

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

“Fotografias sobre tela de pintor”: apropriações às ftopinturas

Vladimir Machado
UFRJ

Resumo

O conhecimento da foto-pintura sobre tela no Brasil está situado entre 1861 e 1866. A contribuição nova é a descoberta de uma exibição pública desta técnica na Academia Imperial do RJ em 1859. Os fotógrafos expunham um retrato fotográfico fixado na tela, como um esboço prévio a ser coberto posteriormente pela pintura final a óleo. Esses avanços técnicos da fotografia se dirigiam para oferecer serviços e facilitar o trabalho dos pintores.

Unitermos

Fotopintura; Séc. Xix; Brasil

Résumé

“*Photographies sur toile de peintre*”: appropriations des photo-peintures. Le savoir sur les photo-peintures sur toile au Brésil se situe entre 1861 et 1866. La nouvelle contribution réside dans la découverte d’une exhibition de cette technique lors de l’Académie Impériale de Rio de Janeiro, en 1859. Les photographes exposaient un portrait photographié fixé sur une toile, à titre d’ébauche qui devrait être recouvert par la peinture finale à l’huile.

Mot clé

Photo-Peinture; Xixème Siéc; Brésil

Muitos livros e artigos foram escritos sobre arte e fotografia no Brasil. Mas mesmo em edições recentes, estes estudos não chegaram a se ocupar da questão da fotografia impressa sobre tela de pintor, uma técnica mais avançada da chamada foto-pintura, objetivo deste trabalho. Os estudos em sua maioria, ou tratavam somente das artes plásticas ou da fotografia sem contextualizar ambas a partir de suas próprias peculiaridades. Destas publicações é de se destacar que tanto as pesquisas dos anos 1940 de Gilberto Ferrez, quanto as mais recentes de Pedro Karp Vasquez e Boris Kossoy trouxeram contribuições significativas mas sem uma maior abrangência sobre esta grande novidade técnica para a época, enquanto Maria Inês Turazzi, contribuiu com importantes dados sobre a foto-pintura.

Diante disso, o caminho de nossa investigação foi consultar a indispensável bibliografia nacional e estrangeira sobre o tema, mas sobretudo, realizar uma ampla pesquisa em fontes originais de época (1855-1875). O eixo central foi a *tecnologia* empregada pelos fotógrafos em um diálogo com a arte da pintura. Em busca dessas informações recorreremos às mais variadas fontes, desde os anúncios dos fotógrafos em jornais, almanaques e periódicos publicados no Segundo Reinado, até as fontes de escritas impressas mais gerais, como as crônicas, revistas ilustradas, a prosa de ficção, biografias, romances, as críticas em jornais e relatórios em catálogos sobre as exposições públicas da fotografia e pintura. Nesse passo, examinamos também o material iconográfico das foto-pinturas e as fotografias nos Arquivos do Museu Imperial de Petrópolis-RJ e Biblioteca Nacional. Nos arquivos do Museu Nacional de Belas Artes-RJ verificamos a documentação de cartas manuscritas e sobre a participação dos fotógrafos nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes.

Neste artigo não pretendemos fazer uma recapitulação histórica nem entrar nas velhas discussões teóricas sobre se a fotografia ou a técnica da foto-pintura eram arte ou não. O que vamos abordar é este momento de apropriação pelos pintores dos grandes avanços técnicos e visuais na representação das aparências da realidade. Pelas informações novas o resultado apresentado permite várias interpretações e reflexões no campo da história da fotografia. As várias fontes relacionadas sobre o tema nos levaram à descoberta de que a técnica da fixação fotográfica sobre tela, chamada *Photo-painting*, “inventada” por um artista-fotógrafo norte-americano em 1859, de maneira similar estava sendo praticada no Rio de Janeiro nesse mesmo ano. De alguma forma ainda desconhecida em seus detalhes, a fotografia sobre tela de pintor estava exposta na principal instituição de arte no Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes, como veremos adiante.

Nas décadas de 1850-1870, a fotografia e a foto-pintura haviam se transformado em um instrumento imprescindível de trabalho, reconhecido pelos pintores europeus, norte-americanos e também pelos pintores brasileiros, os quais procuravam estarem atualizados com as técnicas fotográficas. É exemplar um anúncio de 1858, onde o fotógrafo e também pintor Insley Pacheco (?-1912) alem de anunciar suas ricas “Galerias de quadros” de foto-pinturas divulgava seu aperfeiçoamento técnico investindo em viagens aos Estados Unidos da América para observação, estudo, contínuos experimentos e uma “(...) *manipulação apurada e*

*exacta das substâncias químicas, segundo as descobertas e processos mais adiantados da época actual(...)*¹

Chaix & Zeferino: a pioneira demonstração pública no Brasil, da “fotografia sobre tela de pintor colorida a óleo”.

Em 1859 no Rio de Janeiro, tem lugar um acontecimento relativo aos avanços técnicos da foto-pintura o qual acreditamos até agora, inédito. Verificando o catálogo da *Exposição Geral da Academia Imperial, na Seção Exposição de Artefatos da Indústria Nacional e Aplicações de Belas Artes*, constava a participação dos fotógrafos Chaix & Zeferino com quatro trabalhos². A montagem sugeria uma sequência evolutiva das técnicas fotográficas. Um painel continha “*diversas fotografias e ambrótipos*” enquanto o segundo mostrava exemplos já convencionais da técnica da foto-pintura sobre “*três ambrótipos coloridos a óleo, e uma fotografia colorida à aquarela*”³.

Mas o que passou despercebido pela historiografia, é que estes fotógrafos pioneiros, exibiam na Academia outros dois quadros especificamente com a técnica revolucionária da *Photo-painting* norte-americana. Não se tratava aqui de pintar sobre as fotografias em vidro (ambrotypos) ou papel como de costume e expostos nos outros dois painéis citados acima, mas sim uma fotografia obtida diretamente “*sobre tela de pintor*” e depois colorida com as técnicas de pintura a óleo. Convém notar que a própria forma de expor as foto-pinturas era nitidamente didática. Para deixar claro a grande novidade técnica da *photo-painting* eles dispuseram as duas telas lado a lado, exibindo um quadro só com a ampliação fotográfica sobre a tela com o título “*fotografia obtida sobre tela de pintor*” e ao lado o mesmo processo, acrescido da pintura a óleo sobre a fotografia com o título “*Fotografia obtida sobre tela de pintor, colorida a óleo*”⁴.

Este novo processo só seria conhecido internacionalmente mais tarde, divulgada pela revista americana *Photographic News*, em 1863 com o título “*Photography on Canvas*”. Como salientamos, esta técnica já estava em exposição pública em uma instituição oficial no Brasil, quatro anos antes dessa revista publicar uma carta de negócios do estúdio fotográfico de André Disdéri (1819-1890) em Paris. O objetivo de Disdéri era propor sociedade a um artista norte-americano- o suposto descobridor do processo- para realizarem as *photo-paintings*. É importante ressaltar que um correspondente da revista, reclamava contestando que esse artista fosse o “inventor”, já que ele próprio havia “*aperfeiçoado esse mesmo processo no início de março de 1859*” e insistia que essa técnica era conhecida desde 1855 ou 1856. A partir de 1859 a foto-pintura não tardou em difundir-se devido à necessidade prática dos pintores, na competição com a fotografia, em ganhar tempo

1 Almanaque Laemmertz, 1858, Seção Especial Notabilidades, p.90. Mantivemos a ortografia original em todas as citações de fontes impressas de época.

2 Havia duas grafias para o nome do fotógrafo: Chaise e Chaix. Cf. KOSSOY, Boris—*Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*, ed. Instituto Moreira Salles, S.P.-2002, 405 pp. il. pp. 105, 108, 206, 221.

3 *Catálogo da Exposição Geral da AIBA*, 1859. in LEVY, Carlos: *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes-(AIBA) período monárquico-Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Ed. Pinakotheke, RJ, 1990. 287 pp. p.113.

4 Idem, p.113.

na execução e garantindo exatidão na aparência mais real dos modelos retratados tal como descreve o *Le Monde Illustré* de 9 de setembro de 1865:

“Uma simples fotografia de carte-de-visite ampliada pelo aparato aperfeiçoado pela Disdéri Company, permite ao artista pintar – depois de somente uma ou duas poses – um retrato cuja semelhança está naturalmente garantida e realçada por brilhante colorido...Convém lembrar que em uma Era como a nossa, em que a expressão ‘tempo é dinheiro’ se torna cada vez mais certa, o uso da photo-painting produz uma notável economia”⁵.

Chamamos a atenção de que em 1861, quatro anos antes dessa notícia do *Le Monde*, os fotógrafos Chaix e Zeferino também divulgavam em um anúncio na Seção Artes e Ofícios as mesmas técnicas de “photographies, ambrotypes” conhecidas da exposição na Academia de Belas Artes em 1859, mas com outra novidade pioneira para a época e mais extraordinária ainda: Chaix, assinando-se Chaise & Zeferino ofereciam “retratos photographados sobre tela de pintor, coloridos a óleo, do tamanho natural”^{MF}.

É conveniente refletir, ainda que brevemente, sobre essa questão da ampliação fotográfica com a *câmara solar*, realizada desde a década de 1840 usando lentes, espelhos e a luz do sol. Esta câmara e as técnicas eram constantemente aperfeiçoadas até culminar com a foto-pintura, divulgada e registrada por Disdéri a qual permitia uma pintura rápida e com todos os detalhes. Na década de 1860 essa ampliação era feita a partir de um negativo de pequeno formato (cerca de 6X9 cm) do qual obtinha-se um positivo ampliado com a *câmara solar* chamados *extra-plaque* ou de “tamanho natural”, sobre papel albuminado ou sobre a tela de pintor.

É possível que essa experimentação e aperfeiçoamento tivesse acontecido paralelamente em vários lugares sem existir nenhuma divulgação pública anterior à de Disdéri. Pouco tempo depois de 1859, iniciava-se uma divulgação mais ampla e a surgir “inventores” do processo como o missivista norte-americano citado. Outro americano M.A.Root no seu livro *The Camera and the Pencil* (1864) escreveu que também transferira fotografias sobre telas de pintor^{AF}. Na Alemanha Franz Lenbach dizia haver fotografado e ampliado a imagem sobre tela e a partir de 1865 “*várias notícias podiam ser encontradas nos jornais fotográficos, tanto na Inglaterra como na França, os quais descreviam de forma semelhante seus métodos*”^{MF}.

Podemos acrescentar nessa história a surpreendente difusão pública da *photo-painting* em 1859 pela própria Academia e dois anos depois, em 1861, pelo anúncio ainda mais audacioso no almanaque Laemmertz, dos fotógrafos Chaix & Zeferino, como vimos acima. É notável a sintonia cosmopolita dos artistas e fotógrafos no Brasil com as novidades tecnológicas e artísticas internacionais. No Rio de Janeiro, um ano depois das notícias sobre a *photo-painting* no *Le Monde Illustré*, o fotógrafo Cristiano Jr. também destacava em um anúncio de 1866 que possuía um “*magnífico aparelho solar com proporções de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado*”⁶

5 SCHARF, Aaron, “*Art and photography*”-Pelican Books, Inglaterra, 2a ed. revisada, 1974, 397 pp. p. 57:il. tradução e grifos nossos.

6 LISSOWSKY e AZEVEDO, *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Cristiano Jr.* Ed. Ex-Libris,

O anúncio da *câmara solar* e da nova dimensão dos retratos deve ter deixado os pintores da Academia apreensivos e preocupados com a sobrevivência. Até então, a pintura detinha algumas vantagens sobre a fotografia, como a matéria pictórica das cores, a “durabilidade” da tela e, principalmente, a exclusividade de fazer retratos em tamanho natural. Na década de 1860, não só a fotografia ampliada sobre papel atingia o tamanho de 200 cmX135 cm mas principalmente, porque estas fotografias eram também ampliadas e fixadas na “durável” tela de pintor na qual se concluíam com a pintura à óleo. Em 1867, o fotógrafo José Ferreira Guimarães (1841-1924), exibiu publicamente e de forma desafiadora seus avanços técnicos, tanto para os seus concorrentes como para o Júri de Premiação na *XIX Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial*, para onde enviou um “retrato de grandeza natural” (200 cm X 135 cm), e assinalou com orgulho no catálogo ser “a primeira feita no Rio de Janeiro em tais dimensões” e a fotografia feita “sem retoque”, sendo distinguido pelo júri acadêmico com a *Medalha de Prata*^{6F}. Também na *Segunda Exposição Nacional de 1866* no Rio de Janeiro, os retratos expostos pelo pintor Auguste-Moreau foram feitos sobre fotografias de José Ferreira Guimarães, ampliadas sobre a tela, ao que parece, processo idêntico seguido pelos pintores Jean Courtois (fotos de Carneiro & Gaspar) e Ulrich Steffen (fotos de Stahl & Wahnschaffe) entre muitos outros⁷.

Certamente, foi a leitura de notícias em livros e revistas fotográficas da Inglaterra e da França, como o *Le Monde Illustré*, o que levou o pintor Victor Meirelles (1832-1903) a juntar-se à crítica internacional contra a proliferação desta prática. A fotografia resolvia a parte mais difícil: reproduzia fiel e rapidamente a fisionomia do retratado e servia como suporte para a pintura, a qual podia ser “feita por qualquer um”, sem os cinco anos de sofisticados conhecimentos artísticos no curso de Pintura de História da Academia de Belas Artes carioca. O artista, quando jurado na *Exposição Nacional de 1866*, citado acima, considerava essa moda, como sendo a decadência da pintura imaginativa e de técnica sofisticada:

“Trata-se da arte de fazer um retrato a óleo, de dimensão natural, sem grande incômodo para a pessoa que deseja ser retratada, sendo bastante o tempo indispensável de alguns minutos, a fim de obter-se unicamente um retrato nas dimensões de um cartão de visita, [6 X9cm] que depois serve para reprodução em grande [ou seja, com o ampliador da câmara-solar] sobre papel ou diretamente sobre a tela.

Este primeiro trabalho obtido é entregue ao pintor que, considerando-o já como um esboço, encarrega-se de colorir. Esta arte de retratar, que está hoje tão em moda, tem desgraçadamente de contribuir para o regresso da verdadeira arte, a qual só deveria ser exercida segundo seus indeclináveis preceitos. Por este novo meio, conhecido pelo nome foto-pintura, foram executados todos os retratos que ali vimos expostos entre a fotografia e que, se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor e não ao fotógrafo”^{8F}.

SP, 1988. il p.11.

⁷ *Relatório da Segunda Exposição Nacional de 1866*. Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1869, 2ª parte, citado por TURAZZI, Maria Inez: *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo-1839/1889*. Ed.Rocco, RJ, 1985, 309 p: il. p.126-127.

É fácil notar a preocupação de Victor Meirelles com o perigo da “verdadeira arte” da Pintura de História, de artesanato lento e cuidadoso, vir a cair em desgraça diante das vantagens de rapidez de execução e fidelidade na aparência realista dos retratados, oferecidas pelo novo meio da foto-pintura. Observe-se que **todos** os retratos da *Exposição Nacional* foram feitos com o hibridismo da ampliação fotográfica sobre tela ou papel e depois pintados com a colaboração de um pintor. A prática generalizada da foto-pintura pelos pintores e pelos fotógrafos, tanto medíocres como de grande talento, tornou-se moda na pintura de retratos, fossem nas Exposições Nacionais ou na Academia Imperial de Belas Artes.

Mas, mesmo Victor Meirelles, artista que conseguiu pintar painéis de história importantes, como a “*Batalha do Riachuelo*” exposta na *Exposição Geral da Academia* em 1872, parece ter praticado a foto-pintura. Nessa Exposição, em relação aos três retratos expostos em tamanho natural, o artista não escapou de ser sarcasticamente criticado no *Jornal do Comércio*, porque seus retratos eram “*sempre –mal posés–*”:

“(…)Parecem cópias fiéis de photographia em que se attende mais à exigência do aparelho photographico para se evitar as aberrações do que a boa disposição e elegância do modelo que se pretende transportar ao papel(…)”⁸. O crítico ia mais longe afirmando que estas observações ele já havia feito diante de outros trabalhos do pintor mas que era “(…)ainda bem patente nos retratos expostos do Sr. João Baptista da Silva e conselheiro Paulino; pressente-se, advinha-se alli o -oppus tête- do fotógrafo por trás da cabeça dos retratados⁸”.

Nesse contexto das apropriações e resistências à moda febril da foto-pintura, podemos afirmar que o crítico com todas as letras, denunciava que Víctor Meirelles havia pintado os retratos sem recorrer ao desenho prévio tradicional, mas pintando por cima de retratos feitos por um fotógrafo e já ampliados “*sobre tela de pintor*”, ou seja uma *photo-painting*. O crítico afirmava ainda que a moda dos clientes que encomendavam um retrato a um pintor, por comodidade e rapidez, quase sempre era remeter “*uma photographia para copiar*”:

“(…) Será que o artista ou porque os modelos se não prestam a conceder-lhe algumas horas de sessão, ou por outras circunstâncias a nós desconhecidas, se limita a copiar fielmente uma prova fotográfica abstraindo do modelo vivo? (...)”⁹

O crítico resistia condenando a arte praticada dessa forma no Brasil e se lastimava porque esta atitude levava o artista a não ser bastante independente “*para não subjugar o seu talento a estas e iguais exigências que só attestão o atrazo das bellas-artes no país*” e já que Victor Meirelles, continuava ele, tinha que fazer como seus colegas pintores “*... de curvar o seu gênio às imperiosas necessidades da vida,*” que o artista então fizesse um esforço para escravizar-se menos à fidelidade da cópia fotográfica. Esta é uma revelação pública importante, nos sugerindo que os pintores, mesmo os que pareciam devotos dos princípios de pureza pictórico-

8 Idem, ibidem. Grifos nossos.

9 Idem, ibidem.

-artesanal acadêmica como fez Victor Meirelles em 1866, utilizavam-se das facilidades do território da fotografia para pintar um retrato. Desde copiar e ampliar manualmente uma imagem, até a foto-pintura de uma fotografia ampliada “em tamanho natural” e transferida sobre tela-de-pintor pela *câmara solar*. É o caso também do pintor Pedro Américo que utilizou à larga, fotografias como modelos para pintar retratos na *Batalha de Campo Grande* em 1870 e na *Batalha do Avaí* de 1876 e é possível que projetasse fotografias com a lanterna mágica, para facilitar a ampliação¹⁰.

Os artistas que tinham raras encomendas para a Pintura de História, as quais lhes dariam fama e glória, já sentiam uma possível crise em ter de “*curvar o seu gênio*” para dedicar-se à pintura de retratos das vaidades, gênero considerado menor, mas que lhes garantiam a sobrevivência. Diante dessa concorrência com os fotógrafos, tentavam chamar a atenção do público, como fez Victor Meirelles no texto acima, para as qualidades do valor artístico da pintura sobre a fotografia. Porém, era inegável a vantagem dos preços mais acessíveis a uma grande clientela das foto-pinturas, enquanto o preço de uma obra única e original era caro, de lenta execução e reservada a poucos. A apropriação da nova tecnologia da *fotografia ampliada sobre tela de pintor*, a qual ficava oculta sob a pintura a óleo, mantinha a subjetividade expressiva da mão do artista, a aparência fiel do retratado, a rapidez na execução, e o mais importante para sobreviver: a satisfação da clientela e a garantia de novas encomendas.

Nas exposições da Academia no Rio de Janeiro, esta prática apareceu na maioria das mostras, cada vez apresentando alguma novidade tecnológica, como a mostrar o seu constante “progresso” em acompanhar as tecnologias fotográficas européias e norte-americanas. Estes exemplos pesquisados nos parecem bastante significativos para compreendermos que o uso das fotografias como modelo para pintar com inegável realismo e imaginação plástica, os retratos, paisagens e cenas históricas, era bastante difundido no Brasil e principalmente na Corte do Rio de Janeiro. Os pintores copiavam as fotos diretamente, ou de segunda mão a partir das fotografias desenhadas pelos litógrafos e impressas nos jornais ilustrados ou pintavam sobre as fotografias em papel, procurando aumentar a rapidez e eficácia na representação mimética dos retratados.

Desse modo, os artistas-pintores com a colaboração dos fotógrafos, conseguiram avançar ainda mais, ao ampliarem uma fotografia até o tamanho natural da escala humana “*sobre tela de pintor*”, concluindo a obra com as técnicas e materiais tradicionais da pintura. Tudo para obterem a máxima aparência de real a partir de uma fotografia em preto-e-branco pintada com o “*brilhante colorido*” da natureza, como se estivessem diante de um ser vivo “*verdadeiro*”, cujo silêncio e mistério nas pinturas ecoam até os dias de hoje.

¹⁰ Ver a Tese de Doutorado do autor “*Do esboço pictórico às rotundas dos Dioramas: a fotografia na pintura de batalhas de Pedro Américo*” –FFLCH-USP-2002,283pp.il. Orientação Prof. Dr. Elias Thomé Saliba.



1859, "Fotografia obtida sobre tela de pintor, colorida a óleo": apropriações e resistências às fotopinturas