primeiro plano, em diferentes tonalidades de azul Já no segundo plano, predomina a terra firme, onde morros altos cobertos pela vegetação ocupam a região central da baía. Próximo à praia, há grande concentração de barcos perto do porto. Nesse local também vemos parte de uma cidade distribuída pela região litoral. Há ainda uma pequena ilha, localizada à direita, ocupada por construções em toda a sua extensão.

Ao percorrermos o olhar por toda a extensão dos morros, visualizamos o desmatamento em alguns pontos, e a cidade que ocupa áreas próximas à praia e ao porto. Mesmo em pequena escala, vemos construções não muito detalhadas, mas por estarem delimitadas por finas linhas, provavelmente representam ruas; então, podemos concluir que a urbanização já é presente, mais densa nas proximidades litorâneas. Ao fundo, algumas construções se misturam à mata. Vemos então,

vemos a presença da natureza ainda preservada e as marcas da intervenção humana no espaço geográfico.

Finalmente, em último plano, montanhas em tonalidades mais claras, levemente azuladas, parecem evidenciar a grande distância que se encontram do litoral. Nessa região, parece não haver intervenção do homem, pois há predominância da natureza. O céu está claro, há somente uma nuvem ao centro, mas que pela quase ausência de contraste cromático, é bem discreta, se misturando com a tonalidade clara do céu azul.

Na paisagem *Vista da baía tomada a caminho do Monte Serrat* (Fig.4)*,* Abraham Louis Buvelot representa a vegetação nativa, a cidade e o mar. Em primeiro plano, está a mata, cortada por uma estrada de chão, formando uma diagonal, bem próxima aos limites inferiores da composição.

No centro da imagem, há um casal negro, que parece conversar. As vestes simples que usam, sugerem que sejam trabalhadores do campo. Atrás da mulher, está uma cesta no chão, que pode ser seu instrumento de trabalho. O casal está rodeado pela vegetação: à direita, está uma árvore alta e a mata densa, onde um arbusto em verde claro se destaca em meio às plantas escuras. Do lado oposto, dois coqueiros altos estão erguidos em meio aos arbustos. Atrás do casal, uma cerca baixa separa a estrada da mata, em verde escuro.

Em segundo plano, está o mar tranqüilo, sem ondas. Há muitos barcos a vela, que se concentram em maior quantidade na parte central da composição, próximos à praia, onde pode se situar um porto.

Em último plano, há morros cobertos pela vegetação, cuja altura decresce da esquerda para direita, formando uma leve diagonal. Existem várias construções distribuídas pela extensão desses morros. O céu está coberto por uma grande nuvem, é possível ver somente a parte superior do céu azul; entretanto, a cena não aparenta estar nublada.

Forma e conteúdo

Analisamos as duas imagens, vemos características distintas: um tipo específico de formato, como o panorama na cromolitografia de Bauch; e uma qualidade de expressão, como o pitoresco na pintura de Buvelot.

Segundo Belluzzo (1998, p. 50–52), o *panorama* como formato de apresentação da imagem foi comum no século XIX, na obra dos artistas viajantes, vindos de diversas tradições artísticas. Esse modelo paisagístico era uma alternativa à pouca existência ou precariedade dos mapas. Assim, por meio dos panoramas, temos uma visão geral de todo o território. A autora afirma que a quantidade de vistas panorâmicas produzidas durante o século XIX representa uma afinidade com a visão do espaço amplo.

Para fazer uma imagem panorâmica, o artista deveria ser habilidoso na representação de múltiplos pontos de fuga e na fidelidade documental. As inovações tecnológicas visuais do século XIX, como os instrumentos que exploram a luz e o movimento, auxiliaram no desenvolvimento da técnica. Belluzzo afirma que esses seriam apenas talentos técnicos, não tão importantes para concepções artísticas de paisagem; portanto, o panorama deveria ser visto como uma das tentativas de diversão popular, aproximando o espectador da técnica utilizada na produção da imagem. Essas paisagens eram descritivas, contendo um acúmulo de informação do local retratado. Por não transformarem a natureza e não a reconstruírem de maneira idealizada, esses artifícios de representação do real não poderiam ser confundidos com as concepções artísticas da paisagem (BELLUZZO, 1998. p. 53).

Entre os desafios que a representação panorâmica impunha aos artistas, estavam a dificuldade de abarcamento todo o espaço e a inserção de todas as informações visuais no espaço interior do quadro. *Vista da Baía de Guanabara*, é um exemplo de uma possível solução para esses desafios. O recurso seria a elevada altura do ponto de vista e da vista aérea, como a vista de um pássaro. É provável também que tenham sido utilizados instrumentos mecânicos, como lentes e lunetas, para alteração da perspectiva (BELLUZZO,1998. p.59).

Muitos artistas estrangeiros contribuíram com a produção de vistas panorâmicas do Brasil, mas entre essas contribuições, existem muitas diferenças. Em sua obra, Bauch apresenta o panorama da cidade em desenvolvimento e da frota naval

localizada próxima ao porto, unindo a vista urbana e a marinha. As vistas das cidades representavam naquele período uma tentativa de promoção do Brasil frente às nações estrangeiras. E como as cidades brasileiras ainda eram razoavelmente pequenas, em comparação às cidades européias, os artistas tiveram maior facilidade em representá-las, existindo muitos registros de cidades brasileiras. A maneira de “representar o todo” exemplifica o compromisso com o ilimitado que muitos artistas viajantes desse período assumiram (BELLUZZO,998. p.62).

De modo diferente, Buvelot apresenta uma cena *pitoresca*. O *pitoresco* representa uma forma de posicionamento do artista em relação à natureza, quando ele é visto como parte integrante do ambiente (ARGAN, 1992. p. 17–19). O artista viajante está na condição de ‘estrangeiro’, mas já possuindo o olhar educado, a natureza circundante se torna uma realidade interiorizada.

A natureza é concebida como fonte de estímulos, sendo percebida pelos sentidos, apreendida pelo intelecto e modificada com o agir. Utilizando técnicas mentais e manuais, o artista transmite sua experiência e direciona a experiência das pessoas, como uma forma de educação do olhar (ARGAN, 1992, p. 17). O mundo exterior só estimula o artista quando ele o percebe por meio de códigos culturais, ocorrendo o encontro do que *é visto* e do que *a cultura legitima do que é visto*. A viagem pitoresca pelo Brasil é, segundo Belluzzo (1998, p. 19–20), uma transposição de modelos europeus do século XVIII, no qual o sentimento tem a função de juízo estético.

As paisagens pitorescas produzidas são evidências de imagens previamente criadas, o lugar se torna inspirador quando o viajante tem afinidade com esse ambiente. O artista viajante adepto à estética do pitoresco não constrói a paisagem, mas dela desfruta; o que proporciona prazer na natureza é o que é reconhecido. O que se busca é o particular, o característico. Fazem parte do repertório da estética pitoresca a representação de morros, da vegetação, do beira-mar e de construções; assim como ocorre na pintura de Buvelot, em diferentes níveis (BELLUZZO, 1998, p. 23).

A identificação e o desenvolvimento de conceitos como *panorama* e *pitoresco,* nos ajudam a compreender o que as obras representaram para a arte e para a história

brasileira, em sua época de fatura e no atual contexto em que elas se apresentam. Como já dissemos, são duas formas distintas de visualidade, que por mais que não tenham grande importância para a arte brasileira, como afirmaram Belluzzo e Barata, são exemplos do pensamento corrente da época, associado às concepções paisagísticas, além de contribuírem para a constituição de um banco de imagens do Brasil. Para Belluzzo (1998, p.62), tanto o *pitoresco*, como o *panorâmico* compreendem um repertório de imagens que se difundiram no exterior, imagens de um país cuja formação tem a participação de todas as nações.

O conteúdo das imagens em relação ao contexto de exposição.

Nas duas imagens são retratadas as paisagens de duas cidades de importância para a formação da história política, econômica e social brasileira. E em ambas imagens, vemos a presença da natureza intocada, com a vegetação nativa em alguns pontos, antes da intensa devastação da mata atlântica. Não esqueçamos também que na Vista do Monte Serrat, quem apresenta a cena é um casal negro, que pode representar a formação étnica brasileira. São cenas que mostram o cotidiano dessas cidades em desenvolvimento social e econômico. Sabe-se que por muito tempo a população brasileira se concentrou nas proximidades do litoral, por motivos econômicos. Afinal, eram nos portos que se recebiam e despachavam as mercadorias. Vemos as duas cidades aos poucos sendo erguidas, se espalhando pelo território, mostrando a civilização do país. A urbanização representa a interferência humana no ambiente natural.

A disposição das obras em locais específicos, Sala Rio de Janeiro e Bahia, contribui para o direcionamento da reflexão: cada sala abriga imagens que representam ambas as cidades. A homenagem às antigas capitais brasileiras, feita por meio da nomeação das salas, é complementada pela presença das paisagens.

A partir desse contexto especifico, podemos criar relações de correspondência entre o processo de desenvolvimento do país e da construção da identidade nacional. Esses são valores transmitidos ao público pelo discurso institucional, mas não

necessariamente da História da Arte Brasileira. É importante lembrar que apesar da coleção reunir “o que há de melhor na arte brasileira”, segundo o *Guia de Apresentação do Palácio Itamaraty* (2006), a função da coleção não é representar um recorte que ‘conte’ a história da arte brasileira.

Ao percorrer todo o interior do Palácio Itamaraty, o visitante fica impregnado de diversas referências históricas e estéticas. Como foi descrito em alguns trechos deste texto, vemos móveis coloniais, esculturas modernas, tapeçarias orientais, pinturas de retrato, paisagens, pinturas abstratas... As peças reunidas em um único espaço mostram a heterogeneidade da coleção. E esta heterogeneidade exemplifica a diversidade presente na identidade nacional, aspecto defendido pela diplomacia brasileira. Retomando novamente o Guia de Apresentação, como

> Reflexo da complexidade e riqueza da cultura brasileira, o acervo do Itamaraty suscita reflexões a respeito da própria identidade nacional. [...] Elementos nativos misturam-se a contribuições estrangeiras para formar uma cultura dinâmica e cosmopolita, tão característica da sociedade brasileira. (AMORIM, 2009)

As conclusões em relação à interpretação das obras foram possíveis ao considerarmos que o significado destas obras de arte estudadas pode resultar da relação que ambas estabelecem com os ambientes expositivos. (MARTINEZ, 2003, 2007, 2008) A análise de *Vista da Baía de Guanabara* e *Vista do Monte Serrat,* pode ser realizada de maneira independente em relação ao local em que se apresenta, entretanto, nessa pesquisa o contexto expositivo é, também, englobado pelo processo de interpretação das obras, sobretudo se considerarmos que a especificidade da função institucional nos guiou desde o início da pesquisa.

Referências

AMORIM, Celso. Apresentação. In: MINISTÉRIO DE RELAÇÕES EXTERIORES. *Guia de Apresentação do Palácio Itamaraty*. Brasília, 2009. (Disponível em: www.itamaraty.gov.br)

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes.* São Paulo: Ed. Metalivros; Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000, 3ª edição.

COELHO, Mário César. *Artistas Viajantes e Acadêmicos*. Revistas Esboços nº 12 UFSC.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX.* São Paulo: Ed. Senac, 2005.

COSTA, Maria Elisa (org). *Com a palavra, Lúcio Costa.* Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2001.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil.* São Paulo: Ed. Mercado de Letras, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3 ed. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro.* Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2007.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Barão do Rio Branco, sua obra e seu tempo.* São Paulo: FAAP, 2002. Catálogo da exposição realizada no Palácio do Itamaraty.

HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP & A, 2005. PEDROSA, Mario. Reflexões em torno da Nova Capital. Revista VIS. Brasília, v.5, n.1, p. 7-15, jan./jun. 2006.

_____Perspectiva de Brasília. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* São Paulo: Ed.Perspectiva, 1981.

PONTUAL, Roberto. *Entre Dois Séculos, a arte brasileira na coleção Gilberto Assis Chateubriand.* Rio de Janeiro: Ed. JB, 1987.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte.* Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1983.

SILVA, Alberto da Costa e. *El Itamaraty en la Cultura Brasileña.* São Paulo: Ed. Takano, 2001.

BARATA, Mario. Século XIX. Transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (Org). *História geral da arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1987.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Curadoria e expografia em abordagem semiótica.In: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. *Anais do 16º. Encontro Nacional da ANPAP*. Florianópolis: Anpap, 2007.

_____ . Fontes: dois contextos expositivos para a incomensurabilidade. *Galáxia*, São Paulo, nº5. Abril de 2003.

_____ . O sistema das exposições de arte e seus modos de transtextualidade. In: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. *Anais do 17º. Encontro Nacional da ANPAP*. Florianópolis: Anpap, 2008.

_____ . Fidúcia, manipulação e interação: relação verbal-visual em contexto de exposição. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Brasília: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2006.

TRIVELLATO, Fred Teixeira. O Brasil das pinturas e fotografias de viajantes: geografias, narrativas e imagens do Brasil. *Revista História da Arte e Arqueologia*, Campinas, nº10 UNICAMP.

Elisa de Souza Martinez
Doutora em Intersemiose na Literatura e nas Artes (PUC-SP). Master in Fine Arts (Pratt Institute, USA). Professora do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, atuante na Linha de Pesquisa Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Arte. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Membro da Associação Internacional de Semiótica Visual. Pesquisadora do CNPq.

Maryella Gonçalves Sobrinho
Graduada em Artes Plásticas - Bacharelado pela Universidade de Brasília. Bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica (CNPq, 2008-2010). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arte, Linha de Pesquisa Teoria e História da Arte, da Universidade de Brasília, com bolsa da Capes.