



Se a arte brasileira do século XIX for analisada com vagar, serão notados três campos que tiveram que estabelecer amálgamas, mas que até o presente ainda não foram estudados como elementos desse conjunto complexo. Refiro-me às conexões que necessariamente tiveram de ser feitas entre o projeto de arte brasileira propugnado pela Academia Imperial de Belas-Artes (pautado na criação de uma iconografia enaltecadora do Estado Imperial e baseado nos códigos de representação consagrados pela tradição), o naturalismo e o realismo - tendências que, em maior ou menor grau, se opunham à idealização acadêmica, propondo como alternativa a esta última a captação "fiel" do real - e a formação paulatina de uma cultura visual nova no país, baseada no desenvolvimento das novas tecnologias de reprodução de imagens.

A total complexidade da arte brasileira do século XIX somente será captada, portanto, se forem pensadas as conexões necessárias entre as "culturas da modernidade" - entendendo-se como tais o "naturalismo/realismo" e as novas tecnologias da imagem - e o projeto conservador da Academia Imperial. Este texto não pretende, é claro, esgotar tal assunto, mas lançar algumas pistas para uma posterior avaliação mais detalhada da questão.

O estudioso Afonso Carlos Marques dos Santos, ao refletir sobre qual seria a missão que a Academia Imperial de Belas-Artes tinha para si, ainda no período regencial, escreve:

*"O partido estético adotado pela Academia, os vínculos com o classicismo e a experiência artística e cultural de seus integrantes estarão diretamente imbricados com o problema da construção da civilização no Brasil da primeira metade do século XIX, onde a institucionalização do Estado autônomo compreendia, na contrapartida da afirmação política, uma espécie de missão civilizatória..."*¹

O comprometimento com esta missão civilizatória, identificada com a cultura européia (era esta a civilização a que a elite brasileira desejava dar prosseguimento no Brasil), a princípio, tornará a Academia tributária de uma visão de arte atrelada ao modelo mais conservador da produção européia, que tinha no respeito e no culto à Antigüidade clássica a sua base².

Acreditando que seria função das artes visuais, ao concorrer para o aprimoramento da civilização européia no país, celebrar o caráter exemplar da arte, seu papel pedagógico na formação da população, Félix Émile Taunay, quando diretor da Instituição (de 1834 a 1851), ao se dirigir aos formandos de 1840, assim se pronuncia sobre uma das questões mais importantes para a compreensão do debate artístico local surgido, justamente, a partir do século

1. SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A Academia Imperial de Belas-Artes e o Projeto Civilizatório do Império*. In: PEREIRA, Sonia Gomes. *180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 132.

2. Foi usada a expressão "a princípio" porque creio ser importante chamar a atenção para um dado presente na prática pictórica da Academia Imperial,

desde a sua fundação, que, devido à retórica “classicizante” de seus membros, não tem sido estudado com a devida atenção. Refiro-me ao fato de que, a partir da produção de Nicolas Antoine Taunay, já se percebe no interior daquela Instituição a presença efetiva de uma pintura de paisagem que, se por um lado ainda se mostra tributária de uma certa inclinação “clássica” ou “idealizante”, não deixa, no entanto, de ser sensível à necessidade de captação das peculiaridades atmosféricas do lugar, revelando uma sensibilidade já romântica. Tal prática será percebida em outros artistas formados por Taunay ou a partir dele.

3. Apud SANTOS. Op. cit., p. 135.

XIX: o conceito de arte brasileira. Ou melhor: os modelos sobre os quais ela deveria ser pautada. Pronunciando-se sobre as dificuldades que os formandos sentiriam no decorrer de suas carreiras, ele afirma:

“...nem de veículo menos poderoso é mister para vos sustentar no meio das dificuldades que haveis de seguir. Nunca se abale em vós a fé nos modelos gregos. Eles dão a chave do estudo da natureza. É deles, mas só deles, como de uma base certa, que se pode atirar o vosso vôo poético para um infinito de combinações novas, para um sistema de modificações da arte, que venha um dia a constituir a arte brasileira...”³

Esta exaltação à arte grega como modelo único para a arte brasileira, justamente por ser a reafirmação dos valores básicos do projeto civilizatório aos quais a Academia estava filiada, pode também ser entendida como uma espécie de estratégia para barrar as novas possibilidades de se pensar a natureza e sua representação fora daqueles parâmetros.

Afinal, naquele mesmo período, dentro do âmbito da arte inglesa e do romantismo francês, já era possível perceber o poder que o naturalismo vinha ganhando, situação que poderia comprometer a instauração no Brasil de uma visualidade pautada nas teorias “idealizantes”.

Esta preocupação com os parâmetros que deveriam ser a base para a formulação da arte brasileira iria perdurar no interior daquela Instituição. Em 1855, numa reunião da congregação da Academia, Manuel de Araújo Porto Alegre - que substitui Félix Taunay na direção da Instituição (de 1854 a 1857) - dá prosseguimento a esta questão, propondo dois problemas para que seus colegas refletissem:

“Para que o Brasil forme uma escola sua, que princípios deverá adotar a Academia como cânones invariáveis, para obter esse caráter peculiar que mereça o nome de escola, sem contudo precipitar-se no estilo amaneirado?”

Em seguida:

“As diferentes escolas de pintura procedem mais da natureza do país onde florescem, ou das doutrinas especiais de seus mestres? Deverão ser elas consideradas pelos caracteres técnicos ou pelos morais?”⁴

Parece claro que, por trás destas questões, estava a consciência da progressiva importância que as vertentes naturalistas e realistas vinham ganhando internacionalmente, colocando-se como alternativas às concepções mais conservadoras da arte europeia, das quais a Academia Imperial tentava ser a guardiã no país.

Para um artista e intelectual como Porto Alegre, identificado com o governo de Pedro II⁵, mas atento às dificuldades vividas pelos artistas locais, era

importante tentar mesclar estas duas correntes estéticas dentro do seu projeto. Afinal, atento ao que se passava na Europa, Porto Alegre sabia da chegada aparentemente irreversível das vertentes naturalista e realista no cenário da arte. Assim, caberia criar mecanismos para integrá-las ao discurso da Academia sem, no entanto, comprometer todo o projeto básico da Instituição, que era o de enaltecer o Império e o Imperador.

Entre a arte “dos mestres” e aquelas outras vertentes - dualidade que sintetizava a crise estabelecida no campo das artes na modernidade europeia pós-Revolução Francesa -, Porto Alegre tentará uma alternativa conciliatória: mantendo a hierarquia dos gêneros artísticos, estabelecida pelo caráter de exemplaridade da arte, enalticido pelos setores conservadores do meio artístico europeu, ele continuará fortalecendo um ideário conservador para a “grande arte” brasileira. Neste setor a importância dos mestres seguiria sendo a tônica. Porém, e ao mesmo tempo, o então diretor enfatizará a necessidade de aprofundar o ensino da paisagem dentro da Instituição - inclusive introduzindo a técnica de aquarela -, reconhecendo a importância deste gênero que, apesar de “menor” (em sua concepção conservadora), possuía méritos reconhecidos tanto na captação do “típico” quanto na própria sobrevivência dos artistas egressos da Instituição⁶.

No decorrer da segunda metade do século XIX, a arte produzida pela Academia cada vez mais se viu obrigada a negociar o seu estatuto conservador com um amálgama produzido entre o naturalismo e o realismo⁷.

Como Maciel Levy demonstrou em seu estudo sobre o Grupo Grimm⁸, a certa altura da trajetória da Academia, seus integrantes mais resistentes tiveram que “engolir” o paisagismo naturalista de Georg Grimm, por meio da presença deste artista no quadro de professores. A entrada de Grimm na Instituição (1882) pode ser entendida como uma primeira capitulação desta última a um gosto estético que encontrava adeptos até mesmo no próprio Imperador, de quem teria vindo a ordem para a contratação do artista alemão⁹. O que demonstra que este gosto “burguês” pelo paisagismo já teria sido absorvido até pelo Imperador que, em tese, deveria ser o maior guardião da arte tradicional¹⁰.

A segunda derrota da Academia aconteceria logo depois quando, ao se retirar Georg Grimm do seu corpo de professores (1884), uma série de alunos o acompanha. Tal deserção aponta para o fato de que os ensinamentos da Academia Imperial já não atendiam às demandas da nova geração de jovens pintores, mais interessada em um conceito de arte pautado no embate direto com o real.

Ainda no decorrer daquelas últimas décadas do século XIX, a Academia se verá obrigada a negociar uma conciliação com o naturalismo/realismo, deixando que esta vertente fosse paulatinamente se entronizando no âmago de sua produção.

Se em Victor Meirelles percebe-se a manutenção de códigos visuais arraigados à tradição, num artista como Pedro Américo, pelo contrário, será notável a capacidade de mesclar, a uma visualidade conservadora estrutural,

5. Sobre este ponto ler: SQUEFF, Leticia. O Brasil nas letras de um pintor. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

6. Porto Alegre era consciente das dificuldades por que passavam os artistas formados pela Academia, que tinham que sobreviver num ambiente onde pouca atenção era dada às artes. Neste sentido ele acreditava que, se bem instrumentalizado, o ex-aluno da Academia poderia ter uma outra possibilidade de sobrevivência caso estivesse apto a se engajar em expedições científicas. Para tanto, tinha que ser enfatizado o ensino da pintura de paisagem, como também da fauna e da flora. A importância que ele concederá à aquarela deve-se às facilidades de locomoção dos materiais requeridos para sua execução, muito diferentes daqueles ligados à pintura a óleo. Sobre este assunto, ler: PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos biográficos. Revista da Academia Brasileira de Letras. ano 22, n. 120, v. 32. Dezembro de 1931. (segue)

Por outro lado, em paralelo a este seu interesse de incentivar a pintura histórica e a pintura de paisagem, Porto Alegre proporá a inclusão, no sistema de ensino da Academia, de disciplinas relativas ao ensino técnico. Sobre o assunto consultar: SQUEFF. Op. cit.

7. O naturalismo, como é sabido, designa uma tendência dentro da arte ocidental de captação do real de maneira escrupulosa, valendo-se minimamente de estruturas idealizadas. Esta tendência pode ser percebida em vários momentos da arte ocidental e, inclusive, na própria produção realizada no Brasil no âmbito da Academia Imperial de Belas-Artes, onde se percebe o exercício discreto desta vertente na paisagem de Antoine Taunay. Já o realismo, movimento capitaneado por Gustave Courbet e que opunha à captação escrupulosa do entorno uma apreensão crítica do real, muitas vezes em chave de denúncia, marcava a arte ocidental a partir da segunda metade do século XIX. No entanto, aqui no Brasil, estas duas posturas tenderão a mesclarem-se numa produção de caráter quase sempre descritivo, desenhado, porém atento a temas considerados modernos ou, pelo menos, ligados à contemporaneidade

uma série de estilemas visuais absorvidos na pintura ligada ao realismo burguês do período.

O mesmo mesclar de estruturas visuais será percebido nos artistas da geração de 1880, como Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo, Almeida Jr. e Belmiro de Almeida. Todos eles produzirão obras onde certos amaneiramentos de viés conservador estarão diluídos por uma fidelidade ao real que não muitas vezes demonstra-se tributária da fotografia.

*

Se a maneira que a Academia Imperial de Belas-Artes encontrou de reagir à ameaça do naturalismo/realismo foi criar condições para absorvê-lo, a Instituição teve que se posicionar também perante uma outra ameaça: a fotografia. No entanto, é importante não esquecer que a fotografia e seus usos vêm na esteira da disseminação da imagem litográfica que, mesmo antes de se alastrar por completo na Europa, chegava ao Brasil, presume-se, em 1817, trazida pelo artista francês Arnaud Julien Pallière¹¹.

Em pouco tempo esta nova tecnologia de produção/reprodução de imagens vai ocupar os espaços antes preenchidos pela imagem xilográfica e pela gravura em metal e, ao mesmo tempo, criar outras necessidades para seu uso. O pequeno universo de imagens em circulação no país no final do século XVIII e nas primeiras décadas do século seguinte será consideravelmente ampliado pela litografia nos anos seguintes, fazendo com que os usos da fotografia, quando de fato se disseminam no país (a partir, sobretudo, dos anos de 1850/1860), encontrem um campo já devidamente estruturado por imagens que se espalham pelo cotidiano do brasileiro (sobretudo aquele pertencente à elite branca): rótulos de produtos, cartazes, jornais e revistas ilustrados, paisagens avulsas ou em álbuns, retratos etc., universo que a fotografia ampliará ainda mais.

No entanto, a presença desta cultura visual ampliada pela litografia não alterava o estatuto da arte erudita no Brasil. Apesar da presença inequívoca destas novas imagens, e de sua influência no cotidiano daquele segmento social, elas não pareciam, nem remotamente, invadir aquele território consagrado. O máximo de proximidade que a litografia podia ter com a pintura era no papel de “auxiliar” ou de “divulgadora” daquela. No mais, a litografia não se confundia com a pintura e, se um pintor podia agir como litógrafo, um litógrafo jamais teria a mesma importância que um pintor.

Porém, o caso com a fotografia foi diferente. Assim que foi oficialmente “inventada” em 1839, na França, praticamente já se instituiu o debate sobre o seu caráter artístico¹². Numa sociedade como a francesa que, desde pelo menos o período revolucionário iniciado com a Revolução de 1789, mostrava índices de interesse crescente por uma produção visual mais fiel ao entorno, a fotografia só viria a ampliar este interesse. Para muitos franceses, devendo ser a arte uma espécie de duplo do real, não existiria arte mais perfeita do que aquela produzida pela fotografia¹³.

No Brasil, no entanto, a fotografia chega exatamente em 1840, ano em que se antecipa a maioria de D. Pedro II, ano em que Félix Taunay, como foi visto, dirige-se aos jovens formandos da Academia Imperial posicionando-se sobre os deveres de constituição de uma arte nacional, comprometida com os valores da arte tradicional.

Ou seja: o aparecimento da fotografia no Brasil coincide e necessariamente se confundirá com o II Império que então se iniciava e com o projeto de arte brasileira da Academia que, com a subida ao trono do príncipe brasileiro, D. Pedro II, ganhava perspectivas concretas de realização.

Por sua vez, sintomaticamente, o monarca, protetor da Academia, seria considerado o primeiro fotógrafo brasileiro e, sem dúvida, o grande colecionador de fotografias no Brasil até a atualidade.

Esse gosto pessoal de D. Pedro II pela fotografia demonstra que ele se interessava por uma produção visual pautada na objetividade e centrada em temas ligados à representação do entorno. Tal interesse talvez também tenha influenciado na importância dada à pintura de paisagem (não se deve esquecer de que talvez tenha sido ele a determinar a contratação de Grimm para a Academia). Se esta predileção não invalidava a importância que concedia à pintura histórica, tradicional, pelo menos colocava o “realismo” fotográfico e a pintura de paisagem no mesmo patamar dos gêneros mais tradicionais da pintura, como aquela de temas históricos.

As inclinações do monarca pela fotografia (e, portanto, por tudo o que ela significava: objetividade, clareza, captação do entorno etc.) e também pela pintura de paisagem devem ter ajudado o grupo de artistas ligados ao Imperador (entre eles, Araújo Porto Alegre) a considerarem a fotografia de maneira diferente da que consideravam a litografia. Afinal todo este interesse de D. Pedro II podia servir de índice do gosto geral da elite brasileira da época, fato que não podia ser negligenciado.

Na mesma sessão da Congregação citada anteriormente, Araújo Porto Alegre, a certa altura, propõe a seguinte questão a seus colegas:

“A descoberta da fotografia foi útil ou perniciosa à pintura? E se ela chegar a imprimir as cores da natureza com a fidelidade com que imprime as formas monocromaticamente, que será da pintura e mormente dos retratistas e paisagistas?”¹⁴

Para o diretor de uma instituição imbuída do propósito de constituição de um imaginário que glorificasse o Império e o Imperador, dentro dos parâmetros da arte mais tradicional, e que somente com esforço conseguia atrelar a este propósito a questão do naturalismo, o rápido avanço da fotografia deveria merecer sua atenção.

A fotografia ajudaria ou prejudicaria a prática pictórica? Se os avanços na tecnologia fotográfica possibilitassem o surgimento da fotografia colorizada, a profissão de pintor no Brasil estaria ameaçada? Caso a fotografia colorida

brasileira da época (algumas obras de Belmiro de Almeida e outros podem se adequar a esta descrição).

8. LEVY, Carlos Roberto Maciel. O Grupo Grimm. Paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1980.

9. *Idem*, p. 25.

10. O gosto de D. Pedro II voltará a ser abordado aqui.

11. Orlando da Costa Ferreira afirma que não se sabe como Pallière, chegado ao Brasil em novembro de 1817, teve acesso ao material litográfico, sendo “possível que o tivesse trazido consigo, posto que só no ano seguinte houvesse começado a trabalhar”. FERREIRA, Orlando da Costa. Imagem e letra. Introdução à bibliologia brasileira. São Paulo: Melhoramentos/Edusp/SCCT, 1977, p. 180.

12. Sobre o assunto ler, entre outros, SHARF, Aaron. Art and photography. London: Viking/Penguin, 1968.

13. Sobre o assunto ler o texto de Baudelaire sobre o Salão de 1859. In: SERRALLER CALVO, Francisco et alli. Ilustración y romanticismo. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. (Coleção Fuentes y documentos para la Historia del Arte).

14. Apud RIOS. Op. cit., p. 247.

prosperasse, as funções dos pintores retratistas e paisagistas deixariam de existir?

Estas perguntas, explícitas ou implícitas no questionamento de Araújo Porto Alegre, demonstram que a Academia não ignorava os impactos que a invenção e propagação da fotografia poderiam causar no ambiente artístico do país, significando que não percebia com tranquilidade o aparecimento da mesma na constituição da cultura visual que se elaborava no país naquele momento.

*

No texto que Victor Meirelles, um dos principais pintores brasileiros do século XIX ligados à Academia Imperial, escreveria sobre a presença da fotografia na “II Exposição Nacional”, ocorrida no Rio de Janeiro, em 1866, o autor, além de traçar aquela que talvez seja a primeira história da fotografia escrita no Brasil (talvez a primeira em língua portuguesa), reclamaria para a fotografia o papel de “importante auxiliar”, tanto para as ciências quanto para as artes.

Este papel, ao mesmo tempo em que reconhece alguma significação para a fotografia, prudentemente deixa-a ao lado da litografia e não ao lado da pintura. Como a segunda, a primeira estaria a serviço da pintura ou das “artes”. Neste sentido, Meirelles acompanha toda uma série de artigos e ensaios que procuravam separar a fotografia do eixo da arte¹⁵. No entanto, na seqüência, o autor oscila e às vezes considera-a como expressão autônoma, às vezes como expressão derivada das modalidades artísticas bidimensionais que a antecederam (a xilo, a gravura em metal, a litografia).

Reconhecer a autonomia de expressão da fotografia é reconhecer também a autonomia de expressão que podem atingir as outras técnicas de produção/ reprodução de imagens, o que não deixa de ser um avanço dentro do debate sobre arte e fotografia naquele período, sobretudo quando se lembra de um pensador francês muito influente desde então, Hyppolite Taine. Apesar de alguns pontos de contato perceptíveis entre o pensamento de Meirelles sobre a fotografia e o do filósofo, este último, preso apenas ao caráter de “auxiliar” da fotografia, tendia a colocá-la, em relação à pintura, no mesmo patamar que colocava a taquígrafia em relação à literatura¹⁶.

Porém, se Meirelles parecia entender a fotografia em preto-e-branco como ferramenta e também como forma de expressão, ele é mais incisivo ao se colocar criticamente frente àquilo que então se denominava “foto-pintura”:

“...se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor, e não ao fotógrafo; porque todo o trabalho deste fica encoberto pela nova tinta do pincel do artista, e tanto é verdade que os retratos tratados por este modo só têm merecimento quando são retocados por um pincel hábil e inteligente, que compreende a necessidade de corrigir os defeitos sempre mais aparentes nas provas amplificadas, que ninguém deixará de reconhecer que um retrato detido pela

*fotografia, mesmo em ponto pequeno, pode ainda ser muito defeituoso no que toca às proporções...”*¹⁷

O artista, posicionando-se em relação à problemática da proporção dentro da fotografia¹⁸, situa-se de forma negativa perante este híbrido, resguardando todos os louvores aos pintores e todos os pontos negativos aos fotógrafos. O que leva a entender, por um lado, que tais imagens eram, de fato, processadas por dois profissionais e, por outro, que, frente a essa possibilidade concreta de substituição da pintura tradicional por esta “quase pintura” - ou por esta pintura já estruturada pela imagem fotográfica -, o artista se coloca em guarda.

Apesar dos raros estudos a respeito, é possível afirmar que tanto para a crítica atuante na segunda metade do século XIX no Brasil quanto para aquela que atuaria na primeira metade do século seguinte, a fotografia seguia sendo, pelo menos publicamente, apenas como “importante auxiliar” da pintura ou, na melhor das hipóteses, como um híbrido entre ciência e arte ou entre arte e indústria¹⁹.

Porém, o que ainda pouco se estuda e divulga é que, desde praticamente sua entrada no Brasil, a fotografia foi sendo utilizada pelos artistas, sobretudo como elemento estrutural da forma, fosse pictórica ou mesmo gráfica²⁰.

*

A absorção da fotografia como elemento estrutural da pintura no Brasil, se até o presente foi pouco debatida e estudada pela história da arte ou pela história da fotografia, foi vista, por outro lado, numa obra literária, escrita por um dos autores brasileiros mais importantes do século XIX, José de Alencar. Em seu romance *Senhora*, a protagonista Aurélia contrata um “êmulos” do já citado Victor Meirelles e de Pedro Américo para produzir seu retrato e o do esposo:

“...Aí foi Seixas encontrar dois grandes quadros, colocados nos respectivos cavaletes. Na tela viam-se esboços de dois retratos, o de Aurélia e o seu, que um pintor notável, êmulos de Vitor Meireles e Pedro Américo, havia delineado à vista de alguma fotografia, para retocá-lo em face dos modelos.

Ao olhar interrogador do marido, Aurélia respondeu:

*- É um ornato indispensável à sala...”*²¹

Pela descrição, o fato de se usar a fotografia como um instrumento facilitador da vida, tanto do retratista quanto do retratado, era algo que parecia corriqueiro no contexto da elite brasileira de meados do século XIX. No entanto, como foi mencionado, esta prática não mereceu ainda análises mais profundas, tanto dos historiadores da arte quanto dos da fotografia. Ainda faltam investigações que busquem dar conta de todos os artifícios que foi necessário

17. Relatório da II Exposição Nacional em virtude de ordem do Exmo. Sr. Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, pelo Dr. Antonio José de Souza Rego, I Secretário da Comissão Diretora da mesma Exposição. I Parte. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1869, p. 158-170.

18. *Questão em que ele insistirá bastante no referido texto.*

19. *Em seu texto sobre a exposição do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, ocorrida em 1882, o crítico Félix Ferreira assim irá se posicionar sobre o papel da fotografia, no limite entre arte e técnica: “Como primeiro ensaio, [a exposição do Liceu] limitou-se simplesmente a (sic) belas artes, sem contudo deixar de receber alguns produtos de arte-industriais (sic), que se apresentaram espontâneos, se é que não foram recebidos como produtos de pura arte, pois, como diz Lasteyrie: ‘a indústria moderna tem por tal modo se aperfeiçoado e confundido com as belas artes, que dificilmente se discrimina onde acabam estas e começa aquela’. Como na passagem do reino animal para o vegetal, apresentam-se por tal modo os indivíduos confundidos que participam de ambos os reinos, assim certos produtos de artes (segue)*

15. Consultar texto de Baudelaire citado na nota 13.

16. TAINÉ, Hyppolite. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edições Cultura, 1944.

industriais atingem a tal grau de perfeição, que tanto podem ser classificadas nas belas artes como na indústria: tais são as litografias, as fotografias, os objetos de ourivesaria, ornatos de metal fundido e até impressões tipográficas...". FERRERIA, Félix. *Belas artes. Estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885.

20. No plano internacional, nos últimos anos vêm sendo publicados estudos sobre a utilização da fotografia na produção pictórica de vários artistas. Um interessante estudo sobre o tema encontra-se publicado no livro-catálogo: KOSINSKI, Dorothy (ed.). *El artista y la cámara*. De Degas a Picasso. Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2000. Já no caso brasileiro, em seu livro sobre a fotorreportagem no Brasil durante o século XIX, Joaquim Andrade dá vários exemplos do uso que era feito da fotografia para a produção de gravuras em madeira e mesmo da litogravura para a produção dos semanários cariocas, uma prática usual tanto no país quanto no exterior (ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.).

utilizar para disfarçar ou, pelo menos, atenuar a presença da imagem fotográfica na estruturação da pintura brasileira do século XIX. No entanto, já começam a surgir estudos atentos a tais questões, preocupados em trazer à tona documentos comprobatórios deste tipo de uso²², ao mesmo tempo em que a observação atenta de certas pinturas apresenta evidências de que, intermediando a relação artista-pintura, estava a fotografia.

Nota-se, portanto, que a Academia também criou condições para absorver, em seus parâmetros pictóricos e também escultóricos, o grau de objetividade e potencialidade descritiva trazido à tona pela fotografia. Tal situação fica evidente não apenas nas produções dos dois artistas oficiais do Império, Victor Meirelles e Pedro Américo, como também na produção de outros pintores igualmente atuantes na segunda metade do século XIX e mesmo nos primeiros anos do século seguinte.

Em Meirelles esta tendência à descrição ficaria mais forte sobretudo na sua pintura *A Batalha do Riachuelo* e no que pode ser observado no que restou de seus panoramas do Rio de Janeiro.

O caráter descritivo da fotografia parece ter sido absorvido com força por Pedro Américo. Em suas pinturas é possível notar não apenas o uso direto da fotografia para a produção de retratos individuais ou em grupos (suas cenas de batalhas estão repletas de retratos²³), mas também no caráter descritivo assumido por outras de suas pinturas como *Joana D'Arc*, por exemplo, na qual uma objetividade "mecânica" parece dominar todo o impulso descritivo da composição, em que o artista parece ter esquecido o valor da síntese para a pintura (como, de certo modo, relembra em *Independência ou morte!*).

Outros artistas que poderiam ser lembrados como usuários da fotografia para a produção de suas obras seriam August Müller, Almeida Jr., Rodolpho Amoedo e Benedicto Calixto, entre outros.

Na produção de todos eles muitas vezes é visível como, sob a capa de uma composição obediente aos rigores da arte mais conservadora, persiste o apelo à descrição minuciosa dos ambientes, à definição clara de contornos dos corpos, denunciando o fotográfico estruturando o pictórico.

Como se sabe, tais hibridações não são um fato brasileiro isolado. Em grande parte da produção, sobretudo pictórica, realizada após 1839 em todo o mundo é fatal o encontro da fotografia como elemento estruturador da imagem.

No entanto, quando esta questão é pensada no contexto brasileiro do século XIX, em que, à chegada impetuosa da fotografia e mesmo das tendências naturalistas/realistas se sobrepõe um projeto conservador de arte, ela necessariamente ganha uma outra complexidade. Uma complexidade que, se estudada, poderá trazer novos dados para a compreensão não apenas das imbricações entre pintura e fotografia e fotografia e escultura, mas igualmente sobre os impulsos de conciliação de contrários dentro do âmbito da arte oficial no Brasil, naquele período.



* As idéias aqui expostas foram utilizadas na produção de um projeto de curso de pós-graduação, uma das exigências do exame para a obtenção do título de Livre-Docente junto ao Departamento de Artes Plásticas, em dezembro de 2005.

Tadeu Chiarelli é professor Livre-Docente do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP e coordenador do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Tem no prelo o livro *Pintura não é só beleza*. A crítica de arte de Mario de Andrade, a ser publicado pela Letras Contemporâneas em agosto de 2006.

21. ALENCAR, José de. *Senhora* (1875). São Paulo: Editora Ática, 1971, p. 171.

22. Recentemente foi lançado um livro sobre o pintor Pedro Américo, em que a autora levanta e comenta uma série de documentos que comprovam o uso da fotografia por este artista, um dos principais nomes da arte brasileira do século XIX (ROSENBERG, Liana Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.).

23. Ver nota anterior.