

Imagens de permanência: considerações acerca do álbum *Brasil Pitoresco* de Charles Ribeyrolles e Victor Frond

(in english, p. 131)

MARIA ANTONIA COUTO DA SILVA

Doutoranda pelo IFCH/UNICAMP

RESUMO Pretendemos neste artigo abordar as relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX, analisando, em especial, o álbum *Brasil Pitoresco*, de autoria dos franceses Charles Ribeyrolles (1812-1860) e Victor Frond (1821-1881), publicado em 1861. O *Brasil Pitoresco* foi a primeira obra de viajantes editada na América Latina com ilustrações obtidas a partir de fotografias. Victor Frond foi pioneiro também ao realizar o registro fotográfico da produção agrícola nacional e do trabalho dos afro-descendentes nas lavouras fluminenses. Após a década de 1880, o repertório de imagens dessa publicação tornou-se fonte de inspiração e foi retomado por artistas que praticavam a nascente pintura de gênero, buscando representar cenas do cotidiano nacional, como pode ser percebido em alguns quadros de Almeida Júnior (1850-1899).

PALAVRAS-CHAVE Pintura – Brasil – Século XIX, Fotografia – Brasil – Século XIX, Victor Frond (1821-1881), Charles Ribeyrolles (1812-1860), Almeida Júnior (1850-1899).

ABSTRACT In this article, we intend to deal with the relations between painting and photography in Brazil during the 19th century. Our aim is to analyze, in detail, the album *Brasil Pitoresco (Brazil Picturesque)*, from the French authors Charles Ribeyrolles (1812-1860) and Victor Frond (1821-1881), which was published in 1861. *Brasil Pitoresco* was the first travel narrative edited in Latin America with illustrations came from photography. Victor Frond was also a pioneer when he registered in his photographs the national agricultural production and the work of the afro-descendents at the farming areas of the Fluminense region, in Rio de Janeiro. After de 1880's, the publication's repertory of images became inspiration source, being reused by artists that dealt with the rising genre painting. They tried to portrait national daily scenes, as can be seen in some of Almeida Junior's paintings (1850-1899).

KEYWORDS Painting – Brazil – 19th century – Photography – Brazil – 19th century – Victor Frond (1821-1881), Charles Ribeyrolles (1812-1860), Almeida Júnior (1850-1899).

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 Charles Ribeyrolles e litografias realizadas a partir de fotografias de Victor Frond, publicado em 1861.¹ O *Brasil Pitoresco* foi a primeira obra de viajantes editada na América Latina com ilustrações obtidas a partir de fotografias.² Victor Frond foi pioneiro também ao realizar o registro fotográfico da produção agrícola nacional e do trabalho dos afro-descendentes nas lavouras fluminenses.³

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”.⁴ 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”.

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 contribuiu para a abordagem mais realista da pintura de paisagem no país, como ocorre na produção de Agostinho José da Motta, que pintou temas e vistas brasileiras isentas de exotismo. Em obras do artista como *Vista dos Arcos da Lapa* (s.d., col. Brasileira) podemos notar um novo olhar em relação à representação da natureza e da paisagem nacional.

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 imperador, relacionadas à redescoberta iconográfica do país. A partir da década de 1860, foram lançadas no Brasil várias publicações marcadas pela temática nacional, seguindo a linha dos estudos históricos (*História do Brasil*, R. Southey, 1862, por exemplo), a dos romances literários (obras de José de Alencar, entre outros) e a dos álbuns ilustrados. No campo da pintura histórica podemos destacar o quadro de Victor Meirelles *A primeira missa do Brasil* (1861, Museu Nacional de Belas Artes).

Os autores do *Brasil Pitoresco* tiveram uma trajetória associada às lutas pela liberdade política na França. Charles Ribeyrolles (1811-1860) foi redator do jornal *l'Homme*, porta-voz dos grupos republicanos exilados na Inglaterra devido aos movimentos políticos de 1848 e ao golpe de Estado de Louis Napoleão, em 1851.

Victor Frond, originário de uma família de pequenos proprietários do sul da França, tornou-se um dedicado militante republicano. Trabalhava no Corpo de Bombeiros de Paris quando rebelou-se durante o golpe de 1851; posteriormente foi perseguido e levado à prisão na Argélia. Após uma série de eventos conseguiu fugir e exilar-se na Inglaterra, onde manteve contato, entre outros, com Charles Ribeyrolles e com o escritor Victor Hugo. Frond tornou-se um dos personagens do livro de Hugo intitulado *Histoire d'un crime* (1854). Envolvido em atividades ligadas à militância política, Frond passou a viver em Lisboa e, para prover seu sustento, assumiu a profissão daqueles “que nada tinham” – tornou-se fotógrafo.⁵ Pouco sabemos sobre seu período em Portugal, mas provavelmente estudou fotografia com Alfred Fillon, também francês e companheiro de fuga das prisões na Argélia. Fillon tornou-se bastante conhecido em sua profissão, como fotógrafo da Casa Real Portuguesa.⁶ Alguns meses depois, ao chegar ao Brasil, Frond montou um *atelier* no Rio de Janeiro, recebendo o reconhecimento imediato da Casa Imperial. Ao conceber o projeto do livro-álbum anunciado nos jornais da época e que contava com o apoio do imperador, Frond chamou Ribeyrolles para redigir o texto e cuidou da documentação fotográfica.

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. O livro tornou-se mais conhecido pelas ilustrações do que pelo texto de Ribeyrolles. O texto foi publicado em 1859, em uma edição apressada, traduzida de maneira precária e impressa em um papel de má qualidade. Entretanto, essa publicação teve um caráter oficial por ser publicada pela Typographia Nacional e apresentou uma grande inovação do ponto de vista editorial – o texto foi apresentado em duas colunas, em francês e em português, visando abranger um público mais amplo.

As imagens, vindas da França, foram distribuídas em pequenas séries, durante os meses de agosto de 1860 a novembro de 1861. As fotografias, reproduzidas em litogravuras, tiveram ampla repercussão, ganhando autonomia em relação ao livro.⁷

Nessa publicação podem ser estabelecidas algumas séries litográficas que destacam a capital do Império e o trabalho escravo. Além destes núcleos temáticos centrais, predominam entre as ilustrações do álbum as pranchas sobre a natureza (como as cascatas e a floresta), sobre as cidades e fazendas do interior fluminense e sobre a cidade de Salvador, Bahia.⁸

A abordagem dos autores em relação ao Brasil é bastante diferente daquela ligada ao debate europeu sobre a utilização da fotografia em expedições científicas ou nas viagens associadas ao “orientalismo romântico”.⁹ 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”.¹⁰

É importante notar que, nessa publicação, os autores evitaram a abordagem de aspectos pitorescos do Brasil, fugindo da descrição e da representação de costumes exóticos da população e da abordagem sentimental da paisagem. Nas ilustrações de Frond destacam-se vistas do Rio de Janeiro que enfatizam, além da beleza natural, uma certa racionalidade urbana, priorizando espaços públicos como o aqueduto e o hospital. Muitas ilustrações do livro apresentam o trabalho dos afro-descendentes nas fazendas do interior fluminense. O fotógrafo buscou, entretanto, certa neutralidade ao registrar as atividades dos escravos. O discurso abolicionista dos autores é sutil – a obra tem o apoio do imperador e a documentação fotográfica pressupõe a colaboração dos proprietários das fazendas e o olhar atento do feitor. Frond também teria realizado na mesma época fotografias que serviriam para uma campanha de incentivo à imigração de colonos para o Espírito Santo.¹¹

As imagens do *Brasil Pitoresco* foram muito divulgadas na época de sua publicação. Posteriormente as ilustrações do álbum 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), série na qual estavam inseridas as imagens sobre a atividade agrícola nas fazendas fluminenses e sobre o trabalho escravo.¹²

Em relação ao cenário artístico no período, devemos observar que os fotógrafos, ao registrarem trabalhadores urbanos e rurais, criaram um repertório de imagens que não estava presente na pintura no Brasil, naquele momento. As academias de pintura, até o início do século XIX, seguindo uma hierarquia dos gêneros consolidada na Academia Francesa no século XVII, consideravam a pintura de costumes e de cenas cotidianas como um gênero menor, ao lado da paisagem e da natureza-morta. Esse panorama começa a mudar apenas no século XIX. Na França, desde

1830, a pintura de história passa a ser substituída pela pintura de gênero histórico, que representava temas patrióticos e nacionalistas retirados de episódios da história passada e contemporânea. Posteriormente, no Salão de 1850, foram apresentados três quadros de Gustave Courbet, artista que mais tarde seria considerado o “pai” do realismo na pintura: *Os britadores de pedras* (1849, Dresden, Gemäldgalerie, destruído em 1945), *Funeral em Ornans* (1849-1850, Musée d’Orsay, Paris) e *Camponeses de Flagey retornando da feira* (1850, original desaparecido; cópia no Musée des Beaux-Arts de Besançon). O pintor empregou o grande formato, dedicado até então apenas à pintura de história, para representar a vida de indivíduos do povo, trabalhadores e camponeses. Assim como Courbet, vários artistas passaram a representar temas semelhantes em suas obras. A pintura realista elevava a pintura de “cenas de gênero” ao *status* das antigas pinturas de história.¹³ 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 1848.¹⁴

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). Filippo Palizzi e muitos pintores *macchiaioli* passam a representar camponeses com uma visão dignificante, e 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.¹⁵

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 Courbet e Victor Frond, que foi modelo para um quadro inacabado do pintor (*A partida dos bombeiros para atender a um incêndio*, 1850), pertencente ao Musée du Petit Palais, Paris.¹⁶

No cenário artístico brasileiro percebemos, por meio dos escritos de Araújo Porto-Alegre, de 1855, que a Academia estava dividida entre os cânones tradicionais do ensino de belas-artes e as tendências realista e naturalista, que ganhavam cada vez mais adeptos.¹⁷

Desde a década de 1880 as pinturas de paisagem e também as de gênero passam a ter maior destaque, com a atuação dos pintores ligados ao Grupo Grimm e também com a presença de artistas recém-chegados de estágios europeus, como Almeida Júnior, Rodolfo Bernardelli e Belmiro de Almeida. O crítico carioca Félix Ferreira comenta no livro *Belas artes: estudos e apreciações*, de 1885, o gosto e a crescente valorização da pintura de gênero e da paisagem:

... ao passo que a pintura histórica de batalhas vai decaindo do gosto do público, os quadros de gênero e os de paisagem vão subindo de apreço. A paisagem, os usos e costumes nacionais, são minas inexploradas, que os nossos artistas estão deixando em criminoso abandono, para esgotarem a inspiração nas grandes telas históricas, que não compensam nem moral nem monetariamente tantos e tão aturados trabalhos para conseguir um desses quadros ...¹⁸

Como observa Luciano Migliaccio, no Brasil, também 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.¹⁹

A evocação de fotografias de Frond pode ser observada, por exemplo, no quadro *Engenho de Mandioca* (Museu Nacional de Belas Artes, 1892), de Modesto Brocos. A importância das imagens do álbum pode ser compreendida também em obras do pintor Almeida Júnior, como *Apertando o lombilho*, *Cozinha caipira* (ambas da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 1895) e também em *Caipira picando fumo* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893), das quais trataremos a seguir.

A evocação das litogravuras do álbum *Brasil Pitoresco* em algumas pinturas de Almeida Júnior

Dentro do conjunto de ilustrações do álbum *Brasil Pitoresco*, iremos analisar neste artigo principalmente algumas representações de trabalho rural. Podemos observar que Frond fotografou grupos de pessoas em espaço aberto, em momentos em que o trabalho ainda não se iniciara, como em *Partida para a roça*, na qual percebemos o grupo organizado em fila, com os instrumentos de trabalho; muitos evitam o olhar do

fotógrafo. Esta litogravura é evocada na década de 1880 em algumas fotografias de Marc Ferrez, como *Partida para a colheita do café* (ca. 1885, Instituto Moreira Salles), na qual vemos uma fila de trabalhadores diante de uma casa da fazenda. Vários personagens olham para o fotógrafo e seguram grandes peneiras e outros utensílios de trabalho. Ferrez retoma nessa fotografia a ênfase na geometria presente nas ilustrações do álbum de Frond, mostrando também o aspecto digno e o anonimato desses trabalhadores.

Já em imagens como *Produção de farinha de mandioca*, *Escravos pilando grãos de café*, *Rendeiras* e *Descascando mandioca* são apresentados pequenos grupos de trabalhadores em ação, dispostos diante de uma arquitetura [Figs. 1 a 4]. Destaca-se nas obras mencionadas acima o rigor da estrutura geométrica à frente da qual se dispõem os personagens. Em *Escravos pilando grãos de café* podemos perceber o jogo de verticais presente nas vigas da soleira da porta, em oposição às linhas horizontais da arquitrave da construção e da viga superior da porta. A geometria está também presente nos cestos e volumes dispostos em diagonal. As diagonais são enfatizadas, em oposição ao jogo de ortogonais, nos dois pilões e na escada colocada à direita do observador. Nessa imagem Frond destaca uma série de utensílios de trabalho, quase não há áreas vazias na cena, o que parece enfatizar a dimensão de silêncio e certa melancolia dos retratados.

A construção da imagem estruturada com rigor geométrico por parte do fotógrafo é retomada em várias imagens, destacando de forma incisiva a presença dos personagens, como pode ser observado em *Descascando mandioca* e em *Produção de farinha de mandioca*, na qual além da sucessão de retângulos e quadrados expressos nas janelas da casa destacam-se as formas geométricas da mesa e dos objetos de trabalho e da grande roda à direita do observador. Em *Rendeiras* é notável o jogo de retângulos no plano de fundo, expressos nas vigas da soleira da porta. Há também todo o movimento sugerido no jogo de pranchas nas quais são feitas as rendas e no círculo formado pelas mulheres.

Devemos destacar que, nessas imagens, estão envolvidas ainda questões relacionadas à técnica da época em que, devido à precariedade da fotografia, os gravadores são obrigados a “traduzir” as imagens fotográficas para os códigos da litografia.

Os procedimentos formais e a temática de algumas litogravuras do álbum permitem uma aproximação com a produção de Almeida Júnior. Em *Cozinha caipira* [Fig. 5] e *Apertando o lombilho* [Fig. 6] a representação do ambiente rural, das atividades cotidianas e de aspectos peculiares de objetos de trabalho podem ter sido inspiradas em litografias do álbum de Frond. Por outro lado, em uma obra como *Caipira picando fumo* [Fig. 7] a referência às litografias é mais direta, e diz respeito primeiramente a aspectos formais.

O historiador da arte Jorge Coli, em seu ensaio intitulado *Almeida Júnior: o caipira e a violência*, destaca, em relação à pintura de Almeida Júnior, o sentido firme e exato da composição: “A geometria é sua grande aliada. Sempre que pode, combina e afirma ortogonais exatas”.²⁰ Para o autor no quadro *Caipira picando fumo* (estudo a óleo, 1893, Pinacoteca do Estado, São Paulo), o personagem disposto diante de um jogo de faixas horizontais e verticais substitui, visualmente, o ponto central de equilíbrio e impõe-se “não como imagem de impacto, mas como imagem de permanência”.²¹ Como enfatiza Coli, na obra de Almeida Júnior “as relações geométricas nunca se impõem sobre o sentido geral da imagem. Elas suportam o visível, sustentam aquilo que é dado a ver, mas retiram-se por trás desse visível. São elas que dão força aos personagens afirmados, conferindo-lhes uma evidência icônica”. Assim, nesses quadros “os personagens realçam-se, articulados com o fundo. São integrados, mas também valorizados pelos efeitos de composição. São eles, e não o meio, o tema essencial”.²²

Críticos como Gonzaga Duque e Monteiro Lobato, entre outros, assinalaram outra característica fundamental nas obras de Almeida Júnior: sua definitiva simplicidade. O pintor evita a eloquência, como também o pitoresco e o narrativo. Não busca em seus quadros nenhuma afetação sentimental ou heróica, e não dispõe seus personagens em grupos, em interações sociais.

Como observa Coli, em obras como *Picando o fumo* o artista articula fundo e figura, “ligando-os ambos para melhor projetar o personagem como imagem forte, mas isolada socialmente. Esse poderoso isolamento propulsou as imagens dos caipiras de Almeida Júnior dentro da cultura brasileira”.²³

A admiração de Almeida Júnior pela fotografia tem sido apontada em estudos recentes e pode ser

percebida nas escolhas de enquadramento de algumas pinturas que remetem a procedimentos e ângulos escolhidos pelo fotógrafo. Em relação ao álbum de Frond e Ribeyrolles o pintor evocou, como vimos, além do ambiente rural, também aspectos formais de algumas imagens, como a relação entre os personagens e o jogo de linhas paralelas horizontais e verticais. Nas fotografias litografadas de Frond há também certo distanciamento, certa neutralidade do fotógrafo que evita o pitoresco e retrata personagens que trabalham em grupo, mas muitas vezes se apresentam absortos em seus pensamentos – o que talvez seja resultado também do tempo de exposição solicitado pela técnica fotográfica.

As litografias do álbum foram muito divulgadas em sua época e posteriormente, em versões muitas vezes coloridas por pintores diversos. Podemos notar como Frond criou imagens de permanência, em que se percebe a marca pessoal do fotógrafo. As ilustrações do álbum foram importantes para a criação de pintores de paisagem e também de costumes, pelo menos até o final do século.

Em relação a Almeida Júnior, como estudos de Coli o demonstram, o artista retoma em seus quadros imagens do repertório da história da arte, de pintores franceses contemporâneos, como Courbet. Podemos observar também como utilizou fotografias, combinando especificamente as imagens do álbum *Brasil Pitoresco*, e conferindo a seus personagens uma força icônica. Na litogravura *Senzalas*, do álbum *Brasil Pitoresco*, podemos notar o escravo situado à esquerda, sentado à soleira da porta, de pernas cruzadas, diante da casa [Fig. 8]. A figura tem diante de si uma área de terra, vazia. Em *Caipira picando fumo*, além das questões mencionadas em relação à geometria, presentes em algumas litografias realizadas a partir de fotografias de Frond, Almeida Júnior evoca ainda um personagem como este, substituindo a figura do negro diante da senzala pela do caipira sentado diante da entrada da habitação humilde. Nesse quadro, em um procedimento também fotográfico, o pintor aproxima o personagem aos olhos do observador. As ilustrações do *Brasil Pitoresco* apresentam também, freqüentemente, personagens próximos a portas ou janelas, que expres-

sam, mais uma vez, um jogo de ortogonais, procedimento adotado pelo pintor em várias obras.

A retomada desse conjunto de imagens por pintores dos anos 1880 revela o quanto a produção de Frond foi apreciada e divulgada, e também o papel fundamental da fotografia na arte do período. No âmbito da pintura européia, grande foi o diálogo entre pintores e fotógrafos, como demonstram os estudos de Aaron Scharf e aqueles reunidos por Dorothy Kossinski, entre outros.²⁴

No Brasil, na bibliografia publicada sobre história da arte e da fotografia no século XIX, são raras as menções ao trabalho muitas vezes conjunto de pintores e fotógrafos e ao diálogo entre ambos.²⁵ A análise destas relações entre pintura e fotografia pode permitir uma nova compreensão da arte do período, não apenas em relação à pintura de gênero, mas também de paisagem.

No campo da literatura, em relação ao gênero do retrato, o autor José de Alencar narra, em uma passagem do romance *Senhora*, de 1875, o quanto era comum a utilização da fotografia pelos pintores:

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

Ao olhar interrogador do marido, Aurélia respondeu:

– É um ornato indispensável à sala ...²⁶

Como destaca Tadeu Chiarelli, por esta descrição “o fato de se usar a fotografia como um instrumento facilitador da vida, tanto do retratista quanto do retratado, era algo que parecia corriqueiro no contexto da elite brasileira de meados do século XIX”. Esta prática ainda não foi objeto de análises mais aprofundadas, tanto por parte dos historiadores da arte quanto dos historiadores da fotografia. Entretanto, “a observação cuidadosa de certas pinturas apresenta evidências de que, intermediando a relação artista-pintura, estava a fotografia”.²⁷

- ¹ As questões tratadas neste artigo 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. Dra. Cláudia 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. A autora é bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.
- ² FROND, Victor. *Brazil pittoresco* [Texto de Charles Ribeyrolles.] Paris: Lemerier Imprimeur-Lithographe, 1861.
- ³ 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, p. 218.
- ⁴ 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.
- ⁵ “Je résolu de ... planter ma tente à Lisbonne et pour ne devoir mes moyens d’existence qu’à mon travail, je pris le métier de ceux qui n’en ont pas: je me fis photographe!”. Archives Nationales de France, série F 15, 4083, dossier Frond. *Apud* SEGALA 1998, v.1, p. 105.
- ⁶ Cf. SEGALA, Lygia. *Victor Frond et le projet photographique du Brésil Pittoresque*. Colloque International “Voyageurs et images du Brésil”. MSH- Paris, 2003, p. 5. Disponível em : <http://www.chairesergiobuarque.msh-paris.fr/pdf-voyageurs/segala.pdf>. Acesso 20/04/2007.
- ⁷ Cf. SEGALA, 1998, p. 287-8.
- ⁸ Segundo alguns estudiosos a série de litografias sobre Salvador teria sido realizada a partir de fotografias de Benjamin Mullock, que esteve no local entre 1858-1861 e teriam sido adquiridas por Frond, inclusive com a cessão de direitos do autor. Na verdade algumas ilustrações do álbum que mostram a cidade de Salvador são muito semelhantes a fotografias de Mullock.
- ⁹ Desde o fim dos anos 1840 são lançados na Europa vários álbuns ilustrados a partir de fotografias do Egito, Palestina, Síria, como *Voyages en Orient*, de Louis de Clerq, 1859-1860. Cf. SEGALA, 2003.
- ¹⁰ SEGALA, 1998, p. 247.
- ¹¹ Informações constam do relato de VON TSCHUDI, Johann Jakob. *Viagem à Província do Espírito Santo: imigração e colonização suíça – 1860*. Fotografias: Victor Frond. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2004.
- ¹² Cf. SEGALA, Op. cit., p. 294-5.
- ¹³ Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 214-23.
- ¹⁴ NOCHLIN, Linda. *Realism*. Harmondsworth: Penguin, 1971, p. 111-3.
- ¹⁵ Cf. OLSON, Roberta J. M. *Ottocento: Romanticism and Revolution in 19th-Century Italian Painting*. New York: The American Federation of Arts, 1992, p. 15.
- ¹⁶ SEGALA, 1998, p. 66.
- ¹⁷ Cf. GALVÃO, A. “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, 1959, p. 50-61.
- ¹⁸ FERREIRA, Felix. *Belas artes: estudos e apreciações*. [1885]. Rio de Janeiro: Arte Data, 1998, p. 106-7.
- ¹⁹ Cf. Luciano Migliaccio, em conversa ocorrida em 2005.
- ²⁰ COLI, Jorge. “Almeida Júnior: o caipira e a violência” In *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC, 2005, p. 101.
- ²¹ COLI, Op. cit., p. 104.
- ²² Ibidem, p. 105.
- ²³ Ibidem, p. 113.
- ²⁴ SCHARF, Aaron. *Art and photography*. London: Viking/Penguin, 1968; KOSINSKI, Dorothy (ed.) *El artista y la cámara*. de Degas a Picasso. Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2000.
- ²⁵ Um estudo recente sobre o período é o de OLIVEIRA, Vladimir José Machado de. *Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo*. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH-USP. São Paulo FFLCH-USP, 2002.
- ²⁶ ALENCAR, José de. *Senhora*. [1875]. São Paulo: Ática, 1971, p. 171.
- ²⁷ CHIARELLI, Tadeu. “História da Arte/História da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações”. São Paulo, *Revista Ars*, v. 6, p. 78, 2005, p. 85-6.



1

2



1 Victor Frond. *Produção de farinha e mandioca*, 1858-1861

2 Victor Frond. *Escravos pilando grãos de café*, 1858-1861



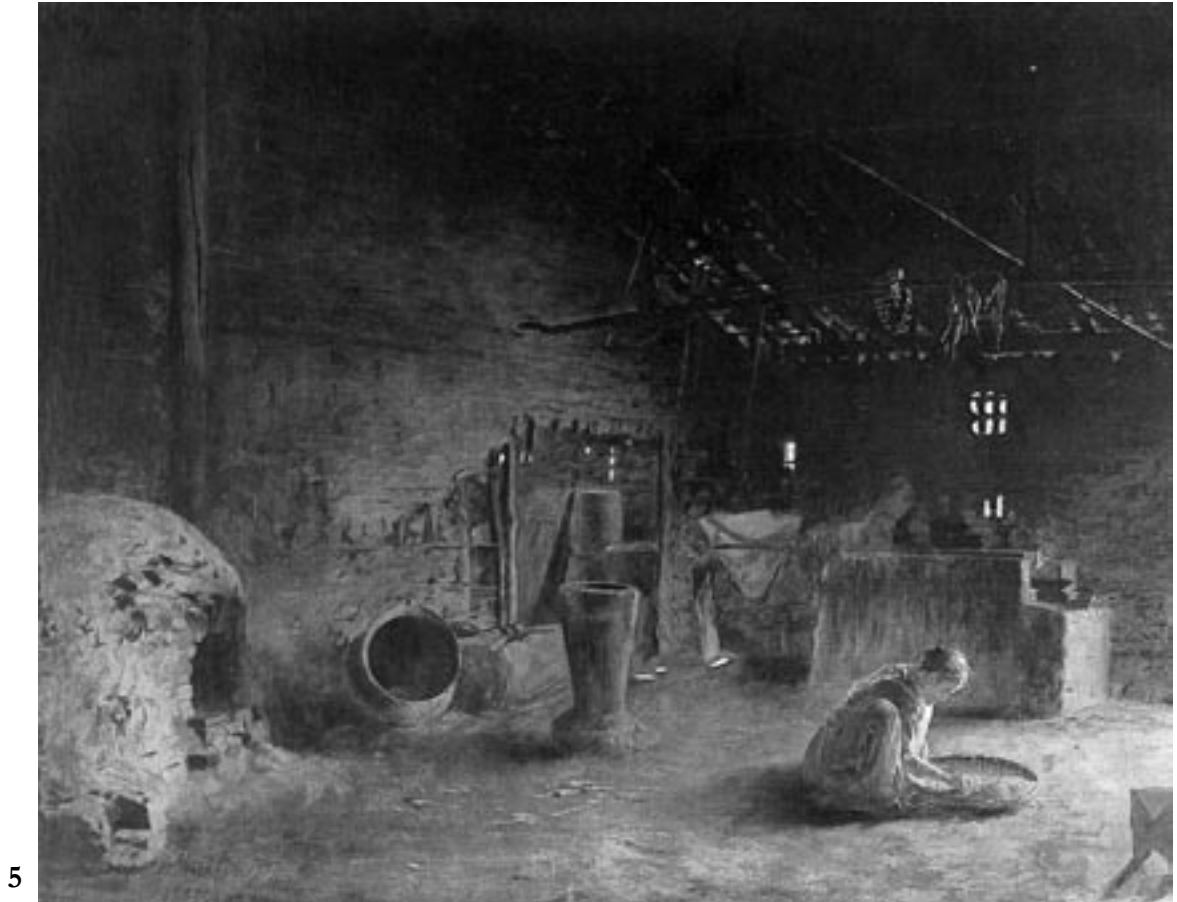
3



4

3 Victor Frond.
Rendeiras, 1858-1861

4 Victor Frond.
Descascando mandioca,
1858-1861



5 Almeida Júnior.
Cozinha caipira, 1895

6 Almeida Júnior.
Apertando o lombilho, 1895



7

7 Almeida Júnior.
Caipira picando fumo, 1893

8 Victor Frond.
Senzalas, 1858-1861



8