

A INSERÇÃO DA FOTOGRAFIA NO CENÁRIO CULTURAL BRASILEIRO SOB A ÓTICA DE FÉLIX FERREIRA

*THE INSERTION OF PHOTOGRAPHY IN THE BRAZILIAN CULTURAL SCENARIO
FROM FELIX FERREIRA'S PERSPECTIVE*

Franciane Cardoso

Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte/UFRGS/IFSul
francianecardoso@ifsul.edu.br

Niura Legramante Ribeiro

Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte /UFRGS
niura.legramante@gmail.com

RESUMO

O contexto cultural do século XIX no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, apresenta uma trama bastante complexa no que concerne à relação entre os seus agentes. As instituições legitimadas naquele momento, como o Liceu de Artes e Ofícios e a Academia Imperial de Belas Artes, foram espaços de circulação de uma gama de gêneros hierarquicamente concebidos, bem como de distintas linguagens. Estas ainda dividiam-se entre aquelas pertencentes ao domínio das “belas artes” e as chamadas “artes industriais”, que representavam a busca por progresso e a inserção do país em um cenário de desenvolvimento. Tendo como ponto de partida essa trama de agentes, o presente artigo objetiva criar um ponto de entrada no pensamento do jornalista e crítico Félix Ferreira, autor do primeiro livro sobre arte brasileira publicado em 1885 e intitulado *Belas Artes: estudos e apreciações*, desenvolvendo, a partir de uma análise neste texto fundador, cria-se um panorama de como o teórico percebia a fotografia como uma linguagem que, para além de potencialmente constituir um importante auxiliar para a pintura, como muitos artistas e teóricos da época acreditavam, poderia também desenvolver papéis como auxiliar na popularização da arte e, a partir de seu ensino, inserir o país em um patamar de desenvolvimento, tão caro ao pensamento da época.

Palavras-chave: Félix Ferreira. Crítica de Arte. Fotografia. Século XIX.

ABSTRACT/RESUMEN

The cultural context of the 19th century in Brazil, more specifically in Rio de Janeiro, presents a very complex plot concerning the relationship between its agents. The legitimate institutions at that time, such as the *Liceu de Artes e Ofícios* and the Imperial Academy of Fine Arts, were spaces flowing of a range of hierarchically conceived genres, as well as distinct languages. These institutions were still divided between those that belonged to the ‘fine arts’ domain and the so-called ‘industrial arts’, which represented the search for progress and the country's inclusion in a development scenario. Regarding this network of agents as a starting point, this article aims to create an entry point in the mindset of the journalist and critic Felix Ferreira, author of the first published book on Brazilian art in 1885 and entitled 'Belas Artes: studies and appraisals'. Based on an analysis in this founding text, an overview was created to determine how the theorist perceived photography as a language, along with being a potential aid to painting since many artists and theorists of the time believed it. Furthermore, it could also develop roles to assist the popularization of art and, from its teaching, introduce the country into a level of development so dear to the thinking of that time.

Keywords/Palabras clave: Felix Ferreira. Art Criticism. Photography. The 19th century

Remontar o período em que se deu a criação dos primeiros textos que, ainda no século XIX, buscavam organizar a arte brasileira dentro de uma narrativa histórica de caráter crítico é uma tarefa que apresenta alguns aspectos a se destacar. O primeiro deles é a pouca quantidade de escritores que se lançaram nessa empreitada e lograram ter seus nomes ainda citados recorrentemente na atualidade quando se pesquisa o tema. Essa lista limitada nos traz, por exemplo, Manuel de Araújo Porto Alegre, Gonzaga Duque e Félix Ferreira – esse último, objeto de análise deste artigo.

Outro aspecto que envolve esse processo de pesquisa são os silêncios que se fizeram desde a escrita desses primeiros textos, gerando obstáculos para que se olhasse com atenção para os processos que se desenvolveram nesse cenário inicial de criação. Alguns autores posteriores chegaram a extremos, como Luiz Marques ao afirmar que

Não houve no Brasil historiadores da arte que estruturaram o cenário intelectual e definiram as suas linhas de força, como, por exemplo, Henri Focillon, na França, Roberto Longhi, na Itália, Julius von Schlosser, na Austria, Erwin Panofsky e Edgar Wind, na Alemanha, Roger Fry, na Inglaterra, etc. Naturalmente, existem alguns nomes de referência, mas se trata em geral de escritores, ensaístas e jornalistas que eventualmente se dedicaram – para o bem ou para o mal – à história da arte. (MARQUES, 2014, p. 2)

Marques apontou na ocasião o fato de que, aqueles que se empenharam numa escrita sobre arte brasileira eram ensaístas e jornalistas. Fato a se considerar é o de que o cenário brasileiro da época não apresentava um campo estruturado que pudesse proporcionar o surgimento de outro tipo de contribuição; entretanto, não são desprezíveis e tampouco inexistentes os textos e autores que fundaram uma história da arte de cunho nacional.

Tendo como certeza apenas que o século XIX foi o nascedouro das primeiras tentativas de organizar um passado de séculos de uma rica produção artística, e que esses primeiros entusiastas da tarefa tiveram a árdua missão de partir do nada, precisando recorrer a uma exaustiva, e muitas vezes infrutífera, pesquisa de campo, propõe-se aqui nessas páginas um recorte específico e bastante modesto, na tentativa, não de esgotar, mas de dar conta de circundar o tema a que se dedica, de maneira que seja possível pensar no contexto e trazer elementos de análise, bem como autores que possam, através de seus textos, dar sustentação para a estrutura proposta.

Apresentado brevemente acima o contexto e a temática que se seguirá, buscar-se-á desenvolver uma análise sobre como o jornalista Félix Ferreira (1841-1898), autor do primeiro

livro sobre arte no Brasil, intitulado *Belas Artes: Estudos e Apreciações* (1885), percebe a inserção da fotografia no contexto artístico da época, tendo em vista que, em inúmeras passagens de seu escrito, o autor menciona fotógrafos e analisa os seus trabalhos no contexto das exposições narradas. Camila Dazzi, em um texto de 2007, tece observações sobre o fato de Ferreira ter sido negligenciado e criticado como autor que escreve sobre arte, inclusive em sua época, por seus pares. Segundo a autora,

O fato da obra não ter merecido ainda um estudo aprofundado, sobretudo se comparada à do seu contemporâneo Gonzaga-Duque, se explica, em certa medida, pelo fato de Félix Ferreira ter produzido um número bem menos significativo de publicações voltadas às artes, não tendo atuado, até onde podemos constatar, como colaborador de jornais e revistas do período com críticas sobre assuntos artísticos. (DAZZI, 2007, p. 1)

Ferreira se destaca nesse contexto, principalmente pela maneira como estrutura o seu livro, partindo da análise de exposições que aconteceram no cenário carioca de 1882 a 1884. Ao discorrer sobre as mostras, ele o faz considerando todas as categorias expostas – e aí inclui-se a fotografia, presente desde décadas anteriores nas Exposições da Academia. Ao compararmos o livro de Félix Ferreira com *A Arte Brasileira* (1888) de Gonzaga Duque, segunda publicação organizada sobre arte nacional, é possível perceber uma diferença importante. Enquanto este detém-se na análise da pintura, incluindo um capítulo específico onde concentra suas considerações relativas à escultura, dedicando-se a essas duas categorias artísticas; Félix Ferreira ocupa-se de escrever sobre as múltiplas categorias expostas nas mostras analisadas.

A primeira publicação do livro de Ferreira data de 1885, sendo reeditado apenas em 2012, com introdução e notas de Tadeu Chiarelli que, em seu texto introdutório, aponta uma especificidade do autor que é cara para a temática aqui abordada. Segundo Chiarelli, Ferreira era um entusiasta do ensino das artes e defendia a sua democratização. Percebia também a importância de não pensar arte e técnica como polaridades dicotômicas, mas de aliar as belas artes às artes industriais. Nas palavras de Tadeu Chiarelli,

A base mais profunda desse pensamento de Félix Ferreira parece se estabelecer na crença de que a arte era um bem comum, devendo ser compartilhada por todos. E, se ela dá sustentação às suas considerações sobre o ensino artístico profissionalizante- e também ao papel das técnicas de reprodução da imagem-, suportará outras posturas do autor enquanto crítico. (FERREIRA, 2012, p. 12)

Em *Belas Artes: Estudos e Apreciações*, Félix Ferreira cria um método para estruturar a sua análise sobre a arte brasileira e nele não se furta de trazer para a discussão, sempre que as exposições analisadas possibilitaram, a fotografia e outras técnicas de reprodução. Esse processo de escrita, amparado em mostras institucionais e particulares selecionadas por ele, deixa pistas de como o autor via a fotografia inserida nesse cenário. Conforme veremos, seu olhar se mostra condicionado pela época em que escreve; entretanto, é de se considerar o fato do autor incluir em um compêndio sobre belas artes, linguagens consideradas externas desse circuito.

Ferreira divide o livro em quatro partes: *Estudo histórico*, *Pequenas exposições*, *A exposição geral de 1884* e *Perfil artístico de Bethencourt da Silva*. Sobre a segunda e a terceira parte, concentramos nossa atenção. O autor opta por fazer uma análise dos artistas e das exposições contemporâneos de sua época em detrimento de uma escrita com grande amplitude histórica e temporal – talvez por ter consciência das dificuldades de encontrar informações e referências de um passado mais longínquo, preferiu tratar daquilo que ainda se fazia presente. Vantagem de um lado pelo fato de que as informações não tinham ainda sido borradas pelo tempo e pela falta de registros; desvantagem de outro, pois escrever sobre um tempo e um espaço em que se está inserido não possibilita uma visão mais ampla dos fatos, fornecendo um ponto de vista afetado por forças, opiniões, desgostos e desejos que cada um de nós carrega como lentes indissolúveis do olhar quando vislumbra seu presente.

Em *Estudo Histórico* o autor apresenta um panorama geral dos fatos e movimentos históricos, abarcando desde a arte oriental até o Renascimento italiano. Considerando que o seu livro é pioneiro e destinado a um público talvez não instrumentalizado, ele propicia informações que permitam que o leitor analise o texto e tenha condições de traçar um paralelo com artistas e movimentos internacionais, demonstrando, assim, uma concepção universalizante que não destoa, em termos gerais, dos ideais positivistas que permeavam a época.

No capítulo *Pequenas Exposições*, Ferreira aborda seis exposições – a do Liceu de Artes e Ofícios de 1882 e cinco individuais dos artistas Almeida Júnior, Arsênio da Silva, Aurélio de Figueiredo, Firmino Monteiro e Victor Meirelles. Cada exposição ganha um subcapítulo. Na parte do texto em que se dedica à exposição do Liceu, deixa clara a sua posição de defesa das aulas práticas na instituição e também não esconde a sua insatisfação com a falta de investimentos nas oficinas. Segundo ele, “enquanto o Liceu de Artes e Ofícios não tiver oficinas normais, o seu ensino (...) não dará todos os bons frutos que árvore tão robusta e tão culta deve

produzir” (2012, p. 113). Entretanto, o autor elogia a iniciativa da instituição de promover a exposição e dá indícios de que possui um olhar aberto ao potencial que outras linguagens, naquele momento denominadas por ele como “artes industriais”, possuíam diante do contexto cultural do país.

A fotografia foi então classificada pelo autor como uma dessas “artes” com pendor mais à reprodução do que à criação. É sabido que, desde a sua propagação na Europa, ela oscilava entre ser vista como uma ferramenta ou como uma linguagem autônoma. Esta última possibilidade era vista com hesitação e receio no meio artístico nacional¹ desde a sua chegada no país, ainda na primeira metade do século XIX; entretanto, esse receio não impediu que ela fosse acolhida nas exposições da Academia desde muito cedo e tampouco, que as produções fotográficas fossem analisadas com critérios mais próximos da pintura do que da litografia, outra arte industrial com vocação para a reprodução. Sobre essa relação com os processos de gravura, ao lado dos quais a fotografia foi inicialmente categorizada, Annateresa Fabris destaca que “por volta de 1860, a fotografia torna-se uma ameaça também para gravadores e litógrafos, uma vez que as reproduções das obras de arte passam a ser confiadas ao novo meio, mais fidedigno e muito mais barato” (2008, p. 182).

Nesse mesmo capítulo sobre a Exposição do Liceu, um pouco adiante, o autor dedica-se à seção de fotografia da mostra de 1882, na qual, segundo ele, apenas dois fotógrafos expuseram. Dá destaque para José Ferreira Guimarães (1841-1924), fotógrafo português ativo no Rio de Janeiro, que apresenta uma fotografia que pode ser considerada “uma jóia, uma obra-prima do gênero” (FERREIRA, 2012, p.120). De acordo com Ferreira, essa fotografia eterniza a tela *Combate de Riachuelo*, de Victor Meirelles, trabalho danificado² e perdido por falta de cuidados específicos após a sua exibição na Exposição Universal da Filadélfia, em 1876. Nesse ponto, o autor indica uma direção importante para a fotografia como registro e propagação da arte.

¹ Tanto Félix Émile Taunay, quanto Manuel de Araújo Porto-Alegre, ambos diretores da Academia Imperial de Belas Artes, o primeiro de 1834 a 1851, o segundo ocupando o cargo de 1854 a 1857, no ano de 1840, o mesmo da chegada do Daguerreótipo ao Brasil, dirigiram discurso para uma turma de formandos da Academia onde Taunay reafirmava a importância de uma arte nacional comprometida com valores tradicionais europeus e Porto-Alegre indagava se “A descoberta da fotografia foi útil ou perniciososa à pintura?” (CHIARELLI, 2005).

² A tela teve duas versões, a primeira versão foi exibida publicamente pela primeira vez em 1872 durante a 22ª Exposição Geral da Academia Imperial. Em 1876 a obra foi uma das escolhidas para ser exibida durante a Exposição da Filadélfia, de volta dos Estados Unidos foram liberadas em fevereiro de 1877, mas só foram abertas pela Academia em dezembro de 1878, os danos foram definitivos e uma segunda versão da tela foi pintada pelo artista em Paris entre 1882 e 1883 (MELLO JR.,1982).

Conhecida no Brasil desde 1840, ocasião em que passou pelo país a embarcação *L'Oriental-Hydrographe*, um navio-escola da Marinha Mercante da França³, a daguerreotipia aportou em terras nacionais cinco meses incompletos depois do anúncio oficial de sua invenção em Paris, que se deu em 19 de agosto de 1839. O abade francês Louis Compte (1798-1868), que fazia parte da tripulação, foi o primeiro responsável por demonstrar no Brasil o seu funcionamento⁴. E, tão logo se tornou conhecida, surgiram muitas potencialidades para a jovem invenção. A princípio pensada como um aprimoramento das técnicas de gravura, ela poderia se juntar a estas no intento de aprimorar uma cultura visual já estabelecida no cotidiano das elites – como a produção de rótulos e de revistas ilustradas –, logo passando a ser incorporada como uma eficiente “auxiliar” da arte, como veremos um pouco adiante.

Na terceira parte do livro, Félix Ferreira descreve a Exposição Geral de 1884 da Academia Imperial de Belas Artes. Subdivide o texto em dez partes nas quais, além de citar todas as linguagens e técnicas expostas na mostra, também traça um histórico administrativo da academia, citando os muitos documentos que ao longo de décadas buscaram regulamentar as suas atividades.

Ao escrever sobre a Exposição de 1884, que viria a ser a última realizada durante o império, Ferreira cita o catálogo⁵ e suas divisões para logo dizer que não seguirá a sua organização. Segundo ele, as provas impressas de gravura que foram incluídas na primeira parte do catálogo (pintura) estariam melhor colocadas em seção separada,

ou adicionada à da fotografia, com a denominação geral de Produções Gráficas e fotográficas – pois o que ali se expõe não é o desenho original, mas a reprodução por processos mecânicos, que já não pertencem aos domínios das belas artes propriamente ditas, mas sim às artes industriais. (FERREIRA, 2012, p. 179)

³ O navio partiu do porto de Paimboeuf, nas proximidades da cidade francesa de Nantes, em 25 de setembro de 1839, com cerca de 80 pessoas a bordo, entre tripulação e passageiros. O navio chegou no Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1839, quando foi identificado como um *colégio boiante*, um navio-escola que promovia uma *expedição didático-científica*.

⁴ Em março de 1840, mesmo ano da chegada do *Oriental-Hydrographe* ao país, Dom Pedro adquiriu para si um equipamento de daguerreotipia, fato que fez dele o primeiro fotógrafo de nacionalidade brasileira.

⁵ Diferentemente dos anos anteriores, que apresentaram catálogos com uma listagem de obras, a Exposição Geral de Belas Artes da Academia de 1884 contou também com um catálogo ilustrado com esboços dos próprios artistas, a produção e o custeio dessa edição, que contou com 100 exemplares, ficou por conta de L. de Wilde, dono de uma das Galerias particulares ativas no Rio de Janeiro do período. O catálogo foi dividido em três seções: pintura (essa seção dividiu-se em duas partes, na primeira se incluiu todas as técnicas e suportes, inclusive provas impressas de diferentes tipos de gravura, na segunda a chamada “coleção de quadros nacionais”); escultura; arquitetura e fotografia.

O autor dá início à seção III do capítulo sobre a mostra, na qual escreve sobre “artes gráficas e fotográficas”, afirmando que a fotografia é um dos bons auxiliares das belas artes – mesma expressão utilizada 18 anos antes por Victor Meirelles para escrever sobre a participação da fotografia na exposição de 1866. Entretanto, tanto um quanto outro dão pistas, ao longo de suas considerações, que percebem na técnica potencial e autonomia para ultrapassar a função de um mero auxiliar; embora, talvez conscientemente, ainda pudessem ambos se sentir desconcertados com tal possibilidade. Ao escrever sobre a categoria “Paisagem fotográfica”, por exemplo, Meirelles oscila entre destacar as qualidades artísticas das fotografias de George Leuzinger, premiado com uma medalha de prata na exposição, e indicar sua utilização como material de estudo àqueles que se dedicam à pintura de paisagem, como podemos observar nas palavras do autor:

Os trabalhos fotográficos deste senhor primam pela nitidez, vigor e fineza dos tons, e também por uma cor muito agradável. Pode-se dizer desses trabalhos que são perfeitos; pois representam fielmente com todas as minudências, os diversos lugares pitorescos do nosso característico país. Algumas provas são obtidas com tanta felicidade, que parece antes um trabalho artisticamente estudado, e que neste ponto rivalizam com a mais perfeita gravura em talhe doce; direi que estas provas poderiam servir perfeitamente de estudo aos artistas que se dedicam a arte bela da pintura de paisagem. As formas são ali reproduzidas com toda fidelidade da perspectiva linear, e o que, sobretudo, torna-se ainda mais digno de atenção é a perspectiva aérea, tão difícil de obter-se na fotografia sem grande alteração. (MEIRELLES, 1866, p. 11)

A Exposição Geral de 1866 apresenta, pela primeira vez, uma seção separada para a fotografia, em que a técnica passa a ser tratada como uma categoria específica. E é a partir dessa exposição que Victor Meirelles, na categoria de representante do júri, escreve o relatório sobre a sua participação. O documento que se tornou pioneiro no que diz respeito a uma história da técnica em território nacional, traz um apanhado histórico sobre os processos ocorridos na Europa que agregaram valor para a constituição do processo fotográfico, possibilitando que ele avançasse consideravelmente nessas primeiras décadas. Esse relatório escrito pelo pintor se torna uma referência na época com relação à fotografia produzida no país e, em função da escassez de bibliografia sobre o assunto, certamente os críticos, dentre eles Félix Ferreira, tiveram acesso ao documento, sendo influenciados por seu conteúdo.

Meirelles, em suas considerações sobre os trabalhos premiados, se utiliza de critérios como nitidez, “vigor dos tons”, “cor agradável” – todos facilmente aplicáveis à pintura, entretanto, é perceptível a oscilação do artista entre considerar as imagens fotográficas dotadas de qualidade artística específicas ou como instrumentos auxiliares de outras linguagens.

Segundo Tadeu Chiarelli, “por mais que em vários momentos enalteça as singularidades da fotografia, parece, no entanto, difícil para ele sempre pensar a fotografia como uma obra de arte autônoma” (2006, p.20).

Na continuidade da parte III do capítulo sobre a Exposição da Academia, Félix Ferreira aponta a fotografia, juntamente com a xilografia, como “os mais prontos e baratos veículos de vulgarização das obras de arte” (2012, p. 182). Emenda nesse comentário uma crítica ao governo que não investe em oficinas públicas para popularizar a técnica e, conseqüentemente, a arte. Nessa passagem, o autor explicita a sua percepção a respeito de um dos possíveis usos da fotografia em termos sociais, percebendo que, além de ser uma técnica bastante contemporânea, investir em seu conhecimento seria investir na modernização do país. A fotografia continha em sua possibilidade reprodutiva um meio para tornar as imagens mais acessíveis de disseminá-las com mais eficiência e velocidade.

Em *Fotografia: usos e costumes no século XIX*, Annateresa Fabris, ao discorrer sobre as possibilidades da fotografia dentro do universo artístico, destaca que

contribuindo para a educação visual do público, a fotografia propiciaria o estabelecimento de uma escala de valores entre os artistas, graças à qual os profissionais se distinguiriam dos amadores, se estabeleceria um sistema de livre concorrência que levaria o pintor a se superar e a se aperfeiçoar continuamente. (FABRIS, 2008, p. 183-84)

Ferreira continua seu texto no intento de apresentar os fotógrafos expositores em 1884 e os elogia afirmando que “nenhum dos quatro expositores (...) deixa de ser notável em sua especialidade – e de comprovar brilhantemente os seus adiantamentos na arte” (2012, p.182). O primeiro a ser citado é Marc Ferrez (1843-1923)⁶ que apresenta na exposição, fotografias de navios da Armada brasileira, as quais Ferreira recomenda pela “nitidez da impressão” e destaca que esse fator, considerando a mobilidade do objeto fotografado, só atribui mais valor à imagem. Esse critério da nitidez é bastante empregado em 1866 por Victor Meirelles em seu relatório e, conforme destaca Maria Inez Turazzi, “o julgamento de Victor Meirelles tem o rigor da crítica especializada e a admiração sincera do artista. Além de elogios à beleza e perfeição, no seu relatório sobressaem critérios sobre a nitidez das imagens, os efeitos de luz” (1995, p. 125-26).

⁶ Fotógrafo brasileiro atuante no Rio de Janeiro, filho do escultor e gravador Zeferino Ferrez e sobrinho de Marc Ferrez, artistas da Missão Artística Francesa.

O segundo fotógrafo expositor de 1884 citado por Ferreira em seu texto é Modesto Augusto da Silva Ribeiro, que também participou da Exposição da Academia de 1866, sendo premiado com uma medalha de bronze na ocasião e, para o qual Victor Meirelles começa o texto sobre sua participação afirmando que “seus trabalhos fotográficos não estão longe de atingirem a perfeição, que seu autor se esforça para obter” (MEIRELLES, 1966, p. 10). Félix Ferreira compara as fotografias *au charbon*⁷ de Ribeiro com gravuras e litografias. Segundo ele,

o Sr. Modesto Ribeiro é um especialista ,muito distinto desse sistema fotográfico: os seus trabalhos são sempre muito bem-acabados, as posições das figuras bem-escolhidas e o processo tão habilmente empregado que algumas provas podem passar por gravuras ou litografias aos olhos dos menos entendidos. Nessa seção é incontestavelmente um dos que mais abrilhantam e o único na sua especialidade. (FERREIRA, 2012, p. 183)

O autor de *Belas Artes: Estudos e Apreciações* prossegue a sua análise sobre o trabalho dos expositores citando os Srs. Carneiro & Tavares⁸ e José Ferreira Guimarães (1841-1924), ambos expondo fotografias que utilizaram a técnica da vitrificação a fogo⁹. Ao segundo dedica alguns parágrafos nos quais não poupa elogios, afirmando que o fotógrafo é “mais que um emérito profissional, é um ardente apaixonado de sua arte” (FERREIRA, 2012, p. 184). Cabe destacar que anos antes, na já comentada Exposição de 1866, foi Guimarães que obteve a premiação máxima na categoria fotografia da Exposição, a 1º medalha de prata. Victor Meirelles, na ocasião, escreveu em seu relatório que “os trabalhos do Sr. Guimarães sobressaem-se pela fineza, nitidez e perfeição dos objetos representados e também pelo vigor dos tons que são bem calculados e de uma cor agradável, posições escolhidas com gosto e naturalidade” (MEIRELLES, 1866, p. 9).

Félix Ferreira prossegue indicando uma qualidade do fotógrafo que pode ser interpretada como uma inclinação à pesquisa constante. Segundo o autor, Guimarães empreende tempo e dinheiro em viagens à Europa e aos Estados Unidos para conhecer novas

⁷ Fotografia *au charbon* ou a carvão consistia em processos de impressão para provas positivas formadas por substâncias inalteráveis.

⁸ Carneiro foi um fotógrafo carioca ativo entre 1850 e 1880 que teve alguns sócios ao longo de sua trajetória. Na exposição de 1866 expôs trabalhos produzidos com seu sócio na época, o Sr. Gaspar, tendo obtido medalha de prata, foram citados no texto de Victor Meirelles recebendo elogios, mas também críticas por parte do autor em função dos retoques feitos nas fotografias ampliadas.

⁹ Empregava a técnica do esmalte a fogo dos medalhões que produzia. No Almanack Laemmert em 1882, foi veiculado um anúncio de Guimarães: “Retratos vitrificados fixados a fogo, como as porcelanas de Sèvres. Perpétua duração, constituindo por isso uma verdadeira e imorredoura relíquia de família” (Almanaque Laemmert, 1882).

técnicas; e ele encerra o parágrafo destacando que a oficina do profissional é “menos consagrada ao mercado que à arte” (2012, p. 184), citação que abre precedentes para compreendermos que, mesmo circunscrito aos condicionamentos de sua época, o autor percebia e deixava escapar nas entrelinhas de seu texto certas qualidades artísticas percebidas naquelas imagens. Ele ainda prossegue afirmando que “são primorosas as provas exibidas pelo Sr. Guimarães: algumas há que são verdadeiras jóias artísticas” (2012, p. 184), e continua a sua análise destacando qualidades como “nitidez da impressão”, “contrastes de claros e escuros”, “suavidade” e “gradações encantadoras”. Também volta a citar a fotografia da obra *Combate naval do Riachuelo*, pintura de Victor Meirelles perdida em 1876, a qual já havia sido mencionada no capítulo sobre a Exposição de 1882 do Liceu de Artes e Ofícios.

A fotografia é acolhida desde muito cedo no país pelas Exposições Gerais da Academia e, é interessante pensar que, conforme aponta Annateresa Fabris (2008), na Europa os pioneiros em processos fotográficos como Louis Daguerre (1787-1851) e William Fox Talbot (1800-1877), embora se utilizassem de uma tradição visual claramente oriunda da pintura para elaboração de suas imagens – *Natureza-morta* (1837) de Daguerre é um exemplo –, sustentavam um discurso que exaltava o caráter realista da invenção e a pretensa exatidão de suas imagens em detrimento do caráter ilusório, próprio das linguagens artísticas. Isso acontecia, possivelmente, em função de uma busca por valorizar financeiramente a invenção, apontando sua utilidade científica. Segundo a autora,

O discurso da fidelidade ao real, da exatidão, mobilizado pela própria fotografia, que confere verdade ao meio em si, que atribui autenticidade ao que registra, independentemente da natureza do referencial, volta-se contra ela quando tenta ser aceita no panteão artístico. (FABRIS, 2008, p. 174)

Sobre a forma como a fotografia é recebida em território nacional, Pedro Karp Vasquez indica que já na Exposição Geral de 1842 foram expostos Daguerreótipos, e talvez o que é mais surpreendente, por uma mulher, conhecida como Senhora Hippolyte Lavenue – nome do marido também fotógrafo. Karp observa ainda que,

País surpreendente em múltiplos aspectos, o Brasil aceitou com prodigalidade a fotografia no seio das exposições de artes plásticas, ou belas-artistas, como se dizia então. Enquanto a Europa franqueava com cautela as portas das instituições a essa filha mais nova das musas, aqui em Pindorama a academia acolhia a irrequieta e desafiadora caçulinha com exemplar complacência. (VASQUEZ, 2003, p. 32)

Não constitui novidade que o domínio das Belas Artes na época apresentava uma série de limites bem traçados e a fotografia certamente não se inseria nesse contexto facilmente. Sobre isso, Tadeu Chiarelli observa em artigo que

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 indústria. (CHIARELLI, 2005, p. 85)

O autor faz essa consideração trazendo um trecho em que Ferreira escreve sobre a Exposição do Liceu de 1882 e sobre a qualidade das chamadas artes industriais. Embora seja importante que não se perca de vista o cenário construído no século XIX, em que predominavam ideias positivistas de progresso, cenário esse em que industrializar era sinônimo de evoluir, não é sem importância a posição do crítico oitocentista quando este cita Robert Lasteyrie (1848-1941)¹⁰, um conhecido divulgador do interesse artístico da fotografia nos jornais da época, para falar sobre a dissolução entre os limites da “indústria moderna” e das “belas artes”. Ele acrescenta ainda que

Certos produtos de artes industriais atingem tal grau de perfeição que tanto podem ser classificados nas belas artes como na indústria - tais são as litografias, as fotografias, os objetos de ourivesaria ornatos de metal fundido e até impressões tipográficas. (FERREIRA, 2012, p. 114)

Possivelmente Félix Ferreira não antecipou uma qualidade artística específica à fotografia. Não se pretende aqui forçar esse ponto de vista, mas destacar a defesa feita pelo autor da técnica e a sua percepção, contextualizada em seu tempo, da importância da assimilação dessa e de outras linguagens para o amadurecimento cultural brasileiro.

É importante salientar que houve alguns fatores de destaque na história inicial da fotografia, como, por exemplo, a criação do francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), os *Carte-de-visite*, que tiveram o seu ápice de popularidade na década de 60 do século XIX. Aliados à popularidade do retrato, acentuaram o caráter comercial e mesmo industrial do processo fotográfico. Félix Ferreira escreve sobre fotografia nas exposições do Liceu e da Academia na década de 80 daquele século, permeado pelos reflexos ainda vivos dessa técnica

¹⁰ Robert Lasteyrie (1848-1941) paleontólogo e arqueólogo francês.

que impactou fortemente o trabalho de muitos fotógrafos já consagrados com outras modalidades.

Esse engajamento dos processos fotográficos em um mercado comercial de intensa atividade, que dava conta de suprir uma demanda crescente por retratos e vistas urbanas, não anula a existência de uma série de fotógrafos que já pensavam a sua produção a partir do viés da criação artística. Pedro Vasquez (2003) traz uma passagem interessante sobre a forma como esses dois universos, o comercial e o artístico, se interseccionavam no século XIX. Segundo ele, Félix Nadar (1820-1910) chega a escrever sobre o fato de seu contemporâneo, o fotógrafo Gustave Le Gray (1820-1884) ter abandonado a profissão porque ele “era incapaz de submeter-se às leis da produção industrial (...) era um artista que havia escolhido a fotografia como meio de expressão pessoal”. (FRIZOT, 1988, p. 110 apud VASQUEZ, 2003, p. 37)¹¹

Assim sendo, não se pode desconsiderar que, embora a crítica e outros agentes institucionais, como a Academia por exemplo, a princípio, atribuíssem à fotografia o status de uma mera técnica reprodutiva, outros agentes, aqueles responsáveis por sua produção, encontravam nela um meio expressivo através do qual expunham uma forma pessoal de representar.

Outro aspecto que chama a atenção em *Belas Artes: Estudos e Apreciações* é a ampla defesa feita por Ferreira do gênero paisagem. Não são poucas as passagens em que o autor defende a teoria de que esse seria o gênero que melhor daria conta de representar uma escola brasileira de pintura. Nessa defesa ele afirma que

É da natureza que os nossos pintores têm de haurir todo o nosso engrandecimento artístico futuro; é na contemplação e no estudo desses primores que o Criador derramou a mãos pródigas por esta terra em que nascemos, que o artista encontrará os elementos da verdadeira Escola Brasileira. (...) Ao passo que a pintura histórica de batalhas vai decaindo do gosto público, os quadros de gênero e os de paisagem vão subindo em apreço. (FERREIRA, 2012, p. 198)

O autor ainda faz uma crítica ao pintor Victor Meirelles quando escreve sobre a pintura *A primeira missa no Brasil*, Félix Ferreira comenta que “lamenta-se que o grande colorista tenha abandonado a paisagem brasileira, para a qual tão propício se mostra sempre o seu culto e possante talento artístico”. (FERREIRA, 2012, p. 204)

¹¹ FRIZOT, Michel. A New History of Photography. Colônia: Könemann, 1988.

Como já citado anteriormente, é sabido que as primeiras experiências fotográficas se amparam numa tradição visual pictórica. Annateresa Fabris ao escrever sobre essas primeiras imagens indica que “elas são compostas de acordo com a gramática visual herdada dos pintores holandeses do século XVII e dos paisagistas ingleses dos séculos XVIII e XIX” (FABRIS, 2008, p. 175). Isto posto, atentemos para a relação que se buscará estabelecer aqui entre a fotografia e a pintura de paisagem no Brasil do século XIX.

No âmbito da Academia, apesar da disciplina de Paisagem existir desde 1826, é somente a partir da década de 1880, mais especificamente 1882, com a contratação de Georg Grimm (1846-1887)¹² como professor da cadeira que o ensino de paisagem ganha uma maior autonomia e mobiliza os artistas a observarem a natureza para além das vidraças dos ateliês da instituição. Grimm se destaca nas duas Exposições coletivas importantes da década, a do Liceu de 1882 e a da Academia de 1884, na qual tem um de seus trabalhos premiados e é citado com destaque nos textos de Ferreira referentes às duas exposições – também tem citações e apontamentos referentes a expositores que eram os seus discípulos e se sobressaíram.¹³ Ao ressaltar a participação do paisagista na exposição do Liceu, o autor apresenta uma breve biografia deste, elencando os muitos lugares já visitados e a sua facilidade em pintar. Já quando escreve sobre a participação de Grimm na Exposição da Academia traça um paralelo entre ele e Nicolau Facchinetti em que, sem desmerecer George Grimm, apresenta sua predileção pelo segundo, justificando assim a sua opinião:

A escola que segue o Sr. Grimm, bem o sei, é a da voga. Está na moda o Impressionismo, uns tons crus, umas pinceladas de efeito, pedra de toque dos artistas de merecimento real, que, como o Sr. Grimm, conhecem todos os segredos da arte, sirtes onde naufragam as mediocridades; mas, sem pesar, confesso, gosto mais da outra escola, da que segue o Sr. Facchinetti, mesmo com essas minúcias que todos lhe reprovam. (FERREIRA, 2012, p. 228)

Feitas essas observações sobre a pintura de paisagem no contexto nacional, e, lembrando da influência que a tradição pictórica exerceu sobre a produção fotográfica, convém sublinhar que, embora essas imagens tenham vindo na esteira de outros processos de reprodução

¹² Georg Grimm exerce a função de professor da cadeira de *Paisagem, flores e animais* da Academia Imperial de Belas Artes entre 1882 e 1884. Em meados de 1884, rompe com a Aiba devido às crescentes divergências com a instituição, provocadas por sua descrença na metodologia de ensino aplicada na AIBA. Reúne então um grupo de artistas, mais tarde conhecido como Grupo Grimm, com quem exercita a prática da pintura ao ar livre.

¹³ Félix Ferreira cita os pintores Domingos Garcia y Vazquez (1859-1912) e Hipólito Boaventura Caron (1862-1892) como alunos de destaque de Grimm que apresentam propensão para o gênero paisagem.

como a litografia e por muito tempo se mantido ao seu lado nas análises críticas do oitocentos, não se pode negar que as possibilidades visuais trazidas por elas influenciaram também o desenvolvimento de uma tradição visual específica no circuito nacional.

Pedro Karp Vasquez (2003) aponta que a fotografia chega ao país em um momento bastante favorável, já que, durante o período colonial, em função de uma proibição vinda de Portugal, não se produziram vistas que representassem o país, gerando uma insuficiência desse tipo de imagem que viu a sua demanda aumentar principalmente a partir de 1860, quando se estabelece um trânsito regular de navios à vapor com a Europa.

Embora a pintura de paisagem fosse produzida desde o início do século XIX, é a partir da segunda metade deste século que a produção de paisagens ganha fôlego e adeptos. A participação de paisagens nas exposições do Liceu e da Academia apresentam números consideráveis¹⁴. A fotografia encontra um espaço profícuo nesse campo de produção, registrando as vistas urbanas e criando imagens do progresso. Tadeu Chiarelli indica que, durante o segundo Império alguns fatores tornaram o contexto favorável para uma ampliação do gosto por esse tipo de imagem, pautados, inclusive, na figura do Monarca brasileiro. Segundo ele,

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 influído 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. (CHIARELLI, 2005, p. 83)

Dessa maneira, se por um lado a fotografia nasce herdeira de uma visualidade pictórica; de outro não se pode invalidar a influência que a produção fotográfica da segunda metade do século XIX no Brasil exerce sobre um gênero de pintura até então considerado de pouca importância, a pintura de paisagem. As vistas fotográficas além de preencherem uma demanda visual do país em expansão, criaram condições nesse contexto para que a crítica e a própria

¹⁴ Georg Grimm apresentou na Exposição da Academia de 1882 o número expressivo de 105 telas (DUQUE, 1995) com paisagens. Na Exposição de 1884, compreendida como um marco, na medida em que apresentou os trabalhos de Grimm e dos artistas ligados a ele, associados à renovação da pintura de paisagem no país, o pintor recebeu a medalha de ouro. No ano seguinte, realizou individual na casa De Wilde, também no Rio de Janeiro, obtendo grande repercussão.

Academia percebessem as potencialidades do gênero pictórico que, mais do que um exercício secundário de técnica para preencher os cenários históricos, continha em si o poder de representar aquilo que de mais exuberante se encontrava por estes lados.

Acrescenta-se a isso o fato de que, conforme aponta Vânia Carneiro de Carvalho (2008), as restrições técnicas que poderiam se apresentar diante do registro de paisagens fotográficas atribuíam a estas qualidades artísticas e pictóricas, conferindo atributos que as distanciavam do ideal de verossimilhança, criando assim uma referência visual entre as paisagens pintadas e as fotografadas. A autora aponta que

Nas imagens fotográficas, as dificuldades técnicas acabaram por se tornar qualidades peculiares de uma linguagem, que contradiz o *status* de produto do real outorgado à fotografia. A desintegração das formas, a contração do espaço, a desarticulação de planos e a perda de profundidade, culminam em imagens sintéticas, que anunciam mudanças nas convenções visuais instituídas pelo realismo, além de uma preocupação precoce em registrar aspectos dinâmicos da natureza, como o movimento. (FABRIS, 2008, p. 217)

Encontram-se, então, dispersos no texto de Félix Ferreira e pelo contexto do século XIX, uma série de indícios que conduzem a acreditar que, por mais que houvesse contradições e resistências, escapavam percepções que atribuíram à fotografia um espaço no panteão artístico, seja pela sua aceitação no meio das exposições ou pelas relações que se pode estabelecer entre ela e a pintura de paisagem, que vê seu *status* mudar ao longo das últimas décadas do século.

As considerações apresentadas aqui são ainda incipientes e constituem a fase inicial de uma pesquisa que buscará olhar para a produção de alguns críticos de arte que se destacaram no período; mas, mesmo nesse primeiro momento, algumas direções já podem ser pensadas, dentre elas a de que no discurso de Félix Ferreira se pode encontrar elementos que indicavam a valorização de aspectos únicos, característicos de uma trajetória artística nacional.

Assim, perceber que um crítico de arte brasileiro do século XIX – um dos poucos a ter publicado um livro sobre o assunto no período – se ocupou de escrever sobre fotografia e, mais do que isso, percebia na pintura de paisagem o futuro de uma escola artística autóctone, defendendo veementemente o gênero diante de um contexto que ainda o via como menor, constituem indícios interessantes e promissores da forte influência visual que a fotografia exerceu no contexto cultural carioca do oitocentos.

REFERÊNCIAS

- CHIARELLI, Tadeu. Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a fotografia. **Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia**, São Paulo, v. 1, p. 14-23, 2006. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B5FD7B5ow39sNWNzWHNac3ZpRjA/edit?resourcekey=0-2Z79C2rDDIGfjSoXIS799A>>
- CHIARELLI, Tadeu. História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. **ARS**, São Paulo, v.3, n.6, p. 78-87, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2943>
- DAZZI, Camila. Comentário sobre o livro de Félix Ferreira “Belas Artes: Estudos e Apreciações”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/felixferreira_ba_arquivos/ff_cba.htm>
- DUQUE, Gonzaga. **A Arte Brasileira**. Mercado de Letras: São Paulo, 1995.
- FABRIS, Annateresa. **Usos e funções no século XIX**. Edusp: São Paulo, 2008.
- FERREIRA, Félix. **Belas Artes: estudos e apreciações**. Editora Zouk: Porto Alegre, 2012.
- GUIMARÃES, José Ferreira. In: **Almanak administrativo, mercantil, e industrial do Rio de Janeiro**. 39ª edição. Livraria Universal e Tipografia Laemmert/Casa Laemmert & Co: Rio de Janeiro, 1882. p. 652. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=313394x&pagfis=52163>>
- MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira?. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 22, n 36, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/79600/46638>>
- MEIRELLES, Victor. Relatório da II Exposição Nacional de 1866. **Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia**, São Paulo, v. 1, p. 6-13, 2006. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B5FD7B5ow39sNWNzWHNac3ZpRjA/edit?resourcekey=0-2Z79C2rDDIGfjSoXIS799A>>
- MELLO JÚNIOR, Donato; ROSA, Ângelo Proença; PEIXOTO, Elza Ramos. **Victor Meirelles de Lima: 1832-1903**. Pinakothek: Rio de Janeiro, 1982.
- PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Mauad/Faperj: Rio de Janeiro, 2016.
- SILVA, Maria Antonia Couto da. História da arte e história da fotografia no Brasil do século XIX: análise de imagens de Victor Frond para o álbum Brasil Pitoresco. 16º **Anpap**, p. 333-342, Florianópolis, 2007. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/034.pdf>>
- SILVA, Maria Antônia Couto. A repercussão da exposição geral da academia imperial de belas artes de 1884, a última realizada durante o império. 22º **Anpap**, Belém, 2013. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/01/Maria%20Antonia%20Couto%20da%20Silva.pdf>>
- SILVA, Maria Antônia Couto. A repercussão da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios, realizada em 1882. **Revista de história da arte e arqueologia**, Campinas, n. 21, p. 125-145, jan/jun 2014. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2021%20-%20artigo%208.pdf>>

SILVA, Maria Antonia Couto da. Coleções de pintura e de fotografia em ateliês - Comentários publicados nos periódicos do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018. <Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/macs_fotografia.htm>

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Funarte/Rocco: Rio de Janeiro, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. **O Brasil na fotografia oitocentista**. Metalivros: São Paulo, 2003.