DOI: http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2012v19n28p169

O USO DA FOTOGRAFIA POR ARTISTAS BRASILEIROS AO FINAL DO SÉCULO XIX

THE USE OF PHOTOGRAPHY BY BRAZILIAN ARTISTS AT THE END OF THE 19TH CENTURY

Camila Dazzi*

Resumo: Artistas prestigiados do meio artístico do Rio de Janeiro de finais do século XIX, como Zeferino da Costa, Rodolpho Bernardelli, Pedro Weingärtner e Henrique Bernardelli usaram fotografias como parte dos seus processos criativos, como modo de divulgar seus trabalhos ou como instrumento de ensino em suas aulas na Escola Nacional de Belas Artes. Nesse artigo não somente destacaremos a utilização de uma tecnologia moderna por esses artistas, mas procuraremos lançar luz sobre as suas atuações como fotógrafos amadores ou diletantes.

Palavras-chave: Arte brasileira. Fotografia. Modernidade.

Abstract: Prestigious artists actives in the artistic milieu of late 19th-century Rio de Janeiro, such as Zeferino da Costa, Rodolpho Bernardelli, Pedro Weingärtner and Henrique Bernardelli used photographs as part of their creative processes, as a way to make their works noted or as a teaching tool in their classes at the School of Fine Arts. In this article we will not only highlight the use of this modern technology by these artists, but we will seek to shed light on their performances as amateurs or dilettantes photographers.

Keywords: Brazilian art. Photography. Modernity.

* Historiadora da arte e professora adjunta no CEFET/RJ - Campus Nova Friburgo.
E-mail: camiladazzi@yahoo.com.br

A palavra moderno, de modo bastante vago, é usada para significar algo 'do presente'. Nesse sentido informal, ela se refere ao que é contemporâneo e é definida por sua diferença em relação ao passado.

Com essa acepção bastante atual, a palavra foi constantemente utilizada no século XIX, nas Américas e na Europa. Mas mesmo quando usada de modo aparentemente neutro, a noção de modernidade envolvia um processo seletivo. Críticos e artistas a empregavam para se referir a alguns aspectos do presente em contraposição a outros que viam como fora de moda ou tradicionais e, de certo modo, remanescentes do passado; ou seja, o termo era usado para demarcar diferenças dentro do presente e para definir distinções em relação ao passado.[1]

Assim, uma prática artística moderna era construída a partir de um sentido de diferença, o moderno era uma forma de diferença. Também significava que o moderno não era somente 'do' presente, mas representava uma atitude específica 'para com' o presente.[2] Como mencionado em uma frase recorrente no meio artístico parisiense de finais do Oitocentos: '*Il faut être de son temps*'.[3]

Em todo o Ocidente, essa desconformidade em relação aos aspectos tradicionais foi vista de diferentes formas. Ela poderia estar presente no distanciamento dos artistas em relação às propostas acadêmicas, poderia significar a adoção da originalidade e da individualidade como princípios guiadores do trabalho dos artistas ou significar a adoção de novas tecnologias no processo de criação artística. É nesse último ponto que nos deteremos no presente artigo.

No decorrer de nossa pesquisa de doutorado[4], localizamos documentos que apontam para o fato de que artistas prestigiados do meio artístico carioca de finais do Oitocentos fizeram uso da fotografia, como parte dos seus processos criativos, como modo de divulgar seus trabalhos ou como instrumento de ensino em suas aulas. Entre eles, podemos destacar Zeferino da Costa, Rodolpho Bernardelli, Pedro Weingärtner e Henrique Bernardelli.[5]

Sobre os dois últimos artistas, Pedro Weingärtner e Henrique Bernardelli, nos foi possível situar documentos que confirmam a sua atuação como fotógrafos.

Por meio de uma carta pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, sabemos que Henrique Bernardelli possuía um gabinete fotográfico no ateliê que dividia com o irmão em Roma, na década de 1880.[6] Temos conhecimento também, através do catálogo da exposição Pedro Weingärtner 1853-1929: Um Artista entre o Velho e o Novo Mundo, ocorrida em 2009/2010, de que:

> em Roma, Weingärtner costumava passear pela cidade com o Cônsul e íntimo amigo Carlos Magalhães de Azevedo levando seu pequeno caderno de anotações e, por uma carta de Magalhães, que lhe pede que traga a maquina fotográfica

> para tirar alguns retratos, temos a confirmação de seu uso pelo artista.[7]

No texto que segue, muito mais do que somente destacar a utilização de uma tecnologia moderna por esses artistas – devemos recordar que, em finais de século XIX, a fotografia era uma técnica em processo de afirmação –, procuraremos nos centrar em pintores e escultores que, acreditamos, atuaram como fotógrafos amadores ou diletantes.[8]

O nascimento da fotografia (c. 1839) e os seus sucessivos aperfeiçoamentos técnicos introduziram no âmbito da representação pictórica, no segundo Oitocentos, modos bastante diversos de interação com o mundo real. De fato, foram numerosas as "sugestões" que o novo meio soube oferecer à pintura. O que teve início com uma tentativa de cópia fiel do real acabou por expandir o campo de visão a ponto de ser possível aos artistas incorporarem às suas obras aspectos do mundo visivo não assimilados, ou parcialmente assimilados, pelo olho humano.

Não causa espanto, por conseguinte, que a revolução provocada pela fotografia no campo da representação tenha dado origem a precoces e recorrentes inter-relações entre as novas modalidades expressivas elaboradas pela fotografia e aquelas já amplamente codificadas pelos diversos meios da representação tradicional artística.

Dos casos mais precoces de Ingres e Delacroix passa-se àqueles de Corot, Renoir, Monet, Manet, Degas, Derain, Cézanne e Gauguin. Isso para mencionarmos somente os artistas franceses, que, certamente, não foram os únicos a utilizar a fotografia. Os italianos Federico Faruffini, Giovanni Fattori, Francesco Paolo Michetti, Giulio Aristide Sartório e o divisionista Pelizza dal Volpedo, entre outros, fizeram igualmente largo uso desse meio, inclusive como pintores-fotógrafos.[9]

Ao longo das décadas finais do século XIX, os artistas descobriram ter em mãos um instrumento de interpretação da realidade que estava em constante inovação. A máquina fotográfica, com suas recorrentes melhorias e novidades, contribuiu para impulsionar os artistas rumo a uma linguagem nova, na qual não era mais tão determinante a imitação apurada, a exaltação do detalhe e da perspectiva correta – perceptível no início do uso da fotografia e presente na pintura mesmo antes do surgimento daquela –, e para a construção de uma nova relação da imagem com a realidade visiva, que perpassava pela qualidade dos contrastes de claro-escuro, pela justaposição de massas cromáticas, pela indistinção dos contornos – a linha de contorno era criticada como abstração intelectualista que nada tinha de relação com a realidade –, pelo enquadramento, pelo seu processo fotográfico de decantação e pela abstração formal.[10]

A relação arte-fotografia, que tantas críticas negativas rendeu ainda na primeira metade do século XIX, se tornou progressivamente menos polêmica

a partir da década de 1860. Em 1861, o uso da fotografia por parte dos pintores era tão difundido que o crítico de arte Théophile Gautier, visitando o *Salon* parisiense daquele ano, pôde, não por acaso, observar como os detalhes, os enquadramentos e as poses haviam sido estudados quase constantemente com base na fotografia. O uso da fotografia "triunfara" ainda que ela não houvesse sido oficialmente convidada a participar da exposição como expressão autônoma, não contando com uma sessão própria.[11]

Essa pressuposta abdicação da pintura à fotografia também foi expressa em um artigo publicado na *Gazette des Beaux-Arts*, em 1861, no qual se lia:

> Diz-se que a fotografia conduziria ao fim da pintura pois o público, podendo abastecer-se de "quadros da natureza" produzidos pela fotografia, não mais recorreria aos pintores e às suas obras caras... A fotografia assinala o fim somente dos falsos artistas, daqueles que não sabem elevar-se, na sua produção, do papel servil de reprodutores da natureza. Sob este aspecto a fotografia dará uma contribuição importante para a formação do gosto...[12]

Já a afirmação do fotógrafo profissional foi documentada, especialmente na Itália – nação com a qual Zeferino, os irmãos Bernardelli e Weingärtner tinham laços significativos, reforçados por permanências prolongadas no país –, através da publicação de numerosos periódicos dedicados ao assunto: da *Camera Oscura*, organizada por Ottavio Baratti, no fim de 1863, em Milão; *Il Giornale di Fotografia*, de Guglielmo Weintraub, editado em Salerno, em 1868; e *Rivista fotografica universale*, organizada em 1870.[13]

Também os manuais para fotógrafos amadores e diletantes se multiplicaram. Em 1878, Ugo Bettini forneceu precisas indicações sobre o uso de tapetes imitando gramados ou rochas ou, ainda, sobre tapeçarias que bem dispostas poderiam render cenas do campo ou cenas marinhas. Para o enredo do set, ele elencou alguns úteis elementos de cena: "vasos de estilo antigo, ricos de ornamentos, os pedestais entalhados, as balautradas imitando terraços ou balcões, portões rústicos enfeitados por ramos de folhas".[14] Tais escritos eram perfeitos compêndios do gosto eclético de fins do Oitocentos, suspenso entre exuberância decorativa e atenção para a moda oriental.

O número crescente de manuais e a comercialização de máquinas fotográficas sempre mais simples e econômicas provocaram lentamente a difusão da fotografia entre um público cada vez mais amplo, até se tornar um fenômeno comum já na virada do século XIX para o século XX.[15]

A máquina fotográfica entrou no ateliê dos artistas substituindo a velha "câmara escura" ou a "câmara clara" e qualquer outro instrumento até então conhecido como apoio ao difícil estudo do real. A fotografia passou a funcionar para os pintores que dela fizeram uso como um "caderno de esboços" moderno.

Mais do que servir como um suporte para a mamória, a fotografia era o registro de uma forma pessoal de ver as coisas, de as apreciar em sua concretude.

E exatamente pelo fato de realizar uma reprodução do real, a prática fotográfica de pintores e escultores não era somente justificada, mas calorosamente encorajada por alguns teóricos e críticos de arte. Fox Talbot, um dos pais da fotografia, recordou em seu *The Pencil of Nature* que, entre as virtudes do meio fotográfico, estava aquela de:

> [...] introduzir nas […] representações uma multiplicidade de minúsculos detalhes […] que nenhum artista se daria ao trabalho de copiar fielmente da natureza […], nem, certamente, poderia realizar tal façanha sem grande perda de tempo que poderia ser muito melhor empregado de outro modo.[16]

As relações entre a fotografia e o trabalho dos artistas que dela fizeram uso em seus ateliês são diversas e complexas; incluem riquíssima variedade que ia do uso puramente instrumental da imagem fotográfica como um meio aparentemente passivo de reprodução, ao seu emprego como documentação visiva e fiel de algo que se desejava registrar, passando por experimentações originais e utilização das fotos como esboços fotográficos que auxiliavam na realização das pinturas.

No ponto exato de conjunção dessas possibilidades, estava a particular figura do pintor-fotógrafo ou do escultor-fotógrafo.[17]

Para muitos desses artistas-fotógrafos, a reprodução mecânica do real se constituía como fonte de inspiração, uma alternativa manipulável. Para outros, uma minoria, se inseria estruturalmente em diversas fases intermediárias do percurso criativo de elaboração de uma obra, da consciente e predeterminada escolha do assunto até uma série de sucessivas intervenções sobre a própria materialidade da fotografia.[18]

Comum a grande parte dos artistas que vivenciaram o final do século XIX foi a reprodução fotográfica das suas próprias obras, seja como uma recordação, seja como base para a realização de outras versões da primeira obra.[19] Nesse sentido, o acervo do Museu Dom João VI da EBA/UFRJ é bastante rico. Localizamos documentação de inúmeras obras que foram fotografadas por seus autores e enviadas a amigos como um suvenir ou como uma forma de divulgação das obras. Trata-se de fotografias de pinturas e esculturas executadas pelos Bernardelli, como 'Mater', 'Retrato de Rodolpho Bernardelli', 'Paisagem', 'O Aleijadinho em Vila Rica',[20] 'Proclamação da República' e 'Estátua do Barão do Rio Branco'.[21] O museu também possui fotografias de obras de Zeferino da Costa, como 'A Caridade' e 'Pompeiana'.[22]

Figura 1 - Rodolpho Bernardelli trabalhando em seu atelier. Fotografia, acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

Do mesmo modo, os artistas que faziam uso da máquina fotográfica, frequentemente, realizavam autorretratos fotográficos nos quais se mostravam durante a produção de uma pintura ou de uma escultura no ateliê. Foi o que fizeram em abundância os irmãos Bernardelli.

O acervo do Museu D. João VI possui vários registros fotográficos, destacando-se entre eles: 'Henrique Bernardelli pintando uma paisagem', 'Rodolpho Bernardelli terminando o busto de D. João VI', 'Rodolpho Bernardelli retocando o busto de D. João VI', 'Monumento aos descobridores, Rodolpho Bernardelli em trabalho', 'Henrique Bernardelli pintando em Roma', 'Rodolpho Bernardelli modelando baixo-relevo do monumento a Caxias', 'Rodolpho Bernardelli com a estátua de Caxias no ateliê', 'Rodolpho Bernardelli trabalhando na estátua de um padre', 'Rodolfo Bernardellli trabalhando em uma estátua' e 'Henrique Bernardelli pintando um retrato'. As fotos não possuem datas, mas podemos estimar uma datação de acordo com os anos em que as obras fotografadas foram concluídas.[23]

Figura 2 - Henrique Bernardelli trabalhando em seu atelier. Fotografia, acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

Em tais fotografias, a rigidez das poses denuncia a 'artificialidade' do momento e a encenação – não se trata de um registro feito de surpresa e ao acaso. O intento das fotografias parece ter sido ilustrar a obra e o seu artífice, quase uma prova de autenticidade, para a qual serve de testemunha o ambiente do ateliê, repleto de quadros, esculturas e modelos de gesso.

Mas, por certo, as fotografias mais altamente evocativas são aquelas que apresentam junto à obra o modelo e o artista. Exemplo significativo é a fotografia intitulada 'Pereira Passos posando para Rodolpho Bernardelli'. Estando a escultura já acabada, Rodolpho Bernardelli perdeu o papel de protagonista e aparece à parte, em uma das bordas da composição. Ao centro, uma única fonte luminosa parece confundir, em idêntica pose, o modelo e a sua transfiguração na escultura. A fotografia se tornou uma imagem eterna da figura real e do seu duplo.[24]

Figura 3 - Francesco Paolo Michetti: 'Pastorella', c. 1887. Óleo sobre tela, 32 x 23 cm. Roma, Galleria Nazionale d`Arte Moderna. Imagem de domínio público. Disponível em: <http://lifonso.flogbrasil.terra.com.br/foto17589344.html>.

Quanto ao uso da fotografia no processo de criação artística de pinturas, a intervenção mais comum era o emprego de uma grade quadriculada sobre a fotografia que era utilizada para a realização do total ou de um detalhe da pintura. A figura retratada poderia, assim, ser facilmente transposta sobre a tela ou sobre cartões de afresco. A mesma fotografia poderia ser reutilizada em uma nova pintura, com algumas variações na disposição das figuras e nos detalhes do ambiente.

Foi o que fez Francesco Paolo Michetti nas suas muitas imagens de jovens pastoras italianas. Na realização de telas como '*Ritorno dai campi'*

(1875), '*Pastorella'* (1887) e '*Pastorella a Francavilla'* (1890)[25], sabemos que o artista utilizou as mesmas fotografias, hoje pertencentes ao acervo da *Fototeca Nazionale* do *Museo/Archivio di fotografia storica dell'ICCD*.[26]

Um artista brasileiro que parece ter feito uso da técnica foi Pedro Weingärtner. É possível perceber em certas telas do artista a repetição de um mesmo elemento, que julgamos derivar-se da utilização da fotografia, seja ela tirada do ambiente natural ou da pintura na qual ele fez uso do detalhe pela primeira vez. Trata-se de um pequeno lago, ao lado do qual estão alguns troncos de árvore cortados, pormenor presente em telas como 'Paisagem derrubada' (1898), 'Têmpora mutantur' (1898) e 'Gaúchos chimarreando' (1911).[27]

Figura 4 - Pedro Weingärtner: 'Paisagem Derrubada', 1898. Óleo sobre tela, 58 x 98 cm. Pinacoteca APLUB, Porto Alegre.

Ainda no que se refere à fotografia, os limites técnicos do meio – que impuseram durante as décadas iniciais do uso da máquina fotográfica a imobilidade dos modelos em longas horas de pose nada naturais e espontâneas – se ampliaram em finais do século XIX, tornando possível aos artistas-fotógrafos retirar o modelo da sua imobilidade.[28] Mais do que posar, os modelos passaram a interpretar, buscando viver o papel que desempenharia o seu personagem na futura pintura/escultura, em algo muito próximo de uma prática teatral.[29]

Nesse sentido, há uma fotografia de Pedro Weingärtner em que esse tipo de registro é particularmente acentuado: a foto 'Modelos no ateliê', parte da Coleção Percy Becker.

Figura 5 - Modelos no ateliê de Pedro Weingärtner, c. 1890. Foto da Coleção Percy Becker, Porto Alegre. Imagem de domínio público. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_pg.htm>.

Nela, vemos um gordo e velho Baco, seminu, abraçado com duas bacantes, totalmente despidas, saltitando, como que se estivessem participando de um cortejo. Na parede, por cima do lençol estendido que faz fundo ao animado grupo, notamos a parede do ateliê do artista coberta por estudos em papel. À direita, sem tomar parte dos festejos, aparece Weingärtner de perfil.

Não podemos deixar de mencionar aqui o uso da fotografia na realização de retratos. Sabemos que, em 1883, Henrique Bernardelli possuía um gabinete fotográfico no ateliê que dividia com o irmão em Roma. No livro Minha Memória dos Outros, Rodrigo Octavio descreve a mesa de trabalho de Henrique Bernardelli, possivelmente no ateliê dos Bernardelli no Rio de Janeiro, por volta de 1889:

> Por esse tempo, Henrique, que se tornara conhecido como pintor de retratos, recebia frequentes encomendas a serem feitas sobre fotografias e, por vezes, as fotografias ficavam sobre a mesa redonda da pequena sala de visitas [...].[30]

Tudo nos leva a crer, portanto, que, durante seus anos de estudo na Itália, Henrique Bernardelli possuiu um ateliê fotográfico, o que, como já vimos, não era algo inusitado, pois não faltariam ao jovem artista manuais que o instruíssem sobre como montar um gabinete fotográfico e como fotografar. O relato específico de Rodrigo Octavio nos permite concluir que o artista empregava a fotografia especialmente para a realização de retratos.

O uso da técnica foi mantido por Henrique Bernardelli mesmo após o seu regresso ao Brasil em 1888[31] e durante o período de atuação na Escola Nacional de Belas Artes, como podemos anuir em função das fotografias de várias personalidades da época por ele realizadas, localizadas no acervo do Museu Dom João VI.[32] O mesmo podemos sugerir em relação a Rodolpho Bernardelli, uma vez que algumas das fotografia localizadas são de pessoas cujas feições ele imortalizou em bustos.

Porém, não foram os Bernardelli os únicos artistas a fazer uso da fotografia para a realização de bustos e retratos em finais do século XIX, nem era tal prática menos significativa que experimentos mais ousados.

Figura 6 - Vincenzo Caprile: 'Fotografia della Principessa Elena di Montenegro - Napoli, Palazzo Reale di Capodimonte', c. 1898. Do mesmo autor: 'Ritratto della principessa Elena di Montenegro', c. 1898. Fondo Caprile, Fototeca Nazionale, Nápoles.

Após 1860, o sucesso da fotografia forçou os pintores a redefinir a arte do retrato. Com o emprego da fotografia na pintura de retratos:

> renovam-se as poses, as luzes, os enquadramentos; mudam os formatos, introduz-se um diálogo e uma nova identificação com o tema, eliminam-se as tradicionais cenas prospéticas, inserem-se distorções e inversões espaciais, cortes audaciosos dos primeiros planos, efeitos de manchas coloridas e enevoados.[33]

Foi o caso de Vincenzo Caprile, artista napolitano da mesma geração dos Bernardelli e com o qual os irmãos, sobretudo Henrique Bernardelli, devem ter travado algum contato em Nápoles.[34] Caprile utilizava a fotografia para registrar a imagem dos seus retratados, como ocorreu nos retratos que fez do príncipe e da princesa de Nápoles, Vittorio Emanuele di Savoia e Elena di Montenegro. Principalmente no retrato pintado de Elena di Montenegro, são identificadas poucas mudanças em relação à fotografia, sendo as modificações centradas em detalhes ornamentais do vestido.[35]

Também o pintor alemão Franz von Stuck – cuja formação artística se deu nos mesmos anos que Weingärtner se encontarva a estudo naquele país[36] - fez uso da fotografia para a posterior elaboração de retratos, como se deu em relação ao retrato da enteada do artista, Olga Lindpaintner, vestida e adornada com uma mulher do século XV. Na fotografia feita pelo pintor, hoje parte da

coleção do Museu Stuck, em Munique (Alemanha), é possível ver incisões nos detalhes do rosto e dos cabelos da jovem, que, certamente, serviram de base a Stuck para a realização do retrato da sua enteada.[37]

Por sua vez, a fotografia instantânea, tecnicamente já disponível em fins do século XIX, livrou definitivamente o modelo das extenuantes sessões de pose. Mas não era essa a sua única vantagem, ao traduzir o volume em uma imagem bidimensional, a fotografia, de fato, tornava-se um suporte sobre o qual o artista poderia intervir graficamente – como fez Stuck. A figura podia, assim, ser facilmente transposta sobre a tela ou o papel.[38]

Figura 7 - Henrique Bernardelli: 'Carlos Gomes em viagem para a Europa', c. 1893. Fotografia, acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

Localizamos no acervo dos Bernardelli no Museu Dom João VI, entre outras, as seguintes fotografias em forma de retrato: 'Retrato de Machado de Assis', 'Retrato de Machado de Assis de perfil', 'Carlos Gomes em viagem para a Europa', 'Retrato de Marechal Deodoro da Fonseca' e 'Retrato de Arthur Azevedo'.[39]

Figura 8 - Henrique Bernardelli: 'Deodoro de Fonseca', c. 1891. Fotografia, acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

Sabemos que, em 1905, Rodolpho Bernardelli inaugurou a escultura de Carlos Gomes em Campinas, cuja pose possui claras semelhanças com a fotografia localizada. Também pudemos verificar grande semelhança entre a 'Fotografia de Arthur Azevedo' e o busto do escritor feito por Rodolpho Bernardelli em 1891. Já Henrique Bernardelli produziu um retrato de Machado de Assis em 1905, que muitas similaridades possui com a fotografia do acervo do Museu Dom João VI.

Figura 9 - Henrique Bernardelli: 'Proclamação da República' (detalhe), 1892. Óleo sobre tela. Academia Militar das Agulhas Negras, Rio de Janeiro.

Mas é a relação entre a fotografia do Marechal Deodoro da Fonseca e a sua representação na tela 'A Proclamação da República', datada de 1892, que mais chama a atenção. Temos conhecimento que o Marechal Deodoro foi representado por Henrique Bernardelli na tela mencionada apenas dois anos antes da morte do herói nacional. No Museu Nacinal de Belas Artes (RJ), se encontra um documento relativo à encomenda da obra, assinado pelo Barão de Itaipu, que, entre outros tópicos, exige a maior semelhança possível entre a figura pintada e o modelo.[40]

Podemos cogitar que, antes de fotografar o velho marechal, Henrique Bernardelli tenha pensado na atitude que desejava que ele representasse na tela, pois, na fotografia encontrada no Museu Dom João VI, percebemos que muito mais do que registrar o modelo posando ou ambientado onde posteriormente seria reproduzido, a preocupação de Henrique foi captar o rosto do marechal, ligeiramente voltado para cima, com os olhos dirigidos para o céu, justamente como na tela da Proclamação da República. A atitude do modelo sugere um agradecimento a Deus, o que vincularia o ato da proclamação a uma intervenção ou favorecimento divino.

Também no que se refere à modernização do ensino artístico, a fotografia obteve cada vez mais espaço, provocando uma interessante reciprocidade que permeava a escolha das poses, das composições e da iluminação, de modo que a

pintura de artistas vinculados a academias e escolas de arte da segunda metade do século XIX apresentava, muito frequentemente, significativa analogia com a fotografia da mesma época.

Cabe aqui mencionar que os artistas citados no presente artigo atuaram como professores na Escola Nacional de Belas Artes, nome pelo qual passou a se chamar a antiga Academia das Belas Artes após a reforma do ensino artístico que ocorre em 1890.[41] Henrique Benardelli, Rodolpho Bernardelli, Pedro Weingärtner e Zeferino da Costa foram, respectivamente, professores de pintura, escultura, desenho figurado e modelo vivo na instituição.

Ainda no que tange a penetração da fotografia nas instituições de ensino artístico, não podemos nos esquecer de Zeferino da Costa.[42] Foi dele uma das primeiras propostas já localizadas sobre a utilização de fotografias na aprendizagem de jovens artistas. A proposta 'inovadora' de Zeferino, redigida nos tempos de pensionista em Roma, mais precisamente em 1875, era direcionada à congregação da Academia Imperial, e defendia a substituição das estampas e das gravuras pela fotografia, tal como em uso na Itália:

> Grato ao Governo Imperial e à nossa Academia pelos muitos favores recebidos, é do meu dever não poupar esforços nem fadigas para o incremento das Artes no nosso paiz, observando ainda com maior interesse os melhoramentos que por aqui vão tendo as Artes, principalmente a pintura. Assim é que venho hoje respeitosamente sugerir à nossa Academia uma ideia da qual certamente resultará grande melhoramento e progresso para a pintura no Brasil.
> Não escapará por certo à alta intelligencia de V. E. e dos Illustres Professores, quão pouco satisfaça para o bom ensino dos primeiros elementos do desenho o uso de dar se aos alumnos, para copiar, lithographias, gravuras, etc., etc., como até o presente o faz a nossa Academia. Essas estampas, aliás, feitas com grande nitidez, são entretanto desprovidas daquelles requisitos e meritos artísticos que é mister que o estudante aprenda desde o princípio da sua carreira, podendo-se portanto substituir pelos desenhos das mãos dos grandes Mestres [...]. Sendo porem mui difficil ou extraordinariamente dispendioso obter-se tais thesouros, os principais Institutos d'Europa recorrerão às photografias [...].[43]

A carta não para aí. Trata-se de uma defesa bastante longa, com nada menos que quatro folhas sobre os méritos da nova técnica.

Embora a sugestão de Zeferino da Costa não tenha sido aceita naquele momento, ela trouxe para o contexto brasileiro uma discussão que, no Velho Mundo, se iniciara alguns anos antes. Na França, por exemplo, a crise do

método da cópia de gravuras remontava à reforma da *École*, ocorrida em 1863. Em um importante relatório, lido na *Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'industrie*, em 1866, e no qual propunha novos métodos pedagógicos para o ensino do desenho[44], Eugène Guillaume, então diretor da *École*, atacou o método ainda usual de copiar gravuras, com todas as suas minúsculas hachuras. Tal ideia logo implicou em uma substituição dos instrumentos pedagógicos e, igualmente, das técnicas usadas pelos aprendizes.[45]

O uso da fotografia renovou o método de ensino de algumas disciplinas da *École*, como modelo vivo e fisiologia das paixões. Os professores tiveram que reexaminar o modo como conduziam os seus alunos a pensar o rosto humano. Alguns anos antes de sua morte, em março de 1875, Dr. Guillaume Duchenne[46], précursor da fotografia médica, propôs à *École des Beaux-Arts* uma ortografia da fisionomia humana, sob a forma de um album de 'cabeças de expressão' fotografadas. Feliz por ver a sua obra integrada à doutrina tradicional e acadêmica, Duchenne doou toda uma série de estampas fotográficas à *École*. A importante coleção foi exposta na *École* com o objetivo de ajudar os estudantes, e mais especialmente aqueles que queriam participar no difícil concurso de 'cabeças de expressão'.[47]

Na Itália, onde Zeferino da Costa se encontrava – e posteriormente residiram os Bernardelli e Weingärtner –, Michele Fanoli, professor de litografia na *Accademia di Milano*, Tito Angelini, escultor e sócio honorário da *Accademia di Napoli*, e Pietro Selvatico, professor de pintura na *Accademia di Venezia*, foram figuras fundamentais para a difusão da fotografia no meio acadêmico.[48]

Selvatico, um dos formuladores da reforma da *Accademia di Venezia*, sempre atento às inovações tecnológicas, legitimava o emprego da fotografia contra a cópia acadêmica de estampas, gessos e modelos. Mas o seu discurso não propunha simplesmente a substituição de um modelo por outro; para ele, os artistas que escolhiam utilizar a fotografia poderiam dar "lições melhores ou então mais proveitosas que não [fossem] aquelas fornecidas pelas estátuas, pelas instruções anatômicas, e pelas estudadas cópias de um modelo forçado a uma impossível imobilidade", e abandonar "os exageros enfáticos, as falsas interpretações do antigo [...]".[49]

Se a proposta de Zeferino da Costa foi ignorada pela congregação da Academia nos anos de 1870, a geração mais nova de artistas que teve contato com ele na década de 1880, na Itália, como os irmãos Bernardelli e Pedro Weingärtner, aderiu à sua sugestão.

Os jovens artistas, via Zeferino da Costa ou não, conheceram a possibilidade do uso da fotografia no processo de ensino artístico. E de fato somente com eles o uso da fotografia foi introduzido no sistema de ensino da Escola Nacional de Belas Artes, logo após a Reforma de 1890.

Após a leitura das atas e dos documentos da Escola, referentes aos seus primeiros anos de funcionamento, localizamos dois planos de aula, um de Pedro Weingärtner e outro de Rodolpho Bernardelli, que mencionam, de forma clara, o uso da fotografia em seus métodos de ensino. Vejamos:

> Programa para a aula de Desenho Figurado para a Escola Nacional de Belas Artes [...]
> Todo discípulo que entrar para a aula de desenho é obrigado a fazer um trabalho de prova, e conforme o trabalho que apresentar entrará nas seguintes classes:
> 1º anno
> 1ª classe - desenho linear e figuras geométricas
> 2ª classe - desenho de folhas e ornamentos, copias de phototypias [...].
> (assinado) Pedro Weingärtner.[50]

Assim, vemos pela leitura do plano de aula de desenho figurado que as fotografias (fototipias) utilizadas por Weingärtner eram de elementos de "folhas e ornatos".

O emprego da fotografia também é indicado no Programa de Escultura de Ornatos assinado por Rodolpho Bernardelli, muito provavelmente para desenvolver nos alunos a percepção de claro-escuro (*chiaroescuro*):

> Escultura de Ornatos
> 1º anno – conhecimento geral dos ornatos das diversas épocas, modelando de photografhia diversos ornatos applicados à architectura [...].
> (assinado) Rodolpho Bernardelli[51]

Ainda que o uso da fotografia não seja apontado pelos críticos que atuaram no meio artístico carioca como sinônimo de modernidade, - o oposto pode ser verificado em outros países no mesmo período -, o emprego da fotografia pelos artistas e a sua atuação como fotógrafos amadores e/ou diletantes é um sintoma de que eles utilizavam técnicas modernas e, mais do que isso, aplicavam-nas em suas aulas na Escola Nacional de Belas Artes, algo impossível apenas alguns anos antes do advento da República. Tal constatação nos fornece novas vias de interpretação das obras desses artistas, e evidencia a modernização pela qual passou aprincipal instituição de ensino artístico do país no decorrer da última década do século XIX.

NOTAS

[1] FER, Briony. O que é moderno? In: FRANCISNA, F.; BLAKE, N.; FER, B.; HARRISON, C.; GARB, T. *Modernidade e modernismo:* a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 6-14.

[2] A reflexão apresentada nesse parágrafo foi desenvolvida com base nas colocações de Briony Fer no capítulo 'O que é moderno?', do livro mencionado na nota anterior Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX.

[3] A fórmula era utilizada no século XIX por personalidades como Baudelaire e Zola, entre outros. BOAS, George. Il Faut être de son Temps. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring, v. 1, n. 1, p. 52-55, 1941.

[4] DAZZI, Camila. *"Por em prática e Reforma da antiga Academia":* a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte), PPGAV, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

[5] Para a redação do presente artigo, procuramos nos deter somente nos artistas diretamente relacionados com a formulação e a implementação da Reforma de 1890, que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes. Por esse motivo, alguns artistas significativos acabaram por não ser mencionados. É o caso de Pedro Américo, pintor que sabemos ter feito largo uso da fotografia como parte dos seus processos criativos. Consultar: MACHADO, Vladimir. *Do esboço pictórico às rotundas dos dioramas:* a Fotografia na pintura de batalhas de Pedro Américo. São Paulo: USP, 2002. Tese (Doutorado em História Social), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, 2002.

[6] Arquivo do Museu nacional de Belas Artes. APO-62. Em carta de 2 de outubro de 1883, dirigida ao irmão, Rodolpho Bernardelli cita o "gabinette fotográfico" de Henrique Bernardelli.

[7] TARASANTCHI, Ruth Sprung. Fotografia e pintura: "retratos" da realidade. In:_____. *Pedro Weingärtner 1853-1929*: um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. p. 153-161. (Catálogo).

[8] Diletante á aqui compreendido como aquele que faz algo por prazer, descompromissadamente, sem procurar se desenvolver e aprimorar, e de modo ocasional. O amador, ainda que não seja um profissional, procura o aprimoramento técnico, envolve-se com a 'arte' que elegeu, e a pratica de modo contínuo.

[9] SCHARF, Aeron. *Art and Photography*. London: Penguin, 1968. Para a relação entre pintura e fotografia na Itália: BORDINI, Silvia. Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento. In: CASTELNUOVO, Enrico (Org.). *La pittura in Italia*. Milano: Electa, 1991. p. 581-601.

[10] BORDINI, op. cit., p. 581-601.

[11] MIRAGLIA, Marina. Michetti tra pittura fotografia. In: STRINATI, Claudio (Org.). *Francesco Paolo Michetti:* Il cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione. Napoli: Electa, 1999. p. 13-18. (Catálogo).

[12] CLAUDET, A. La photographie dans ses relations avec les beaux-arts. In: *Gazette des Beaux-Arts*, IX, 1861, p. 101-104 apud MIRAGLIA, Marina. Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911). In: *Storia dell'Arte Italiana*. Torino: Einaudi, 1981. p. 451. (Tradução do francês por Marina Miraglia). No original: "Si è detto che la fotografia avrebbe portato alla fine della pittura perché il pubblico potendo rifornirsi di 'quadri della natura', prodotti dalla fotografia, non sarebbe più ricorso ai pittori e alle loro opere costose…La fotografia segna la fine solo dei falsi artisti, di coloro cioè che non sanno elevarsi, nella loro produzione, dal ruolo di pedissequi riproduttori della natura. Sotto questo aspetto la fotografia darà un grande contributo alla formazione del gusto".

[13] CONSTANTINI, Paolo; ZANNIER, Italo. *Luci ed ombre:* gli annuari della fotografia artistica italiana. Firenze: Alinari, 1987. p. 14.

[14] BETTINI, Ugo. *La fotografia moderna.* Livorno: Giusti, 1878 apud PIZZO, Marco. Studi fotografici. Ritratto di un ambiente. In: AFFRI, Dimitri; CALLEGARI, Callegari (Orgs.). *Studi d'artista:* fotografie d'atelier tra '800 e '900. Roma: Fabrizio Fabbri Editore, 2009. p. 9-10. (Catálogo). No original: "vasi di stile antico, ricco di ornamenti, i piedistalli ad intaglio, le balaustre imitanti una terrazza o un balcone, le cancellate rustiche guarnite da tralci di foglie".

[15] Para mais informações sobre a figura do fotógrafo amador ou diletante, consultar: MIRAGLI, Marina. *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*. Torino: Allemandi, 1990. p. 55-85.

[16] SIGNORINI, R. *Alle origini del fotografico*. Lettura di The Pencil of Nature (1844-46) di William Henry Fox Talbot. Bologna: Clueb, 2007. p. 379. Na tradução de R. Signorini: "introdurre nelle […] raffigurazioni una moltitudine di minuscoli dettagli […] che nessun artista si darebbe la pena di copiare fedelmente dal vero […] né, certo, potrebbe farlo senza uno proporzionato dispendio di tempo e fatica, che potrebbero essere impiegati molto meglio in altro modo".

[17] A Fototeca Nazionale no Museo/Archivio di Fotografia Storica dell'ICCD guarda riquíssimos acervos fotográficos de pintores que foram igualmente fotógrafos amadores e diletantes. Entre eles se destacam alguns artistas que atuaram nos mesmos anos da passagem de vários artistas brasileiros pela Itália: Michetti, Gioia, Cisterna, Bombelli, Cattaneo, Nunes Vais e Caprile.

[18] AFFRI, Dimitri. La fotografia nelle pratiche e nelle consuetudini d'atelier di pittori e scultori. In: AFFRI, Dimitri; CALLEGARI, Callegari (Orgs.). *Studi d'artista*: fotografie d'atelier tra '800 e '900. Roma: Fabrizio Fabbri Editore, 2009. p. 19-20. (Catálogo).

[19] BORDINI, op. cit., p. 586.

[20] O modo de catalogação adotado pelo Museu Dom João VI/EBA/UFRJ para as fotografias que mencionamos no presente subcapítulo é variado. Algumas fotografias são catalogadas como documentos arquivológicos, outras como documentos museológicos. As fotografias de pinturas estão catalogadas como pertencentes ao Acervo Arquivológico, tal como segue em relação as fotografias de obras de Henrique Bernardelli: Documento encadernado; Índice Onomástico: BERNARDELLI,

Henrique; Conteudo: Fotografias de pinturas executadas por Henrique Bernardelli: "Maternidade", retrato de [José Maria Oscar] Rodolfo Bernardelli, Paisagem, "O Aleijadinho em Vila Rica". Disponível em: <http://www.museu.eba.ufrj.br>.

[21] As fotografias que mostram as obras contextualizadas no ambiente do atelier foram catalogadas no site do Museu D. João VI como pertencentes ao Acervo Museológico, tal como segue: Classe: Comunicação; Subclasse: Documento fotográfico; Título: Estátua do Barão do Rio Branco no atelier, Campinas. Ou ainda em relação a tela Proclamação da República: Classe: Comunicação. Subclasse: Documento fotográfico; Título: Quadro a óleo "Proclamação da República" de Henrique Bernardelli, no atelier. Disponível em: <http://www.museu.eba.ufrj.br>.

[22] As fotografias de obras de Zeferino da Costa estão catalogadas no site do Museu D. João VI do seguinte modo: Acervo Arquivológico; Documento encadernado; Índice Temático: Prêmio de Viagem; Índice Onomástico: COSTA, João Zeferino da; Conteudo: Fotografias de pinturas executadas por João Zeferino da Costa, entre elas, Prêmio de viagem, Medalha de ouro e envio de pensionista; fotografias do artista.

[23] As fotografias mencionadas nesse parágrafo são catalogadas como pertencentes ao Acervo Museológico. Classe: Comunicação; Subclasse: Documento fotográfico. Disponível em: <http://www.museu.eba.ufrj.br>.

[24] O mesmo tipo de fotografia, que reúne autor, retratado e obra concluída ou em andamento é analisado em relação a pintores e escultores italianos por AFFRI, op. cit., p. 21-22.

[25] STRINATI, Claudio (a cura di). *Francesco Paolo Michetti:* Dipinti, Pastello, Disegni. Napoli: Electa, 1999. p. 64-83. (Catálogo).

[26] MIRAGLIA, op. cit., p. 13-18.

[27] NICOLAIEWSKY, Alfredo. Pedro Weingärtner e a repetição. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. *Oitocentos:* arte brasileira do Império à República. Tomo II. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. p. 30-39.

[28] Uma evolução decisiva ocorrue em 1895, com a invenção do "rouleau de pellicule sensible" pelo americano George Eastman. Surgia a Pocket Kodak, que sedusia pelo slogan: "Vous n'avez qu'à appuyer sur le bouton, nous nous chargeons du reste". *Degas, Bonnard, Vuillard photographes* - Cent photographies des peintres Degas, Bonnard et Vuillard. Avignon: Museé Angladon, 2011. (Catálogo).

[29] CALLEGARI, Paola. Documentare l'arte. Le collezioni fotografiche dell'ICCD. In: *Studi d'artista*: fotografie d'atelier tra '800 e '900. Roma: Fabrizio Fabbri Editore, 2009. p. 9-10. (Catálogo).

[30] OCTAVIO, Rodrigo. *Minha memória dos outros*. Rio de Janeiro: Livraria José Olimpio, 1935. p. 404-406.

[31] Henrique Bernardelli retornou da Itália somente em 1888, como atesta o jornal *Cidade do Rio*, em uma nota de 7 dez. 1888 que comunica a chegada do artista ao Brasil, vindo de Paris.

[32] Essas fotografias estão catalogadas no site do Museu D. João VI como pertencentes

ao Acervo Museológico; Classe: Comunicação; Subclasse: Documento fotográfico. Disponível em: <http://www.museu.eba.ufrj.br>.

[33] BORDINI, op. cit., p. 586. No original: "si rinnovano le pose, le luci, le inquadrature; cambiano i formati, si introduce un dialogo e un'identificazione nuova col soggetto, si eliminano le tradizionali quinte prospettiche, si inseriscono distorsioni e ribaltamenti spaziale, tagli audaci dei primi piani, effetti di alonatura e di sfocato".

[34] A relação do artista com Nápoles é bastante significativa, sendo comum encontrarmos em sua documentação menções a estadias naquela cidade. Para maiores informações, consultar: DAZZI, Camila. *As relações Brasil-Itália na arte do último oitocentos:* estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890). Campinas: IFCH da Universidade Estadual de Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em História), Campinas, 2006, p. 55-66.

[35] CALLEGARI, op. cit., p. 17-18.

[36] Em 1878, Weingärtner viajou pela primeira vez para a Alemanha, matriculando-se na Kunstgewerbeschule (Escola de Artes Industriais) de Hamburgo; depois, mudou-se para a cidade de Carlsruhe, matricula-se na Grossherzohlich Badishe Kunst-Schule, onde foi aluno de Theodor Poeckh; por fm, por volta de 1882, antes de se mudar para Paris e fnalmente se estabelecer em Roma, Weingärtner passou uma temporada em Berlim, onde frequentou a Academia de artes local. Consta ainda na sua biografia uma viagem para Munique, realizada em 1885. VALLE, Arthur. "A maneira especial que defne a minha arte": Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes e a cena artística de Munique em fns do Oitocentos. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, n. 13, p. 116-121, jan./jul. 2010.

[37] MARINELLI, Sergio. Franz von Stuck, l'ultimo. Immagini intorno alla pittura: disegni, incisioni, fotografie. In: MARINELLI, Sergio; TIDDIA, Alessandra (Orgs.). *Franz von Stuck* – Lucifero moderno. Trento: Museo di Arte Moderna e Contemporanea, 2007. p. 13-21.

[38] Ibidem.

[39] As fotografias mencionadas estão catalogadas no site do Museu D. João VI como pertencentes ao Acervo Museológico; Classe: Comunicação; Subclasse: Documento fotográfico. Disponível em: <http://www.museu.eba.ufrj.br>.

[40] Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. Pasta Henrique Bernardelli. Contrato de encomenda do retrato do "Cidadão Generalíssimo Marechal Deodoro da Fonseca", datado de 29 abr. 1890 e assinado por Henrique Bernardelli e pelo Barão de Itaipu.

[41] Para maiores detalhes sobre a Reforma de 1890 e a criação da escola Nacional de Belas Artes, consultar a tese de doutorado: DAZZI, op. cit.

[42] Diferentemente dos Bernardelli e de Weingärtner, que foram nomeados professores da Escola Nacional de Belas Artes tão logo a mesma é instituida, on dois primeiros por decreto de dezembro de 1890, e o segundo por decreto de maio de 1891, Zeferino só atuou na Escola após 1897. O artista foi nomeado professor de modelo vivo da nova Escola Nacional de Belas Artes por decreto de 30 de dezembro de 1890, no entanto, não assumiu a cadeira por se encontrar em Roma realizando os paineis decorativos

da Igreja da Candelária. Zeferino pede exoneração do cargo em agosto de 1893, e só atuará na Escola após 1897, como professor interino. DAZZI, op. cit., p. 224 -226.

[43] Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta Zeferino da Costa. Carta assinada em Roma, em 30 mar. 1875. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

[44] GUILLAUME, Eugène. Idée générale d'un enseingment du dessin. In: *Essais sur la théorie du dessin*. Paris, 1896 apud BOIME, Albert. The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half of the nineteenth century. In: Las academias de arte. *Atas del VII Coloquio Internacional de Gaunajuato*. D. F.: Universidad Autónoma del Mexico, 1985. p. 165.

[45] A exposição *L'Art du Nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle*, realizada na Bibliothèque Nationale de France François-Mitterand, entre 17 de outubro de 1997 e 18 de janeiro de 1998, expos diversas fotografias que evidenciam o uso da fotografia nas aulas de modelo vivo da École des Beaux-Arts.

[46] DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume-B. *Méchanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*. Paris, 1862.

[47] SCHALLER, Catherine. *L'expression des passions au XIXe siècle*. Le concours de la Tête d'expression à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Théories de l'expression des passions et analyse des toiles du concours. Fribourg: Université de Fribourg, 2003. Thèse de Doctorat présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, en Suisse, le 27 juin 2003. p. 174-175.

[48] BORDINI, op. cit., p. 592.

[49] SELVATICO, Pietro. Sull'educazione del pittore storico modierno italiano. In: *Pensiere*. Padova, 1848 apud BAROCCHI, Paola. *Testimonianze e polemiche figurative in Italia:* l'Ottocento: dal bello ideale as Preraffaellismo. Firenze: Massima, 1972. p. 125. No original: "lezioni meglio al trimenti fruttuose che non sian quelle fornite dalle statue, dalle preparazioni anatomiche, e dalle studate copie di un modello forzato ad impossibili immobilità [e abandonar] Ie enfatiche esagerazioni, le false interpretazioni dell'antico' [...]".

[50] Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata de 8 jun. 1891, p. 4B.

[51] Ibidem, p. 5A.

Artigo recebido em dezembro de 2011. Aceito em agosto de 2012.