

# A pesquisa em artes visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica

*Research in visual arts in Espírito Santo in a specific trajectory*

**Almerinda da Silva Lopes<sup>1</sup>**

---

## **Resumo:**

Este texto analisa a trajetória da pesquisa acadêmica em artes visuais no Espírito Santo, realizada pela autora, a partir da década de 1990, apontando as dificuldades e as soluções investigativas e metodológicas adotadas com a finalidade de superá-las. Destaca, também, alguns resultados alcançados e os desdobramentos das pesquisas e publicações como referência para os estudos desenvolvidos por novos pesquisadores.

---

## **Palavras-chave:**

Arte e Pesquisa. Fotografia e Arte. Espírito Santo.

---

## **Abstract:**

This text analyzes the trajectory of academic research in visual arts in Espírito Santo performed by the author starting in the 1990s, pointing out the difficulties and the investigative and methodological solutions adopted in order to overcome them. It also highlights some results achieved and the unfolding of research and publications as a reference for studies conducted by new investigators.

---

## **Key-word:**

Art and research. Photography and art. Espírito Santo.

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Pesquisadora de Produtividade do CNPq. Pesquisadora da FAPES – Fundação de Auxílio à Pesquisa do Espírito Santo, Professora Associada do Centro de Artes e do Mestrado em Artes da UFES. E-mail de contato: aslopes@npd.ufes.br

A pesquisa acadêmica na área de História, Teoria e Crítica de Arte, no Brasil, é considerada ainda recente, sem contar que grande parte das investigações e publicações dela resultantes teve, até as últimas décadas, seu foco de análise voltado quase que exclusivamente para a especificidade da produção, eventos e especificidades, de duas realidades: Rio de Janeiro e São Paulo. Essa concentração nos dois polos hegemônicos do país, além de realçar tendenciosamente as diferenças e as assimetrias, acaba por supervalorizar, difundir e legitimar as produções artísticas dessas localidades em detrimento das de outras regiões culturais.

As dimensões continentais, contrastes e realidade sociocultural do país, explicam que a arte produzida e veiculada nas diferentes regiões brasileiras não pode revelar homogeneidade de conceitos e linguagens, pois não se fundamenta em uma mesma lógica, anseios, propósitos e necessidades. Se, como bem observou Hélio Oiticica, “da adversidade vivemos”, a “diversidade” talvez possa ser pensada como o outro reverso a nos unir e, nesse sentido, bem se pode entender que os produtos artístico-culturais gerados em cada região brasileira apresentam especificidades e realidades artístico-culturais que lhe são próprias ou a identificam. Resultam da apropriação, cruzamento e ressignificação de referências externas e internas, aceitação de umas e descarte de outras, fatores que não podem ser desconsiderados na investigação e no diálogo estabelecido com a produção da arte no país. É preciso considerar, ainda, como se constituiu o sistema artístico (ensino, produção, instituições, difusão, mercado, preservação dos bens culturais) e, até mesmo, qual foi a sua repercussão no processo de mediação artística em uma dada realidade, fatores esses que interferem de diferentes maneiras no estado da pesquisa e no processo de construção da História da Arte.

Nesse sentido, parece oportuno lembrar que a criação dos programas pioneiros de pós-graduação na área ocorreu em universidades públicas também daquelas duas capitais citadas, instituições que se tornariam responsáveis pela formação e qualificação da maioria dos pesquisadores em atuação: Universidade de São Paulo e Universidade Federal do Rio de Janeiro, que, ao criarem seus respectivos programas de pós-graduação em Artes puderam disponibilizar ao seu corpo docente e discente os acervos de dois importantes museus: o Museu D. João VI e o Museu de Arte Contemporânea da USP.

Embora constituídos por obras de tendências estéticas, linguagens, estilos e tempos artísticos diferenciados, a oportunidade aos futuros pesquisadores de poderem desenvolver seus respectivos trabalhos de investigação sobre os acervos desses museus ou a partir deles não pode ser desprezada, seja como processo facilitador da pesquisa, seja pela primazia de dialogarem e interagirem diretamente com essas fontes primárias.

A questão dos acervos como referência para a prática artística e a reflexão teórica é assunto que remonta aos primórdios da Academia Imperial de Belas Artes, dele se ocupando, pioneiramente, alguns dos mais experientes e cultos artistas/professores da instituição, a começar por Araújo Porto-Alegre. Em uma época em que pouco se viajava ao exterior e que a impressão de imagens artísticas, em livros de qualquer natureza, era feita unicamente em branco, preto e cinza, aquele e outros mestres apoiaram a criação de uma Pinacoteca na Academia, formada com o acervo trazido pela Família Real portuguesa e acrescida das obras dos pensionistas e dos premiados enviados à Europa. Assim, mestres e alunos que não pudessem beber diretamente nas fontes europeias, teriam ao seu alcance tal acervo, como fonte de informação, referência e investigação<sup>2</sup>.

Tanto isso é verdade que ajuda a entender a razão de as pesquisas realizadas na instituição carioca citada voltarem-se fortemente para a análise e a reflexão sobre as obras e os discursos críticos formulados sobre elas, do século XIX ao início do seguinte. Por sua vez, a instituição paulista, seguindo a tendência das obras reunidas em seu acervo, balizou seu foco de interesse na arte moderna e, apenas mais recentemente, por questões que deixamos de analisar, se debruçaria também sobre a produção contemporânea.

Deve-se acrescentar a tais fatores, que foi nesse mesmo polo hegemônico que ocorreu a criação, pela iniciativa privada, das mais relevantes instituições culturais e artísticas que entrariam em funcionamento, ainda na primeira metade do século passado, naquelas mesmas capitais: o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e os Museus de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro e de São Paulo. Estas, também, disponibilizariam aos pesquisadores seus importantes acervos, enquanto fontes primárias de pesquisa na área, como o acesso a documentos, catálogos e bibliografia específica disponível nas bibliotecas e nos arquivos que abrigavam.

Contrapondo-se às realidades descritas, o Espírito Santo não contaria, até muito recentemente, com museus ou com um sistema artístico devidamente constituído, o que repercutiu tanto na assimetria da produção, inexistência de coleções e ausência de pesquisas na área de História e da Crítica de Arte. Estas foram criadas e entraram em

<sup>2</sup> Sobre o assunto vide: ANCORA DA LUZ, Ângela. As exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes, in *Uma Breve História dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p. 69 e seguintes; FERNANDES, C. V. N. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes, p. 9-40 e UZEDA, Helena C. de O ensino de arquitetura da Academia de Belas Artes 1826-1889, p. 41-60; in: PEREIRA, Sonia G. (org.) *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001-2002, 1ª impressão.

funcionamento apenas nas duas últimas décadas, tempo insuficiente para a consolidação de suas ações, de modo especial no que diz respeito à reflexão sobre a especificidade da produção local.

Alguns cursos de graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, remontam ao início da década de 1950 (quando foi criada a Escola de Belas Artes, anexada em 1954 à antiga Universidade Estadual), sendo, portanto, anteriores aos que seriam criados, na década seguinte, na Universidade de São Paulo e outras universidades públicas, para nos atermos somente à região Sudeste. À deficitária qualificação de seus docentes, somava-se a visão artística retrógrada, o que não permitiu que, durante algumas décadas, a instituição acadêmica local alçasse maiores vôos.

Esse panorama também contribuiu para manter o ensino das artes desconectado da pesquisa, sendo esta desvalorizada ou vista como desnecessária, atribuindo-se à Universidade apenas a função didática. A falta de perspectivas para viverem da arte fazia com que os egressos dos cursos de graduação vislumbrassem como oportunidades principais no mercado de trabalho: a decoração de interiores e o magistério (nos diferentes níveis). Eram eles que assumiam, inclusive, os cargos vacantes ou as disciplinas que iam sendo criadas na Escola de Belas Artes local, perpetuando, assim, o ciclo vicioso citado.

A inexistência de museus e galerias, inclusive na capital do Estado, e a falta de políticas públicas de incentivo à produção e à circulação dos bens culturais, também contribuíram para a desvalorização do ensino e das artes e da reflexão sobre ela. Tal cenário repercutia na ínfima produção, no caráter retrógrado de objetos de arte, no desinteresse pela formação de acervos públicos e privados e na sua preservação e investigação.

O investimento maciço da Universidade Federal do Espírito Santo na qualificação de seus docentes ocorreria somente no final da década de 1990, fator que iria possibilitar a criação de um mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte (2006). Esse curso vem contribuindo para modificar o cenário descrito, alavancando o ensino na graduação, revertendo a carência de pesquisas teóricas na área e prestando alguma assessoria às instituições culturais, tanto na realização de curadorias por alguns docentes, com critérios mais definidos e inovadores, quanto na organização, catalogação e investigação dos acervos que as mesmas abrigam. E embora não haja ainda uma linha de pesquisa em poéticas visuais, a criação do mestrado também acabaria repercutindo favoravelmente na qualidade da produção artística.

À medida que aumentam as pesquisas acadêmicas voltadas para a produção local, desvendam-se novas frentes de investigação e o interesse

dos docentes em inserir-se em projetos coordenados por colegas ou em prosseguirem com essas e outras pesquisas, mediante desdobramentos posteriores. Isso permite atinar que a falta de estudos anteriores, que servissem de referência para os novos pesquisadores, desestimulava-os a darem início a tal investimento.

No entanto, ainda há muito a pesquisar e muitas lacunas a preencher, para que o significado da arte produzida no âmbito local tenha maior visibilidade e possa ser devidamente avaliada, redimensionada e inserida na bibliografia artística brasileira.

### *Percursos e percalços da trajetória empreendida pela pesquisadora: algumas considerações*

Ao ingressar, no início da década de 1990, como professora de História da Arte no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, de cuja realidade artístico-cultural pouco conhecia, esperava encontrar as devidas condições de dar continuidade às pesquisas que vinha desenvolvendo sobre arte moderna, voltando, então, o foco para a especificidade da produção capixaba. Considerando localizar-se Vitória na região Sudeste e por ser ela uma das cidades mais antigas do país, acreditava encontrar um panorama artístico/cultural não muito diferente dos demais estados circunvizinhos, em especial um importante legado de documentos e obras.

Ainda naquele ano, elaborava o projeto para a realização de pesquisa voltada para a questão do modernismo, nos anos de 1940 e 1950, no Espírito Santo. Todavia, logo no início da pesquisa de campo, constatava a inexistência de arquivos de documentos e acervos, tanto daquele período como de épocas anteriores e posteriores, que permitissem ao menos visualizar o que fora produzido e preservado. Partiu-se, então, para a segunda tentativa, que era reunir as publicações realizadas sobre Artes Visuais no Estado, para obter um panorama daquilo que já havia sido pesquisado e publicado, o que também se revelaria infrutífero, por não haver pesquisas em andamento ou já concluídas na área.

Ressalva deve ser feita, porém, ao patrimônio arquitetônico capixaba, considerando que foi possível constatar, na época, a existência de esparsas publicações, centradas de modo especial em questões relativas às construções jesuíticas e da imigração italiana, resultantes de pesquisas e dissertações de autoria de número bastante restrito de docentes lotados no Centro de Artes.

Punha-se, assim, a indagação: qual a razão de buscar compreender a especificidade da arte moderna ou contemporânea, se nem ao menos

havia sido investigada a produção artística no Espírito Santo, de períodos anteriores?

Por falta de arquivos de imagens e catalogações dos acervos disponíveis, recorreu-se, então, a outras estratégias ou metodologias de pesquisa, a começar pela visita *in loco* aos acervos públicos, com o objetivo de desvendar os nomes dos autores das obras, as linguagens, os processos e as datas em que foram produzidas. O levantamento das obras pertencentes ao Palácio Anchieta (sede do Governo Estadual), Assembleia Legislativa, prefeituras de Vitória e de municípios do interior, Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, revelou a presença de alguns retratos dos Imperadores Pedro I e II, elaborados por destacados artistas do século XIX, como Simplício Rodrigues de Sá e Correia Lima, e de temas históricos pintados no início do século XX. Predominam, porém, nesses acervos as vistas e as paisagens de recantos locais, elaboradas entre o final do século XIX e a metade do século passado, de autoria de pintores capixabas, cariocas e até estrangeiros, como Georges Grimm. Tal constatação levou ao redirecionamento do foco da investigação, optando-se por centrá-lo na produção do século XIX e início do seguinte.

A constatação desalentadora de que não seria possível o respaldo da investigação em levantamentos já efetuados e a confirmação de que as coleções públicas permaneciam como ilustres desconhecidas incitavam ainda mais a curiosidade e a inquietação da pesquisadora. A necessidade de encontrar respostas para as próprias indagações e para as dos alunos dos cursos de Artes da Universidade Federal aumentava a vontade de iniciar essa verdadeira aventura por caminhos desconhecidos ou, ainda, não trilhados.

À medida que se investia na busca por documentos que viessem esclarecer sobre tais obras produzidas em períodos recentes ou remotos, mais desafios se impunham, exigindo a procura de outros meios para superação dos obstáculos. A certeza da perda e/ou da dispersão da maioria dos documentos antigos ou mais recentes, por motivos históricos, que não cabe detalhar, apenas atestava o atraso a que foi relegada a cultura do Espírito Santo, até muito recentemente.

Quanto mais se adentrava a especificidade do objeto de estudo, tornava-se gratificante identificar pinturas de reconhecidos artistas brasileiros, acadêmicos e pré-modernos, nos acervos citados e no Convento da Penha. Na capela desse convento e em algumas igrejas da capital e do interior do Estado, também se constatou a existência de talhas e imagens de exímia fatura, sobre as quais não havia qualquer informação que permitisse responder às frequentes indagações dos estudantes do Centro de Artes.

O desdobramento e a descoberta de obras não previstas vinham confirmar que a investigação não poderia ser executada apenas por uma pessoa. Seria preciso envolver e sensibilizar outros interessados em participarem do projeto, oportunidade ímpar para a iniciação de discentes e docentes alocados no Departamento de Teoria das Artes. Além de se iniciar a formação de futuros pesquisadores, abria-se, também, a perspectiva para que outras investigações na área viessem a ser realizadas, mesmo que, na época, sequer se vislumbrasse a criação de um Programa de Pós-Graduação em Artes no Espírito Santo.

O apoio e o interesse pela pesquisa não viriam, porém, de docentes, mas de jovens alunos. A formação limitada à graduação em arte ou em arquitetura, da grande maioria dos professores do Centro de Artes, gerara a acomodação daqueles que, embora atuassem ali há vários anos, jamais haviam desenvolvido pesquisas. Esse panorama permitiu prever ou antecipar, de alguma maneira, a possibilidade da recusa dos professores, mas não deixava de confirmar a desvalorização e o desinteresse em conhecer o patrimônio artístico local e em colaborar para a construção da História e Crítica da Arte no âmbito da própria Universidade.

Em contrapartida, a reação dos jovens à apresentação da proposta e do convite para integrarem o projeto foi de entusiasmo e disposição em participar. Mas, por falta de condições da coordenadora do projeto de orientar um grupo mais dilatado de alunos que nunca tinham passado por experiência similar e do exíguo espaço disponível, então, nos arquivos e nas demais instituições foi preciso limitar o número de participantes a dez discentes, selecionando-se aqueles que dispunham de tempo para se dedicar efetivamente ao projeto.

Vale destacar que apenas um desses candidatos iria atuar como bolsista de Iniciação Científica (CNPq), sendo que outros nove alunos se engajariam como voluntários (participando alguns de forma mais constante e outros com atuação mais esporádica). A receptividade dos discentes seria fundamental para a execução e a conclusão do projeto e para os resultados obtidos; mas, igualmente valioso foi o apoio recebido da Reitoria da UFES e da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, na disponibilidade de transporte para deslocamento dos pesquisadores aos municípios do interior, durante a realização da pesquisa de campo.

A colaboração dos jovens pesquisadores foi de imprescindível importância no levantamento de documentos, na leitura de periódicos e no registro fotográfico das obras. Mas a experiência adquirida por eles durante a realização da pesquisa, além de constituir-se em valioso aprendizado, reverteria positivamente na melhoria do seu desempenho acadêmico e na futura vida profissional.

As viagens por diferentes localidades do Estado, para visitar igrejas, instituições públicas e residências particulares à procura de acervos ou arquivos de documentos, foi uma etapa fatigante, mas reveladora. Quando eram localizados, procedia-se, então, ao registro fotográfico das obras e à elaboração de croquis e esboços, sobre a disposição atual ou anterior das obras de talha, pintura, imagens, vitrais nas igrejas e à cópia ou anotação do conteúdo dos documentos. Sempre que possível, gravavam-se depoimentos de familiares de artistas, padres ou membros da comunidade visitada, os quais prestavam algumas informações sobre a aquisição de obras, desaparecimento ou retirada das mesmas de igrejas após reformas, ou contribuíam para elucidar dúvidas.

No caso dos acervos públicos e privados de Vitória, a pesquisa bibliográfica confirmou a existência de incipientes e esparsas informações sobre algumas obras de pintura e escultura, disponíveis em publicações generalistas e não especializadas, como almanaques e revistas, ou em livros de história do Espírito Santo, editados nas primeiras décadas do século passado. Mas grande parte dessas informações, no decorrer da pesquisa, não teria confirmada a sua veracidade. Somava-se a isso a ausência de recibos de aquisição, contratação ou encomenda das obras, fator que também se revelaria frustrante, dificultando a confirmação ou desmonte de informações ou suposições que circulavam como verdadeiras. Tal problemática transformou-se em um desafio a ser superado, estimulando a busca por outras fontes.

A constatação de que inúmeros jornais diários e hebdomadários circularam no Espírito Santo, desde a segunda metade do século XIX, mantendo-se alguns deles ativos por longo período, a maioria dos quais sob a guarda de arquivos e bibliotecas locais ou em microfilmes, permitiu que se partisse, então, para a leitura dessas fontes, buscando obter outras informações sobre as obras e os eventos.

A leitura dessas fontes, embora fatigante e consumindo enormes jornadas de trabalho dos pesquisadores, revelaria valiosas informações sobre construção e decoração de igrejas, exposições realizadas em Vitória e no interior do estado, trânsito de artistas, aquisição de imagens e obras, compensando o esforço, pois a leitura elucidou a origem de muitas obras. Os relatos jornalísticos permitiram confirmar algumas informações e refutar outras, constantes nos escritos de antigos historiadores. Nesse sentido, vale citar o tom teatral com que os autores se referiam à destruição de parte do conjunto de obras que teria sido elaborado em 1876, por Vitor Meirelles, para a capela da Penha. A leitura dos periódicos viria mostrar que tais relatos eram mero folclore, pois embora os padres franciscanos tivessem encomendado ao artista, naquele ano, dez pequenas telas ovais



para os retábulos laterais da capela, o mesmo nunca concluiu a encomenda, enviando de seu ateliê no Rio de Janeiro, em 1877, apenas quatro pinturas, as quais foram instaladas no local previsto, onde permanecem.

Às vésperas da chegada das obras, uma pequena nota intitulada “Retábulos”, publicada no jornal *O Espírito-Santense*, informava: “acham-se prontos na Corte quatro retábulos, pintados a óleo pelo insigne Sr. Vítor Meirelles, e que têm de ser colocados no altar-mor da Igreja da Penha, mandados executar por Frei João Costa”<sup>3</sup>.

Essa informação foi de fundamental importância para desmontar os relatos sobre a suposta destruição, informação que, embora com algumas imprecisões, pois confundia as telas com o local onde seriam postas, afirmava que se destinavam ao altar-mor, quando, na verdade, essas pinturas em forma de medalhões ovais eram para o retábulo lateral da capela<sup>4</sup>. Ofereceram, ainda, importantes pistas que levaram a leituras complementares sobre outras encomendas e ratificaram o gosto pela paisagem. Relacionam, ainda, as aquisições feitas por homens públicos e por membros da elite aos artistas, em exposições aqui realizadas por capixabas (parte deles autodidatas), ou por artistas estrangeiros e brasileiros radicados no Rio de Janeiro, sendo raros os que expuseram retratos e temas sociais, mesmo aqueles formados pela Escola Nacional de Belas Artes. Esse gênero pictórico de fácil compreensão era o que melhor se coadunava ao gosto retrógrado dos dirigentes locais, oriundos, em sua maioria, das elites agrárias do interior do Estado.

Contudo, outras obras eram igualmente objeto de referências equivocadas ou contraditórias, constando das publicações como de autoria desconhecida, mesmo estando assinadas e datadas. Entre elas, vale citar as de autoria de Simplicio Rodrigues de Sá (1828), José Correia de Lima (1848), Carlos Chambelland (década de 1920), pertencentes ao Instituto Histórico e Geográfico do ES; a de autoria de Johann Georg Grimm (1886), que integra o acervo do Palácio Anchieta (sede do governo estadual), e as de Antonio Parreiras (1920) e Levino Fanzeres (1922), no acervo da Assembleia Legislativa estadual. O mais curioso é que as suposições levantadas por um historiador passavam a ser repetidas e assumidas como verdades inquestionáveis por outros. Mesmo

<sup>3</sup> “Retábulos”, *O Espírito-Santense* (Vitória), 29 março 1877, p. 2.

<sup>4</sup> No início do século XX, os franciscanos encomendaram ao pintor paulista Benedito Calixto, seis pequenas telas ovais, para o citado retábulo, e quatro pinturas de grandes dimensões para o corredor lateral da capela. A saúde precária do artista – que acabaria falecendo pouco depois de vir a Vitória entregar as telas maiores (1927) –, levou-o a incumbir sua filha Pedrina Calixto, de pintar as demais obras, com temática que difere das obras de Vítor Meirelles e que, obviamente, possuem linguagem e formulação muito inferiores às do catarinense.

desprovidas de comprovação ou sem fazerem menção às fontes, tais informações foram citadas e veiculadas em publicações de diferentes autores, tempos e espaços, sem levantarem qualquer suspeita sobre a sua origem.

Alguns dos pintores que para cá se deslocaram, usufruíam o prêmio de Viagem pelo País ou vinham expor a convite e com o patrocínio dos governos estadual ou municipal, o que explica por que foram privilegiados determinados nomes, em detrimento de outros mais renomados. Aqui, permaneciam curtas temporadas pintando ao ar livre recantos bucólicos de Vitória e adjacências, pois, nessas exposições, eram as que tinham alguma chance de aquisição.

A visada mais atenta sobre as telas presentes nesses acervos confirmaria, assim, a identificação idílica com a natureza e com alguns monumentos locais, como o antigo conjunto dos jesuítas de Vitória e o Convento da Penha (Vila Velha), dada a frequência com que os artistas transpunham para a pintura esses símbolos da fé e da identidade arquitetônica local. Os monumentos ocupam ora todo o espaço pictórico, ora são captados à distância, encenando-se como guardiões de vistas e marinhas.

O fascínio pela paisagem iria limitar a penetração das linguagens modernas, de modo especial a abstração, e, conseqüentemente, retardar a atualização das linguagens artísticas no Espírito Santo, inclusive no âmbito universitário. Somente depois da federalização da Universidade e das mudanças estruturais e da renovação de seu corpo docente, mais visivelmente no final da década de 1960, é que as novas gramáticas começariam a ser aceitas.

Os resultados da pesquisa foram apresentados e publicados em anais de eventos científicos, além de gerar capítulos e o livro *Artes Plásticas no Espírito Santo: do século XIX à Primeira República* (2004), e recebeu o prêmio Almeida Cosin do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo.

Tais publicações trouxeram informações sobre as obras que integram acervos públicos locais e que contribuíram para que os responsáveis pela guarda se conscientizassem do significado delas e da importância de preservá-las, restaurá-las e torná-las mais acessíveis ao grande público, através de exposições. A coleção de pinturas do Palácio Anchieta se encontrava em péssimas condições de preservação e foi restaurada recentemente por especialistas e técnicos do Núcleo de Restauração da UFES, trabalho que resultou em outras publicações, com a colaboração desta e de outros pesquisadores, e na realização de exposições com a curadoria da pesquisadora.

## *As informações da imprensa como desencadeadoras de novas pesquisas e publicações*

O rastreamento dos periódicos citados desvelaria, também, outras informações que instigaram a realização de novas pesquisas, com diferentes enfoques e conteúdos. Quando da leitura dessas fontes, procurou-se rastrear as matérias e as notas que dissessem respeito aos eventos que envolvessem a atividade artística ou cultural, tivessem elas relação direta ou não com o recorte da pesquisa em desenvolvimento. Nesse processo, ganharam destaque inúmeras exposições de fotografia e anúncios de empreendimentos fotográficos, a partir da década de 1860, quando um número bastante expressivo de profissionais dessa arte, brasileiros e estrangeiros – alguns dos quais bastante conhecidos em outros estados, onde mantinham empreendimentos em funcionamento –, para cá se deslocaram à procura de interessados em comercializar seus retratos, visando aumentar os lucros. Muitos estavam estabelecidos no Rio de Janeiro e, por encontrarem aqui menor concorrência que na Corte, alguns deles iriam instalar, em Vitória, empreendimentos fotográficos, de maneira permanente ou por curto período.

Em tais anúncios, os profissionais procuravam convencer as famílias abastadas ou que detinham recursos para contratarem seus serviços, de que não precisariam mais viajar até a Capital Federal para se deixar fotografar, podendo encontrar aqui profissionais e estúdios de mesmo calibre. À medida que diminuía as encomendas, passavam a deslocar-se por fazendas e municípios vizinhos para retratar a pequena elite rural e captar paisagens de uma natureza ainda praticamente intocada pelo homem, vendendo as fotos aos viajantes estrangeiros e imigrantes para integrarem coleções ou serem impressas em livros e tiragens de cartões postais, procedimento este adotado, porém, por poucos fotógrafos. Outros menos especializados iriam circular pela capital e pelo interior do Espírito Santo à procura de clientela também menos endinheirada e exigente.

Apesar de frequentes, as matérias e as notas publicadas nos jornais e periódicos capixabas não geraram nenhum tipo de debate sobre a fotografia, do século XIX à metade do seguinte. Restringiam-se a informações sobre processos fotográficos, especialização dos profissionais, aparelhamento dos estúdios por eles instalados, gênero de imagens e serviços oferecidos, preços de álbuns e imagens avulsas, tamanhos de retratos, entre outras, aguçando o interesse e a percepção da pesquisadora sobre o assunto, então inédito no Espírito Santo. Essas fontes de informação mencionam também os nomes dos fotógrafos que

para cá se deslocaram, além dos melhores horários para a captação de retratos, trajes, penteados e adereços mais adequados.

Tais notas contribuíram, ainda, para a garimpagem das imagens elaboradas por esses profissionais, em museus, bibliotecas, arquivos públicos e privados, quanto na análise da iconografia levantada. À exceção do Museu Solar Monjardim, do Arquivo Público Estadual, do Arquivo da Prefeitura Municipal de Vitória e do Instituto Jones Santos Neves, que abrigam um número expressivo de ícones fotográficos, produzidos, entre 1860 e a metade do século passado, acervos de outras instituições se revelaram, ou pouco relevantes para o enfoque da pesquisa em desenvolvimento ou não foram disponibilizados, por não estarem devidamente organizados e identificados.

A informação de que alguns fotógrafos elaboraram na virada do século XIX/XX, álbuns de paisagens, índios e imigrantes assentados nas colônias agrícolas do interior do Estado, espontaneamente ou por encomenda do Ministério da Agricultura e Inspetoria de Terras e Colonização, com fins publicitários ou para serem enviados a exposições da indústria, realizadas nas províncias brasileiras e no exterior, quando localizados, se revelaram fontes importantes para o desvendamento da memória antropológica capixaba. Entretanto, foi possível localizar também importantes ícones da fotografia capixaba em instituições cariocas, como a Biblioteca Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Nacional, constantes de paisagens, vistas e índios.

Ressalta-se, entretanto, que o interesse da pesquisadora pelas imagens fotográficas é anterior à sua vinda para Vitória. Começou a se configurar, ainda na metade da década de 1980, durante a realização do mestrado na Escola de Comunicações e Artes da USP, ao cursar disciplina específica que estabelecia conexões entre arte e fotografia e ao participar de seminários ministrados pela Prof. Dra. Annateresa Fabris, uma das pioneiras nos estudos fotográficos no país. Na época, os estudos específicos no campo da fotografia eram ainda embrionários, em todo o mundo. No Brasil, eram escassas as publicações sobre o tema, restritas à história da fotografia no século XIX, prevalecendo os de autoria de Boris Kossoy e Pedro Vasquez.

A contribuição de Fabris vinha contribuir tanto para ampliar o foco das abordagens, como para aprofundar a visada sobre as imagens e a reflexão sobre conceitos e teorias pertinentes aos estudos fotográficos, tanto à luz de bibliografia estrangeira atualizada, como dentro de uma visão multidisciplinar, de maneira a aprofundar as conexões entre arte e fotografia. Seria também essa historiadora a grande responsável pela

formação e pelo despertar do interesse em alguns de seus orientandos de mestrado e doutorado para a realização, nos seus respectivos estados de atuação, de estudos teóricos em fotografia. Alguns deles, pautados nesses ensinamentos, iriam atuar como pesquisadores, coordenar grupos de pesquisa, organizar eventos e estudar acervos fotográficos, tanto em São Paulo, como em diferentes regiões brasileiras. Isso possibilitou ampliar, consideravelmente, nos últimos anos, a reflexão e o número publicações nesse setor, que permitiram trazer à luz novos conhecimentos, dirimir lacunas, estabelecer comparações entre diferentes produções, cruzar informações e desvelar novos acervos, inserir a fotografia na historiografia artística do país.

Para iniciar a investigação sobre a fotografia no Espírito Santo, tornaram-se fontes privilegiadas de informação e de respaldo as citadas matérias jornalísticas, propagandas e imagens fotográficas e a bibliografia desses e de outros autores brasileiros, bem como de estrangeiros, que resultaram na elaboração e publicação de dois livros pela pesquisadora: *Albert Richard Dietze: um artista/fotógrafo no Brasil do século XIX*<sup>5</sup> e *Memória Aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba 1850-1950*<sup>6</sup>.

Constam dessas publicações, a análise e a reflexão sobre as imagens fotográficas, a partir do diálogo estabelecido com tais ícones e informações sobre a formação e a atuação dos profissionais. Convém esclarecer que as imagens não foram analisadas a partir de determinadas categorizações, mas, através de seus próprios construtos, o que exigiu um olhar sensível que possibilitasse contextualizá-las, renová-las ou tirá-las do esquecimento.

Contribuiu, ainda, para a reflexão e a formulação do discurso narrativo sobre as imagens, a interlocução com obras referenciais de autoria de teóricos brasileiros e estrangeiros, entre eles: Boris Kossoy, Pedro Vasquez, Annateresa Fabris, Philippe Dubois, Vilém Flusser, Gisele Freund, Aaran Scharf, Susan Sontag, Roland Barthes, além de textos com foco na História Social, Estética, Antropologia e Semiótica.

Embora longe de esgotarem o assunto, as publicações marcaram o início dos estudos no campo específico das imagens fotográficas no Estado do Espírito Santo, tornando-se fontes de interesse e de referência para jovens pesquisadores, na elaboração, mais recentemente, de trabalhos de conclusão de cursos de graduação, de diferentes áreas do

<sup>5</sup> LOPES, Almerinda da Silva. *Albert Richard Dietze: um artista/fotógrafo no Brasil do século XIX*. Vitória: A1, 2003

<sup>6</sup> LOPES, Almerinda da Silva. *Memória Aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba 1850-1950*. Vitória: EDUFES, 2004

conhecimento, dissertações, teses e livros, tanto no âmbito local, como em outros Estados brasileiros.

Nos últimos anos, o foco da investigação foi ampliado com novos desdobramentos, abarcando a realização de curadorias sobre a produção de artistas-fotógrafos contemporâneos. Além da especificidade da fotografia, passou-se a estabelecer nexos entre fotografia e pintura, ou entre fotografia e outras imagens técnicas, como o vídeo, que também integram a produção dos artistas contemporâneos estudados. Nesse caso, o estudo das imagens e da fortuna crítica respalda-se em teóricos contemporâneos, que contribuem de diferentes maneiras para o aprofundamento da reflexão: André Rouillé, Charlotte Cotton, Catherine Millet, Marc Augé, Georges Didi-Houmerman, Jacques Rancière, Laura González Flores, Tadeu Chiarelli. Deve-se esclarecer, porém, que o discurso sobre as imagens dos fotógrafos não foi construído a partir dos textos escritos por esses autores, mas as narrativas foram geradas em embate com os acervos reunidos e revitalizados pela investigação. Tais reflexões, além dos textos para os catálogos das mostras, geraram publicações em anais de congressos, palestras proferidas pela curadora e a orientação de monografias e dissertações de mestrado pela professora/pesquisadora.

Entre essas curadorias, vale citar a individual do artista/fotógrafo e professor da UFES, Orlando da Rosa Faria, no Museu Vale, e a coletiva de artistas multimídia Fernando Augusto, Miro Soares e Vinícius Guimarães, entre outros, no Espaço Cultural do Palácio Anchieta (Vitória). A curadora tem investido na publicação de catálogos/livros das exposições realizadas. Mesmo existindo, hoje, inúmeros recursos e ferramentas digitais que facilitam a reprodução de fotografias e o armazenamento de textos e imagens, ainda assim, terminadas as mostras, o que restará como registro documental para futuras pesquisas serão basicamente essas publicações em papel.

A elaboração de tais mostras e publicações demanda, porém, a captação de recursos, com o apoio e a aprovação prévia das instituições culturais, sendo da competência do curador planejar a concepção da mostra em paralelo à do livro. Entretanto, é uma das tarefas mais difíceis a de persuadir tais instituições e patrocinadores das mesmas, sobre a importância dos catálogos/livros como registro, fonte documental e produto cultural que amplia o alcance das exposições e subsidiará futuras pesquisas que vierem a ser realizadas sobre o tema, além de exigir, quase sempre, persistentes negociações.

No campo das artes visuais, as investigações da pesquisadora têm se concentrado, nos últimos anos, no processo de atualização e

diversificação das linguagens do Espírito Santo, entre o final dos anos 50 e o início da década de 80. Partiu-se de reflexão sobre a gravura e a pintura concretista do capixaba radicado no Rio de Janeiro, Dionísio Del Santo (1925-1999), que teve papel primordial para a hipótese da pesquisa. O artista expôs suas obras em Vitória e ofereceu cursos de gravura na Universidade e no Festival de Verão. Os resultados foram aplicados na curadoria de duas grandes mostras, comemorativas dos dez anos de morte de Del Santo: uma delas no Museu Vale e a outra no Museu de Arte do Espírito Santo, além da publicação de livros/catálogos, um dos quais leva o nome do artista. Além de confirmarem o significado da produção do mesmo para o contexto do neoconcretismo e de a mostra do Museu Vale ter possibilitado a alguns jovens artistas locais dialogarem com a obra de Dionísio Del Santo, por meio de diferentes linguagens e mídias, com resultados surpreendentes, as curadorias e publicações resultantes das mostras objetivaram, de modo especial, retirar do injusto esquecimento um dos mais exímios e competentes gravadores modernos brasileiros.

Embora os projetos de investigação mais recentes tenham se concentrado em recortes e abordagens mais específicos e pontuais, relativos às décadas de 1970 e 1980, interessa-nos entender a ampliação de gramáticas visuais, suportes e materiais e como os artistas se posicionaram criticamente em relação à realidade política e ao cerceamento instaurado pelo regime militar. Entre os artistas capixabas atuantes em Vitória e outros radicados no Rio de Janeiro (que realizaram mostras em Vitória), integram a investigação ainda em andamento: Maurício Salgueiro Hilal Sami Hilal, Paulo Herkenhoff, Carmen Có, Alberto Harrigan, Pedro Filho, Atílio Gomes Ferreira (Nenna), Carlos Zílio, Paulo Bruscky, Antonio Henrique Amaral, Lygia Pape, Rubem Grillo, para não citar outros. Propõe-se, assim, um diálogo entre a produção local e a de artistas ativos nos centros hegemônicos, a partir da análise das obras de artistas pertencentes ao acervo da UFES, que participaram de importantes mostras, desde a criação da Galeria de Arte e Pesquisa (1976) e Galeria do Espaço Universitário (1978). Esse acervo passará para a guarda do futuro Museu de Arte Contemporânea da UFES, cujo projeto está em fase de discussão.

Por meio da hibridização de pintura, desenho, colagem ou de propostas experimentais de natureza conceitualista, alternativa ou transitória (arte postal, performances, *happenings*, instalações), esses e outros artistas encontraram maneiras próprias de denunciar e de transgredir a ordem repressora. Iriam contribuir, ainda, para ampliar a discussão entre perenidade e transitoriedade artística e subverter o gosto retrógrado ou o mofo passadista sedimentado entre as elites capixabas.

Essa pesquisa, ainda não concluída, gerou, até o momento, algumas publicações em capítulos de livros, periódicos e anais de congressos, além de exposições e a orientação de trabalhos de conclusão de cursos de graduação e de bolsistas de Iniciação Científica. A realização de mostra coletiva no Espaço Cultural do Palácio Anchieta contou com objetos tridimensionais de diferentes concepções, faturas e materiais, de autoria dos capixabas: Maurício Salgueiro, João Wesley, Paulo Vivacqua e Hilal Sami Hilal; e dois trabalhos de graduação concluídos, um sobre a Arte Postal de Alberto Harrigan e outro sobre as propostas conceitualistas de Nenna, além de projetos de Iniciação Científica, que permitiram reunir farto material documental e obras, que problematizam as narrativas constantes da historiografia brasileira, confirmando que ainda há muito a pesquisar e a contextualizar.

Foi realizada, ainda, exposição individual de Atílio Gomes Ferreira (mais conhecido pelo cognome de Nenna, residente atualmente na França), no Museu de Arte do Espírito Santo. A proposta inicial era a realização de uma espécie de retrospectiva, contemplando as diferentes propostas criativas do artista. Entretanto, depois de entrevistas e reuniões da curadora com o artista, este manifestou interesse em realizar antes uma exposição *site specific*, que extrapolasse o espaço interno da instituição citada e se estendesse ao entorno do Museu e à Galeria Homero Massena (espaço também administrado pela Secretaria de Cultura do Estado). A mostra, denominada *Nenna: Meditações extravagantes* – grande instalação, subdividida em oito ambientes, aberta ao público de abril a julho de 2012 – recebeu número recorde de visitantes e de alunos e professores das escolas da rede pública.

O fato merece destaque, pois se a arte contemporânea ainda encontra rejeição do grande público local, o interesse despertado pela mostra parecia reverter tal posição. O fascínio que a obra do artista exerceu em pessoas de diferentes idades e classes sociais, talvez possa ser atribuído à acessibilidade e imersão do espectador nos ambientes, e à possibilidade de interagir com os objetos. Mas não se descarta, também, a identificação do público com a diversidade de processos e suportes (da apropriação, reprodução e projeção de imagens por tecnologias de ponta, à fatura artesanal), a hibridização de materiais (naturais e industriais) e o fato de a instalação incorporar objetos ou imagens, que, em certo sentido, eram familiares ao ambiente cultural do fluidor: instrumentos musicais do Congo, trampolim de piscina, diorama, mapas, reprocessados e recodificados pelo artista e realocados por ele em outros contextos, gerando novas conceituações ou significados.

A experiência de organizar exposições *site specific* constituiu-se em experiência singular. Primeiro, pela possibilidade de o curador



acompanhar e participar do processo de criação e de finalização das instalações, podendo trocar ideias, interrogar, dialogar, desafiar e estimular a experimentação de novos materiais pelos artistas, trilhando, assim, novos caminhos e encontrando soluções imprevistas.

O Museu, por sua vez, ao aceitar o desafio de acolher a produção de obras inéditas em *site specific*, fornece ao artista e ao curador condições de reformularem suas praxes, repensar conceitos, metas e paradigmas criativos, reflexivos e críticos. Tais proposições não deixam de ter um sentido revelador, pois preconizam a criação de “mapas para um território de existência ainda não comprovada”, confiando, exclusivamente, na experiência, competência e no “poder da própria visão” dos seus autores<sup>7</sup>. Artista, curador e instituição assumem com “coragem e determinação” correr riscos, apostando em uma ação experimental e imprevisível, que “não podem previamente testar e comprovar”<sup>8</sup>.

A concepção das obras, montagem e finalização das mostras geraram farta documentação fotográfica e vídeos, parte dela inserida nos livros/catálogos, um deles trilingue (português, francês, inglês), além de um texto reflexivo sobre essa produção inédita, de autoria da curadora das mostras, que foi distribuído ao público visitante e instituições culturais. As publicações registram, analisam e visam assegurar a permanência das obras na memória e contribuir para a ampliação da historiografia da arte brasileira contemporânea.

Essa contribuição ganha novos contornos se atentarmos para o fato de que, por sua especificidade e grandiosidade, após o término das exposições, as instalações produzidas para o espaço físico de um dado museu tendem a ser descartadas e a se perder. Não permanecerá nada sobre elas, além de esboços prévios, registros fotográficos, vídeos e livros/catálogos. Mesmo tratando-se de propostas de produção complexa, na maioria dos casos com duração efêmera, restrita ao tempo expositivo, no caso de virem a ser remontadas em outros espaços, sofrerão consideráveis modificações para se adaptarem a esse novo sítio, sob o risco de perderem muito de sentido poético, unidade, impacto visual e simbólico.

Tal problemática reforça a importância das publicações para a compreensão das obras *site specific* e para o papel que assumem na trajetória dos artistas ou para redimensionar o significado das respectivas produções. Além de atestarem o ineditismo e a singularidade das instalações, acabam por se tornar documentos únicos sobre essa produção,

<sup>7</sup> BAUMAN, Z. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia M. Gama; Revisão téc. Luís C. Fridman. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 138

<sup>8</sup> *Ibidem*.

de modo especial pela reflexão que o curador estabelece sobre ela no calor da hora da criação e concretização plástica e visual. O discurso do curador é, portanto, construído, em efetivo diálogo, com o processo de construção da obra, mesclando-se com excertos daquilo que foi pensado e discutido ao longo de todo o processo: da criação à sua formatação e instalação final.

Redigidos em paralelo à elaboração das propostas, os ensaios contidos nesses livros/catálogos deixam transparecer aspectos da vivência, percepção, sensibilidade e inteligência, tanto dos curadores como dos respectivos autores das obras às quais o texto se refere, mas podem conter, ainda, depoimentos dos artistas e críticos colhidos em diferentes tempos. Essas reflexões, mesmo que inconclusas ou parciais, no sentido de que as obras atravessam e escamoteiam os discursos articulados a seu respeito, parecem confirmar que criação e recepção são “processos de descoberta permanente”. É nesse sentido que se torna possível desvelar, nos textos e nas imagens, aspectos significativos da concepção de cada projeto poético *site specific* para a construção da historiografia da arte do nosso tempo.

Para Lyotard, a elaboração dos textos críticos é uma construção análoga à do objeto de arte, pois ambas são isentas de regras fixas ou predeterminadas, mas se estabelecem e ganham sentido no ato de sua formulação. Essa premissa levou o teórico a caracterizar o texto como um evento e a observar que o escritor pós-moderno está na posição do filósofo, pois tanto postula como põe em interação o conhecido e o que ainda não é ou o vir a ser:

o texto que escreve e a obra que apresenta não estão, em princípio, norteados por regras estabelecidas, e eles não podem sujeitar-se a um determinado julgamento pela aplicação de categorias conhecidas. São essas regras e essas categorias que o texto ou a obra procura. O artista e o escritor, portanto, trabalham sem regras, com o fim de estabelecer as regras do que terá sido feito. Por isso, a obra e o texto têm a característica de um evento (...), que precisa ser compreendido através do paradoxo do tempo futuro anterior<sup>10</sup>.

É nessa mesma acepção que entendemos a importância e o significado que assumem no presente, mas principalmente no futuro, as edições bibliográficas advindas das exposições elaboradas como resultados das investigações. Sem elas, se tornaria praticamente impossível, em um futuro próximo, aos historiadores e pesquisadores investigarem, com a

<sup>9</sup> BAUMAN, op. cit., p. 133.

<sup>10</sup> LYOTARD, François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-85*. Paris: Galilée, 1988, p. 30-31.

devida acuidade e aprofundamento, em que consistiu o projeto, desde sua concepção inicial à montagem final das obras no espaço expositivo.

Deve-se considerar, ainda, que esta pesquisadora entende a curadoria como uma extensão ou desdobramento dos resultados das pesquisas que realiza. A ideia inicial de publicação de catálogos/livros como produto de cada uma das exposições realizadas, surgiu como decorrência da própria dificuldade de encontrar documentos de exposições realizadas, anteriormente, em Vitória, para as pesquisas em andamento.

Assim, a experiência acumulada permitiu ampliar a reflexão sobre o significado da tríade pesquisa/exposição/publicação, pautando-a nos seguintes eixos: apresentar ao público, universitário ou não, uma visão de conjunto da obra de um dado artista ou uma possível interação ou diálogo entre essa produção e a de outros artistas, de uma mesma época ou que atuaram em períodos diferentes, redimensionando-as ou atribuindo-lhes novos sentidos; tirar do esquecimento artistas e obras produzidas no passado ou incentivar a feitura de novos produtos criativos em sintonia com o seu tempo; contribuir para a qualificação do trabalho das instituições culturais locais, propiciando a seu corpo funcional condições de atualização, de inserção na proposta expositiva e mostrando-lhes a importância da pesquisa e da reflexão na área artística.

### *Considerações finais: repercussões das investigações no ensino e na revisão da historiografia em artes visuais*

A intenção de centrar o foco de parte das investigações realizadas nas últimas décadas, na especificidade da produção de artes visuais e dos eventos artísticos capixabas, é tornar pública uma história ainda inédita, no sentido que não havia sido antes investigada, e contribuir para sua possível inserção na bibliografia, atenuando-se, assim, a carência de informações e reflexões a esse respeito. Mas não menos desafiadora é a tarefa de despertar, na comunidade acadêmica local, o interesse e a participação na pesquisa científica na área.

A inserção de alunos de graduação no Programa de Iniciação Científica tem contribuído para a sensível melhoria do desempenho acadêmico dos mesmos, para a valorização da pesquisa na área artística e para a formação de novos pesquisadores. Basta citar que grande parte dos discentes que se envolvem nos projetos desenvolve fascínio pela pesquisa e consegue concluir seus respectivos Trabalhos de Conclusão de Curso

em tempo bastante inferior àqueles que não passaram por tal experiência. E, quase sem exceção, optam por abordar nas monografias assuntos correlatos ou em continuidade aos projetos iniciados na Iniciação Científica. Fato também notório é que esses jovens ingressam mais rapidamente no mestrado em Artes, dando continuidade à pesquisa que iniciaram, ampliando o seu recorte e o aprofundamento. Por essa razão, também revelam melhor desempenho acadêmico e concluem os cursos no tempo previsto, apresentando dissertações consistentes, do ponto de vista metodológico, conceitual e teórico/reflexivo sobre o assunto tratado.

Os livros e outras publicações efetuadas pela pesquisadora, como já citado, são referência e embasamento para as pesquisas de novos pesquisadores, no âmbito interno e externo à Universidade. Nesse sentido, vale mencionar que, um número sempre crescente, de jovens de diferentes áreas do saber (Artes, Letras, História, Arquitetura, Antropologia, Filosofia) tem manifestado interesse em dar prosseguimento a investigações já concluídas pela pesquisadora, a partir de recortes ou desdobramentos específicos.

Na área específica da fotografia, vale destacar os estudos que vem realizando o pesquisador Cilmar Franceschetto, atuante no Arquivo Público Estadual, em Vitória. Esse pesquisador, ao coordenar a publicação da tradução de relatório oficial elaborado em 1860, pelo Barão Johann Jakob Von Tschudi, *Viagem à Província do Espírito Santo*, contendo informações sobre os imigrantes suíços assentados nas colônias de Santa Isabel, Santa Leopoldina e Rio Novo, para o governo desse país iria localizar em página do texto, breve referência à passagem do fotógrafo francês Victor Frond pelas colônias, naquele mesmo ano.

Lançou-se, assim, à procura das imagens que lá teria produzido o fotógrafo, com o intuito de ilustrar a publicação. Dirigiu-se, então, à coleção Teresa Cristina Maria, sob a guarda na Biblioteca Nacional, ali encontrando, depositadas em uma mesma caixa, cerca de 50 fotografias de autoria do fotógrafo alemão Albert Richard Dietze, captadas em Vitória e nas colônias agrícolas capixabas, entre as décadas de 1860 e 1870, e um conjunto de outras treze imagens, não identificadas, depositadas na mesma caixa.

Franceschetto conheceu antes as imagens desse alemão, reproduzidas no livro supracitado de autoria da pesquisadora, mas de posse da informação de que Victor Frond teria transitado pelo Espírito Santo, na mesma época ou em período bastante próximo ao da atuação de Dietze. Franceschetto iria deter-se nas anotações em francês, feitas, de próprio punho, no campo do papel das imagens. Essa informação

instigou-o a ampliar a investigação, o que lhe permitiria localizar e comprovar tratar-se de autoria de Frond, e não de Dietze, como supunham os arquivistas e os especialistas do setor de Iconografia da Biblioteca Nacional.

Se o episódio atesta a importância de uma investigação para as que a ela se seguem, também reafirma o desconhecimento e as interrogações que continuam a envolver as imagens fotográficas produzidas nas diferentes regiões do Brasil, principalmente na segunda metade do século XIX. Basta citar que até mesmo publicações emblemáticas, como o álbum *Brasil Pitoresco* (1859-1861), primeira obra editada na América Latina, contendo ilustrações litográficas, elaboradas, pela conhecida *Maison Lemercier*, em Paris – a partir de registros fotográficos de Victor Frond e o texto do escritor francês Charles Ribeyrolles –, apenas muito recentemente iria merecer alguns estudos acadêmicos que desvelaram seu real significado e sua recepção tanto no país, quanto no exterior.

A formação de núcleos coloniais por decisão de D. Pedro II, na metade do século XIX, nas terras devolutas, visando a ocupação e o cultivo do café nas terras férteis no maciço central capixaba, deu-se com o trabalho livre de famílias de agricultores europeus, em substituição à mão de obra escrava. O próprio Imperador havia patrocinado a visita do fotógrafo francês Frond e de Ribeyrolles às fazendas do Rio de Janeiro e da Bahia, onde elaborariam a iconografia e o texto que integrariam a publicação do citado álbum. Mas, após a visita do Imperador às colônias capixabas em 1860, o mesmo iria encomendar a publicação de volume extensivo de *Brasil Pitoresco*, mediante pagamento efetuado pela Inspeção de Terras e Colonização, com verba destinada aos colonos (o que foi alvo de crítica por parte de Tschudi), o que explica a vinda de Victor Frond ao Espírito Santo, poucos meses depois do retorno de D. Pedro II ao Rio de Janeiro, para registrar a atividade e as condições de sobrevivência dos colonos.

Embora a edição do álbum não viesse a ser realizada, em virtude do retorno de Frond a Paris, parte das imagens por ele produzidas teria sido entregue ao Imperador e preservada em sua coleção particular. Considerando que, certamente, a produção iconográfica do fotógrafo no Espírito Santo não se restringiu a lote tão restrito de imagens, acredita-se que futuras pesquisas poderão levar a novas descobertas.

Assim, a elaboração e a análise dos resultados das pesquisas mencionadas, permitem-nos afirmar que, por suas dimensões continentais, o Brasil é constituído por diferentes realidades sócio-econômicas e culturais, fato que permite entender a razão de a produção

artística do período estudado não se constituir de maneira homogênea, nem se pautar pelos mesmos conceitos, reflexões críticas, experiências, praxes e necessidades geradas ou estabelecidas pela ordem sociopolítica vigente nas diferentes regiões culturais do país. Articula-se, como uma espécie de mosaico, sobrepondo ou hibridizando diferentes concepções criativas, recodificando determinados elementos alocados das regiões culturais dominantes e refutando outros. Entretanto, também se constatou que, pela capacidade, ousadia criativa e iniciativa individual de alguns artistas capixabas, talvez se possa afirmar, com o devido afastamento e isenção, que muitas das proposições por eles desenvolvidas, permaneceram, até então, desconhecidas e ignoradas, simplesmente por falta de percepção e de compreensão de seu significado e intenções. Procurou-se com as investigações analisadas contribuir para dirimir as assimetrias e as desigualdades artístico-culturais que se perpetuaram nas diferentes localidades brasileiras e para dar maior visibilidade a proposições criativas que permaneciam marginalizadas ou relegadas ao esquecimento, pois, como bem observa Campos, “através da investigação o passado esquecido ou encapsulado em categorias estáticas e estanques se coloca em movimento”.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> CAMPOS, Marcelo. Arte Contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento. *Arte & Ensaios*, Revista do PPG Artes Visuais, EBA, UFRJ, ano XIV, n. 15, p. 113, 2007.