



## AS RELAÇÕES ENTRE PINTURA E FOTOGRAFIA NO BRASIL DO SÉCULO XIX: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ÁLBUM *BRASIL PITOESCO* DE CHARLES RIBEYROLLES E VICTOR FROND

Maria Antonia Couto da Silva\*

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

[mariancouth@gmail.com](mailto:mariancouth@gmail.com)

**RESUMO:** Propomo-nos neste artigo oferecer subsídios para o estudo das relações entre pintura e fotografia no Brasil, na segunda metade do século XIX. Introduzida no país nesse período, a fotografia causou um impacto cultural. Retomando os códigos de representação da pintura, e apoiada na exatidão das formas e na fidelidade do registro, a fotografia instituiu um novo olhar sobre a natureza. O surgimento das técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem, como a litografia e a fotografia, abriu caminho ainda para a produção de vários álbuns de artistas viajantes que divulgaram a paisagem e os costumes brasileiros. Em nossa pesquisa partimos da análise do livro *Brasil Pitoresco* de Charles Ribeyrolles e Victor Frond, publicado em 1861, procurando compreender sua importância em relação às artes visuais no período.

**ABSTRACT:** We intend with this article to offer data for the study of the relations between photography and painting in Brazil, in the second half of the 19th century. Photography was introduced in Brazil in that period, when it provoked a cultural impact. By recovering painting representation codes and backed up by the exactitude of the forms and the fidelity of the registry, photography instituted a new regard over nature. The emergence of unedited techniques of mechanical image reproduction, like lithography and photography, opened up the path for the production of various albums by traveling artists that publicized Brazilian landscape and uses. In our research we begun with the analysis of the book *Brasil Pitoresco* by Charles Ribeyrolles and Victor Frond, published in 1861, trying to understand its importance regarding the visual arts of the period.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brasil – Pintura – Século XIX – Fotografia – Victor Frond e Charles Ribeyrolles

**KEYWORDS:** Brazil – Painting – 19th century – Photograph – Victor Frond and Charles Ribeyrolles

Pretendemos neste artigo abordar as relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX, analisando, em especial, o álbum *Brasil Pitoresco*, com texto de

---

\* Graduada em História pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP) e doutoranda pela mesma instituição. Essas notas inserem-se em um trabalho mais amplo de pesquisa para tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em História da Arte do IFCH/UNICAMP), sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Valladão de Mattos. O foco central da pesquisa é a análise do álbum *Brasil Pitoresco* e sua importância em relação às artes visuais no período.

Charles Ribeyrolles e ilustrações realizadas a partir de fotografias de Vitor Frond, publicado em 1861.<sup>1</sup> O **Brasil Pitoresco** foi a primeira obra de viajantes publicada na América Latina com ilustrações obtidas a partir de fotografias e foi considerado “o mais ambicioso trabalho fotográfico realizado no país durante o século XIX”.<sup>2</sup>

Introduzida no Brasil nessa época, a fotografia, com sua inovação técnica, causa um impacto cultural na arte brasileira, aliando-se à produção de artistas que buscaram uma notação mais realista da paisagem.

Para o pintor e escritor Araújo Porto-Alegre, diretor da Academia Imperial de Belas-Artes entre 1854 e 1857, a construção da paisagem nacional deveria passar necessariamente pelo diálogo com a ilustração científica, sendo o paisagista um auxiliar importante para o viajante, o geógrafo e o naturalista.<sup>3</sup> Em suas observações sobre o ensino da pintura de paisagem, Porto-Alegre enfatizou ainda a necessidade dos alunos da Academia realizarem estudos em aquarela, porque a técnica permitiria o contato direto com a natureza.<sup>4</sup> É interessante notar como a fotografia viria a desempenhar esse papel, substituindo ou aliando-se aos desenhos e aquarelas realizados nas expedições de viajantes. A fotografia permitiu uma nova abordagem em relação à natureza, ou seja, o registro e a divulgação da paisagem nacional em toda a sua diversidade.

No Brasil, a fotografia obteve, por volta da metade do século XIX, uma posição de destaque, em razão do incentivo dado a essa técnica pelo imperador, que era fotógrafo-amador e colecionador. Desde 1842, fotógrafos participaram de exposições da Academia de Belas Artes. Esse status permitiu que a fotografia circulasse de imediato no meio artístico oficial.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> FROND, Victor. **Brazil pitoresco**. Paris: Lemercier Imprimeur-Lithographe, 1861. [Texto de Charles Ribeyrolles.]

<sup>2</sup> Cf. VASQUEZ, Pedro. **D. Pedro II e a fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro, Index, 1985, p. 18.

<sup>3</sup> Cf. MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson. (Org.). **MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO**, 2000, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 84. (Arte do século XIX); e GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. **Revista SPHAN**, n. 14, p. 52, 1959.

<sup>4</sup> Cf. GALVÃO, 1959, op. cit., p. 52-55.

<sup>5</sup> Cf. TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 105.

## A recepção da fotografia no meio artístico brasileiro

Como observa a pesquisadora Maria Inez Turazzi, se tomarmos como referência o espaço destinado à fotografia nas Exposições Gerais de Belas Artes, podemos observar que ela foi exposta no gabinete do diretor da Academia em 1842, passando para uma seção que se destinava, em 1859, à exposição dos “artefatos da indústria e aplicação das belas-artes”. Em 1862, a fotografia foi exibida na seção de arquitetura; posteriormente, espalhou-se, durante vários anos, pela seção geral. Somente em 1879 foi criada uma *seção de fotografia*, a exemplo das seções de pintura, escultura, etc. Para a autora:

O trajeto percorrido pela fotografia nos salões da Academia Imperial não deixa de ser uma representação simbólica de sua progressiva incorporação e aceitação nos domínios da arte e seus espaços tradicionais. Ao longo deste percurso, a fotografia e as belas-artes se aproximaram de várias formas, seja na associação entre profissionais, como fotógrafos e pintores; seja na fusão de habilidades distintas num único profissional (o fotopintor, por exemplo); na troca e apropriação de certas técnicas, ou ainda na definição de uma estética.<sup>6</sup>

No ambiente artístico brasileiro ocorreram discussões acerca da fotografia desde a metade do século XIX. Araújo-Porto Alegre, em texto de 1855, sugere o debate na Academia sobre a relação entre pintura e fotografia: “A descoberta da fotografia foi útil ou perniciososa à pintura? E se ela chegar a imprimir as côres da natureza com a fidelidade com que imprime as formas monocrônicamente, o que será da pintura, e mormente dos retratistas e paisagistas?”.<sup>7</sup>

O pintor Victor Meirelles analisou, como membro do júri oficial, a participação da fotografia na Exposição Nacional, em 1866. No texto o pintor apresenta, de forma breve, a história da fotografia e a descoberta dos vários processos técnicos que contribuíram para dar maior nitidez e perfeição às imagens. Trata também da técnica da litofotografia, que consiste na transposição de imagens fotográficas sobre pedra litográfica, muito utilizada a partir da metade do século XIX.

Na Exposição Nacional de 1866 foram apresentados trabalhos de quinze fotógrafos nacionais e estrangeiros, todos premiados com medalhas de prata, bronze e

---

<sup>6</sup> TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p 112.

<sup>7</sup> GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. **Revista SPHAN**, n. 14, p. 61, 1959.

menções honrosas, entre eles: José Ferreira Guimarães, Insley Pacheco, Christiano Junior, Carneiro & Gaspar, Stahl & Wahnschaffe e George Leuzinger.

Victor Meirelles realizou uma descrição cuidadosa das obras expostas, elogiando em algumas delas a “nitidez e suavidade das meias tintas”, a “firmeza e transparência das sombras” e o “relevo perfeito e a beleza das formas”. O pintor utilizou em seu texto parâmetros e valores estéticos empregados tradicionalmente em relação à apreciação de pinturas.

Em seu relatório, o pintor avalia que os fotógrafos igualavam-se “*pouco mais ou menos em perfeição*”, com exceção do suíço Georges Leuzinger, que se destacou apresentando vistas do Rio de Janeiro e arredores. A ele Meirelles destina os maiores elogios:

Os trabalhos photographicos deste senhor primão pela nitidez, vigor e fineza dos tons, e também por uma côr muito agradável. Pôde-se dizer desses trabalhos que são perfeitos, pois que representam fielmente com todas as minudencias, os diversos lugares pitorescos do nosso caracteristico paíz. 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 talho doce, direi que estas provas poderiam servir perfeitamente de estudo aos artistas, que se dedicação a arte bella da pintura de paisagem. As fórmãs são alli reproduzidas com toda a fidelidade da perspectiva linear, e o que sobretudo torna-se ainda mais digno de attenção é a perspectiva aérea, tão difficil de obter-se na photographia sem grande alteração. Aquella gradação dos planos que tão bem se destacão entre si, e vão gradualmente desaparecendo ao horizonte até o ultimo, é obtida de modo a não ter-se mais que desejar, sendo nesta parte notaveis as seguintes vistas: Gavia do lado da Tijuca, Valle do Andarahy, Vista da Praia Grande, A planície abaixo da Cascata da Tijuca, O rochedo de Quebra Cangalhas, Panorama da cidade do Rio de Janeiro, Montanha dos orgãos do lado de Theresopolis, O Garrafão e muitas outras que deixaremos de mencionar.<sup>8</sup>

Meirelles, com sua crítica, além de incentivar o diálogo entre a fotografia e a tradição da pintura de paisagem, vislumbra potencialidades para o gênero fotográfico no contexto brasileiro.<sup>9</sup> O pintor exerceu um papel essencial no meio artístico, pela importância de sua obra e também como responsável pela formação de muitos pintores.

<sup>8</sup> MEIRELLES, Victor. Photographia. BRASIL. **Exposição Nacional. Relatório da Segunda Exposição Nacional de 1866**, publicado [...] pelo Dr. Antonio José de Souza Rego, 1º secretário da Comissão Directora. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1869, p. 166-167. (2. parte)

<sup>9</sup> TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 12. (Espaços da Arte Brasileira)

Em relação à obra de Georges Leuzinger, é importante destacar que o fotógrafo foi um dos primeiros a realizar uma coleção de vistas do Rio de Janeiro, Niterói e também das cidades das regiões serranas fluminenses. Leuzinger, em suas fotos, mantém diálogo com a tradição da pintura do período e revela-se atento às possibilidades plásticas da paisagem. Em *Arcos do Aqueduto da Carioca* (ca.1865), por exemplo, ele registra uma imagem que fora fotografada anteriormente por Victor Frond e pintada por muitos artistas, entre os quais Agostinho da Motta.<sup>10</sup> A fotografia *Igreja de Santa Luzia* (1867) exemplifica a qualidade do trabalho do fotógrafo: o enquadramento é inovador, pelo fato de a construção estar situada à extrema direita de quem observa a imagem, destacando-se o mar que banha toda a frente da igreja [Fig. 1]. Essa mesma vista fora pintada por Hildebrandt, em aquarela de 1844 (*Capela de Santa Luzia*, Staatliche Museen, Berlim).



**Fig. 1** – LEUZINGER, Georges. *Igreja de Santa Luzia*, Rio de Janeiro, ca. 1865. Instituto Moreira Salles, RJ. Procedência: LEUZINGER, Georges. **Georges Leuzinger**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006, p. 59.

Devemos notar que, se por um lado os retratos e registros fotográficos de paisagem rendiam-se, por vezes, às normas das Belas Artes, de outro, nos Salões da

---

<sup>10</sup> Cf. VASQUEZ, Pedro Karp. **Dom Pedro II e a fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1985.

Academia, a pintura reiterava suas especificidades sem fechar-se ao diálogo com a fotografia.<sup>11</sup>

### **O álbum Brasil Pitoresco, de Charles Ribeyrolles e Victor Frond.**

No ensaio intitulado *O século XIX* Alexandre Eulálio comentou a importância, em relação às artes visuais, do surgimento das técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem, de rápida fatura: o caso da litografia e da fotografia, em especial. Ambas colocaram em discussão algumas funções da pintura, vista de um ponto de vista utilitário, como tradicional meio de registro e fixação de tipos humanos e ambientes sociais. O autor afirma ainda: “... a pintura sofreria o impacto de ambas invenções, embora também (nem poderia ser diferente) por seu lado influenciasse atitudes, procedimentos, partidos do lápis litográfico e da objetiva do artista-fotógrafo”.<sup>12</sup> No que concerne à associação entre fotografia e litogravura Eulálio destaca o álbum **Brasil Pitoresco**, com texto de Charles Ribeyrolles e ilustrado com litografias realizadas a partir de fotografias de Victor Frond, como um dos “mais altos momentos da nossa iconografia oitocentista”. Na opinião de Pedro Vasquez nessa obra Frond “[...] definiu os paradigmas da fotografia de paisagem no Rio de Janeiro, que seriam retomados por todos os fotógrafos que o sucederam no século XIX”.<sup>13</sup>

Como observa Luciano Migliaccio, Frond retomou em suas fotografias vistas consagradas do Rio de Janeiro, representadas por viajantes em pinturas, desenhos e aquarelas, como os Arcos da Lapa e o Outeiro da Glória. Nas obras dos viajantes eram apresentadas, em sua maior parte, paisagens um tanto idealizadas. A fotografia permitiu o registro da paisagem local em sua especificidade, destacando a luminosidade diversa e a variedade das espécies botânicas. Assim, a produção de Victor Frond e de outros fotógrafos foi um fator fundamental para a abordagem mais realista da pintura de paisagem no país, como ocorre na produção de Agostinho José da Motta, que possuía afinidades com a obra de artistas franceses como Corot, e pintou temas e vistas

---

<sup>11</sup> Cf. TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 115. (Espaços da Arte Brasileira); e HERKENHOFF, Paulo. Fotografia: o automático e o longo processo de modernização. In: TOLIPAN, Sergio; et al. **Sete ensaios sobre o modernismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 40.

<sup>12</sup> EULÁLIO, Alexandre. O século XIX. In: **Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileira**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p. 117.

<sup>13</sup> VASQUEZ, Pedro. **Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro**: V. Frond, G. Leuzinger, M. Ferrez, J. Gutierrez. Rio de Janeiro: Dazibao, 1990, p. 13-14.

brasileiras isentas de exotismo.<sup>14</sup> Em obras do artista como *Vista dos Arcos da Lapa* (s.d., col. Brasiliana) podemos notar um novo olhar em relação à representação da natureza e da paisagem nacional e também a relação à fotografia.

Em relação à representação da paisagem brasileira, os viajantes, até a década de 1850, documentavam principalmente os monumentos arquitetônicos, os costumes dos escravos e as vistas pitorescas, como percebemos em algumas obras de Hildebrandt como *Rua do Mercado* (s.d., Staatliche Museen zu Berlin) [Fig. 2]. Frond pouco se interessou pela nota exótica. Como nota Lygia Segala, o fotógrafo valorizou em suas imagens os espaços públicos, destacando edifícios como os hospitais e o aqueduto do Rio de Janeiro, e foi o primeiro a focalizar a produção agrícola nacional e o registro do trabalho dos afrodescendentes nas lavouras fluminenses [Figs. 3 a 7].<sup>15</sup>



**Fig. 2** – Hildebrandt, E. *Rua do Mercado*, RJ. lápis e aguada, 36 x 25, 8 cm. Staatliche Museen Zu Berlin. Procedência: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros, 1994, p. 107. v. 3

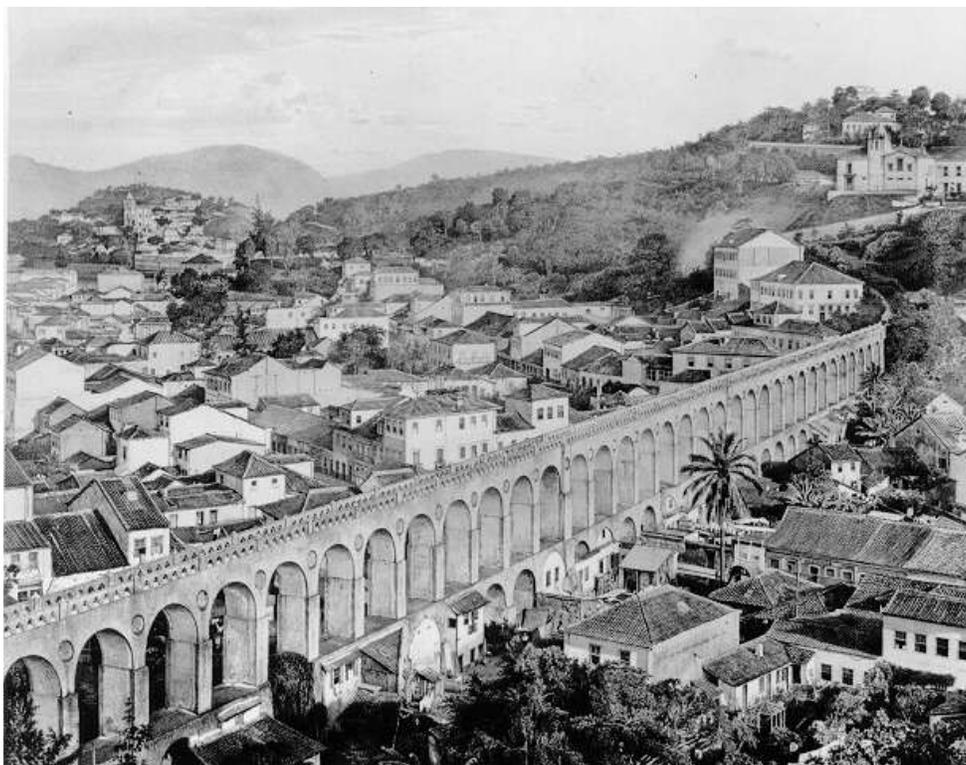
Devemos observar que o álbum **Brasil Pitoresco** inseriu-se em um conjunto mais amplo de coletâneas de imagens realizadas no Oitocentos, com o apoio do

<sup>14</sup> Cf. Luciano Migliaccio, em conversa ocorrida em 2005.

<sup>15</sup> Cf. SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco**: o projeto fotográfico de Victor Frond. 1998. 337 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998, f. 218.

Imperador, relacionadas à redescoberta iconográfica do país. A partir da década de 1860, também foram lançadas no Brasil várias publicações marcadas pela temática nacional, seguindo a linha dos estudos históricos (**História do Brasil**, de Robert Southey, publicado em 1862, por exemplo),<sup>16</sup> a dos romances literários (obras de José de Alencar, entre outros) e a dos álbuns ilustrados.

Os autores do **Brasil Pitoresco** foram republicanos proscritos pelo golpe de Estado em 1851 na França, e eram próximos a escritores e pintores, como Victor Hugo e Courbet. Na viagem pelas terras brasileiras, que ocorreu em 1858, os autores procuraram documentar o território, reunindo imagens, descrições dos locais visitados e análise das relações sociais.



**Fig. 3** – Frond, V. *O aqueduto do Rio de Janeiro*, ca. 1858. Litógrafo: Bachelier. Procedência: RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco**. São Paulo: Livraria Martins, [1941].

O livro tornou-se mais conhecido pelas ilustrações do que pelo texto de Ribeyrolles. O texto foi publicado em 1859, pela Typographia Nacional. As imagens, vindas da França, foram distribuídas em pequenas séries, durante os meses de agosto de

---

<sup>16</sup> SOUTHEY, Robert. **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1862.

1860 a novembro de 1861. Jornais importantes como o *Diário do Rio de Janeiro* acompanharam com muitos elogios o recebimento periódico das estampas do álbum.<sup>17</sup>

Nessa publicação podem ser estabelecidas algumas séries fotográficas que, em relação à distribuição das ilustrações, conferem destaque à capital do Império e ao trabalho escravo. Das setenta e cinco pranchas do livro, dezoito são sobre o Rio de Janeiro, cinco sobre a natureza, dez sobre a viagem pelas fazendas de café, dez sobre a segunda viagem ao norte fluminense, dez sobre Salvador, Bahia, e vinte e duas, especificamente sobre o trabalho escravo. Como enfatiza Lygia Segala:

À diferença dos inúmeros álbuns europeus ilustrados, sobre países ou regiões, que trazem junto das paisagens, invariavelmente, a galeria dos notáveis do lugar, o de Frond mostra, além das vistas, escravos negros, aliás, a mais longa série temática do seu trabalho. Essa escolha, em princípio desconcertante, é então possível, em primeiro lugar, porque essas imagens se afinam com as cenas de gênero, com o gosto pelo exotismo, em voga nas séries fotográficas européias (álbuns, vistas estereoscópicas) consumidas pelas elites. Em segundo, porque já encontram, enquanto registro de costumes e documentos de trabalho, algum reconhecimento no ainda tímido discurso nacional abolicionista que se desenha com mais nitidez depois da lei de extinção do tráfico negreiro de 1850. Com esse enfoque, o fotógrafo projeta para primeiro plano, em contraponto aos retratos da família imperial que abrem em uma dedicatória iconográfica o álbum, o problema da representação do “povo brasileiro”.<sup>18</sup>

As fotografias, reproduzidas em litogravuras, tiveram ampla repercussão, ganhando autonomia em relação ao livro. Posteriormente essas ilustrações foram apresentadas na Primeira Exposição de História do Brasil, realizada em 1881, na Biblioteca Nacional. Nessa mostra o texto do livro foi apresentado de forma fragmentada, nas classes I – Geografia do Brasil e XII – História Econômica. As imagens foram expostas como vistas pitorescas (classe XIX), como tema botânico (classe XX), retratos da família imperial (classe XIX) e, principalmente, como usos (classe XVII, parte 2). Gostaríamos de salientar que toda a série sobre a atividade agrícola nas fazendas fluminenses e sobre o trabalho escravo esteve inserida nesta última rubrica.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Cf. SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco**: o projeto fotográfico de Victor Frond. 1998. 337 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998, f. 287-288.

<sup>18</sup> Ibid., f. 247.

<sup>19</sup> Cf. Ibid., f. 294-295.



**Fig. 4** – Frond, V. Fazenda Quissamã. Litógrafo: Jacottet. Procedência: RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco**. São Paulo: Livraria Martins, [1941].



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)



**Fig. 5** – Frond, V. *Descascando mandioca*. Litógrafo Duruy. Procedência: RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco**. São Paulo: Livraria Martins, [1941].



**Fig. 6** – Frond, V. *Escravos pilando grãos de café*. Litógrafo: J. Laurents. Procedência: RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco**. São Paulo: Livraria Martins, [1941].

Devemos observar também que os fotógrafos do período, ao registrarem trabalhadores urbanos e rurais, criaram um repertório de imagens que não estava presente na pintura no Brasil, naquele momento. No meio artístico francês, camponeses e trabalhadores urbanos vinham sendo apresentados desde o fim da década de 1840, em obras de artistas como Millet e Courbet, como no quadro *O quebra-pedras*, de 1849, (Dresden, Gemäldgalerie, destruído em 1945) [Fig. 8]. No contexto europeu essas imagens não

eram consideradas pitorescas, mas se relacionavam às revoluções sociais que exigiam mudanças nas relações de trabalho, que marcaram o século XIX, como a de 1848.<sup>20</sup> Na Itália, representações de trabalhadores ocorreram na pintura, desde a década de 1860, como na obra *O quebra-pedras na Toscana*, de Francesco Saverio Altamura, de 1861 (Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte) [Fig. 9]. Filippo Palizzi e muitos pintores *macchiaioli* passam a representar camponeses, com uma visão dignificante, em uma escala reservada anteriormente à pintura de história. Essas obras relacionam-se à necessidade da representação e da identidade do povo no país recém-unificado.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Cf. NOCHLIN, Linda. **Realism**. Harmondsworth: Penguin, 1971, p. 111-113.

<sup>21</sup> Cf. OLSON, Roberta J. M. **Ottocento: Romanticism and Revolution in 19th-Century Italian Painting**. New York: The American Federation of Arts, 1992, p. 15. (catálogo de exposição)



Fig. 7 – Frond, V. *Trabalhador rural, RJ*.  
Procedência: RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco**. São Paulo: Livraria Martins, [1941].

Voltando ao contexto brasileiro, gostaríamos de destacar que os autores do álbum **Brasil Pitoresco**, Ribeyrolles e Frond, mantiveram contato com o meio artístico e intelectual francês, no fim da década de 1840. Lygia Segala destaca a proximidade entre o pintor Courbet e Victor Frond, que foi modelo para um quadro inacabado do pintor (*Le départ des pompiers courant à un incendie*, 1850), pertencente ao Musée du Petit Palais, Paris.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco**: o projeto fotográfico de Victor Frond. 1998. 337 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998, f. 66.



**Fig. 8** – Courbet, G. *O quebra-pedras*, 1849. o.s.t., 165 x 238 cm. Dresden, Gemäldgalerie (destruído em 1945). Procedência: Encyclopædia Britannica – <http://www.britannica.com/eb/art-15390>



**Fig. 9** – Francesco Saverio Altamura, *O quebra-pedras na Toscana*, 1861. o.s. t., 83 x 126 cm. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte. Procedência: OLSON, Roberta J. M. *Ottocento: Romanticism and Revolution in 19th-Century Italian Painting*. New York, The American Federation of Arts, 1992, p. 165.

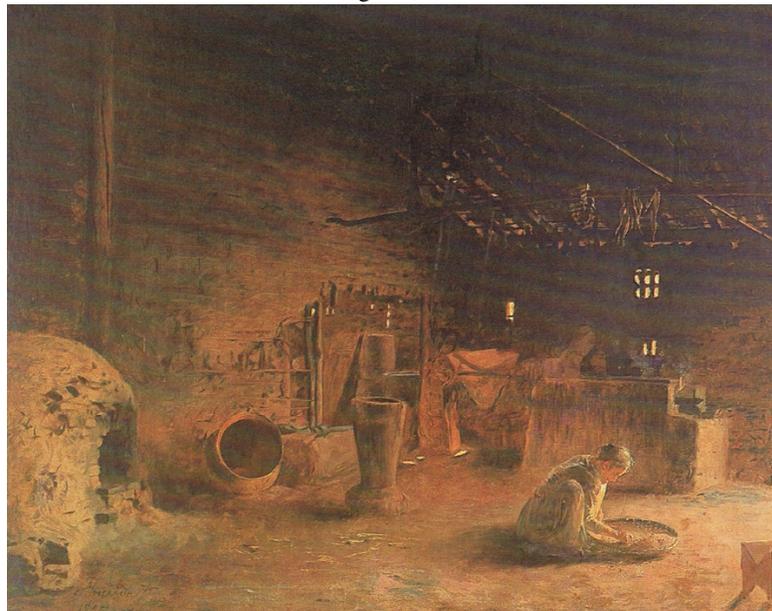
Como observa Luciano Migliaccio, no Brasil, após a década de 1880, o repertório de imagens do **Brasil Pitoresco** e de outros álbuns fotográficos tornou-se fonte de inspiração e foi retomado por artistas que praticavam a nascente pintura de gênero, buscando representar cenas do cotidiano nacional.<sup>23</sup> Partimos da hipótese que a relação com a fotografia de Frond pode ser observada, por exemplo, nos quadros *Apertando o lombo* e *Cozinha Caipira* (ambas da Pinacoteca do Estado de São Paulo,

<sup>23</sup> Cf. Luciano Migliaccio, em conversa ocorrida em 2005.

de 1895) de Almeida Júnior, e também em *Engenho de Mandioca* (Museu Nacional de Belas Artes, 1892), de Modesto Brocos [Figs. 10 a 12]. A proximidade com a fotografia pode ser apontada também na obra do pintor italiano Antonio Ferrigno, que viveu no Brasil entre 1893 e 1905, retratando costumes locais.



**Fig. 10** – Almeida Júnior. *Apertando o Lombinho*, 1895. óleo sobre tela, 64 x 88 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Procedência: ALMEIDA Jr. São Paulo: Art ed., 1985, p. n. numeradas. Fotografia: Rômulo Fialdini.



**Fig. 11** – Almeida Júnior. *Cozinha Caipira*, 1895. óleo sobre tela, 63 x 87 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Procedência: ALMEIDA Jr. São Paulo: Art ed., 1985, p.n. numeradas. Fotografia: Rômulo Fialdini.



**Fig. 12** – Modesto Brocos. *Engenho de Mandioca*, 1892 . óleo sobre tela, 58 x 76 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Procedência: MUSEU Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Safra, 1985, p. 68.



**Fig. 13** – Victor Frond. *Igreja dos Jesuítas* (atual Catedral Basílica). Fotografia, 1858. Procedência: VASQUEZ, Pedro K. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003, p. 55.



**Fig. 14** – Victor Frond. *Igreja dos Jesuítas*, 1858. Litógrafo: Benoist. Procedência: RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco**. São Paulo: Livraria Martins, [1941].

### As fotografias de Frond e as litogravuras do álbum **Brasil Pitoresco**

No projeto editorial de Victor Frond o uso da litografia explica-se uma vez que a publicação com fotografias coladas, nessa época, era um empreendimento arriscado e de alto custo. Não era possível então obter-se o pleno controle sobre a luz na reprodução em série nem sobre a fixação das imagens, que se alteravam ou esmaeciam com o passar do tempo. Em relação às ilustrações do livro, como observa Segala:

É na litografia que o motivo se revela plenamente, mostrando os detalhes das águas, das nuvens, dos corpos em movimento que, flagrados pelo olho, escapam à baixa sensibilidade das placas fotográficas de meados do século XIX. É no contexto dessas inovações e desses limites da técnica, do registro em colódio úmido e da reprodução em pedra litográfica que se esboça, a desafiar o mercado de livros, a viagem fotográfica de Victor Frond.<sup>24</sup>

As litografias que ilustram o livro **Brasil Pitoresco** reproduzem muitos detalhes das paisagens fotografadas, apresentando um caráter muito preciso, o que poderia sugerir que as tiragens originais tenham sido manipuladas pelos gravadores de

<sup>24</sup> Cf. SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco**: o projeto fotográfico de Victor Frond. 1998. 337 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998, f. 136.

forma a inutilizá-las, caso a técnica empregada para a transcrição litográfica implicasse em intervenção sobre o original. Em 1994 foram identificadas sete tiragens de fotografias, em papel albuminado, muito semelhantes às ilustrações do álbum **Brasil Pitoresco**, pertencentes ao acervo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Essas imagens nos permitem analisar qual o grau de intervenção dos gravadores na transcrição da fotografia para a litogravura. Podemos perceber que os gravadores procuraram realizar cópias fiéis das fotografias, acrescentando, porém, os personagens, animais de montaria ou embarcações. Victor Frond, como editor, acompanhou de maneira criteriosa a transcrição das fotografias para a litogravura.<sup>25</sup> Esse é um aspecto relevante, pois, como apontou Ana Luísa Fayet Sallas, em seu estudo sobre artistas alemães que percorrem o Brasil na primeira metade do século XIX, a paisagem representada por viajantes freqüentemente sofreu alterações quando da passagem de um desenho ou aquarela original para a versão final, realizada por gravadores. Em muitos casos o apego à representação de belas paisagens suplantou o interesse pela especificidade da natureza americana.<sup>26</sup>

Na fotografia *Igreja dos Jesuítas* (atual Catedral Basílica), Salvador, pertencente ao IPHAN, podemos observar que a reprodução em gravura é bastante fiel, do ponto de vista arquitetônico. Os personagens do fotógrafo e seu assistente, entretanto, não existem na fotografia original, e o horizonte estava um tanto inclinado e foi corrigido pelo litógrafo [Figs. 13 e 14].<sup>27</sup>

Procuramos neste artigo abordar algumas questões iniciais relacionadas ao livro-álbum **Brasil Pitoresco**, procurando analisar a importância da divulgação de suas imagens, em relação à pintura realizada no país, naquele período. Acreditamos que, ao longo de nossa pesquisa o estudo criterioso do conjunto de imagens de Frond e de

---

<sup>25</sup> Cf. SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco**: o projeto fotográfico de Victor Frond. 1998. 337 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.; e VASQUEZ, Pedro K. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.

<sup>26</sup> FAYET SALLAS, Ana Luísa. **Ciência e arte nas imagens etnográficas de viajantes alemães no Brasil do século XIX**, p. 4-5. (Anais eletrônicos) Comunicação apresentada na 25ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 11 a 14 de junho de 2006. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/ihb/Textos/GT48AnaSallas.pdf>>. Acesso em: 30 de out. de 2006.

<sup>27</sup> Cf. VASQUEZ, 2003, op. cit., p.55.

outros fotografos do período permitirá um novo olhar sobre a produção das artes visuais no Brasil, tanto no campo da pintura de paisagem quanto de costumes.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)