

# *Oitocentos*

*Arte Brasileira do Império à República*

*Tomo 2*

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

**Realização da Publicação**

UFRRJ  
CEFET-Nova Friburgo

**Organização**

Arthur Valle  
Camila Dazzi

**Projeto Gráfico**

Camila Dazzi  
dzaine.net

**Editoração**

dzaine.net

**Editoras**

EDUR-UFRRJ  
DezenoveVinte

**Correio eletrônico**

dezenovevinte@yahoo.com.br

**Meio eletrônico**

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



9 788585 720957



# Perspectivas no estudo da cultura visual brasileira do século XIX

Luciano Migliaccio



Estas considerações desenvolvem-se a partir de uma nova leitura de um texto de Alexandre Eulálio publicado no catálogo da exposição *Tradição e Ruptura. Síntese de arte e cultura brasileira*, realizada pela Bienal de São Paulo em 1984, com a curadoria geral de João Marino<sup>1</sup>. Muita coisa mudou desde então no panorama dos estudos sobre o século XIX. A prova mais evidente disso é o evento de que estamos participando. No entanto, algumas sugestões contidas naquele escrito talvez continuem mantendo uma atualidade premente que cabe reafirmar nesta ocasião. Baseado numa inteligente interpretação aos fenômenos figurativos da teoria da recepção, o texto de Eulálio apontava para novas direções de pesquisa e para uma abordagem mais abrangente ao tema da história da cultura visual no Brasil do século XIX, que não se limitasse apenas às categorias de imagens tradicionalmente incluídas no campo da arte, mas focasse as inéditas transformações da fruição estética que as dramáticas mudanças científicas, ideológicas, técnicas, políticas, ocorridas na época, introduziram num ambiente ainda caracterizado pelos vestígios do sistema colonial escravista e mercantilista, devido a um processo acelerado de modernização .

Para o Brasil, o século XIX é, de fato, um período no qual se sucedem diversos impactos tecnológicos e onde, subitamente tirada da esfera religiosa, a experiência estética começa a ser encarada pelas elites como fator constituinte da identidade política e cultural da nação e como fator de prestígio. A produção de imagens visará, portanto, em muitos casos, refletir a adesão do país aos tempos novos, adotando os gêneros praticados nos principais centros culturais europeus, mas carregados de significados locais. Essa receita de transformação tanto vai influir sobre os centros urbanos mais expressivos e as regiões dependentes deles, como ainda toca e altera de algum modo a retalhada trama do tempo social brasileiro. “Um tempo diversificado em vivências, em elaborações, em tipos de fruições estéticas contíguas e opostas, umas precedentes, outras coetâneas, outras ainda posteriores ao inevitável processo modernizador, que transforma todas as realidades quotidianas”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> EULÁLIO Alexandre, O século XIX. *Tradição e Ruptura, Síntese de arte e cultura brasileira*. São Paulo, Fundação Bienal, 1984.

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*.

No que diz respeito especificamente às artes visuais é preciso destacar uma série de fenômenos os quais urdem a complexa trama do campo da arte nesta parte do continente americano:

- As transformações da cultura de origem lusitana sob o impacto das novas condições impostas pelo desenvolvimento do Brasil no sistema colonial e pelas novas concepções de governo oriundas do despotismo ilustrado durante os reinos de Dom José e de Dona Maria.
- A persistência das modalidades de produção da arte religiosa do período colonial, ao longo de todo o século XIX, não só nos contextos provincianos, mas até na sede da corte e nos centros principais do país. Estas modalidades buscam um diálogo difícil com as novas formas introduzidas pela modernização, adquirindo significados novos em relação à nova situação cultural gerada pela independência nacional e pela política cultural da corte.
- A transformação do ensino artístico, estimulada pela presença da corte, provoca o surgimento das estruturas típicas das instituições artísticas da modernidade, as exposições, a crítica de arte, o começo da formação de um mercado, o desenvolvimento, ainda que restrito, de um público e de colecionadores.
- Surgem então técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem: o caso da litografia e da fotografia, que põem em discussão algumas das funções tradicionais da pintura, da escultura e atividades afins, sobretudo como meio de registro e fixação dos tipos humanos e ambientes sociais. Estas formas de reprodução e circulação da imagem adquirem, no Brasil, uma relevância política frequentemente maior das formas artísticas tradicionais, colocando ao historiador o problema de seu peso e de suas relações com as formas de arte consagradas.
- A pintura sofreria o impacto destas novas técnicas de difusão da imagem, mas ao mesmo tempo influenciaria atitudes, procedimentos, partidos do lápis litográfico e da objetiva do artista fotógrafo. Este, aliás, diversas vezes desdobrado em pintor, ou trabalhando associado ao pintor, recobriria a óleo tanto vistas como retratos e roupagens em fotos ampliadas até o tamanho da pintura ao vivo.
- A difusão da imprensa ilustrada e da fotografia mudaria radicalmente as relações entre artistas, imagem e público. Este fenômeno não é somente brasileiro, é claro, mas nas condições peculiares do Brasil é decisivo analisar as transformações provocadas por estes novos contextos ao nível local.
- O impacto de Paris como centro da editoria ilustrada e posteriormente do mercado internacional da arte, durante a Terceira República, nas escolhas dos artistas e na criação de uma pauta para a arte no Brasil. Contudo, é preciso entender a função de outros centros

européus, em particular Roma e os outros centros italianos, como elementos de mediação entre a cultura parisiense e os artistas brasileiros que ali se formaram.

- Finalmente, é impossível falar de uma história da cultura visual brasileira sem considerar também aquela das classes subalternas, o consumo e a utilização das imagens por parte das camadas populares e dos afro-brasileiros. Tampouco é possível desconsiderar as interações da pintura e da escultura com a etnografia e o desenho científico. As complexas interações entre estes fatores formam o pano de fundo de qualquer tentativa de uma reconstrução das relações entre cultura visual e sociedade no Brasil do século XIX.

Os resultados apresentados ao longo destes dias demonstram que muito está sendo feito em vários campos, desde os estudos sobre iconografia, a fotografia e a imprensa ilustrada, àqueles sobre instituições, colecionismo, público. Contudo, vale a pena destacar algumas diretrizes, já presentes no texto de Eulálio, que ainda podem ser ampliadas e aprofundadas por pesquisas futuras, buscando estender nossos conhecimentos históricos além da análise estilística, da história das instituições artísticas, da busca das fontes e das importações européias e de suas transcrições locais. Além estes elementos, cabe investigar aqueles que denotam a destinação da imagem: desde a técnica às medidas escolhidas para uma pintura, ou uma cópia de um retrato mais famoso, ao lugar de edição de uma gravura, ao jornal ou ao álbum em que foi publicada; em suma, todos os elementos formais e materiais dos objetos estudados formam parte do discurso proposto pela imagem, do seu conteúdo ideológico e histórico, são um indício para poder identificar a sua finalidade social.

Paula Vermeersch ao examinar a releitura da arte colonial realizada por Gonzaga Duque na inacabada revisão de *A Arte Brasileira*, aponta para a necessidade, percebida pelo crítico, de aprofundar as transformações do meio artístico luso-brasileiro anteriores à chegada da Missão Francesa, no Rio de Janeiro e em outros centros<sup>3</sup>. Ao lado da criação das primeiras formas de ensino artístico fora da transmissão das práticas do ofício nos ateliês, com as chamadas aulas régias de Manoel de Oliveira o Romano, houve a tentativa de introduzir uma concepção utilitária do desenho e uma função pública da arte no contexto urbano que iniciou uma primeira laicização do campo. Uma tentativa que se afirmou claramente dentro do círculo do vice-rei Luiz de Vasconcelos e Souza, patrocinador de um programa de decorações urbanas destinadas a destacar o papel do Rio como nova capital dos territórios do império lusitano, em paralelo à existência de um partido favorável à

---

<sup>3</sup> VERMEERSCH Paula Ferreira, *Historiografia da arte colonial na "Arte Brasileira" de Gonzaga Duque*, comunicação apresentada no Segundo Colóquio Nacional de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 22 de fevereiro de 2010.

transferência da corte para o Brasil já no final do século XVIII, como documentado pelos escritos do marquês de Lafões. A exaltação paternalista do bom governo da coroa acompanharia aquela da natureza brasileira e da importância dos seus recursos naturais e humanos. Se manifestaria numa série de obras públicas incluindo a reconstrução do chafariz da Praça do Paço Imperial junto ao antigo cais, o novo chafariz das Marrecas, a Cascada dos Jacarés dentro das obras do Passeio Público.

Estas últimas seriam ornadas com os primeiros bronzes fundidos no Brasil por Mestre Valentim. Um conjunto epigráfico e imagético relacionado com os temas da arcádia poética e da mitologia clássica, seria exposto nos lugares estratégicos da cidade em função da comemoração da ação concreta da monarquia portuguesa.

A este episódio estaria vinculado também o surgimento das primeiras telas com vistas da cidade do Rio de Janeiro. John Barrow em 1792, relatando a sua viagem à Conchinchina, nos dá uma detalhada e extensa descrição dos mesmos:

*Em cada extremidade do terraço existe um pavilhão quadrangular cujas paredes internas estão cobertas por pinturas. Como especimen de arte, não merecem notícias, porém os assuntos pintados longe estão de serem desprezados. As vistas, num destes pavilhões são todas dedicadas a cenas do porto; o teto é coberto com trabalho de conchas; e ao redor da cornija estão representados peixes peculiares à região executados com pequenas conchas. O teto do outro edifício tem a mesma decoração, porém trabalhado com penas, e desenhos de pássaros nativos ornamentam a cornija, cada um com suas respectivas plumagens. Neste, oito pinturas descreviam o que eram, então, consideradas as oito produções mais importantes do Brasil.*<sup>4</sup>

Gilberto Ferrez sugere que os seis painéis ovais hoje conservados no acervo do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes sejam os mesmos que se encontravam num dos dois pavilhões do Passeio Público, criado por Luis de Vasconcelos e Sousa em 1783, aterrando a Lagoa do Boqueirão, que foram demolidos em 1817<sup>5</sup>. Com certeza, os temas daquelas pinturas são afinados com a exaltação dos recursos naturais e das riquezas da colônia brasileira que se encontram nos poemas dos árcades mineiros e nos documentos da Academia de Ciências do Rio de Janeiro, fundada pelo marquês do Lavradio. Nas imagens, como nos escritos dos literatos e dos cientistas, fica evidente a percepção de novas relações com Portugal e do novo papel do Brasil e de sua população.

---

<sup>4</sup> Citado em FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da Cidade. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 17, 1969, p. 221

<sup>5</sup> FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da Cidade. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 17, 1969, p. 219-237; MENEZES DE OLIVA, Leandro Joaquim e os painéis do Museu Histórico Nacional. **A Santa do Pau Oco**. Rio de Janeiro, 1957, p. 57-73.

Leandro Joaquim, retratista de Luis de Vasconcelos e Sousa, executaria as primeiras vistas históricas do país figurando o *Incêndio* e a *Reconstrução do Recolhimento do Parto*, em que apareceriam, ao lado do vice-rei, vários tipos raciais, os fidalgos, os oficiais, os artistas e artífices, o povo em seus trajes característicos. Não deixa de despertar ao menos curiosidade o fato de que, para executar tais obras, o vice-rei não chame algum artista experiente da Europa, mas as encomende a dois artistas nativos de origem africana. Por outro lado, ele protegeu o literato mestiço Silva Alvarenga, que se tornaria professor régio de retórica e poética, e fundaria a Sociedade Literária do Rio de Janeiro. É bem possível que a preferência pelos artistas locais traduzisse uma determinação política dirigida a destacar os progressos realizados pelos súditos da colônia.

Dentro das transformações da pintura de matriz lusitana, outro elemento a ser considerado é a continuidade da tradição do retrato com destinação pública destinado às salas das irmandades e às sacristias. Este gênero se transforma a contato dos modelos lusitanos ou franceses introduzidos pela corte, mas continua durante todo o século XIX e mais além, com a participação de atores insuspeitados como Manoel Araújo Porto Alegre, Vitor Meirelles e até Angelo Agostini, que pinta um retrato de um protetor da Ordem Terceira de São Francisco no Rio de Janeiro. A presença de um artista declaradamente racionalista e maçom entre os escolhidos para pintar retratos públicos sugere uma reflexão sobre o significado das escolhas de gosto da irmandade. Esta, mesmo possuindo um dos conjuntos decorativos de pinturas setecentistas mais prestigiosos da cidade, adotou as severas formas neo-classicas para a reforma do seu cemitério e o retábulo de altar à italiana na capela do mesmo espaço funerário; inseriu um lavabo de formas romanas importado da Itália no meio da decoração e do mobiliário rococo da sacristia.

Em Salvador, José Teófilo de Jesus e Antonio Joaquim Franco Velasco representam a passagem da decoração religiosa a uma pintura de história e de retrato de modelo europeu, voltada para o exemplo moral e a representação da vida íntima. Exemplar neste sentido é o *Retrato de Mulher* de Antônio Joaquim Franco Velasco, do Museu de Arte da Bahia. Não é fácil encontrar um paralelo para esta imagem no universo das representações femininas no Brasil anteriores ou contemporâneas à chegada da Missão Francesa. Talvez, apenas o retrato da Marquesa de Belas da Coleção Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo possa estar ao seu lado pela naturalidade da pose e pela feliz tradução do caráter feminino com os meios da cor.

Os documentos que vão emergindo sobre as reformas das igrejas históricas do Rio de Janeiro mostram com força o papel de um escultor como Antonio de Pádua e Castro, membro da Academia Imperial de Belas Artes, autor ainda nos meados do século XIX das decorações da igreja de Santa Cruz dos Militares, de São Francisco de Paula, de Nossa Senhora Mãe dos Homens em que os

modelos decorativos do período de Dom José se fundem com motivos e insertos narrativos de derivação classicista. Nos relevos da igreja de São Francisco de Paula e da Matriz da Glória cabe destacar a colaboração entre Pádua e Castro, o professor da Academia Imperial, Chaves Pinheiros, e seus alunos mais promissores, talvez o próprio Cândido Almeida Reis, que mais tarde se tornaria arauto do positivismo e um dos escultores mais originais do panorama brasileiro<sup>6</sup>. O número de encomendas executadas por Pádua e Castro mostra que foi talvez o escultor local mais ativo no Rio na primeira metade do século XIX. É significativo que Araújo Porto Alegre, ao elogiar a talha em madeira do período colonial, como sendo uma das feições originais da arte nacional, em antítese à condenação radical proferida pelos mestres neo-clássicos, lamente a falta de herdeiros de Antonio Pádua e Castro, único artista que poderia continuar a tradição da toréutica ou, ao menos, criar uma escola que permitisse a conservação e a manutenção do patrimônio existente. Mesmo assim, ainda na década de sessenta, a execução da talha da catedral de Campinas utilizou modelos de matriz barroca e rococo importados de Salvador da Bahia onde a tradição da decoração religiosa deste tipo persistiu irradiando-se em centros periféricos como Maceió e a Paraíba.

Estendendo um pouco mais o leque das questões a serem examinadas para uma exata visão da recepção dos modelos artísticos, Renato Palumbo, numa tese de doutorado recentemente defendida na FAU USP, estudou a difusão de manuais de ensino do desenho no Brasil da primeira metade do século XIX<sup>7</sup>. A pesquisa tem demonstrado a circulação de textos editados pela tipografia do Arco do Cego de Lisboa, e de repertórios de modelos gravados anteriores ou contemporâneos à Missão Francesa. Por exemplo, a publicação do manual de desenho de Ferreira da Silva, em 1817 no Rio, apenas um ano depois da chegada dos artistas franceses, poderia ser vista como mais uma peça da luta do meio artístico português contra o modelo importado. A edição, anterior aos projetos de manuais de anatomia por Debret e às traduções de textos franceses e ingleses realizadas por Félix-Émile Taunay, estudadas por Elaine Dias, reafirmaria a utilidade da formação das escolas lusas retomando o modelo da Tipografia do Arco do Cego, de que a Imprensa Real parece representar uma continuação. A vantagem dos portugueses é o domínio da imprensa e da língua. O fato de que o texto de Ferreira seja reeditado em 1841, me parece significativo da longa duração deste contraste na cultura figurativa local antes de que a ação de Félix-Émile Taunay consolide a supremacia do

---

<sup>6</sup> ALFREDO, Fátima. Francisco Manuel Chaves Pinheiro e a sua contribuição à imaginária religiosa carioca oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/fmcp\\_fa.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/fmcp_fa.htm)

<sup>7</sup> DÓRIA, Renato Palumbo. **Entre o belo e o útil**: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil do século XIX. Tese de doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004.

modelo acadêmico. Sabemos, por outro lado, que a Imprensa Real disputou até espaço físico da Academia Imperial de Belas Artes até a década de quarenta.

Fora da capital, a difusão da nova concepção do desenho, que surgiu das instituições de ensino oriundas da Missão Francesa deve-se também à interação entre artistas e naturalistas viajantes e artistas locais. Itu tem a sua escola com Miguel Benício Dutra, Belém com Joseph Leon Righini e Bernardes Santarém, São Paulo com Pinto Vedras. Os documentos descobertos sobre a escola deste último permitem perceber um primeiro interesse em relação à pintura de retábulos de matriz italiana na cidade. No Museu de Arte ainda está visível um retábulo com derivações de Rafael, procedente do Mosteiro da Luz que poderia ser atribuído a esta escola, assim como algumas das figuras de evangelistas e santos, claramente derivados de originais do século XVII italiano, documento de um ensino que se inspirava ao classicismo acadêmico. Além dos resultados modestos do ponto de vista da qualidade, o que é importante neste tipo de pintura é a compreensão de um modelo de imagem histórica e monumental que busca se distanciar das modalidades decorativas lusitanas e instaurar outras funções sociais da imagem pintada. Esta não é mais utilizada na tentativa de recriar o fastuoso aparato da corte para os ambientes destinados às reuniões e às cerimônias da elite, mas visa à narração com intenções morais, mediante as dimensões e a clareza da composição, à construção de uma galeria de homens ilustres pela sua fé, como acontece nas grandes figuras de santos carmelitas pintadas por Padre Jesuíno do Monte Carmelo para a Igreja do Patrocínio de Itú, ou uma descrição da realidade social e do costume, inspirada nas ilustrações dos viajantes, no caso de Miguel Benício Dutra.

A mesma evolução pode ser percebida em Minas Gerais num pintor como Manoel da Costa Athayde, certamente um artista erudito, capaz de transpor para a clientela local os complicados esquemas perspectivais do ilusionismo barroco europeu, finalizados a recriar o fausto do cerimonial da corte e da igreja para o público das irmandades da província. No entanto, na última parte da sua trajetória, Athayde busca instituir uma escola de desenho, se dedica à pintura monumental numa obra como a *Última Ceia*, pintada para o círculo religioso e erudito dos Lazaristas do Seminário do Caraça, partidários de uma espiritualidade severa e de uma educação religiosa ilustrada. Pesquisas recentes realizadas no âmbito do CECOR e da UFMG tem destacado o papel relevante da circulação dos manuais e dos modelos de caligrafia na cultura artística da região mineira. O estudo dos estatutos manuscritos das irmandades revela a persistência de práticas gráficas que retomam os modelos da iluminura, mas também dos repertórios de caligrafia impressos em Portugal.

O curso progressivo de desenho, publicado em Recife em 1844, pelo contrário, dá ênfase aos meios de reprodução da imagem, à introdução do método de desenho do natural e premissas

científicas de ótica e sobre a visão. Abordagem mais moderna. Índice de uma cultura local aberta em direção da indústria artística do que no próprio Rio. A instituição do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro é de 1857, enquanto a escola do Recife é fundada alguns anos antes, sendo estimulada por uma visita do imperador Dom Pedro II.

É difícil entender a posição do Recife se pensarmos apenas na produção pictórica e nos meios artísticos tradicionais. Cabe então lembrar da força que em Pernambuco parece ter a indústria litográfica, a passagem por Recife de fotógrafos como Stahl e Leuzinger.

A popularização da litografia constitui decisiva ponta de lança de uma divulgação iconográfica em grande escala, cuja função, num país como o Brasil necessita ser devidamente analisada. Através dessa via privilegiada a caricatura adquire, de imediato, importância decisiva no século XIX, seja pela expressividade agressiva das formas visuais que assume, seja pela urgência das questões que encaminha. Seja através do desalinho insolente da paródia gráfica, paródia que se tornará um *leitmotiv* da cultura brasileira da segunda metade do século, seja através do prodigioso poder de convicção da fantasia, o desenho caricatural pôde indicar caminhos sugestivos para desvincular a imagem das constrictões dos gêneros convencionais. Não isenta de certa ambigüidade, a força paródica e desmistificante da caricatura e da gráfica jornalística penetrou freqüentemente na atividade mais séria de artistas como Belmiro de Almeida (veja-se *Os Descobridores* no museu do Imaraty ou *Nu de mulher*, no MNBA do Rio de Janeiro) ou como Rodolfo Bernardelli, (*Faceira, A Comédia*, para a decoração externa do Teatro Municipal do Rio ). É interessante esta circulação de vários artistas brasileiros entre a sátira e a gravidade da pintura de história. Contudo, neste último gênero também, a gráfica, bem como a fotografia, deu modelos importantes para a criação de um realismo, que buscou distanciar-se das convenções do gênero em direção da representação dos costumes e dos hábitos sociais. É o caso da pintura de temas indígenas ou de costume de Angelo Agostini, estudada por Rosângela de Jesus Silva, onde a tentativa de criar uma linguagem educativa de forte apelo popular passa pela apropriação de modelos da gráfica jornalística. De forma diferente, é possível encontrar vestígios destes interesses também nas pinturas históricas de tema *caipira* de Almeida Junior, onde se manifesta o uso da fotografia na abordagem ao modelo vivo .

Isso nos leva ao tema da imagem fotográfica e da sua relação com a pintura. Todos sabem que a fotografia aparece nas exposições acadêmicas do Rio de Janeiro desde 1842, e que continuou presente e recebendo distinções nestes eventos artísticos seja na sua forma mais mecânica, seja sob a espécie da foto-pintura, em que se destacaram fotógrafos-pintores da Casa Imperial como Papf e Langerock. Talvez valesse a pena de se interrogar um pouco mais a fundo sobre o sentido desta presença da fotografia, da foto-pintura e das inter-relações entre as duas e a pintura no meio

brasileiro do século XIX. É interessante por exemplo que na primeira exposição nacional de 1861, enquanto realizava o projeto do “Brasil Pitoresco”, tocasse ao fotógrafo Vitor Frond ser membro do júri da competição na seção de belas artes e não ao pintor de história da academia, Vitor Meirelles. Este, por sua vez, analisou como membro do júri oficial da academia a participação da fotografia na exposição geral de 1866, publicando um texto sobre o tema. Entretanto, a defesa da verdadeira arte redigida pelo pintor de Florianópolis não parece muito segura. Meirelles, percebendo o grande potencial público e político da imagem fotográfica, parece apostar numa aliança, mais que na oposição entre os dois meios. Para confirmar esta sensação, o próprio artista converte-se à transposição pictórica da imagem fotográfica vinte anos depois no panorama do Rio de Janeiro, realizado em colaboração com Langerock. Recentes estudos de Vladimir Machado tem revelado o interesse para a utilização de técnicas e modelos derivados da fotografia por parte de Pedro Américo, por exemplo na execução da Batalha de Campo Grande, embora sem que o pintor publicasse reflexões relevantes para o debate. Por outro lado, Pedro Américo vivia e pintava em Florença: a utilização da fotografia como modelo devia lhe parecer um atalho confortável utilizado por muitos outros profissionais da pintura<sup>8</sup>. Mas no Brasil a foto-pintura possuía outro destaque e outro status no mercado interno: é suficiente pensar que aderiram às diversas variantes desta técnica artistas como Louis-Auguste Moreau, Miguel Cañizares e Ernst Papf, sobretudo nas modalidades do retrato.

Mas talvez a forma mais importante de diálogo entre fotografia e imagem foi a foto-litografia “um gênero que encontra alguns dos mais altos momentos da nossa iconografia oitocentista nas vistas brasileiras fixadas pela objetiva de Victor Frond e litografiadas pelos melhores mestres da Paris de Napoleão III. Precedem-na de uma década o panorama da capital do império encomendado pela Casa Leuzinger em 1852 a que os lápis litográficos de Benoist e Ciceri deram relevo todo especial”<sup>9</sup>.

Assim Eulálio. As pesquisas recentes de Maria Antonia Couto tem revelado o grande relevo cultural e político da obra editorial de Frond acompanhada pelos textos de Rybeirrolles<sup>10</sup>. Numa carta de Victor Hugo ao exilado francês, o escritor afirma “vocês ergueram um verdadeiro monumento ao Brasil, este país ao mesmo tempo tão arcaico e tão moderno”. É difícil não pensar que naqueles

---

<sup>8</sup> MACHADO, Vladimir. A Fotografia na Batalha de Campo Grande de Pedro Américo, Rio de Janeiro, 2006; MACHADO, Vladimir. Fotografias para o Barão do Rio Branco: o Pintor Pedro Américo como Diretor da Fotografia em Itália (1889-1898), **19&20**, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/pa\\_brbr.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pa_brbr.htm)

<sup>9</sup> EULÁLIO, Alexandre. **Tradição e ruptura**, op. cit. Cabe lembrar os panoramas fotográficos de Pernambuco durante a visita de Dom Pedro II, realizados por Leuzinger nos mesmos anos.

<sup>10</sup> Ver COUTO, Maria Antonia. As relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: Considerações acerca do álbum “Brasil Pitoresco” de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. **Fênix** - Revista de História e Estudos Culturais v.4, Ano IV, n.2, Abril/Maio/Junho 2007. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/vol11Mantonia.php>

mesmos anos Louis Rochet realizaria e exporia em Paris o monumento a Pedro I, enquanto Meirelles mostraria ao público da capital francesa o primeiro quadro histórico de tema brasileiro. É possível, então, que Hugo comparasse indiretamente, o monumento, que ganharia dos opositores da monarquia o apelido de “mentira de bronze”, com a iconografia fotográfica muito mais adequada à circulação democrática da imagem no mundo contemporâneo depois dos eventos de 1848. Entretanto, é preciso lembrar que o projeto de Frond também era promovido pela corte, consciente da importância da difusão da imagem do país, através da imprensa, junto ao público dos possíveis imigrantes europeus. Emerge então a necessidade de compreendermos as estratégias do poder político em relação à utilização da imagem em todos os campos.

Finalmente poucas palavras sobre um tema que também merece um estudo e uma reflexão mais profunda, a partir das excelentes contribuições de Paulo Knauss: a presença dos brasileiros ao lado dos colecionadores norte-americanos que dominavam o mercado da arte na capital da Terceira República. É evidente que Zeferino da Costa ao trabalhar nas pinturas da Candelária, ao lado da sua formação romana, foi buscar inspiração nas pinturas de Puvis de Chavannes, ou de Henri Laurens no Pantheon. Fundaria assim uma tradição de decoração mural pública que seria uma preocupação dominante para os pintores brasileiros durante o período republicano, apesar dos protestos dos críticos partidários do individualismo da pintura de cavalete, como Gonzaga Duque. É conhecido o encantamento dos barões de São Leopoldo pela pintura de Boudin, que originou a famosa coleção hoje no MNBA, são conhecidos os contatos meio tempestuosos de Eduardo Prado com Rodin. Mas qual foi o papel de Eduardo Prado em patrocinar os artistas luso-brasileiros de passagem na capital francesa? Sabemos das suas relações com Almeida Junior, do apoio financeiro dado às iniciativas editoriais de Ramalho Ortigão com Eça de Queiroz. Mas houve a construção de uma relação dos pintores brasileiros com as contemporâneas tendências portuguesas, começando pelo realismo do Grupo do Leão, para terminar com a nova pintura narrativa de representação da cultura popular e de matriz sociológica proposta por Malhoa. Não terá passado pelos círculos dos embaixadores dos cafeeiros paulistas em Paris? É conhecido o interesse do Conde De Figueiredo pela pintura simbolista, o joalheiro e colecionador Luiz de Rezende participa da vida artística parisiense fazendo-se retratar por Aman-Jean e eventualmente patrocinando os Salões dos Rosa-Cruz. Talvez seja por isso que o MNBA possui um desenho do primeiro cartaz das exposições da irmandade, obra de Carlos Schwabe. A orientação simbolista destes colecionadores certamente contribuiu para a formação de um Alvim Corrêa, que começa como pintor de panoramas de batalhas para depois se orientar em direção da gráfica dos simbolistas Rops e Redon. Eulálio justamente reconhecia nesta

passagem um dos caminhos para a renovação da arte brasileira no século XX<sup>11</sup>. Contudo, o gosto destes colecionadores talvez contribuisse de forma decisiva para orientar as escolhas de Amoedo, de Visconti em direção da pintura de Aman-Jean e de Grasset. Talvez eles colocassem em pauta para os jovens pintores brasileiros o tema de uma pintura decorativa moderna, de grande apelo público e cenográfico em estreita relação com a arquitetura, como sugere Arthur Valle<sup>12</sup>, baseada no valor construtivo e emotivo da cor, em alternativa às propostas naturalistas, mas também à mística pre-rafaelita dos murais romanos de Burne-Jones em San Paolo fuori le Mura e dos seus seguidores do movimento italiano *In Arte Libertas*, fomentado por D'Annunzio, admiradíssimo no Brasil. Neste sentido, quadros como o *Último Baile da Monarquia* de Aurélio Figueredo adquiriria um papel precursor de uma pintura que só afirmaria a sua presença de forma madura no pano de boca e nas outras decorações do Teatro Municipal do Rio de Eliseu Visconti, plenamente integrada no conjunto da arquitetura e num coerente programa imagético de matriz racionalista.

Tampouco deve ser esquecido o mecenato da família Guinle que teve um papel decisivo na participação brasileira à Exposição de Turim de 1911, que foi muito relevante para os desdobramentos da arte decorativa no Brasil, e ainda precisa ser estudada com profundidade. A mesma família patrocinou as importantes decorações murais da sede do Fluminense Football Club por Arthur Timotheo e João Timotheo da Costa.

Uma tecela importante no mosaico ainda lacunoso da história dos colecionadores brasileiros é a ação de Alfredo Ferreira Lage em Juiz de Fora. A família teve um papel importante na aquisição de obras de artistas de origem portuguesa, francesa, de objetos de arte decorativas e na promoção de artistas brasileiros, que Alfredo colocou dentro de um quadro coerente de colecionismo, seguindo o padrão dos museus artísticos industriais presentes na França, na Áustria, na Itália. A reunião de modelos do passado e de culturas exóticas significava a busca de exemplos para uma cultura decorativa moderna vinculada ao desenvolvimento da indústria têxtil que ia se formando na região. Certamente Ferreira Lage representa uma figura singular de colecionador que merece ser estudada não apenas em razão da constituição do acervo, mas também pelo interesse em fomentar a construção de um dos primeiros edifícios a destinação museal do país e pela articulação das diversas facetas do seu colecionismo<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Ver EULÁLIO, Alexandre. **Henrique Alvim Corrêa**: Guerra e Paz. Cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1981.

<sup>12</sup> VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_pint\\_dec.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_pint_dec.htm)

<sup>13</sup> MIGLIACCIO, Luciano. **O Museu Mariano Procópio**. Rio de Janeiro: Banco Safra, 2009.

O interesse dos brasileiros em relação à arte portuguesa contemporânea é documentada ainda pelas doações de dois colecionadores brasileiros, Cunha Porto, em 1902, e Luiz Fernandes em 1926. A coleção Cunha Porto parece ter formado o núcleo mais importante e consistente de autores portugueses no acervo sendo dividida entre o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o acervo do Museu do Itamaraty também no Rio e uma parte que ficou, ao que se diz, em Portugal, onde Cunha Porto viveu como funcionário da legação diplomática brasileira. Provavelmente grande parte da coleção se deve a Joaquim Augusto da Cunha Porto, que foi, entre outras coisas, o primeiro secretário e o segundo diretor do Gabinete Português de Leitura do Rio e conselheiro da Sociedade Portuguesa de Beneficência; primeiro secretário, bibliotecário e diretor das aulas do Liceu Literário Português.

Luiz Fernandes, nascido na Bahia, mas criado em Portugal, viveu longos anos em Paris onde se dedicou aos seus gostos de colecionador, reunindo um grande acervo de cerâmica, de pintura e de libretos de óperas representadas em Portugal ou de assunto português. Legou as suas coleções ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, à Academia de Belas Artes do Rio e ao Instituto Histórico e Geográfico de Salvador da Bahia. A reconstituição desta importante coleção ainda está por ser feito.

Graças aos estudos de Roberto Conduru, a produção visual dos afro-brasileiros começa a ser objeto de uma reflexão histórica mais abrangente. O mesmo não pode ser dito, contudo, tirando o caso da atividade de Reis Carvalho, tema de pesquisas em desenvolvimento, relativamente ao estudo sistemático das relações entre arte, ilustração científica e etnográfica, e à arte popular. Uma história da cultura artística brasileira do século XIX não pode se fazer prescindindo de todas estas diretrizes que compõem um mosaico complexo e quase inextricável de temas, questionando os próprios limites da história da arte como disciplina, e tornam por isso a tarefa dos estudiosos futuros sumamente fascinante.