

Maria Antonia Couto da Silva

**Um monumento ao Brasil: considerações acerca da
recepção do livro *Brasil Pitoresco*, de Victor Frond e
Charles Ribeyrolles (1859-1861)**

Tese de doutorado apresentada ao Departamento
de História do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas
sob a orientação da Profa. Dra. Claudia Valladão
de Mattos.

FEVEREIRO/2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Sandra Aparecida Pereira CRB nº 7432**

Si38m	<p>Silva, Maria Antonia Couto da Um monumento ao Brasil : considerações acerca da recepção do livro : “Brasil Pitoresco”, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles - (1859- 1861) / Maria Antonia Couto da Silva. -- Campinas, SP : [s. n.], 2011.</p> <p>Orientador: Claudia Valladão de Mattos Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>1. Frond, Victor, (1821-1881). 2. Ribeyrolles, Charles, (1812- 1860) 3. Arte moderna - Séc. XIX - Brasil. 4. Fotografia - Brasil - Séc. XIX. I. Mattos, Claudia Valladão de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
--------------	--

Título em inglês: A monument to Brazil : thoughts on the reception of the book : “Brazil Picturesque”, de Victor Frond and Charles Ribeyrolles (1859-1861)

Palavras chaves em inglês (keywords): Art, modern - 19th century - Brazil - Photography - Brazil - 19th century

Área de Concentração: História da arte

Titulação: Doutor em História

Banca examinadora: Claudia Valladão de Mattos, Luciano Migliaccio, Iara Lis Franco Schiavinatto, Almerinda da Silva Lopes, Maria Inez Turazzi, Luiz César Marques Filho, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Marcos Tognon

Data da defesa: 15-02-2011

Programa de Pós-Graduação: História

02
13/5

MARIA ANTONIA COUTO DA SILVA

“Um monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861)”.

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 15/02/2011.

BANCA

Profª. Dra. Cláudia Valladão de Mattos – IA/UNICAMP (orientadora)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio – DH/IFCH/UNICAMP

Profª. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto – IA/UNICAMP

Profª. Dra. Almerinda da Silva Lopes – UFES

Profª. Dra. Maria Inez Turazzi – Museu Imperial/IBRAM

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho – DH/IFCH/UNICAMP

Profª. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni – USP

Prof. Dr. Marcos Tognon – DH/IFCH/UNICAMP

FEVEREIRO/2011

Resumo

Nesta tese analisei a recepção do livro *Brasil Pitoresco*, de autoria dos franceses Charles Ribeyrolles e Victor Frond (1859-1861), considerado pelo crítico Alexandre Eulálio como um dos “mais altos momentos da nossa iconografia oitocentista”.

A consulta aos periódicos do fim dos anos 1850 e início da década seguinte revelou novos dados sobre o contexto histórico em que a publicação foi realizada e, sobretudo, acerca de sua importância no meio artístico brasileiro. O livro apresenta um conjunto de imagens que associam fotografia e litografia, duas inovações técnicas relacionadas à modernidade.

Em relação à repercussão do livro, duas cartas do escritor Victor Hugo destinadas a Ribeyrolles, amplamente divulgadas em sua época, nos levam a refletir sobre o papel relevante que a fotografia e a litografia assumiram no campo artístico brasileiro no século XIX, e sobre a importância do livro enquanto obra de caráter abolicionista e liberal.

Concebido para representar o Brasil na Exposição Universal de Londres em 1862, o livro causou grande impacto em sua época, tanto pelo texto como pelas ilustrações. Entre as litografias, produzidas na França a partir das fotografias de Frond, podemos destacar a série de vistas do Rio de Janeiro e a que registra o trabalho escravo nas fazendas fluminenses, a mais conhecida atualmente. As imagens do *Brasil Pitoresco*, amplamente divulgadas, ganharam autonomia em relação ao livro, e trouxeram inovações formais que se revelaram importantes para a produção de pintores e fotógrafos do período.

Abstract

In this thesis I have analyzed the reception of the book the *Brazil Pittoresco (Picturesque Brazil)*, produced by the French Charles Ribeyrolles and Victor Frond (1859-1861), and considered by the critic Alexandre Eulálio as one of the "highest moments of our 19th century iconography".

The search on periodicals of the end of the 1850's and the beginning of the following decade has revealed new data about the historical context of the book's publication and, moreover, about its importance to the artistic Brazilian realm. The book presents a series of images that associate photography with lithography, two technical innovations that relate to modernity.

Repercussion wise, two letters from the writer Victor Hugo to Ribeyrolles, amply publicized back then, lead us into reflecting upon the relevant role assumed by the book regarding the 19th century Brazilian artistic realm and upon its importance as a liberal and abolitionist work.

Conceived in order to represent Brazil in the 1862's London Universal Exhibition, the book produced a huge impact on its times, be it because of its text or because of its illustrations. Among the lithographs, which were produced in France from Frond's photographs, we call attention upon the Rio de Janeiro's landscape series and the one that records slave work at haciendas in the Fluminense region. The latter is the most studied nowadays. The *Brazil Pittoresco* images, which were amply publicized, gained autonomy and brought about formal innovations that proved to be important for the production of painters and photographers of the period.

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pela bolsa de doutorado que me permitiu realizar a pesquisa em instituições no Brasil e na França.

À Prof. Dra. Claudia Valladão de Mattos, orientadora, pelo auxílio na pesquisa documental e na interpretação dos dados, pelo incentivo e leitura atenta e crítica dos textos realizados ao longo do período de doutorado.

Ao prof. Dr. Luciano Migliaccio, pela sugestão do tema que se revelou muito instigante, pelo constante diálogo e pelo apoio ao longo de toda a pesquisa.

Ao prof. Dr. Tadeu Chiarelli, pelas observações realizadas desde os estágios iniciais da pesquisa e pela interlocução durante o exame de qualificação.

Ao prof. Dr. Luiz Marques, pelo apoio durante todo o período do doutorado. Agradeço também pela oportunidade de atuação junto ao projeto Museu de Arte para Educação – MARE, que me permitiu ampliar e divulgar os comentários sobre as litografias do *Brasil Pitoresco* e sobre a arte do século XIX.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em História da Arte do IFCH-UNICAMP: Prof. Dr. Jorge Coli, Prof. Dr. Marcos Tognon, Prof. Dr. Nelson Aguilar.

Aos professores e colegas de estudos em História da Arte, da UNICAMP e de outras instituições, em especial, Ana Cavalcanti, Renata Bittencourt, Rosângela de Jesus Silva, Miriam Seraphim, Alex Miyoshi, Claudio Alves, Heitor Assis, Irene Hirsch (in memoriam), Nancy Kaplan, Maria do Carmo Couto, Elaine Dias, Ana Paula Simeoni, entre muitos outros, pela colaboração e diálogo desde a elaboração do projeto de doutorado. À Márcia do Rocio, Katyanne, Eduardo e Rodrigo, pelo apoio durante o período na *Maison du Brésil*, Paris.

Aos professores e colegas do Projeto Temático da Fapesp *Plus Ultra*, pela oportunidade de debate sobre questões de arte.

À Ana Maria M. de Alencar do Museu Dom João VI. Aos funcionários das instituições de pesquisa e museus em São Paulo e no Rio de Janeiro: Arquivo Edgard Leuenroth – AEL- UNICAMP, Campinas (SP); Arquivo Nacional e Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro; Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB-USP; Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH-UNICAMP, Campinas, SP; Miateca do Instituto Itaú Cultural, São Paulo (SP); Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ).

Aos funcionários da secretaria de Pós-Graduação do IFCH-UNICAMP. À Maria Helena Signorelli, bibliotecária de referência do IFCH-UNICAMP, pela colaboração durante todo o tempo de pesquisa.

À minha família e aos amigos, pelo auxílio e apoio nos momentos mais delicados e de elaboração do texto, em especial, Cristina Kormikiari Passos, Vera de Oliveira, Lourdes Meira, Maria do Carmo e João Valentim.

Meus agradecimentos sinceros também a todos que não pude citar aqui, mas que colaboraram, direta ou indiretamente, na realização deste trabalho.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO 1

O PROJETO DO *BRASIL PITORESCO* 7
Militantes republicanos 8
Um convite para trabalhar no Brasil 15
Victor Frond, rua da Assembléia, Rio de Janeiro 18
A Galeria dos Brasileiros Ilustres, os contemporâneos 19
A estada em Petrópolis e o contato com a equipe do jornal *O Parahyba* 25
“Um livro essencialmente brasileiro” 28
Os projetos editoriais de Charles Nègre e de Victor Hugo 32
Victor Hugo e a fotografia 36

CAPÍTULO 2

REFLEXÕES ACERCA DO LIVRO BRASIL PITORESCO: TEXTO E IMAGENS

Parte I - Comentários acerca do texto de Charles Ribeyrolles 47
O discurso abolicionista 50
A agricultura, as queimadas e a devastação da floresta 54
Tiradentes, herói nacional 56
Parte II - As litografias do álbum de Frond e Ribeyrolles 59
Retratos da Família Imperial 61
Panoramas 66
As vistas urbanas 68
A natureza exuberante, a crítica ambiental e representação da paisagem 76
Vistas do interior fluminense 76
O trabalho escravo nas fotografias de Frond 78
Vistas de Salvador, Bahia 87
Charles Nègre, mestre da fotografia de gênero 89

CAPÍTULO 3

A POLÊMICA ENTRE OS AUTORES DO LIVRO E O EDITOR DO JORNAL *ÉCHO DU BRÉSIL ET DE L'AMÉRIQUE* EM 1859

A repercussão do livro *Brasil Pitoresco* em sua época 115
A polêmica de 1859 119
Um “livro-monumento” 133
O falecimento de Ribeyrolles 136

CAPÍTULO 4

A RECEPÇÃO DO LIVRO DE FROND E RIBEYROLLES

Principais críticas ao livro 141
Um espírito imparcial, as paisagens mais belas e os sítios mais pitorescos 143
Uma bela obra de arte, como talvez não possua no mesmo gênero país algum”
149
Continuidade do projeto 155

As fotografias realizadas no Espírito Santo	159
Aprovação do novo projeto	161
Duas charges na <i>Semana Ilustrada</i>	163
O projeto do Campo de Santana	164
O retorno de Victor Frond à França	166
Imigração e colonização	168

CAPÍTULO 5

“REFLETIR O ESPÍRITO DOS NOVOS TEMPOS”: AS RELAÇÕES ENTRE FOTOGRAFIA E PINTURA E ENTRE FOTOGRAFIA E POLÍTICA NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Parte I - Fotografia, litografia e propaganda do império	187
Duas cartas de Victor Hugo	189
Baudelaire e a crítica ao salão de 1859	193
Comentário sobre fotografias de Revert Klumb apresentadas na Exposição Geral de Belas Artes em 1860	196
A Exposição Nacional de 1861: um fotógrafo no júri de Belas Artes	204
O Imperial Instituto Artístico e as litografias que registraram a construção da estrada de ferro D. Pedro II	214

Parte II - As relações entre pintura e fotografia

Fotografia e pintura de paisagem	220
Victor Meirelles e a participação da fotografia na Exposição Nacional de 1866	224

Parte III - Fotografia, litografia e pintura de gênero

As gravuras de viajantes e as críticas apresentadas na Exposição de História do Brasil de 1881	230
A evocação das litogravuras do álbum <i>Brasil Pitoresco</i> em algumas pinturas de Almeida Júnior	232
Alguns registros de trabalhadores por Victor Frond e Marc Ferrez	237

Parte IV - “A última peça publicitária acerca do Brasil elaborada pelo governo imperial”: o álbum do Barão do Rio Branco

	239
--	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS	259
----------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	265
--------------	-----

ANEXO: ilustrações do <i>Brasil Pitoresco</i> , fotografias do Espírito Santo	297
---	-----

Relação de Ilustrações

Cap. 1

Fig. 1 – Capa do livro *Brasil Pitoresco*, 1859-1861.

Fig. 2 – Courbet. *Le Départ des Pompiers Courant a un Incendie*, 1851. Óleo sobre tela (o.s.t.), 580 x 388 cm. Musée Petit Palais, Paris.

Fig. 3 - Mulock, Benjamin. *Vila Velha do Pereira*, ca. 1860. albúmen. Col. Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles, São Paulo.

Fig. 4 – Frond. *Vila Velha do Pereira*, vendo-se o Forte de São Diogo e a Igreja de Santo Antonio, Salvador, ca. 1858. Fotografia, albúmen, 22 x 29,5 cm. Col. IPHAN. Arquivo Noronha Santos.

Fig. 5 - Robert Adamson, David Octavius Hill. *Elizabeth Hall*, 1843-1846. calótipo. Victoria & Albert Museum, London.

Fig. 6 – Charles Nègre. *Les ramoneurs* [Limpadores de chaminés], 1851. albumen. 16,4 x 19,7 cm. Col. André Jammes, Paris.

Fig. 7 - Hugo, Charles. *Victor Hugo no Rochedo dos Proscritos*, 1853. Fotografia, 10,2 x 6,25 cm. Paris, Maison de Victor Hugo.

Cap. 2

Fig. 8 – Mulock, Benjamin R. *Vila Velha do Pereira*, ca. 1860. albúmen. Coleção Gilberto Ferrez, Acervo do Instituto Moreira Salles, São Paulo.

Fig. 9 - Frond. *A Barra, Igreja de Santo Antonio*, 1858-1861. Litografia a partir de fotografia. Litógrafo: Jaime.

Fig. 10 – Frond, V. (fotografia); Sisson, S. A. (litografia). *Lição de geometria*, 1857c. Litografia a partir de fotografia, 41,7 x 50,1 cm. Coleção Brasileira / Fundação Estudar, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fig. 11 - Henschel & Benque, D. Pedro II, o conde D'Eu, a imperatriz Teresa Cristina e sua filha, final dos anos 1870. Coleção particular, SP.

Fig. 12 – Frond, V. (fotografia); Sisson, S. A. (litografia). *D. Pedro II*, ca. 1857. Litografia a partir de fotografia de Victor Frond. Ilustração do livro: *Galeria dos Brasileiros Ilustres*.

Fig. 13 - Frond, V. (fotografia); Sisson, S. A. *D. Teresa Cristina*, ca. 1857. Litografia a partir de fotografia de Victor Frond. Ilustração do livro: *Galeria dos Brasileiros Ilustres*.

Fig. 13 a – Frond, V. Retrato de D. Pedro II, ca. 1858. Fotografia. Coleção Princesa Isabel, Rio de Janeiro.

Fig. 14 – Meirelles, Victor. *Dom Pedro II*, 1864. óleo sobre tela. 252 x 165 cm. Museu de Arte de São Paulo.

Fig. 15 – G. Leuzinger. *Arcos do Arqueduto da Carioca*, ca. 1865, albúmen. Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro, RJ).

Fig. 16 – Agostinho da Motta. *Vista do convento com Arcos da Lapa e Convento de Santa Teresa*. s.d., o.s.t., 73 x 95 cm. Col. Brasileira, São Paulo.

Fig. 17 – Klumb. *O Chafariz de Mestre Valentim*, c. 1860. Coleção D. Teresa Cristina, Biblioteca Nacional, (Rio de Janeiro, RJ).

Fig. 18 - *Castanheiro* (*Bertholletia excelsa*) *Castanheiro*. Procedência : SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*.

Fig. 19 - Félix-Émile Taunay. *Mata reduzida a carvão*, ca 1841. óleo sobre tela, 134 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 20 - Thomas Ender. *Floresta cortada, com uma velha figueira, em São João Marcos, província do Rio de Janeiro*. ilustração de *Flora Brasiliensis*. Procedência: Martius, C.F.P. von. *A Viagem de von Martius. Flora Brasiliensis*. Rio de Janeiro : Index, 1996, p. 75.

Fig. 21 - Taunay, Félix. *Vista da Mãe D'Água* , ca. 1850. o.s.t., 115 x 88 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 22 – Almeida Júnior. *O Derrubador Brasileiro*, 1879. o.s.t., c.i.d. 227 x 182 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 23 - Weingartner. *A derrubada* , 1913. óleo sobre tela, c.i.d. 102,2 x 149,4 cm Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 24 – Sisson, S.A. *Estação da Estrada de Ferro D. Pedro II*, ca 1850-1862. Litografia colorida, 18,7 x 24,2 cm (oval). Col. Gilberto Ferrez, Rio de Janeiro.

Fig. 25 - Henschel e Benque. *Vendedora de frutas no Rio de Janeiro*, 1869. 13,6 x 9,6 cm. Coleção Princesa Isabel, Rio de Janeiro.

Fig. 26 - Ruy Santos. *Congada em Minas Gerais*, 1876. fotografia, 18,5 x 17 cm. Coleção Princesa Isabel, Rio de Janeiro.

Fig. 27 – Arsênio da Silva. *Congada* (Rio de Janeiro), ca. 1865. albúmen. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Fig. 28 – Courbet. *O quebra-pedras*, 1849. o.s.t., 165 x 238 cm. Dresden, Gemäldgalerie (destruído em 1945).

Fig. 29 - Charles Nègre. *Dois limpadores de chaminés (Deux petits savoyards)*, ca. 1853). Fotografia, 17,5 x 12 cm. Col. André Jammes, Paris.

Fig. 30 - Charles Nègre. *Família, tomada do exterior, diante de um tecido estendido*, ca. 1855. Fotografia, 16,8 x 22,6 cm. Col. André Jammes, Paris.

Fig. 31 - Charles Nègre. *Jouer d'orgue*, anterior a março de 1853. Fotografia, 20,6 x 15,6 cm. Col. André Jammes, Paris.

Fig. 32 - Chardin. *La récurveuse (A copeira)*, 1738. o.s.t., 45.5 x 37 cm. Hunterian Art Gallery, Glasgow, Grã-Bretanha.

Fig. 33 - Chardin. *Le garçon du cellier (Trabalhador do celeiro)*, 1738. o.s.t., 46 x 38 cm. Hunterian Art Gallery, Glasgow, Grã-Bretanha.

Fig. 34 - Charles Nègre. *Pifferari assis*, ca 1853. Gravura partir de fotografia, 16,6 x 22 cm. Galerie nationale du Canadá, Ottawa.

Fig. 35 - Charles Nègre. *Pifferari debout*, ca. 1855. Gravura partir de fotografia, 16,6 x 22 cm. Galerie nationale du Canadá, Ottawa.

Cap. 4

Fig. 36 - Fleiuss, H. *Brasil Pitoresco I*, 1861. Publicado na *Semana Illustrada*, n.14, de 17/3/1861:112 e novamente em 18/2/1862.

Fig. 37 - Fleiuss, H. *Brasil Pitoresco II*, 1862. Publicado na *Semana Illustrada*, 18 de fevereiro de 1862.

Cap. 5

Fig. 38 - Clovis Arrault. *Inauguração das obras de abastecimento de água da cidade do Rio de Janeiro*, 1876. Litografia, 21,3 x 33,7 cm. Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Fig. 39 - Ângelo Agostini. *Interior de Floresta com índios e trem*, 1892. 146 x 97 cm. Col Fadel, Rio de Janeiro.

Fig. 40 - R. H. Klumb, “*Rio de Janeiro. Da ilha das Cobras*”. papel albuminado, 26 x 19 cm, 1860, col. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Fig. 41 - Anônimo, “*Rio de Janeiro. Dique da ilha das Cobras*”, gravura sobre madeira a partir da fotografia de R. H. Klumb. Publicada em *L'illustration*, n°888, 3 mars 1860, col. BnF.

Fig. 42 - R.H. Klumb. *Dique da Ilha das Cobras*, 1860, fotografia, Col. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Fig. 43 - Linde, C. *Primeira Exposição Nacional Brasileira em 1861 – Produtos da carnaúba* (1862). Museu Nacional, Rio de Janeiro.

Fig. 44 – Fleiuss Irmãos e Linde. Objetos indígenas coletados durante a Comissão do Império, 1859-1861: Carcás taboca da etnia Tukano com recipiente de cabaça para paina, e setas envenenadas acondicionadas na esteira. Litografia. Seção de iconografia, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Fig. 45 – Frontispício do livro: LINDE, Carlos. *Vistas da Estrada de Ferro D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Imperial Instituto Artístico, [1866].

Fig. 45a - Linde, C. Estrada de Ferro D. Pedro II, Vassouras, ca 1866.

Fig. 46 – Agostinho da Motta. *Trecho de mata – Brasil*. Litografia, 45 x 27, 5 cm, assinada. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 47 – Agostinho da Motta. *Trecho de mata – Brasil*. Desenho, crayon sobre papel. 0,505 x 0,375 cm. sem assinatura, datado 1860, c.i.d. Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

Fig. 48 – Agostinho da Motta. Diploma de premiação para as Exposições Gerais da Academia de Belas Artes, s.d., litografia.

Fig. 49 – G. Leuzinger. *Arcos do Arqueduto da Carioca*, ca. 1865. albúmen . Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Fig. 50 – Agostinho da Motta. *Vista do convento com Arcos da Lapa e Convento de Santa Teresa*. s.d. Col. Brasiliana, São Paulo. o.s.t. 73 x 95 cm

Fig. 51 - G. Leuzinger. *Igreja de Santa Luzia*, Rio de Janeiro, ca. 1865. Instituto Moreira Salles - IMS, Rio de Janeiro.

Fig. 52 - Hildebrandt. *Igreja de Santa Luzia*, ca 1844. os.t., 32,5 x 46 cm.

Fig. 53 - Almeida Júnior. *Cozinha caipira*, 1895. óleo sobre tela, c.i.e.63 x 87 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Fig. 54 - Almeida Júnior. *Apertando o lombinho*, 1895. óleo sobre tela, c.i.d. 64 x 88 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Fig. 55 - Almeida Júnior. *Caipira picando fumo*, 1893. estudo a óleo sobre tela, c.i.d., 70 x 50 cm. Pinacoteca do Estado, São Paulo.

Fig. 56 - *Engenho de Mandioca*, 1892. óleo sobre tela, 58 x 76 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 57 - Marc Ferrez. *Partida para colheita do café*, c. 1885. SP albúmen, 14,5 x 19,5 cm.

Fig. 58 – Marc Ferrez. *Vendedora de miudezas*, ca. 1899, Instituto Moreira Salles - IMS, Rio de Janeiro.

Fig. 59 - Antônio Firmino Monteiro. *Mascate*, 1884. o.s.t. 48 x 29 cm. Col. part., São Paulo.

Fig. 60 - *Colheita de café por imigrantes europeus*, São Paulo. Litografia a partir de fotografia, ilustração do álbum do Barão do Rio Branco, 1889.

Fig. 61 - Victor Meirelles. Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Morro do Castelo), ca.1885. o.s.t., 100 x 100 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Introdução

Em minha pesquisa de doutorado me propus a estudar as relações entre pintura e fotografia no Brasil do século, analisando especificamente o livro-álbum *Brasil Pitoresco*, de autoria dos franceses Charles Ribeyrolles e Victor Frond, a primeira publicação da América Latina com ilustrações realizadas a partir de fotografias (1859-1861).

Introduzida no país nesse período, a fotografia causou impacto cultural ainda não precisado em nosso meio artístico. Retomando os códigos de representação da pintura, e apoiada na exatidão das formas e na fidelidade do registro, ela instituiu um novo olhar sobre a natureza, permitindo também o registro do contexto social e das atividades cotidianas.

O surgimento das técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem, como a litografia e, posteriormente, a fotografia, abriu caminho para a produção de vários álbuns de artistas viajantes no Brasil do século XIX. Esses trabalhos permitiram a divulgação da paisagem e dos costumes brasileiros no próprio país e na Europa.

Lembramos que a fotografia, com sua inovação técnica, substituiu ou aliou-se aos desenhos e aquarelas realizados nas expedições de viajantes, permitindo uma nova abordagem em relação à natureza e auxiliando também no registro dos tipos humanos.

Parti da hipótese de que esse conjunto de imagens tornou-se uma referência fundamental para os artistas atuantes no Brasil no período, no campo da pintura de paisagem e de gênero. As imagens do livro foram

amplamente divulgadas, trazendo um repertório iconográfico que não estava presente na pintura local naquele momento.

No Brasil, na bibliografia publicada sobre história da arte e da fotografia no século XIX, foram raras as menções ao trabalho muitas vezes conjunto de pintores e fotógrafos e ao diálogo entre ambos. Ao iniciar a pesquisa de doutorado, parti do pressuposto de que a análise das relações entre pintura e fotografia poderia permitir uma nova compreensão da arte do período.

No campo da literatura, em relação ao gênero do retrato, o autor José de Alencar narrou, 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 ... (ALENCAR, [1875] 1971: 171).

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” (2005: 85-86).

A fotografia no Brasil obteve uma posição de destaque desde a metade do século XIX, em razão do incentivo dado a essa técnica pelo

imperador. Desde as primeiras notícias do invento, D. Pedro II empenhou-se em conhecer a técnica e em adquirir o equipamento e talvez tenha sido o primeiro brasileiro a fazer daguerreótipos. Promoveu e estimulou a produção fotográfica no Brasil, por meio de doações, encomendas, prêmios, títulos e condecorações.

Gostaria de destacar que desde 1842 fotógrafos participaram de exposições da Academia de Belas Artes. Esse status permitiu que a fotografia circulasse de imediato no meio artístico oficial.

No ensaio de Alexandre Eulálio intitulado “O século XIX”, o autor comentou a importância para as artes visuais do surgimento das técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem, de rápida fatura: o caso da litografia e da fotografia, em especial (1984: 117). No que concerne à associação entre fotografia e litografia Eulálio destaca o referido 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”.

Victor Frond foi o primeiro fotógrafo a registrar a produção agrícola nacional e o trabalho dos afrodescendentes nas lavouras fluminenses. Os autores do *Brasil Pitoresco* foram republicanos proscritos pelo golpe de Estado em 1851 na França, e eram próximos a escritores e artistas como Victor Hugo e Courbet. Na viagem que fizeram pelas terras brasileiras, que ocorreu em 1858, os autores procuraram documentar o território, reunindo imagens e realizando descrições dos locais visitados, acompanhadas de uma análise das relações sociais.

A tese de Lygia Segala, principal bibliografia sobre o fotógrafo, que se tornou referência na área de história da fotografia no Brasil, contribuiu com novos dados sobre a biografia e a trajetória política dos autores do *Brasil Pitoresco*. A autora analisou o livro-álbum procurando aproximar o discurso presente no texto e sugerido pelas imagens em relação à ideologia das Luzes.

Em minha proposta inicial eu pretendia comparar as ilustrações do livro *Brasil Pitoresco* com imagens de fotógrafos e pintores do período, percebendo que a pintura a partir da década de 1880 evocava ou retomava algumas litografias do livro de Frond e Ribeyrolles.

A consulta aos periódicos da época foi iniciada com a finalidade de conhecer qual a recepção da obra em sua época e motivada, em parte, pela leitura do livro de Jean-Michel Massa sobre a juventude de Machado de Assis (1971) e de Raymundo Magalhães (1958), sobre o mesmo escritor. A leitura dos jornais indicados por esses autores propiciou contato com um material interessantíssimo, que permitiu perceber que foi enorme a importância do livro em sua época.

Os jornais do fim dos anos 1850 e da década de 1860 levaram a um novo direcionamento da pesquisa. As críticas e notas coletadas, em boa parte desconhecidas pelos pesquisadores de história da arte e da fotografia, tornaram possível ampliar o conhecimento não apenas sobre a recepção do *Brasil Pitoresco* e sua importância política e artística, mas também sobre as relações entre fotografia e pintura no período. A consulta aos periódicos foi realizada, em sua maior parte, no Arquivo Edgar Lëuenroth, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, que dispõe de um acervo excelente.

A partir dessas leituras, tive como propósito desenvolver uma análise que compreendesse imagens e texto produzidos por Frond e Ribeyrolles, de forma a fazer perceber a importância do livro *Brasil Pitoresco* para a sociedade, cultura e meio artístico locais. Procurei analisar também as ilustrações do livro, comparando-as com imagens realizadas por outros fotógrafos, por pintores e também por artistas viajantes que representaram a paisagem, os tipos humanos e os costumes do país.

A história da fotografia no Brasil, desde seus primórdios, não foi retomada nessa tese, já que o assunto mereceu estudos aprofundados de vários pesquisadores. Entretanto, é necessário ressaltar o papel preponderante que a fotografia assumiu no ambiente artístico do século

XIX devido, em grande parte, ao apoio e incentivo conferidos pelo imperador à nova técnica.

Sobre o livro *Brasil Pitoresco* a tese de Lygia Segala trouxe, como já comentei anteriormente, uma análise cuidadosa do contexto social do Rio de Janeiro por ocasião do lançamento do livro e, sobretudo, acerca da trajetória política dos autores franceses e também sobre a abordagem do livro associada à ideologia das Luzes. Por outro lado, a consulta aos jornais da época, realizada para esta tese, permitiu um novo olhar sobre o assunto e também ampliar o conhecimento sobre os fatos ocorridos durante a realização do projeto editorial, além de esclarecer sobre as reais finalidades da publicação.

O primeiro capítulo aborda a elaboração do projeto editorial de Frond e Ribeyrolles. Ele reúne informações sobre a trajetória política dos autores do livro, sobre seu estabelecimento no Rio de Janeiro e sobre a participação de Frond na publicação *Galeria dos Brasileiros Ilustres, os Contemporâneos* (1857-1861), obra organizada por Sebastian Sisson. Nesse capítulo comentei também sobre dois projetos editoriais que podem ter interessado de maneira mais direta aos autores do *Brasil Pitoresco*: o primeiro deles é do fotógrafo Charles Nègre (1820-1880) e o segundo é do escritor Victor Hugo.

No segundo capítulo analisei, ainda que de maneira breve, os principais temas abordados no livro *Brasil Pitoresco*, como a narrativa da História do Brasil, a descrição da paisagem local e o comentário sobre as atividades produtivas no interior fluminense. As litografias produzidas a partir dos registros de Frond também foram comentadas nesse capítulo.

A recepção do livro, tema central desta tese, foi discutida no terceiro e no quarto capítulos. Sobre o assunto, além dos artigos publicados nos principais jornais da Corte, foram comentadas duas cartas do escritor francês Victor Hugo destinadas a Charles Ribeyrolles, que nos permitem ampliar a reflexão sobre a recepção do livro e sobre a importância da fotografia e da litografia em sua época.

No quinto capítulo abordei a relação entre arte e propaganda do governo imperial, por meio da análise de fotografias de Revert Klumb e de litografias de Henrique Fleiuss. Um texto do pintor Victor Meirelles permitiu o debate sobre as relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX. Nesse capítulo abordei ainda a retomada do livro *Brasil Pitoresco* enquanto modelo de propaganda do império e também sua evocação por artistas e fotógrafos principalmente após a década de 1880. Além dessas questões, foram debatidos nesse capítulo assuntos relacionados à retomada do álbum *Brasil Pitoresco* enquanto inspiração ou modelo para pintores e fotógrafos das décadas de 1880 e 1890.

1

O projeto do *Brasil Pitoresco*

O livro-álbum *Brasil Pitoresco*, de autoria dos franceses Charles Ribeyrolles e Victor Frond foi publicado entre 1859 e 1861 no Rio de Janeiro, pela Tipografia Nacional. A publicação foi ilustrada com litografias realizadas na Maison Lemercier, em Paris, a partir das fotografias de Victor Frond. O livro foi a primeira obra de viajantes publicada na América Latina com ilustrações obtidas a partir de fotografias e foi considerado pelo crítico Alexandre Eulálio “o mais ambicioso trabalho fotográfico realizado no país durante o século XIX” (Fig. 1).

Por volta da metade do século XIX, a fotografia obteve no Brasil uma posição privilegiada, e muito já se escreveu acerca do apoio conferido aos fotógrafos pelo imperador D. Pedro II, ele mesmo colecionador e fotógrafo-amador (TURAZZI, 1995: 105). Pouco se sabia sobre o fotógrafo francês Victor Frond até a elaboração da tese da pesquisadora Lygia Segala, defendida em 1998, que trouxe novas informações sobre a trajetória política dos autores do livro e contribuiu para a compreensão do projeto editorial ligado à ideologia das luzes. Como nota Segala, até então os dados conhecidos sobre Frond se desenhavam quase como um folhetim romântico: “amigo de Victor Hugo, ensaia no Império dos trópicos as imagens da República” (1998: 62).

Nesse capítulo serão discutidas algumas questões acerca do projeto editorial. Foi possível em minha pesquisa acrescentar novos dados sobre a finalidade do livro junto ao governo imperial. Tratarei também, ainda que

de maneira breve, do texto instigante que nos legou Ribeyrolles e das litografias que o ilustram.

Victor Frond viajou ao Brasil no início de 1857 e instalou seu ateliê fotográfico no Rio de Janeiro, em parceria com o pintor miniaturista Adam Fertig.¹ Convidado por Frond para redigir o texto da publicação, Charles Ribeyrolles chegou ao Rio de Janeiro em meados de 1858. O projeto editorial do *Brasil Pitoresco*, divulgado por Frond no jornal *O Parayba*, de 21/1/1858, relatava os ideais que norteavam a publicação: o texto seria redigido por um “escritor de reputação européia, talento distinto e poético”, e o álbum fotográfico reuniria setenta e cinco vistas tiradas de acordo com a escolha dos autores ou designadas pelos governos nas províncias do Rio de Janeiro, Bahia ou Pernambuco (SEGALA 1998: 137).

Os periódicos do fim dos anos 1850 e início da década seguinte nos revelam novos dados sobre o contexto histórico em que a publicação foi realizada e, sobretudo, acerca da importância e da repercussão da obra no meio artístico e cultural brasileiro, como será tratado a seguir.

Militantes republicanos

Os autores do *Brasil Pitoresco* tiveram uma trajetória associada às lutas pela liberdade política na França, junto a militantes liberais e republicanos. Pertenceram ao círculo de intelectuais e artistas ligados a ao escritor Victor Hugo e ao pintor Courbet. O jornalista e escritor Charles Ribeyrolles (1811-1860) candidatou-se para as eleições da Assembléia Constituinte, após a Revolução de 1848 e, como outros republicanos radicais, não obteve sucesso. Foi redator, entre outros, do *L’Homme, journal de la démocratie universelle*, porta-voz de grupos republicanos

¹ Não encontrei informações sobre o artista em publicações como as de Theodoro Braga, Teixeira Leite e Maria Elizabete Santos Peixoto.

exilados na Inglaterra devido aos movimentos políticos na França em 1848 e ao golpe de estado de Louis Napoleão, em 1851.

Victor Frond era originário de uma família de pequenos proprietários rurais na região do Lot, no sul da França. Era um militante republicano, como Ribeyrolles, e trabalhava como oficial da 4ª Companhia do Batalhão do Corpo de Bombeiros de Paris onde liderou uma rebelião, durante o golpe de 1851. Ele tornou-se conhecido nos círculos militares devido a uma publicação sobre a necessidade de se organizarem serviços de prevenção a incêndios.² Nesse livro ele defendeu a idéia de que a Corporação deveria ser reorganizada como uma força técnica especializada e, apoiado no movimento de democratização dos critérios de recrutamento nas instituições militares, renovado pelas reformas de 1848, apoiou uma ordem hierárquica baseada no mérito e na observância da disciplina (SEGALA, 2007: 2).

Durante a época em que liderou a rebelião nos quartéis de bombeiros de Paris, Frond foi o modelo de um quadro de Courbet – *Le Départ des Pompiers Courant a un Incendie*, de 1851 (Fig. 2). O quadro apresenta uma cena noturna e evoca a obra *A Ronda Noturna*, de Rembrandt (1642, Rijksmuseum, Amsterdam). Personagem central apresentado em primeiro plano, Frond teria atuado também na “consultoria técnica da cena”, na qual ocorre a simulação da saída dos bombeiros (ZIEGLER, 1979: 172). Nessa tela Courbet representou, entre as sombras, um grupo de bombeiros hesitantes entre duas indicações, dadas por uma personagem do povo e por um oficial do Regimento.³

Em 1852, devido a sua insubordinação e aos protestos contra as medidas relativas à restauração do Império na França, Frond foi preso e sentenciado com a pena máxima, a prisão na Argélia. Como nota Segala, nas prisões africanas ele tentou transformar a experiência do

² O livro *De L'Insuffisance des secours contre l'incendie et des moyens d'organiser ce service public dans toute la France* foi publicado em Paris em 1851.

³ Óleo sobre tela, 580 x 388 cm. A tela foi doada à cidade de Paris por Juliette Courbet, que a encontrou guardada no ateliê de seu irmão.

confinamento em uma glorificação de sua revolta. Dedicou-se a reunir testemunhos detalhados dos prisioneiros políticos e, possuindo já uma experiência no mercado editorial, planejou um livro sobre a luta dos republicanos, como um legado político para as próximas gerações (2007: 2).

Graças a uma série de acontecimentos, Frond conseguiu fugir da prisão e chegar à Inglaterra, onde se aliou a exilados republicanos como Charles Ribeyrolles, que freqüentavam assiduamente as reuniões políticas de Victor Hugo. O texto do dossiê com os testemunhos dos companheiros nas prisões na Argélia foi reescrito e publicado em Jersey e em Londres por Ribeyrolles, a quem Victor Hugo chamava de “intrépido e eloqüente escritor”. No livro *Les Bagnes d’Afrique, Histoire de la transportation de Décembre* publicado em 1853, Ribeyrolles defendeu as idéias republicanas como uma bandeira para os povos (cf. SEGALA, 2007: 2).

A principal fonte para o conhecimento da biografia de Frond é um texto manuscrito, parte integrante de um pedido de indenização que ele dirigiu ao governo francês, (autorizado pela Lei de Reparação Nacional de 10/7/1881) solicitando indenização como “vítima do golpe de Estado” de Luis Napoleão Bonaparte, em dezembro de 1851.⁴ Uma outra versão de seu relato foi publicada por Victor Hugo no “Cahiers complémentaire II - déposition des témoins”, do livro *Histoire d’un crime*, de 1854. Esse relato se insere no conjunto de depoimentos que denunciaram o autoritarismo do governo imperial francês da década de 1850. O texto de Frond apresenta um caráter planfetiário, narrando detalhadamente os fatos ocorridos e contrapondo-se aos documentos oficiais.

Como nota Segala, durante a permanência na Inglaterra definiu-se a nova militância de Frond, que se familiarizou com a retórica política e

⁴ Cf. Archives Nationales de France, série F 15 4083, dossier n. 38 apud SEGALA 1999 : 160. O pedido de indenização foi encaminhado pela esposa do fotógrafo, Julie Charlotte Lacombe, que incorporou o texto de Frond ao requerimento assinado por ela. Julie Lacombe alegou neste documento que o marido encontrava-se com a saúde muito debilitada e impossibilitado de tratar pessoalmente de seus interesses.

compartilhou experiências e conhecimentos com outros exilados. Envolvido em atividades ligadas à atuação política, Victor Frond passou a viver em Lisboa por volta de 1854. Entretanto, ao constatar o fracasso da sublevação republicana planejada para o fim daquele ano e necessitando prover seu sustento, assumiu a profissão daqueles “que nada tinham” – tornou-se fotógrafo.⁵

Não são conhecidas informações sobre o período em que ele residiu 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 (SEGALA, 2003:5). Em 1870 realizou a galeria de retratos publicados na coleção *O Contemporâneo – livros, palcos, quadros, salas*, dirigida por Gervásio Lobato (SENA, 1991:21). Segundo Sena, Fillon chegou em Portugal na metade da década de 1850, trazendo recomendações de Victor Hugo para Antonio Feliciano de Castilho, conhecido poeta romântico. Segala considera bem provável que Victor Frond também tenha tido esse modo de inserção na vida social lisboeta e que tenha se dirigido ao Brasil com cartas de apresentação de intelectuais portugueses (1998: 120).

Ao chegar ao Brasil, ele montou um ateliê 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, chamou Ribeyrolles para redigir o texto e cuidou da documentação fotográfica. Como nota Segala, ele manteve-se muito discreto em relação a seu passado de militante republicano (2003: 5).

Anúncios publicados em jornais do ano de 1858 solicitavam subscrições e a proteção das elites locais para apoiar as excursões fotográficas pela província do Rio e Janeiro. A idéia de criar um acervo de

⁵ “Je résolus de [...] planter ma tente à Lisbonne et pour ne devoir mes moyens d’existence qu’a 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 : 105.

imagens nacionais identifica-se com os ideais das itinerâncias exploratórias, ligadas ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro - IHGB. Já em 1856, o comendador Manuel Ferreira Lagos, em seção do IHGB, ao fazer uma resenha sobre livros de viajantes, propôs que fosse criada, com o apoio do governo imperial, uma primeira comissão de engenheiros e naturalistas nacionais com o intuito de mapear regiões do interior do Brasil, inventariar e colecionar espécimes vegetais e documentar os costumes indígenas. Foram definidas equipes de botânica, geologia, mineralogia, zoologia e geografia para a Comissão Científica de Exploração, que chegou ao Ceará em 1859. Como nota Lorelai Kury, Manuel Lagos, secretário do IHGB, ao fazer sua proposta, criticou o relato de viagem de Francis de Castelnau, que percorreu o Brasil entre 1843 e 1847, afirmando:

E não vos parece, senhores, que já era tempo de entrarmos, sem auxílio estranho, no exame e investigação deste solo virgem, onde tudo é maravilhoso? De desmentirmos esses viajantes de má fé ou levianos que nos têm ludibriado e caluniado? De mostrarmos, finalmente, ao mundo, que não nos faltam talentos e as habilitações necessárias para as pesquisas científicas? (BRAGA, 1962: 166-216 apud KURY, 2009: 20)).

O debate acerca da necessidade do governo imperial combater opiniões falsas ou fantasiosas sobre o Brasil será retomado pela imprensa por ocasião da publicação do *Brasil Pitoresco*, conforme tratarei no terceiro e quarto capítulos. Em relação à Comissão Científica do Império, na opinião de Maria Sylvia Porto Alegre:

os percursos biográficos dos dirigentes da expedição mostram o esforço da embrionária ciência brasileira em apropriar-se das invenções tecnológicas e industriais que ocorriam no plano mundial. É preciso lembrar que isso se dava em uma época de grandes inovações, como a navegação a vapor, as ferrovias, o telégrafo elétrico, a fotografia, a mecanização da agricultura e tantos outros avanços. Antes de embrenharem-se pelos sertões, as novidades

foram acompanhadas de perto nas exposições internacionais européias às quais compareceram, como representantes oficiais do governo brasileiro, Guilherme Schüch de Capanema, Manuel Ferreira Lagos, Giacomo Raja Gabaglia e Antônio Gonçalves Dias (2009: 11).

A Comissão Científica voltou-se à exploração do sertão cearense. Além dos vários cientistas e pesquisadores, ela contou com o artista José dos Reis Carvalho, que realizou desenhos e aquarelas representando a paisagem, a arquitetura e os costumes locais. A expedição levou também equipamento fotográfico, e tanto Capanema quanto Gonçalves Dias foram responsáveis por essa documentação.⁶

A viagem de Frond e Ribeyrolles, embora percorresse apenas a província do Rio de Janeiro, também documentou os avanços tecnológicos, as atividades agrícolas e os edifícios públicos, voltando-se a questões em debate na imprensa, como a colonização.

O álbum *Brasil Pitoresco* foi concebido em dois tomos. No primeiro autor narrou a história do Brasil, desde o descobrimento até o governo constitucional de D. Pedro II. No segundo tomo inicia-se a descrição da cidade do Rio de Janeiro e do interior fluminense. De acordo com o percurso inicial, os viajantes iriam até a Bahia e Pernambuco. O falecimento de Ribeyrolles em 1860 limitou o percurso ao Rio de Janeiro. A publicação trouxe, entretanto, algumas imagens da Bahia as quais, segundo alguns estudiosos, seriam de autoria do fotógrafo Benjamin Mulock (18-- - s.d.).

Victor Frond solicitou em carta ao Ministro do Império, datada de 7 de abril de 1859, um apoio de 10 a 12 contos de réis ao projeto, com a finalidade de efetuar o pagamento das litografias feitas em Paris, do

⁶ As obras de Reis Carvalho, entre desenhos e aquarelas, integram o acervo do Museu D. João VI e Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. As fotografias teriam sido perdidas em um naufrágio.

trabalho de Ribeyrolles e de um outro fotógrafo, que poderia ser Mulock⁷ (SEGALA,1998:170; VASQUEZ,1995:210). Pouco se sabe sobre Benjamin Mulock, fotógrafo inglês ativo no Brasil durante as décadas de 1850 e 1860. Trabalhou em Salvador, Bahia, entre 1858 e 1862, fotografando ainda diferentes localidades do interior baiano. Realizou a documentação das obras da quinta estrada de ferro a ser construída no Brasil, a Bahia and S. Francisco Railway, para a firma empreiteira de John Watson. Existem indícios de que tenha retornado ao seu país natal em 1862. Sua produção de vistas urbanas de Salvador e cidades do interior é muito interessante tanto pelos assuntos escolhidos como pela originalidade do enquadramento e “sua composição possui uma intensa coerência visual baseada numa construção estritamente fotográfica, de tal forma que seria difícil produzir uma imagem semelhante com qualquer outro meio de expressão” (FERREZ; NAEF, 1976:56). A hipótese de autoria das imagens da Bahia é plausível, já que a fotografia atribuída a ele, intitulada *Vila Velha do Pereira* possui uma “perturbadora semelhança” com outra de autoria de Frond, descoberta recentemente: *A Barra, Igreja de Santo Antonio* (VASQUEZ 1995:210) (Figs. 3 e 4).

Voltando ao livro *Brasil Pitoresco*, após a descrição e o comentário sobre as várias localidades do interior fluminense como Vassouras, Petrópolis, Campos de Goytacazes e São Fidélis, a publicação apresentou capítulos com observações gerais sobre a terra, a população, o governo e as diversas colônias no Brasil. O livro tornou-se mais conhecido pelas ilustrações do que pelo texto de Ribeyrolles. Foi publicado em 1859, em uma edição da Typographia Nacional, com tradução realizada de maneira precária e impressão em papel de má qualidade. Entretanto, a obra evidenciou uma grande inovação do ponto de vista editorial, pois o texto foi

⁷ Carta ao Ministério do Império de 7/4/1859. Cf. Museu Imperial de Petrópolis, Divisão de Documentação Histórica, POB, m.127, doc. 6300, apud SEGALA, 1998: 70.

apresentado em duas colunas e em dois idiomas – francês e português –, visando abranger o público europeu.

As litogravuras, vindas da França, foram distribuídas em pequenas séries, entre os meses de agosto de 1860 e novembro de 1861, e tiveram ampla repercussão, ganhando autonomia em relação ao livro. As imagens foram amplamente divulgadas, ocupando as paredes e integrando coleções de vistas do Brasil.

Sobre o assunto a tese de Lygia Segala trouxe, como já comentei anteriormente, uma análise cuidadosa do contexto social do Rio de Janeiro por ocasião do lançamento do livro. Já a consulta aos jornais da época, realizada para esta tese, permitiu ampliar o conhecimento sobre os fatos ocorridos durante a divulgação do projeto editorial e a realização da publicação, dos quais tratarei a seguir.

Um convite para trabalhar no Brasil

Charles Ribeyrolles, exilado em Londres nos anos 1850, chegou ao Rio de Janeiro em sete de julho de 1858. A pesquisadora Letícia Canelas, em sua dissertação de mestrado sobre o grupo de franceses ‘*quarante-huitards*’ que residiam no Rio de Janeiro entre o final da década de 1850 e o início da década seguinte, contribuiu para o conhecimento sobre o grupo de intelectuais próximos a Frond e Ribeyrolles. A autora informa que uma nota publicada em francês no *Correio Mercantil* de 29 de outubro de 1856, sob o título de “Os proscritos franceses”, tratou de possível viagem de Ribeyrolles ao Brasil, para trabalhar na redação do jornal *Courrier du Brésil*:

La situation des proscrits français est tellement précaire qu'un fait circuler le bruit que M. Ch. Ribeyrolles, après avoir lutté si

énergiquement et pendant si longtemps dans son journal *L'Homme*, qui se publiait à Jersey, se serait enfin trouvé réduit à demander ses secours à ses co-religionnaires politiques de Rio de Janeiro, et que le comité de la Société Française de Secours Mutuels aurait, par une décision spontanée qui l'honore, mis à la disposition du courageux écrivain, sur les fonds de la société, une somme qui lui permettrait de se rendre dans la capitale du Brésil. [...] On dit de plus que M. Ch. Ribeyrolles serait appelé à prêter son concours à la rédaction du *Courrier du Brésil*.

- Un frère et ami.⁸

A autora comenta que na semana seguinte Adolphe Hubert, diretor do jornal, reproduziu este mesmo texto, afirmando que seu conteúdo seria mentiroso. O jornalista ofendeu-se com a afirmação de que a Sociedade Francesa de Socorros Mútuos, fundada há apenas dois meses, dispunha de verbas arbitrariamente (CANELAS, 2007:152). Porém, embora a viagem de Ribeyrolles não tenha sido financiada nessa época, é importante observar a proximidade entre o grupo de proscritos franceses na Inglaterra e aqueles residentes no Rio de Janeiro. A análise dos temas políticos e sociais tratados nesse periódico permite perceber ideais em comum entre esse grupo de jornalistas e Ribeyrolles.

O jornal *Courrier du Brésil – politique, littérature, revue des théâtres et arts, industrie, commerce* era um semanário em língua francesa, publicado aos domingos, estruturado em oito páginas, cada uma dividida em três colunas. O jornal foi editado no Rio de Janeiro entre 1854 e 1862, sob a direção de Adolphe Hubert.⁹ Entre 1854 e 1855 o periódico apresentava convicções políticas sutilmente explicitadas. Com o processo de formação da Sociedade Francesa de Socorros Mútuos “suas posições ideológicas passaram a ser expressas sem reservas” (CANELAS, 2007:134). Como nota Canelas, os editores do jornal destacam, em 1860, sua atuação contra o “partido da ordem” e em discurso publicado no ano seguinte,

⁸ Publicado no jornal *Correio Mercantil*, 29/10/1856, e citado em CANELAS, 2007:152.

⁹ As cópias em microfilme do jornal, pertencentes à Biblioteca Nacional (RJ), integram também o acervo do Arquivo Edgar Leuenroth, IFCH-UNICAMP, em Campinas (SP).

realizam proposições que se aproximam de um programa de partido republicano.¹⁰

Entre os colaboradores freqüentes do jornal podem ser mencionados: Jacques Arago¹¹, Charles Pinel, Casimir Lieutaud, Charles Ribeyrolles, Dr. Gornet, Huger¹² e a escritora Adèle Toussaint-Samson¹³.

O *Courrier du Brésil* conferiu grande importância a temas ligados à colonização do Brasil, à imigração européia e à abolição da escravidão. A equipe do jornal posicionou-se a favor do incentivo à imigração européia como uma solução para a escravidão no país.¹⁴

A afinidade entre as convicções políticas de Frond e Ribeyrolles e parte dos intelectuais no Rio de Janeiro pode ser percebida por meio dos artigos do período. Jornais como o já citado *Courrier du Brésil*, o *Diário do Rio de Janeiro* e *O Parayba*, de Petrópolis, forneceram informações importantes sobre a história da publicação, que comentarei a seguir.

¹⁰ “Nossos assinantes que, a maior parte, acompanham a marcha de nossas idéias e de nossos princípios desde o início até hoje, presumirão facilmente quais são nossos desejos mais caros: emancipação do espírito pelo ensino livre e, sobretudo, pelo ensino profissional para todos; liberdade de consciência para todos; comunhão dos povos tanto sob a forma intelectual como nas transações comerciais; o governo do povo nomeado pelo povo e responsável diante do povo. Para chegar a cumprir nossos desejos, será necessário muitas gerações, mas cada ano que se passa abastecem seus labores e cada trabalhador avança em sua tarefa, Nós nos esforçaremos durante este ano que começa, como nos outros precedentes, tendo sempre em vista o programa da razão e da justiça universais, de trabalhar o mais possível pela obra imensa.”. *Courrier du Brésil*, Seção “Échos de Rio de Janeiro”, 06/01/1861; citado em CANELAS, 2007: 135.

¹¹ Jacques Arago (1790-1854), irmão de François Arago (1786-1853), que integrou o governo provisório da Segunda República e teve importante atuação na aprovação da lei que aboliu a escravidão nas colônias francesas.

¹² Como nota a autora, Huger fez um discurso, por ocasião do falecimento de Ribeyrolles, em nome da “classe operária do Rio de Janeiro”: “[...] Em nome dos princípios sagrados da Fraternidade que ele professava...” (CANELAS, 2007: 135; *Courrier du Brésil*, 08/06/1860).

¹³ Adèle Toussaint (1826-1911) publicou um livro relatando sua estada no Rio de Janeiro na década de 1850, intitulado *Une parisienne au Brésil*, publicado em 1883. “Viagem de uma parisiense ao Brasil: estudo e crítica dos costumes brasileiros, RJ, Tipografia J. Villeneuve. Há uma edição recente: *Uma parisiense no Brasil*. Rio de Janeiro : Capivara, 2003.

¹⁴ Em artigo do *Bulletin Hedomadaire* de 22 de março de 1857, em editorial assinado por Hubert, é criticado com veemência o tráfico interno de escravos no país (apud CANELAS, 2007:140).

Victor Frond, rua da Assembléia, Rio de Janeiro

O *Diário do Rio de Janeiro* de 5 de maio de 1857, publicou na terceira página a notícia sobre a abertura do ateliê fotográfico de Victor Frond, em parceria com o pintor alemão Fertig (no jornal o nome foi grafado como Ferty):

M. Victor, rua da Assembléia n. 34

Julgamos prestar um serviço à classe elegante e abastada do Rio de Janeiro dando-lhe a conhecer um estabelecimento tal como poucas capitais possuem; queremos falar do estabelecimento do Sr. Frond, à rua da Assembléia n.34, cuja abertura está marcada para o dia 13 do corrente.

A arte fotográfica ainda nova é acompanhada e completada no estabelecimento do Sr. Frond, que a exerce com talento e ciência por um pintor, sob cujo pincel o papel se transforma em esmalte e em marfim.

O Sr. Ferty, artista alemão, duplica pelo seu talento notável a perícia pouco vulgar do Sr. Frond.

Este estabelecimento justifica tudo quanto sobre ele acabamos de dizer pelo favor excepcional que mereceu de S.S. M.M. o Imperador e a Imperatriz e S.S. A.A. Imperiais, que ainda antes mesmo da abertura se dignaram fazer-lhe um dom inteiramente imperial.

A datar de 15 deste mês os salões do Sr. Frond receberão todas as pessoas da sociedade fluminense que quizerem seguir o exemplo dado por SS. MM. II., pedindo aos Srs. Frond e Ferty um retrato perfeitamente semelhante.

Comunicam-nos neste momento que o Sr. Frond e um literato tiveram a feliz idéia de emprender a publicação da *Galeria Brasileira, ilustrações nacionais do império do Brasil*, composta da augusta casa de S.M.I., de SS. EEx. os ministros, e membros do parlamento brasileiro, edição elegante de notícias biográficas ilustradas por um retrato.

S.M. o Imperador dignou-se com a sua benevolência habitual inscrever-se em frente da lista dos subscritores dessa obra inteiramente nacional.¹⁵

¹⁵ A grafia do século XIX foi modernizada em todas as citações de jornais.

A nota sobre a abertura do ateliê, não assinada, foi lançada com destaque entre notícias gerais, na terceira página do jornal. Devemos observar por meio deste artigo a importância da fotopintura, com a freqüente associação entre fotógrafos e pintores. O texto comentou também sobre o prestígio conferido ao fotógrafo pela realização dos retratos da Família Imperial. É importante notar como a imprensa destacou o fato da família imperial ter comparecido ao estabelecimento fotográfico para ser retratada, antes mesmo da abertura oficial deste, o que foi considerado como reconhecimento do domínio técnico e do talento do profissional. Frond recebeu inicialmente várias encomendas, sendo levado a adiar a abertura de seu ateliê, conforme anúncio publicado no mesmo jornal, também em 5 de maio de 1857.

Estabelecido na Corte do Rio de Janeiro, portanto, em 1857 e considerado um fotógrafo já renomado, Frond envolveu-se inicialmente no projeto editorial da *Galeria dos Brasileiros Ilustres, os contemporâneos*, do qual se afastou ainda durante as primeiras tiragens.

A Galeria dos Brasileiros Ilustres, os contemporâneos

As primeiras referências a Victor Frond foram encontradas nos documentos da Mordomia e datam de abril de 1857 (SEGALA, 1998). O primeiro projeto editorial de Frond no Brasil foi a *Galeria dos Brasileiros Ilustres, os contemporâneos*, obra realizada em parceria com Sebastian Auguste Sisson (1824-1898). A publicação, distribuída em fascículos, apresentava um retrato e um comentário biográfico sobre cada personalidade ou autoridade do Império. Como nota Segala, o livro tem caráter de “obra nacional” que anuncia a construção de uma nação decalcada da figura imperial (1998:127). Em 11 de maio de 1857 o *Diário do Rio de Janeiro* informou que “S.M. o Imperador dignou-se com sua

benevolência habitual inscrever-se em frente da lista de subscritores dessa obra inteiramente nacional”.

Os retratos foram realizados na técnica de litografia a partir de fotografia, visando garantir a “fidelidade da imagem”. Frond fez os primeiros registros fotográficos, os retratos de D. Pedro, de D. Teresa Cristina e das princesas, que foram litografados por Sisson. O texto do livro, destacando a biografia de homens ilustres na política, ciências e artes, enfatizava uma história celebrativa, de acordo o modelo divulgado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) naquela época (GUIMARÃES, 1998: 15). Pouco se sabe ainda sobre a atuação de Auguste Sisson no cenário cultural brasileiro e a produção litográfica desse período ainda merece estudos mais aprofundados. Sisson tornou-se desenhista litógrafo em Paris, tendo aprendido o ofício com Lemercier (MENEZES, 2008 a :2). Estabelecido no Rio de Janeiro desde 1855, segundo anúncio no *Almanak Laemmert* desse ano, colaborou como ilustrador para a revista *Brasil Ilustrado* até 1856, ano em que recebeu permissão para exibir as armas imperiais à frente de seu ateliê, distinção oficial importante para os litógrafos e fotógrafos da época. ¹⁶

Ao que tudo indica, Sisson participou de algumas exposições da Academia de Belas Artes, sendo premiado com medalha de prata por dois retratos apresentados em 1864 (MENEZES, 2008 a: 3). Em 1861, integrou a mostra da Academia com algumas litografias, retratos que provavelmente integraram a *Galeria dos Brasileiros Ilustres*. Acerca dessas litografias foi publicada uma crítica no *Diário do Rio de Janeiro* de 31 de janeiro do mesmo ano, na qual o autor, o crítico “Z”, elogiou o retrato da família imperial, comentando: “a execução é boa e bem sucedida, as faces e os acessórios são igualmente bem estudados e acabados”.

¹⁶ Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Coleção Luiz Aleixo Boulanger: Livros dos registros dos alvarás para colocar as armas imperiais na frente das oficinas que trabalham para a Casa Imperial. Principal Rei das Armas – Rio de Janeiro, 1846, p. 131, notação: lata 182, pasta 65, apud MENEZES, 2008 a : 3.

Após apreciar a qualidade técnica das litografias o autor do artigo, retomando um discurso que também seria feito acerca da publicação *Brasil Pitoresco*, como comentarei posteriormente, elogiou o litógrafo pelo esforço em levar adiante a publicação, uma iniciativa pessoal, e que deveria contar com o apoio do governo imperial, dada sua importância:

Pois que se apresenta a ocasião de falarmos da *Galeria dos Contemporâneos*, não deixaremos de felicitar o Sr. Sisson por sua coragem, gosto e perseverança. Só, abandonado a seus únicos recursos, sem apoio além do seu talento, energia e pertinácia, o Sr. Sisson lançou-se impávido em uma empresa capaz de assustar os mais audazes.¹⁷

O crítico “Z” mencionou a seguir algumas dificuldades enfrentadas por Sisson, o litógrafo mais prestigiado da Corte, para levar adiante tal iniciativa, principalmente no campo político:

Há empresa mais digna dos favores do governo e dos homens que se interessam um pouco à história e glória da terra que os viu nascer? Não o cremos. E apesar disso, se acreditarmos nos boatos chegados aos nossos ouvidos, principiando a sua obra, o Sr. Sisson teve de lutar com dificuldades de toda a espécie; teve de acalmar as suscetibilidades de toda natureza; teve de suportar as amarguras das feridas de amor próprio ou de partido. Poder-se-ia acreditar, com efeito, que uns assinantes abandonaram a assinatura, só porque apareciam na galeria homens eminentes por certo, porém que não eram de seu partido político?! Poder-se-ia acreditar que outros assinantes cessaram a sua assinatura desde o dia em que o seu retrato saiu à luz?! Poder-se-ia acreditar... Mas fuçamos a todas essas misérias humanas e felicitemos de novo ao Sr. Sisson pela publicação da sua obra interessante. Litógrafo, tomou o primeiro lugar neste ramo de arte no Rio de Janeiro, há de se manter sem dúvida nessa posição.

O autor do artigo não mencionou o possível patrocínio por parte do imperador. O crítico “Z” também não fez nenhuma referência à parceria de Frond na *Galeria dos Brasileiros Ilustres*. Cabe ressaltar que o livro-álbum

¹⁷ “Z”. “Revista Artística”. *Diário do Rio de Janeiro*, 31/01/1861, p.1-2.

foi concebido como “obra nacional”, na qual os retratos e os textos possuíam grande importância. Na opinião de Ligya Segala para Victor Frond “a decisão de levar a cabo no Brasil um projeto de serviço de uma certa duração qualificado como eminentemente nacional, com a proteção de D. Pedro, implica uma ruptura significativa na sua trajetória social”.¹⁸

O jornalista “Z.” é o autor de vários artigos interessantes que serão analisados nos próximos capítulos. O *Dicionário bibliográfico português* editado em 1911 esclarece sobre sua identidade: Z. seria o escritor Augusto Emílio Zaluar (1825-1882), que se tornou conhecido com a publicação do livro “*Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)*”. Ele frequentou por um curto período o curso de medicina na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, optando posteriormente pela carreira literária. Residiu por algum tempo nas cidades de Petrópolis, Vassouras e no Rio de Janeiro. Chegou ao Brasil em janeiro de 1850. Atuou como escritor e jornalista, trabalhando na redação do *Correio Mercantil* e do *Diário do Rio de Janeiro*. Foi redator-chefe dos jornais *O Paraíba*, de Petrópolis, e *Civilização*, de Santos. Entre 1854 e 1855 redigiu a coluna *Álbum*, folhetim semanal do *Diário do Rio de Janeiro*, assinando “Z.” (1911: 337-338). Zaluar dirigiu o jornal *O Paraíba*, de Petrópolis, entre 1857 e 1858, voltando a escrever para o *Diário do Rio de Janeiro* na década de 1860.¹⁹

Voltando à *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, gostaria de lembrar que os primeiros fascículos da publicação passaram a circular no Rio de Janeiro em 1857, sendo divulgados nos principais jornais da Corte e no Almanak Laemmert. As fotografias foram matrizes de referência para os retratos. Atuaram nessa publicação vários fotógrafos, entre eles, P.J. Loup, Lecor, Raynal, Moreaux e Frond; e os litógrafos Krumholtz e Barandier, além do próprio Sisson. O livro foi impresso na Tipografia de Querino & Irmão e as reproduções litográficas foram atribuídas, além da oficina de

¹⁸ Retomarei essa questão posteriormente.

¹⁹ Os escritos de Zaluar para a imprensa não foram reunidos e ainda aguardam um estudo aprofundado.

Sisson, às casas litográficas de Martins Maya e de Mello, no Rio de Janeiro e à Maison Lemercier, em Paris.

As ilustrações apresentam uma qualidade técnica irregular, sendo algumas mais próximas, do ponto de vista formal, à exatidão e minúcia da linguagem fotográfica do que outras. Na opinião de Segala “Sisson relativiza as imperfeições das pranchas explorando uma idéia cara aos nacionais, a de que estimula nas suas oficinas a formação de artistas da terra” (1998:132). No prefácio à primeira edição o litógrafo comentou sobre a necessidade da formação de bons litógrafos no Brasil.²⁰

Na opinião de Segala (1998:133) talvez porque visse o projeto descaracterizado e sujeito a inserções muitas vezes negociadas, em função do prestígio e do poder econômico dos envolvidos (conforme também foi sugerido por esse artigo de jornal), já nas tiragens iniciais Frond se afastou da publicação. Para a autora, as desavenças ocorreram provavelmente devido à participação de José de Alencar, literato e político conservador, no projeto – ela encontrou indicações no texto original sobre isso -, com a seleção de verbetes com enfoques pouco afinados com as convicções de Frond (1998 : 133, nota 57).

Devemos observar que a utilização de daguerreótipos como matrizes para litografias ocorreu na França desde a década de 1840. Tornam-se bastante difundidas as publicações ilustradas com “estampas litográficas”. No Brasil podemos destacar como exemplos importantes na produção litográfica os álbuns: *Rio de Janeiro Pitoresco*, de Buvelot e Moreau (Heaton & Rensburg, 1845); *The Brazilian Souvenir*, de Ludwig & Briggs, publicado entre 1845-49; o *Brazil Pittoresco, Histórico e Monumental*, de Martinet, impresso por Heaton & Rensburg (Lamemmert, 1847); o *Brazil Pittoresco e Monumental*, de Bertichem e Augusto Emilio Zaluar (1856) e o *Álbum do Rio de Janeiro Moderno*, de Sisson, ca. 1856.

²⁰O álbum foi reeditado em 1948, integrando a Biblioteca Histórica Brasileira: SISSON, S A. *Galeria dos brasileiros ilustres: os contemporaneos*. [1859]. São Paulo, editora Martins.

Existia na época um mercado europeu para este tipo de publicações ilustradas, ligadas às narrativas de viagem. *O Brasil Pitoresco* se inseriu, portanto, nesse mercado editorial que empregava a novidade técnica das imagens concebidas a partir de fotografias.

Em 1858 o jornal *O Parayba* (21/1/1858), de Petrópolis, reproduziu o projeto do *Brasil Pitoresco* de autoria do “eminente artista fotográfico” Victor Frond, já anunciado à Corte, segundo o texto do jornal, em 25 de setembro do ano anterior.²¹ O objetivo do anúncio, publicado a pedido, era buscar a proteção das elites locais e obter novos assinantes para o prosseguimento das excursões pela Província. O preço de cada assinatura era 200\$00 réis, sendo a metade paga adiantado e a outra no momento do recebimento da obra. A primeira parcela seria para cobrir os custos das viagens e também trazer de Paris “um dos mais hábeis fotógrafos paisagistas para associá-lo ao empreendimento”. Para Segala “a lista de adesões insere-se em uma estratégia de autofinanciamento que em princípio relativiza a proteção imperial, alargando na Corte e na Província as responsabilidades com o empreendimento” (1998:137). Retomarei posteriormente esta questão da proteção imperial ao projeto do *Brasil Pitoresco*.

Ao expor o plano do livro no jornal *O Paraíba*, Frond informou também que se comprometia a levar na viagem dois meninos que iriam aprender fotografia, afirmando que posteriormente eles poderiam ser empregados pelo governo nas explorações das províncias do norte ou do sul. Cabe destacar a preocupação com a documentação fotográfica das excursões planejadas, por exemplo, pelo IHGB. A Comissão Científica do Império, realizada entre 1859 e 1861, contou com a participação do pintor Reis Carvalho e foi documentada também em fotografia, embora esses registros tenham sido perdidos em um naufrágio.

²¹ *O Paraíba*, Petrópolis, 21/1/1858. Como nota Segala, de acordo com documentos disponíveis na Biblioteca Municipal Central de Petrópolis, sabe-se que o anúncio do projeto do *Brasil Pitoresco* é publicado neste jornal, com regularidade, até fins de março de 1858 (SEGALA, 1998: 137 nota 73).

Não sabemos se esses jovens efetivamente participaram da viagem pelo Rio de Janeiro, mas Ribeyrolles fez menção a uma “caravana de artistas”. É interessante notar a ênfase no caráter nacional do livro e na importância da fotografia a partir de então nas expedições científicas.

Como nota Segala, em relação à trajetória política de Ribeyrolles “a margem consultiva do empreendimento parece querer desfazer publicamente apreensões dos subscritores quanto às idéias desse republicano que se fez afamado por Victor Hugo”. Por outro lado, visa sensibilizar o restrito mercado de consumidores de livros, constituído por homens de letras, grandes proprietários, políticos e a baixa burocracia imperial (1998:138).

A estada em Petrópolis e o contato com a equipe do jornal *O Parahyba*

Não são conhecidas por parte dos pesquisadores muitas informações acerca das viagens de Frond e Ribeyrolles pelo interior fluminense. Os jornais do período publicaram artigos sobre o *Brasil Pitoresco* principalmente a partir de 1859, data em que o primeiro tomo do livro foi lançado. Os textos mais interessantes que comentam sobre os autores durante a época de elaboração do *Brasil Pitoresco* são de autoria de Augusto Emílio Zaluar, que nessa época era redator do jornal *O Parahyba*, e se tornou amigo de Frond e Ribeyrolles durante a estada dos proscritos franceses em Petrópolis. Em cartas publicadas em abril de 1862, quase dois anos após o falecimento de Ribeyrolles, Zaluar descreveu o primeiro encontro com os autores do *Brasil Pitoresco*:

Em uma tarde de 1858 passeava eu pelas ruas de Petrópolis, em companhia, se bem me lembro, de meu colega e amigo Remigio de Senna Pereira, quando me vieram participar que dois estrangeiros me procuravam. Corri ao escritório da redação do

Parahyba, e lá encontrei dois viajantes. Entregou-me um deles uma carta de apresentação, se não me engano de César Muzzio, e, tendo-lhes feito os meus oferecimentos, fomos juntos para casa.

Ambos vinham trajados ao uso dos viandantes do país. Grandes botas de montar, esporas de largas rosetas, chapéus de feltro desabados, tudo isso salpicado de uma boa dose de barro, o que bem atestava as inclemências porque haviam passado ao transitar pelas nossas estradas do interior.

Vinham da Paraíba do Sul.

Ambos eram de estatura mediana. Um deles, porém, tinha o aspecto burguês e pacífico, enquanto o outro traduzia o seu gênio mais indomável, retorcendo de contínuo as guias pouco lustrosas de seu largo bigode.

O primeiro usava óculos, tinha barba cerrada e era pouco falador; se bem que começasse logo, e com razão, a praguejar contra as ruínas *montares*, em que se viaja pelos ruínas caminhos desta boa terra. Apesar de não ser uma fisionomia imponente, e autorizar com sua presença a que o julgassem um homem vulgar, havia em seu todo um não sei quê, que atraía, como se através o seu invólucro de terra irrompesse e irradiasse o brilho esplendido de que era formada a sua alma.

O outro companheiro era um pouco mais alto e menos encorpado; desembaraçado em seus movimentos, testa elevada, olhos brilhantes e dotado dessa rude franqueza, que tão bem assenta em um verdadeiro soldado francês. Um parecia um legista, e outro um militar. Mas nenhum era o que indicava. O primeiro era Carlos Ribeyrolles, e o segundo Victor Frond.

O profundo escritor e filósofo, o eminente e infatigável jornalista, o lidador da república e o apóstolo da liberdade, peregrinava no exílio, em companhia de um irmão de crenças políticas, artista distinto e gênio empreendedor, como haviam lutado juntos nas barricadas de Paris pela causa, que hoje triunfa com Garibaldi, e que então levou Victor Hugo ao desterro!

Depois de poucos momentos de conversação, éramos já como antigos amigos, que se encontram um dia inesperadamente, depois de longa ausência.²²

Este artigo é importante também por revelar a forma romântica com que foram divulgadas as biografias de Frond e Ribeyrolles em sua época. Os textos de Zaluar, enfatizando o passado heróico dos autores do livro, descrevem também o caráter de Ribeyrolles e a atenção com que este se dedicou ao estudo da sociedade brasileira. Em uma segunda carta,

²² “Carlos Ribeyrolles”, carta a P.L. Pereira de Souza, publicada em *Jornal do Povo*, n.2, 12 de abril de 1862, p.4.

publicada no mesmo mês, Zaluar comentou sobre as idéias políticas de Ribeyrolles, identificando-se com suas convicções republicanas:

Todos conhecem quais eram as idéias políticas do enérgico redator da Reforma; porém o que nem todos sabem é como ele era tolerante para com as opiniões de seus adversários, e como debatia calmo e sereno os grandes problemas políticos ou sociais, que se agitam no século, sem que o ardor de suas convicções, ou a veemência de suas palavras, pudesse magoar o melindre daqueles com quem discutia.

O distinto publicista francês amava a república, porque a sonhava como Platão, isto é, como a forma suprema de governo, quando todos os povos da terra, formando uma só família, aceitarem para norma de suas ações os preceitos da moral eterna, e se constituírem solidários na fraternidade universal.²³

Essas cartas, além da descrição do período em que Frond e Ribeyrolles permaneceram em Petrópolis, informam sobre o círculo de amigos dos autores, que incluía os jornalistas do jornal *O Parahyba*, tais como de Remigio de Senna Pereira (futuro tradutor do *Brasil Pitoresco*), Manoel Antonio de Almeida (também tradutor do livro e que seria o redator de uma espécie de continuação da referida obra, como veremos posteriormente) e Quintino Bocaiúva. Emilio Zaluar tornou-se defensor dos ideais republicanos na província de São Paulo.

Em 1859 o escritor Machado de Assis também passou a colaborar com o jornal *O Paraíba*. No mês de maio substituiu Augusto Emílio Zaluar na direção do jornal, enquanto este viajava pelo interior da província para arrecadar fundos para o periódico (MAGALHÃES JÚNIOR, [1958] 1981: 93).

O crítico literário Magalhães Júnior relata que Remigio de Sena Pereira, da equipe de redação do *Parayba*, escreveu uma série de cartas a Francisco Ramos Paz, comentando as dificuldades pelas quais passava o

²³ “Carlos Ribeyrolles”, carta a P. L. Pereira de Souza, publicada em *Jornal do Povo*, n.3, 18 de abril de 1862. Coluna Variedade.

jornal.²⁴ Nos últimos tempos o jornal deu ampla publicidade ao *Brasil Pitoresco*, reproduzindo vários trechos já traduzidos para o português. Ribeyrolles retribuiu o apoio quando, ao escrever sobre a cidade de Petrópolis, no fim do primeiro volume do *Brasil Pitoresco*, avaliou os três jornais locais: *Brasília*, em alemão; *O Mercantil* e *O Paraíba*, em português, denunciadores da negligência da administração local. Sobre o último título escreveu Ribeyrolles, criticando os jornais que publicavam *a pedido*, textos não assinados: “*O Paraíba*, principalmente, faz campanha de viseira erguida, pois proscree de suas colunas o odioso anonimato, e a discussão responsável adquiriu todas as forças que lhe fazem honra.” (MAGALHÃES JUNIOR, 1958: 95; RIBEYROLLES, 1980 [1859]: v.1, 285).

Como nota ainda Magalhães Júnior, o grupo da redação de *O Parahyba*, mesmo antes do fim do pequeno jornal, reuniu-se com a missão de traduzir *O Brasil Pitoresco*. Integravam o grupo: Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Remígio de Sena Pereira, Francisco Ramos Paz e Reinaldo Franco Montoro.

“Um livro essencialmente brasileiro”

No projeto do *Brasil Pitoresco*, Victor Frond, conforme artigos publicados nos jornais da época, prometia trazer da Europa o material necessário para a realização da publicação. Enfrentou, porém, a perseguição do Chevalier de Saint-Georges, embaixador dos Negócios da França no Brasil, e viu-se impossibilitado de viajar a seu país.²⁵ Como observa Leticia Canelas, nessa época o passado de “insubordinações” de Victor Frond e seu presente como “proscrito” vieram à tona, contrariando

²⁴ Essas cartas integram o acervo da Biblioteca Nacional.

²⁵ O cavaleiro de Saint-Georges era o representante do governo francês no Brasil, ministro plenipotenciário, tendo chegado ao Brasil em 1855 (cf. CANELAS, 2007:155).

seus planos de viagem. A respeito deste assunto, Frond publicou uma nota na seção a pedidos do jornal *Correio Mercantil*, em 16 de março de 1858, na qual explicou aos subscritores do projeto editorial o ocorrido:

Aos Srs. Subscritores de *Brasil Pitoresco*.

Há seguramente sete meses que anunciei a minha partida para a Europa, a fim de buscar o pessoal e material para a execução da obra que empreendi; apesar de estarem hoje preenchidas todas as formalidades policiais exigidas pelas leis do país, não deixarei o Rio de Janeiro porque o Sr. Cavaleiro de St. Georges, representante do Sr. Bonaparte, decidiu o contrário. Esse funcionário, por excesso de zelo e de dedicação, viu em mim um conspirador; a polícia e o Ministro dos Estrangeiros foram informados do pretendido fim; redigiu-se um ofício monstro para que à minha chegada tivesse eu lá *bom acolhimento*.

Mas, para acúmulo da decepção, o ofício torna-se inútil. Eu não parto. Nem por isso, porém, o *Brasil Pitoresco* deixará de aparecer; estão tomadas todas as disposições para que o pessoal e o material estejam aqui em junho e, custe o que custar, a publicação anunciada terá lugar em dezembro próximo. Será esta a melhor resposta que eu possa dar às pérfidas insinuações de que fui objeto, assim como também o melhor meio de testemunhar meu reconhecimento ao país livre que me dá uma tão generosa hospitalidade e que me honra com tão benévola simpatia.

Os fundos provenientes das assinaturas estão e ficarão depositados no Banco Mauá, quer para o reembolso a quem de direito for no caso de qualquer acidente imprevisto, quer para receberem a aplicação que lhes destina o programa que tantas vezes publiquei. Também serão depositadas no mesmo banco Mauá as somas que tiver de receber ulteriormente.

Victor Frond
Rio, 15 de março de 1858. ²⁶

O artigo permite compreender as desavenças entre Frond e os funcionários de Napoleão III, mas também que ele contava com o apoio do governo imperial no Brasil. Em 7 de julho do mesmo ano, Ribeyrolles desembarcara no Rio de Janeiro, vindo de Southampton, Inglaterra. Era já um escritor de renome, autor de vários livros, como *Le Sorcier de*

²⁶ *Correio Mercantil*, 16/3/1858, citado anteriormente em MAGALHÃES JÚNIOR, [1958] 1981: 88-89 e em CANELAS, 2007: 156.

Rocamadour e Les Compagnons de la Mort (1845).²⁷ Ribeyrolles, que fora redator de vários jornais, entre os quais *La Reforme*, vivia exilado desde 1849. Estivera, juntamente com Victor-Hugo, residindo em Saint-Hélier, na ilha de Jersey, onde publicava o jornal *L'Homme*. Após ter lançado uma violenta crítica à Rainha Vitória por sua visita a Napoleão III, o jornal fora fechado. Ribeyrolles se encontrava, portanto, sem trabalho em Londres, segundo depoimento de Auguste Vacquerie, “quando Victor Frond lhe estendeu a mão e o chamou ao Brasil” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981 [1958]: 90).

Em relação ao projeto do *Brasil Pitoresco*, Victor Frond, em carta dirigida ao ministro do Império, datada do Rio de Janeiro, de 17 de abril de 1859, comentou:

A la tête d'un établissement photographique formé par mes soins, j'ai conçu l'an dernier l'idée de payer ma dette à l'hospitalité Brésilienne en publiant une oeuvre qui met à jour l'histoire du Brésil, les beautés, les grandeurs...

Mon dessin arrêté, je fis venir d'Europe, à mes frais, Monsieur Charles Ribeyrolles, l'un de mes amis, qui voulut bien se charger du texte...²⁸

Fronde justificou a publicação como uma retribuição à hospitalidade no Brasil. Raymundo Magalhães, ao pesquisar os escritos de juventude de Machado de Assis, contribuiu com várias informações sobre a elaboração do *Brasil Pitoresco*. Escreveu que, como se sabe, Ribeyrolles fora chamado ao Brasil por Frond, estabelecido como fotógrafo no Rio de Janeiro,

para colaborar numa obra que planejara, “*O Brasil Pitoresco*”, espécie de repetição, devidamente atualizada, da “*Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*”, de Jean-Baptiste Debret, um dos visitantes

²⁷ O livro *Les Compagnons de la Mort* tinha como personagem principal o pescador amalfitano Tommaso Aniello, conhecido como Masaniello, líder de uma revolta popular contra o domínio espanhol em Nápoles ocorrida em 1647.

²⁸ Carta manuscrita, Petrópolis, Museu Imperial, Arquivo da Família Imperial, maço 127, d.6.300, apud FERREZ, 1985:41.

estrangeiros que melhor documentaram a vida brasileira no primeiro reinado (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981 [1958]:131).

Magalhães Júnior mencionou ainda que em 17 de julho de 1858, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou o texto “Aux Brésiliens”, introdução do livro “*Brasil Pitoresco*” (1981[1859]: 33). O jornal era então “orientado por um conservador e se referia a um exilado revolucionário e antimonarquista. Entretanto, o autor do artigo, talvez o escritor José de Alencar, comentou:

Quando o Sr. Rybeyrolles não tivesse outros títulos para obter o acolhimento dos brasileiros, bastava-lhe o de proscrito; o Brasil respeita todos os infortúnios, e admira a constância e a abnegação com que os homens puros defendem suas convicções, preferindo o sacrifício da pátria ao sacrifício da honra e da consciência. Mas o Sr. Ribeyrolles tem ainda outro grande e nobre título, o do talento, que acha uma pátria em todos os países por onde passa, e cria uma nacionalidade entre todos os povos que o compreendem; estrangeiro hoje, amanhã ele terá escrito o seu nome nas páginas de um livro essencialmente brasileiro e associado aos fastos da nossa história. Há mais bela naturalização do que essa transmissão da história de um país, de sua vida, do seu passado, para o pensamento de um escritor?

Podemos perceber por intermédio da leitura dos jornais como Ribeyrolles era estimado no meio literário brasileiro e como foi a repercussão do livro, desde a divulgação dos primeiros capítulos na imprensa. Várias críticas foram realizadas sobre o texto e sobre as imagens que ilustram o livro, que constituem um material em sua maior parte desconhecido dos pesquisadores de história da fotografia, das quais tratarei posteriormente. Porém, em relação aos custos do projeto, o editor encontrou, aparentemente, dificuldades para obter o apoio dos subscritores. Segala destaca que em 7 de abril de 1859, em carta ao Ministério Público, Frond insinuara que as adesões ao *Brasil Pitoresco* se deram, principalmente, nos círculos de relações dos autores: “Ao que

parece, pelo custo ou pela idéia, o projeto não tem a repercussão esperada no meio das “classes elegantes e abastadas” da Corte e das Províncias, exigindo novas gestões do fotógrafo-editor junto ao “imperial bolsinho” e aos jornalistas renomados da cidade...” (SEGALA: 1998:167).

Fronde enfatizou nessa carta que seu trabalho não fora feito em Paris, como o de outros tantos viajantes, mas *sur place*, e a expressão é destacada, como um serviço prestado em gratidão à hospitalidade brasileira. Como nota Segala, “é por esta qualidade de *obra nacional de serviço*, que defende uma posição singular para o *Brazil Pittoresco* entre os produtos editoriais mais sofisticados, sensibilizando favoravelmente D. Pedro II e a imprensa, sobretudo as folhas mais afinadas com sua orientação de trabalho”.²⁹

Por ocasião da publicação do texto do primeiro e segundo tomos, ocorreu uma polêmica entre o editor do jornal *l’Echo du Brésil et de l’Amérique* e os autores do *Brasil Pitoresco*, acerca do possível apoio do imperador à publicação. A consulta aos jornais do período permitiu reconstituir e acrescentar novos dados sobre essa discussão, já comentada anteriormente pelo crítico literário Raimundo Magalhães Júnior no livro sobre a juventude de Machado de Assis (1958) e que será analisada no terceiro capítulo.

Os projetos editoriais de Charles Nègre e de Victor Hugo

No crescente mercado de publicações ilustradas, vários livros podem ter servido de modelo para o projeto do *Brasil Pitoresco*, concebido por Frond e Ribeyrolles. Gostaria de tratar aqui, ainda que de maneira breve, de dois projetos editoriais que podem ter interessado de maneira mais

²⁹ Carta ao Ministério do Império de 7/4/1859. Cf. Museu Imperial de Petrópolis, Divisão de Documentação Histórica, POB, m.127, doc. 6300 apud SEGALA, 1998:167.

direta aos autores do *Brasil Pitoresco*: o primeiro deles é do fotógrafo Charles Nègre (1820-1880) e o segundo é do escritor Victor Hugo.

Com o advento da fotografia passaram a circular na França várias publicações ilustradas que aliavam ao relato das viagens as ilustrações em gravuras realizadas a partir de daguerreótipos. A publicação em Paris do livro *Excursions Daguerriennes: villes et monuments les plus remarquables du globe* (1842) de autoria de Noël-Marie Paymal Lerebours pode ser considerada uma das que inauguram a voga das viagens românticas ilustradas (SEGALA, 1998 a :64). Lerebours enviou ou contratou fotógrafos aos quatro continentes, reunindo mais de cento e vinte imagens. Os daguerreótipos foram copiados em gravuras em água-tinta e os gravadores acrescentaram personagens diversos, barcos carruagens e animais, o que se tornou um procedimento freqüente em livros ilustrados a partir de nova técnica (SOUGEZ, 2001: 76).³⁰

No ambiente europeu, ocorreram debates sobre os “novos horizontes fotográficos” distinguindo-se, como gêneros significativos, a fotografia que reproduz os monumentos, a arquitetura civil, militar e religiosa e a fotografia de costumes (cf *La Lumière* 25/9/1859: 154 apud SEGALA 1998 a: 65).

O registro de monumentos contribuiu desde essa época para o trabalho de artistas e cientistas. Podem ser destacados, desde o final da década de 1840, os trabalhos fotográficos de Maxime Du Camp, que viajou em companhia de Gustave Flaubert ao Egito, Palestina, Núbia e Síria (1848); de Auguste Salzmann a Jerusalém (1856) e de Louis de Clerq ao Oriente (1859-1860), entre outros.

Na França, a maior parte dos registros de monumentos da década de 1851 esteve associado à iniciativa da Comissão dos Monumentos Históricos, que reuniu fotógrafos renomados como Hippolyte Bayard e Eugene Baldus. Em 1851, a Comissão dos Monumentos Históricos, ligada

³⁰ Em 1840 foi publicado o álbum *Paris et ses environs reproduits par le daguerréotype*, ilustrado com litografias, cf. SOUGEZ, 2001: 76.

ao governo francês, selecionou cinco fotógrafos para fazer registros do patrimônio histórico da nação. Essa Missão Heliográfica, como foi chamada, tinha o objetivo de auxiliar a Comissão, com sede em Paris, a determinar a natureza e a urgência da preservação e dos trabalhos de restauro solicitados pelos diversos locais históricos da França. A fotografia permitiria realizar esse inventário do patrimônio de arquitetura na França de forma mais rápida e mais detalhada do que os desenhos de arquitetura solicitados anteriormente.

Até os anos 1860, mesmo no cenário europeu, poucas publicações escolheram a representação do trabalhadores e de pessoas do povo como tema privilegiados. Em 1844, o pintor David Octavius Hill e o fotógrafo Robert Adamson anunciaram a edição de um livro ilustrando a vida dos pescadores no norte da Escócia. A publicação não ocorreu. Ela deveria reunir cerca de sessenta fotografias que foram expostas, no ano de sua realização, na Scottish Academy de Edimbourg, depois na Académie des Beaux-Arts em Paris e, por fim, na Exposição Universal de Londres de 1851 (2007: 8). Isoladas, essas fotografias foram julgadas em sua época por suas características plásticas, não levando em conta o interesse de seus autores e o caráter da publicação. Segundo Heilbrun somente em 1991, durante sua exposição na National Portrait Gallery d'Édimbourg e em Paris, no Musée d'Orsay, foi possível apreciar o conjunto de imagens, que ultrapassam o simples pitoresco e manifestam o interesse real dos fotógrafos por seus modelos identificados pelos nomes (Fig. 5) (2007: 8-9).

No início da década de 1850, o fotógrafo Charles Nègre foi o primeiro a fotografar os camponeses de Midi, sua terra natal, na França. Ele planejou uma publicação intitulada *Le Midi de la France, sites et monuments historiques photographiés*, encorajado provavelmente pelo exemplo recente das publicações de Blanquart-Évrard a partir de 1851 e particularmente pelo livro de Maxime du Camp, publicado no ano seguinte.

Ao retornar da itinerância fotográfica em 1853, ele reuniu várias cartas de recomendação, solicitando ao Ministro do Estado uma subscrição para sua publicação. A carta foi acompanhada de um texto apresentando seu trabalho, no qual ele explicou sua concepção de fotografia. Ele obteve do Estado somente a compra de vinte e cinco exemplares de cada fascículo.

Na opinião de Françoise Heilbrun a abordagem de Nègre em relação aos habitantes do local é original. Ele efetuou o registro dos moradores locais geralmente no trabalho, ou em momentos de divertimento. Os camponeses, operários e marinheiros que circulam pelos portos não são simples figurantes destinados a “animar” as cenas, eles são parte integrante desse sul da França, são registros tão importantes como os da paisagem e da arquitetura. Essas cenas apareceram timidamente nos primeiros fascículos e no projeto do álbum, mas com certeza constituíam uma parte importante de seu projeto editorial, sendo divulgadas posteriormente também por meio de gravuras (HEILBRUN, 1980: 142).

Na opinião da autora, o fotógrafo situa-se em uma posição intermediária entre a tradição literária e pictural, - *Les Cris de Paris*, desenhados por Bouchardon e gravados por Caylus, por exemplo, e a fotografia de rua no século XX (HEILBRUN, 2007: 9). Nègre não foi o único a abordar esses temas mas soube conferir a eles o máximo de realidade e de humanidade, como percebemos ao olharmos os conhecidos retratos dos limpadores de chaminé ou do músico ambulante (Fig. 6).

Devemos observar que nesse mercado de livros ilustrados a partir de fotografias o conceito de pitoresco esteve sempre associado a uma certa estética do que deveria ser registrado, tendo como referência a tradição da pintura.

Victor Hugo e a fotografia

O escritor Victor Hugo manifestou um entusiasmo imediato pela fotografia, de maneira diversa de Charles Baudelaire (Salon de 1859). Nos anos 1850, a fotografia não tinha adquirido ainda o status de obra de arte, o vocabulário mesmo que a definia era impreciso (pintura, desenho). Ela era vista mais como um meio do que como um fim, servindo de ponto de partida para a realização de retratos.

O escritor Victor Hugo acreditou desde cedo nas múltiplas potencialidades da fotografia e sua utilização no campo editorial. Em agosto de 1852 ele se encontrava na ilha de Jersey, onde residiam dezenas de proscritos franceses. Hugo ambicionou realizar uma publicação na qual a fotografia desempenharia um papel central, como ocorria com as publicações de Blanquart-Évrard. Em carta de junho de 1853 ele comentou sobre o desejo de ilustrar o livro *Le Rhin* e, sete dias mais tarde, anunciou o projeto de publicar um livro sobre Jersey e as ilhas da Mancha.

No exílio em Jersey, encorajou seus filhos, Charles e François-Victor, e um de seus discípulos, Auguste Vacquerie, a abrirem um ateliê de daguerreótipo em sua casa, Marine Terrace, transformado posteriormente em ateliê de fotografia em papel. Em 1853, Jean-Jacques Sabatier, outro exilado francês, provavelmente ensinou a técnica do daguerreótipo aos filhos de Hugo e o uso dos negativos em fotografia. François-Victor passou a utilizar a técnica e Charles Hugo viajou a Caen, na França, entre março e abril de 1853, onde aprendeu o uso do negativo de vidro (colódio e albúmen) e o uso de câmeras de maiores dimensões, com um amigo de seu pai, o fotógrafo Edmond Bacot. Charles aprendeu como obter e imprimir muitas imagens a partir de um negativo, usando a técnica do papel

salgado, que conferia suavidade e um resultado parecido com o do desenho, principalmente em retratos (HEILBRUN, 1998).

Em agosto de 1853 o projeto da publicação foi anunciado na revista parisiense *La Lumière*, e também em uma revista local.³¹ A publicação *Jersey et L'Archipel de la Manche* traria poesias, um ensaio sobre a Ilha de Jersey e fotografias de Charles e François-Victor Hugo e de Auguste Vacquerie. Ela teria duas versões: o primeiro volume teria um preço acessível, e traria versos de Hugo. O segundo, de tiragem mais limitada devido ao preço da impressão e ao custo da fotografia, apresentaria textos históricos sobre as ilhas da Mancha por Auguste Vacquerie, François-Victor Hugo e Charles Hugo, além de fotografias tiradas pelos filhos de Hugo. As fotografias apresentariam paisagens, vistas de Jersey e das ilhas do arquipélago, e também retratos de Victor Hugo, de sua família, e dos proscritos que lá residiam (HEILBRUN, 1998: 46). Hugo tinha também o projeto de ilustrar suas obras políticas recentes: *Napoléon le Petit*, *Châtiments*, e de reeditar obras anteriores como *Le Rhin* e *Les Orientales*.

Como nota Heilbrun, para Auguste Vacquerie, interessado em teatro, o projeto era circunstancial. Para Victor Hugo, entretanto, era uma ocasião de realizar um trabalho em família que auxiliaria nas dificuldades financeiras enfrentadas durante o exílio. O escritor teria a oportunidade de experimentar um novo meio do qual era admirador e:

[...] c'était une façon détournée, sous l'apparence inoffensive du récit pittoresque de rappeler – cela est particulièrement net dans certains de ces portraits mis en scène par lui, tel le *Victor Hugo sur le rocher des Proscrits* l'existence à Jersey d'un noyau de résistance à l'Empire, dont il était l'âme, car l'engagement politique était devenu pour lui une part essentielle de sa vie (HEILBRUN, 1998 : 48).

³¹ Em artigo de 6 de agosto Lacan concluiu: “Em somme la publication de M.M. Hugo sera un grand événement pour la littérature et pour la photographie.” (apud HEILBRUN, 1998 : 47).

Alguns procedimentos para a publicação foram iniciados: as fotografias da família constituem a conhecida série de retratos na ilha de Jersey, como aqueles de *Hugo no rochedo dos Proscritos* (Fig. 7). François-Victor redigiu um texto histórico sobre o local, publicado posteriormente com o título de *La Normandie inconnu* (Paris, 1857, 354 páginas).

O projeto possuía um custo elevado, devido à compra de material fotográfico.³² Apesar do entusiasmo em torno do projeto ele não se concretizou: a perspectiva da impressão de um álbum fotográfico preocupou os editores. Esse tipo de impressão era complicado, caro e relativamente novo, não inspirando confiança. Conforme comentei anteriormente, na França, na mesma época, o fotógrafo Charles Nègre não conseguiu concretizar o livro *Midi de la France*, do qual foram publicados somente alguns fascículos (HEILBRUN, 1998: 50).

Por outro lado, Hugo desejava um álbum ilustrado por fotografias, e não por litografias. Quando o escritor desejou reproduzir seu retrato no frontispício de suas obras o editor Hetzel sugeriu a reprodução litográfica, proposição a qual ele respondeu:

C'est justement la lithographie, la lourde et inepte et pâtreuse lithographie qu'il faut tuer par la main de sa soeur, plus scabreuse à prononcer, mais infiniment plus belle, la photographie. Prenez mon portrait que vous avez et approchez-le de la lithographie qui est dans les *14 discours* et comparez. Vue à côté, la lithographie fait horreur. C'est donc la révolution photographique que nous voulons faire (en attendant) (HEILBRUN, 1998 : 45).³³

Por meio do diário de Adèle Hugo, filha do escritor, sabemos que editoras em Paris como *Le Siècle* e *La Presse* recusaram a publicação, devido à censura do governo francês: “pour Paris, *Jersey, Hugo* sont deux

³² Em 1854 Vacquerie estimou que as despesas totais da publicação seriam de 9.000 francos.

³³ *14 discours* publicados no jornal *l'Événement*. A carta de Hugo a Hetzel citada pela autora é datada de 2 de junho de 1853.

mots impossibles à prononcer. Je vous le dis, ceci ne peu durer. Dans un an, cette pression s'adoucira".³⁴

Foi difícil encontrar um editor para a publicação em Paris, e em Bruxelas, outro centro editorial cogitado, o custo seria muito elevado. O projeto foi abandonado, mas algumas fotografias de Charles e Vacquerie ilustraram posteriormente outros livros de Hugo. O próprio Hugo realizou experimentos com fotografia e, sobretudo, revelou grande prazer em se deixar registrar por seus filhos, em poses quase sempre dramáticas, deixando-nos comoventes registros do exílio.

O catálogo realizado em 1998 por Quentin Bajac e Philippe Néagu listou treze álbuns provenientes da família Hugo, de Vacquerie e de proscritos e amigos, que reuniram desenhos e fotografias tiradas por Charles Hugo, misturadas a outras que não as da publicação sobre Jersey (VICTOR HUGO, 1998: 90-91). Um desses álbuns pertenceu a Charles Ribeyrolles, e é datado de outubro de 1855. Ribeyrolles, diretor do jornal *L'Homme*, esteve entre os três primeiros proscritos expulsos de Jersey justamente nessa data. Como nota Heilbrun, em outubro de 1855, após uma campanha ativa em Jersey contra os proscritos – *Down with the reds!* – eles foram expulsos sob o pretexto da publicação pelo jornal *L'Homme* de uma carta ofensiva à rainha Vitória (1998: 32). Iniciou-se assim outro exílio para a família Hugo e também para Ribeyrolles.

O fascínio de Hugo pela fotografia e seu interesse em publicações ilustradas com fotografias com finalidades políticas não deve ter sido indiferente ao grupo de proscritos próximos a ele, como Ribeyrolles e Frond.

Os dados relativos aos projetos editoriais de Charles Nègre de Hugo nos permitem entender também o projeto de Frond e Ribeyrolles. Nègre tinha uma clara compreensão da importância e da inovação de seu trabalho de fotógrafo. Hugo, ao declarar em muitas cartas o interesse pela

³⁴ Le Journal d'Adèle Hugo, t. III, 1984, p. 128 apud HEILBRUN, 1998 : 47).

fotografia, percebeu na nova técnica uma utilização também política, e deve ter contagiado com seu entusiasmo a outros proscritos e companheiros de lutas políticas. Voltarei posteriormente a comentar a produção de Nègre, considerado “mestre da fotografia de gênero”. Vitor Hugo será mencionado ainda muitas vezes nesta tese, devido à correspondência com Ribeyrolles.

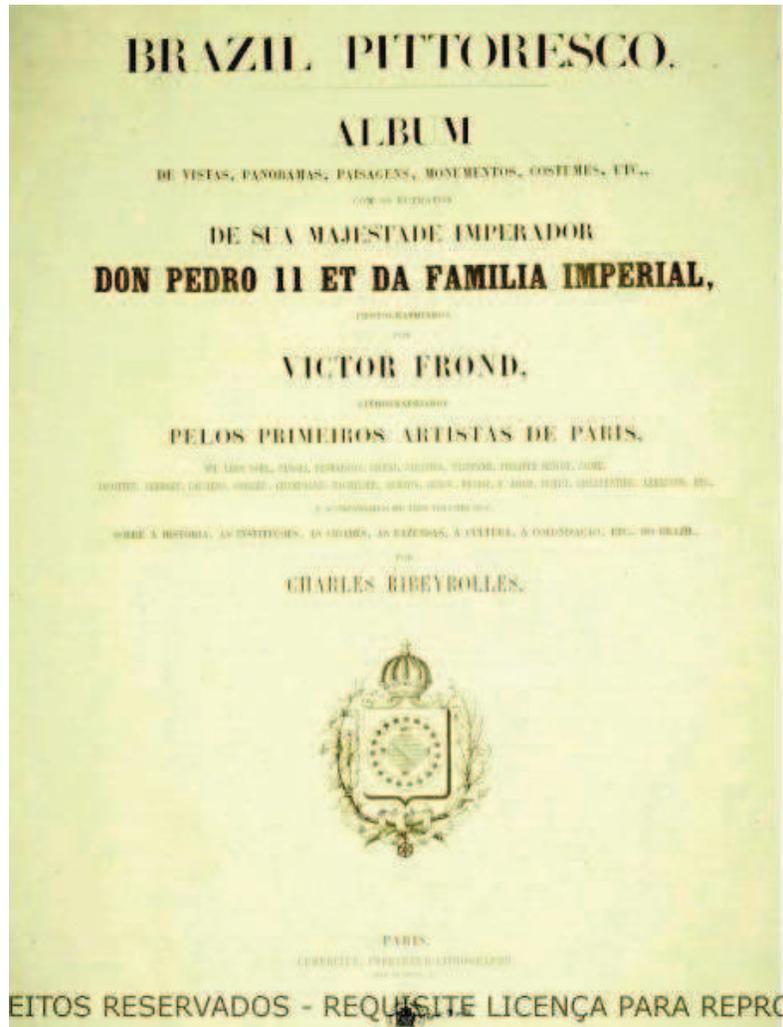


Fig. 1



Fig. 2 - Courbet - “*Le Départ des Pompiers Courant a un Incendie*”, 1851.
Óleo sobre tela, 580 x 388 cm. Musée Petit Palais, Paris.

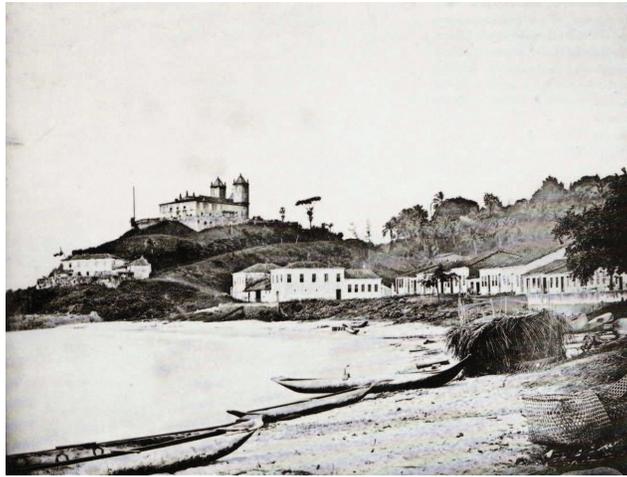


Fig. 3 - Mulock, Benjamin R. *Vila Velha do Pereira*, ca. 1860. albúmen. Coleção Gilberto Ferrez, Acervo do Instituto Moreira Salles, São Paulo.



Fig. 4 - Frond. *Vila Velha do Pereira*, vendo-se o Forte de São Diogo e a Igreja de Santo Antonio, Salvador, ca. 1858. Fotografia, albúmen, 22 x 29,5 cm. Col. IPHAN. Arquivo Noronha Santos.



Fig. 5 - Robert Adamson, David Octavius Hill. *Elizabeth Hall*, 1843-1846. calótipo. Victoria & Albert Museum, Londres.



Fig. 6 - Charles Nègre. *Les ramoneurs* [Limpadores de chaminés], 1851. albumen. 16,4 x 19,7 cm. Col. André Jammes, Paris.

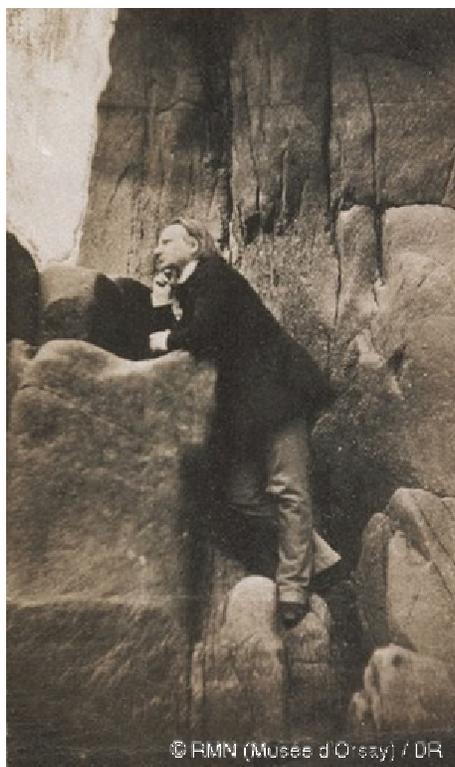


Fig. 7 - HUGO, Charles. *Victor Hugo no Rochedo dos Proscritos*, 1853.
Fotografia, 10,2 x 6,25 cm. Paris, Maison de Victor Hugo.

2

Reflexões acerca do livro *Brasil Pitoresco*: texto e imagens

Parte I - Comentários acerca do texto de Charles Ribeyrolles

Neste capítulo tratarei dos principais temas abordados no livro *Brasil Pitoresco*, como a narrativa da História do Brasil, a descrição da paisagem local, o comentário sobre as atividades produtivas, o incentivo à indústria e à modernização da agricultura, o discurso abolicionista, a propaganda de imigração e a crítica ambiental. Esse capítulo inclui também a análise das litografias que ilustram a obra.

Na proposta original da viagem, Frond desejava produzir séries fotográficas que mostrassem as atividades agrícolas, cidades, vilas e florestas, pretendendo auxiliar também os estudos botânicos. Os autores do *Brasil Pitoresco* foram, provavelmente, informados sobre o interesse do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em organizar viagens para explorar o território nacional e reafirmaram no livro a importância desses estudos botânicos, geológicos e históricos:

No Rio, compreendeu-se o interesse poderoso de semelhante obra e nomeou-se uma comissão que deve, de acordo com um programa estabelecido, iniciar e seguir o grande estudo do território. Todavia, fosse essa comissão composta dos Humboldts e dos Aragos, era tarefa para mais de um século (RIBEYROLLES, 1980 [1859], v.1: 239).

Na viagem pelo território brasileiro, Frond e Ribeyrolles, após percorrerem a cidade do Rio de Janeiro, viajaram pelas fazendas de café do interior fluminense, chegando até a região de Campos dos Goitacazes, próxima a Minas Gerais.

Ribeyrolles descreveu a natureza exuberante do Rio de Janeiro, fascinado com a floresta, a baía e as cascatas, mas também analisou os serviços públicos, como a iluminação, os jardins e os hospitais. O texto de *Brasil Pitoresco* destaca-se por apresentar um caráter extremamente crítico em relação ao atraso do Brasil apontando, porém, todo o potencial econômico e social do país.

É interessante notar como na publicação, apoiada pelo Imperador e dirigida às elites, que adquiriram antecipadamente os exemplares na forma de subscrição, houve a preocupação dos autores em apresentar um projeto vinculado à ideologia do Iluminismo, de racionalização das cidades, organização das instituições e de reforma das organizações sociais.

Apesar do enfoque na bela natureza local, presente em todo o texto, predominou a ênfase na necessidade de desenvolvimento da indústria brasileira. Ribeyrolles comentou ainda sobre os métodos arcaicos de produção, sobre as queimadas e a devastação da floresta.

O livro-álbum *Brasil Pitoresco* destaca-se por apresentar um discurso crítico e contundente em relação à sociedade brasileira, tornado mais relevante por estar vinculado a uma publicação oficial. As imagens do álbum se revelaram importantes para a produção de pintores e fotógrafos, por apresentarem uma abordagem mais realista da natureza e a especificidade da paisagem local.

Entre as litografias que ilustram o livro, muitas mostram as atividades agrícolas nas fazendas do interior fluminense e o trabalho escravo. Ribeyrolles realizou uma crítica sutil ao contexto sócio-econômico brasileiro, e apontou em seu livro uma série de problemas sociais, além de criticar o regime escravocrata.

Gostaria de enfatizar que algumas questões abordadas por Ribeyrolles, como a liberdade de imprensa presente no Brasil e a necessidade da liberdade de culto, integraram um ideário preconizado pelo imperador, “em sua própria ostentação como soberano ilustrado”. Como nota Segala:

O fomento à cultura nacional oficial, base simbólica do processo de centralização política do Império, transmuta-se, assim, nas graças de D. Pedro II, em sua própria ostentação como soberano ilustrado. A legitimidade da casa Imperial passa, por esse viés, pela eficácia da sua missão civilizadora (1998: 110).

A autora menciona a dedicatória de Gonçalves Magalhães a D. Pedro II, na primeira edição do livro *A Confederação dos Tamoios*, de 1856, como uma espécie de síntese de vários textos de agradecimento presentes em obras que receberam o apoio do imperador:

A instrução pública propagada e protegida, a completa liberdade de imprensa, a independência da tribuna, a tolerância dos cultos, os públicos empregos franqueados a todas as capacidades e talentos, o desentravamento do comércio, todos estes grandes bens e os que deles necessariamente se derivam, aí estão para apresentar o Brasil como uma nação constituída segundo a dignidade da natureza humana, e conforme os ditames da esclarecida razão e da boa política e dar ao mesmo tempo de V.M.I. ao mundo a idéia de um Príncipe perfeito, todo empenhado em promover o bem do povo (*apud* SEGALA, 1998: 110).

Boa parte dos escritos de Ribeyrolles tratam da necessidade de modernizar a agricultura e de desenvolver a indústria nacional. O autor realizou também um estudo sobre as várias colônias de imigrantes no Brasil, e sobre as causas de êxito ou de seu insucesso. Os textos sobre as colônias, seus regulamentos e leis diversas constituem um anexo ao livro e serão analisados no quarto capítulo. Gostaria de analisar a seguir os principais temas abordados no texto de Ribeyrolles, como o abolicionismo.

O discurso abolicionista

As litografias do *Brasil Pitoresco* foram muito reproduzidas em livros didáticos e em manuais de história, durante o século XX. Elas precisam ser compreendidas, entretanto, dentro de um projeto editorial que associava as imagens ao texto de Ribeyrolles.

O historiador Afonso E. Taunay, no prefácio à edição de 1941 e à reimpressão de 1980, traz um comentário de Francisco Ramos Paz, integrante da equipe de tradutores do livro em 1859: “Ao compor o seu livro achava-se Ribeyrolles muito desambientado. Suas notas de viagem ressentem, a cada passo, da falta de contato íntimo entre o seu autor e as populações por ele visitadas” (RIBEYROLLES,, v.1: 19).

Segundo os periódicos da época, Ribeyrolles permaneceu no Brasil por dezesseis meses, e procurou conhecer a história e a sociedade locais por meio de obras de cronistas e viajantes, que consultou em arquivos no Rio de Janeiro.¹ Em consequência de sua curta permanência no Brasil, seu relato apresenta, por vezes, informações imprecisas. Porém, de uma maneira geral, o texto é muito interessante e foi citado em estudos sobre a cultura e a sociedade do período, como, por exemplo, na pesquisa realizada pelo historiador Robert Slenes que, ao analisar as habitações dos escravos, destacou a importância do trabalho de Frond pelo registro de

¹ “M. Ribeyrolles a remué les viex in-folio de la Bibliothèque Nationale, de la Bibliothèque Fluminense, les archives de l’Institut historique de Rio, puis il est allé avec M. Frond faire quelques voyages dans les provinces, l’un décrivant avec sa plume, l’autre avec son objectif; et de là sont sortis les deux premiers volumes du *Brésil Pittoresque*, texte français par M. Charles Ribeyrolles, traduction portugaise par un rédacteur du *Correio Mercantil*, et vues photographiques par M. Victor Frond”, *L’Echo du Brésil et l’Amérique du Sud*. Rio de Janeiro, 23 octobre 1859, p. 6.

alguns tipos de senzala, como a senzala-pavilhão e a de “compartimentos conjugados” (SLENES, 199: 149-158).

Ainda no referido prefácio à publicação de Ribeyrolles, Taunay analisou o dilema certamente vivenciado pelo autor, de ideais abolicionistas, com a incumbência de escrever um livro que iria circular em uma sociedade escravocrata:

Deve Ribeyrolles ter vivido no Rio de Janeiro com verdadeira dificuldade. E não seria de boa política expandir-se com toda a veemência do temperamento de abolicionista ferventíssimo e republicano irredutível nas páginas de um livro destinado a circular num país cuja economia repousava sobre o regime servil.

Contava, e muito, com o êxito de sua edição para ganhar alguma coisa com que se sustentasse e lhe permitisse prosseguir na mesma senda de trabalho.

Assim, certamente lhe recomendou o sócio prudência quando tivesse de descrever aos leitores europeus o que era a escravidão.

Apesar de tudo, e isto sobremaneira lhe honra o caráter, não pôde conter o desabafo dos sentimentos conculcados.

Sobre a fazenda de café que certamente então era a mais notável e curiosa instituição brasileira, escreveu Ribeyrolles verdadeira, embora pequena, monografia.

Não recuou no seu propósito de franqueza ao expor as condições de vida da mísera população servil, espetáculo que lhe confrangera o coração (TAUNAY, [1941] 1980, v.1: 21).

Ribeyrolles procurou mostrar, entretanto, um lado menos sombrio da escravidão, devido à “brandura” dos costumes dos brasileiros. A passagem, portanto, é ambígua:

O poder absoluto podia conduzir à embriaguez do arbítrio, aos últimos extremos da demência selvagem, e nada então havia mais cruel para o homem do que o próprio homem. No Brasil, entretanto, eram os costumes brandos e o interesse do proprietário resguardava um pouco sua mercadoria (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.1: 21).

Ao longo do texto do *Brasil Pitoresco* percebemos em alguns trechos, de forma explícita, o discurso abolicionista, a favor de um ideal de

progresso e de incentivo à imigração. No primeiro volume, após descrever a baía e a cidade do Rio de Janeiro, Ribeyrolles discorreu sobre os usos e costumes da população local, comentando sobre o trabalho dos escravos urbanos, negras vendedoras, quitandeiras, estivadores e negros de ganho, sobre os quais escreveu:

Há no Rio proprietários que mantêm no ganho até trezentos escravos, e cada noite aferrolham tranqüilamente um rendimento de lista civil. Por que não? Compraram a ferramenta, o instrumento. Carne, suor e sangue, tudo lhes pertence. No entanto, são católicos, membros de várias irmandades, acompanham as procissões, tocha na mão, visitam as igrejas e fazem a sua páscoa. Santos homens! (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.1: 204).

O autor referiu-se aos escravos, “os verdadeiros trabalhadores do grande império brasileiro”, acrescentando:

Eles plantam, semeiam, cultivam, colhem. Mas não têm direito ao salário, e nada lhes pode provir da terra. Nem garantias civis, nem direitos individuais, nem parte nos benefícios. Eles mesmos são *apropriados* (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.2: 90).

Ao chegar ao município de Vassouras, no interior fluminense, onde deveria observar o trabalho escravo nas plantações de café da fazenda do Secretário, Ribeyrolles escreveu:

Aí me demorei alguns dias, estudando as disciplinas do trabalho forçado que via pela primeira vez. A violência, confesso, não mais me entristeceu. O que eu não conseguia era trabalhar. O senso humano sofria.

Não endereço estas palavras ao dono da Secretário. Trabalhador infatigável, mourejando desde o romper da alvorada, há quarenta anos, que ele está, como seus negros, jungido ao cativeiro. A lei que ele aplica é a velha lei de seus pais. Lei que dentro em mim viola, ultraja o ideal de justiça. Meu coração sangrava em face da servidão das almas.

Assim, saudemos e agradeçamos ao patricio gentil e à graciosa acolhida do Secretário. Desejo para o Brasil muitos

proprietários do seu quilate, e almejo para todos a dupla emancipação que consiste em trabalho livre e justiça (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.1: 233).

Longos trechos do segundo volume do *Brasil Pitoresco* tratam da necessidade de serem estabelecidas colônias de imigrantes e dos motivos do insucesso da maioria das colônias existentes, e o autor escreveu também sobre os estatutos e sistemas de parceria nas colônias. Afirmou que embora o governo imperial se esforçasse, o projeto de incentivo à vinda de imigrantes não encontrava apoio por parte das elites rurais:

Mas a Europa não vem. Quando emigra, segue outras correntes. Em vão, o governo central tem feito vários apelos e largas concessões. Ninguém responde. De fato, o governo cumpre o seu dever. O país é que faltou com o seu. Como os senhores de engenho e das fazendas, que dispõem de toda a terra cultivada, acolheram a idéia da colonização? Como a coadjuvaram? Salvo raras exceções, os fazendeiros conservaram-se ao largo. Não lhe deram ouvidos, nem lhe abriram a mão e o coração. Condenavam assim a *utopia* do trabalho livre!

[...]

Os fazendeiros, portanto, acostumados ao trabalho escravo, têm em geral recusado o seu concurso à colonização. Os capitalistas especularam, aqui e ali, com algumas empresas, porém não tem havido esforço coletivo nem o menor entusiasmo (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.2: 150).

A questão do incentivo à imigração, real motivação do livro, será retomada no quarto capítulo. Acerca da sociedade escravista o autor enfatizou a “ausência de povo” no Brasil, questão discutida por vários pensadores políticos no Brasil:

O Império é um vasto quadro, de linhas magníficas. Seus campos, florestas, rios, minas, costas, baías, constituem um reino à parte, um estado poderoso e privilegiado deste mundo que tão bem conhece a fome. Falta-lhe, porém, um povo, uma sociedade bem instalada que faça produzir o solo e lhe dê raízes de família (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.2: 155).

O crítico carioca Gonzaga Duque retomou a questão no livro *A Arte Brasileira*, de 1888, citando um texto de Tobias Barreto:

O que mais salta aos olhos, o que mais fere as vistas do observador, o fenômeno mais saliente na vida municipal, que bem se pode chamar o expoente da vida geral do país, é a falta de coesão social, o desagregamento dos indivíduos, alguma coisa que os reduz ao estado de isolamento absoluto, de átomos imaginários, quase podia dizer, de poeira impalpável e estéril (DUQUE-ESTRADA, [1888] 1995: 67-68).

A agricultura, as queimadas e a devastação da floresta

Ao percorrerem o interior fluminense, o tema do livro passou a ser o das atividades produtivas nas fazendas de café. Ribeyrolles criticou duramente as queimadas realizadas pelos fazendeiros, os métodos arcaicos de produção e a monocultura escravocrata como fatores de atraso no Brasil. Sobre a produção no município de Vassouras, no Rio de Janeiro, escreveu:

Seus montes, a dez léguas derredor, têm sido devastados e queimados. Sob as cinzas, que, graças ao orvalho, formam seiva, plantou-se por toda a parte o arbusto oriundo da feliz Arábia. (...) E Vassouras exporta hoje, cada ano, mais de um milhão e meio de arrobas.

Na verdade, isto é belo. Mas o cafeeiro esgota a terra e não produz mais, depois de alguns anos. É então necessário dar repouso ao solo e plantar mais longe. Não constitui barbaridade colher o fruto e queimar a floresta? (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.1: 229).

Acerca do município de Ubá, comentou: “De resto, para que servem as queimadas? Para que esses incêndios, sem dúvida muito pitorescos à

noite, e que não deixam de constituir devastações monstruosas?” (RIBEYROLLES, [1859] 1980: 247).

Os autores criticaram os métodos de cultivo agrícola “atrasados e morosos, incompletos e de tradição patriarcal”. Associaram esse atraso à escravidão, incentivando o uso de novos métodos e novas máquinas, que exigiriam mão-de-obra mais preparada e outras condições de vida e de trabalho, propondo uma revolução científica e social (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.1: 248).

Victor Frond e Charles Ribeyrolles se inserem, assim, em uma corrente de intelectuais que se filiou a um pensamento ambientalista no século XIX. Defenderam uma revolução social, com a abolição da escravidão, necessária para o desenvolvimento de uma atividade agrícola moderna e mais eficiente. A crítica dos autores, no entanto, não estava relacionada à percepção estética da natureza, mas a uma visão produtiva do século XIX, vinculada ao ideário iluminista.

Como nota José Augusto Pádua, no livro *Um sopro de destruição*, a consciência crítica da destruição ambiental costuma ser identificada como um fenômeno do mundo contemporâneo, porém, muitas questões relacionadas à derrubada das florestas foram debatidas já no Brasil do século XIX, principalmente no círculo de intelectuais próximos a José Bonifácio (PÁDUA, 2004). Esses intelectuais estavam vinculados à Universidade de Coimbra ou à Academia Real das Ciências de Lisboa, fundada em 1799, onde predominavam as idéias do naturalista italiano Domenico Vandelli, que se fixou em Portugal durante o governo de Pombal.

No cenário brasileiro, Pádua ressalta que José Bonifácio conviveu com Humboldt, e “sua sensibilidade para com o tema da destruição ambiental aflorou ainda nesses anos europeus, quando escreveu tratados contra a destruição dos bosques e a caça predatória das baleias” (2004: 16).

Tiradentes, herói nacional

Outra passagem a ser destacada no texto de Ribeyrolles é aquela em que narra a Inconfidência Mineira. Para Maria Alice Milliet: “o discurso de Ribeyrolles é radical, econômico e incisivo como convém a um jornalista e ativista político. Avalia a autora que sua análise é notável: “Em rápidas pinceladas monta o quadro da situação colonial sob o rígido controle econômico da metrópole” (MILLIET, 2001: 51-52).

Como aponta Maraliz Vieira Christo, Ribeyrolles foi o segundo autor a tratar da Inconfidência Mineira como um movimento heróico (2005). O primeiro autor foi o inglês Robert Southey, no livro *History of Brazil*, editado em 1810, 1817 e 1819. Ribeyrolles deve ter consultado este livro, que só foi publicado em português em 1862. A pesquisa nos periódicos permite concluir que já na década de 1860 o texto de Ribeyrolles sobre a Inconfidência Mineira foi percebido como relevante. Em artigo do *Correio Mercantil*, de 23 de julho de 1861, assinado com as iniciais S.F., o autor comentou sobre o texto de Ribeyrolles:

Segue-se um dos mais belos capítulos, escrito com amor; conjuração de Vila Rica, o suplício de *Tiradentes* e seus companheiros, precursores do drama da independência, que se desenrola no capítulo VII, onde resplende a fronte veneranda de José Bonifácio e em largos traços se desenha o caráter de D. Pedro I – príncipe do passado, mas homem do século – sonhando a independência e dando-nos a constituição. ²

² *Correio Mercantil* (Rio de Janeiro), 23 de julho de 1861, p.1. O artigo será retomado no capítulo 4, que aborda a repercussão do texto de Ribeyrolles.

Como nota José Murilo de Carvalho, ao contrário de Southey, amigo dos portugueses, não havia neutralidade em relação aos inconfidentes por parte de Ribeyrolles:

Tiradentes já aparece em seu texto com as cores próprias de um herói cívico. É o mártir que soube morrer sem traço de temor, pois “se sacrificava por uma idéia”, interpretação típica de um revolucionário francês (CARVALHO, 1990: 60).

Outra publicação que narrou a Inconfidência Mineira na época foi o livro de Francisco Adolfo de Varnhagen, *História Geral do Brasil*, cuja primeira edição foi realizada em Madri em 1854. Uma segunda edição foi feita também em Madri, em 1857. Para Milliet, entretanto,

Enquanto Varnhagen termina a narrativa da “mal denominada conspiração” demonstrando sua inviabilidade e os benefícios advindos de seu insucesso, o publicista francês atribui à coragem do alferes, a liberdade de opinião que gozava o Segundo Reinado: “o suplicio germina” (2001: 53).

No campo artístico, como observa Maraliz Christo “tanto Félix Ferreira quanto Gonzaga Duque acenam para a necessidade de representação pictórica do passado colonial, particularmente da Conjuração Mineira, num cenário já marcado pelo movimento republicano, haja vista a circulação do jornal *Tiradentes*, desde 1882, em comemoração anual à morte do, agora, protomártir republicano” (2005 : 54).

Com as questões apontadas não tenho a pretensão de uma análise aprofundada sobre o texto de Ribeyrolles. Em linhas gerais, o autor francês descreveu, portanto, a baía e a cidade do Rio de Janeiro (a natureza e o espaço urbano), as fazendas do interior fluminense e as atividades produtivas, além de tratar do trabalho escravo e da necessidade de serem estabelecidas colônias de imigrantes.

Os escritos de Ribeyrolles identificaram-se, em muitas questões, aos ideais da Sociedade Auxiliadora da Indústria - SAIN. No jornal da associação, intitulado *O Auxiliador da Indústria Nacional*, vários artigos trataram de questões presentes no livro, como a necessidade do plantio de árvores na cidade do Rio de Janeiro e o problema da falta de mão de obra especializada para a agricultura. A necessidade de incentivo à imigração estivera na pauta dos jornais *Courrier du Brésil* e *Écho du Brésil et de l'Amérique* desde o fim da década de 1850. O jornal *Correio Mercantil* publicou no início de 1862 vários textos sobre imigração e, nos dias seguintes, na seção dedicada à Exposição Nacional, abordou assuntos relacionados à agricultura e a necessidade de introdução do trabalho livre.³ Essas questões estavam sendo discutidas, portanto, por grande parte da imprensa da época.

³ *Correio Mercantil*, 15 a 17 de janeiro de 1862.

Parte II - As litografias do álbum de Frond e Ribeyrolles

O livro *Brasil Pitoresco* tornou-se mais conhecido pelas ilustrações do que pelo texto de Ribeyrolles. As imagens foram amplamente distribuídas, integrando coleções de vistas do Brasil. Posteriormente essas ilustrações foram apresentadas na Primeira Exposição de História do Brasil, realizada em 1881, na Biblioteca Nacional.

Na referida publicação, conforme comentei anteriormente, podem ser estabelecidas algumas séries litográficas que destacam a cidade do Rio de Janeiro e o trabalho escravo. Além destes núcleos temáticos centrais, predominam entre as ilustrações do álbum as pranchas sobre a arquitetura das cidades e fazendas do interior fluminense e da cidade de Salvador, Bahia, e as que enfatizam a natureza, mostrando as cascatas e a floresta. Essas litografias dialogam com imagens do Brasil realizadas por artistas e viajantes e ainda com a arte internacional do período.

É importante notar como no texto de Ribeyrolles predomina a ênfase na necessidade de desenvolvimento da indústria, e de serem realizadas melhorias em relação aos transportes e outros serviços públicos. Os hospitais (Santa Casa e Hospício D. Pedro II) e edifícios públicos marcados pela orientação do arquiteto Grandjean de Montigny receberam destaque no texto e também em relação ao registro fotográfico realizado por Frond.

No projeto editorial o uso da litografia explica-se uma vez que a publicação com fotografias coladas, nessa época, era um empreendimento de alto custo. Não era possível então obter-se o pleno controle sobre a luz na reprodução em série nem sobre a fixação das imagens, que se alteravam ou esmaeciam com o passar do tempo (cf. SEGALA, 1998: 36).

Até recentemente, não eram conhecidas fotografias originais de Victor Frond. Em 1994, pesquisadores identificaram sete tiragens de fotografias em papel albuminado, muito semelhantes às ilustrações do álbum *Brasil Pitoresco*, pertencentes ao acervo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (O OLHAR DISTANTE, 2000).

As fotografias de Frond realizadas para o *Brasil Pitoresco* nos permitem analisar qual o grau de intervenção dos gravadores na transcrição da fotografia para a litogravura. É possível notar que em muitas ilustrações os gravadores acrescentaram personagens, animais de montaria ou embarcações. Victor Frond, como editor, teria acompanhado de maneira criteriosa a transcrição das fotografias para a litogravura (VASQUEZ, 2003). Na fotografia *Igreja dos Jesuítas* (atual Catedral Basílica), Salvador, pertencente ao IPHAN, pode-se observar que a reprodução em gravura é bastante fiel do ponto de vista arquitetônico. Os personagens do fotógrafo e seu assistente, entretanto, não existem na fotografia original, e o horizonte estava um tanto inclinado e foi corrigido pelo litógrafo (VASQUEZ, 2003 55) (Figs. 8 e 9).

Victor Frond foi o primeiro a registrar fotograficamente a produção agrícola nacional e o trabalho dos afrodescendentes nas lavouras fluminenses. As imagens do *Brasil Pitoresco* foram muito divulgadas na época de sua publicação.

Retratos da Família Imperial

O livro se inicia com os retratos de D. Pedro II, D. Teresa Cristina e das princesas Isabel e Leopoldina (Figs. 1F a 4F). Como nota Lygia Segala, as chapas, feitas na biblioteca do Palácio de São Cristóvão, fazem parte, provavelmente, da mesma série de retratos que Frond realizara para a *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, de Sebastien Auguste Sisson, publicada em 1857 (1998: 159). Podemos constatar nesses retratos a semelhança no cenário, nas vestimentas e na pose. Um dado a ser ressaltado é que D. Pedro é apresentado como um “monarca esclarecido”, cercado por livros, tinteiros, papéis e um globo terrestre. Na litografia realizada para a *Galeria dos Brasileiros Ilustres* observamos a família reunida para uma lição de geometria (Fig. 10).

Como nota Luciano Migliaccio, aqui percebemos uma nova forma de representação dos soberanos, privilegiando os laços familiares e a educação feminina, questão importante para os positivistas (2006: 66). Na opinião de Lygia Segala:

Em lugar da pose majestática, de pé, com manto, cetro, coroa e espada, dos cenários com batalhas ou com luxos da Corte, consagradores, na estética clássica, do Império e do Soberano, D. Pedro deixa-se flagar como um agente civilizador, um estudioso nos trópicos, às voltas com obras raras, com os últimos lançamentos das editoras, com as descobertas das ciências (1998: 160).

Os objetos presentes na cena ajudam, portanto, a construir a imagem do “monarca esclarecido”. É importante lembrar o uso e a importância da imagem para a família imperial e os inúmeros anúncios de

retratos do imperador realizados a óleo, além de fotografias e gravuras à venda nas galerias e oficinas da Corte.

Migliaccio nota como ao compararmos os retratos da família imperial realizados em Paris com as séries publicadas pelo mesmo editor alguns anos antes, é possível perceber o uso da fotografia a favor de uma propaganda do governo imperial. Para o autor:

O fotógrafo se iguala ao pintor de corte ao elaborar a imagem oficial dos soberanos que será apresentada no centro da cultura e da editoria mundial da época, sendo destinada a representar a identidade moderna do país junto ao público das nações civilizadas. A fotografia permite substituir a representação áulica do imperador, ainda marcada pela tradição do busto e do retrato heróico na pintura, por uma imagem mais direta, do soberano pai, estudioso, ocupado nas atividades de governo, assim como o empresário ou o engenheiro, dedicando-se com afinco à profissão e à cura da própria família (MIGLIACCIO, 2006: 66).

Os atributos do poder, presentes no retrato dos governantes, são ocultados entre objetos da vida cotidiana. As princesas foram registradas pelo fotógrafo em uma sala com estantes repletas de livros: a propaganda a favor da educação feminina, apoiada pelos positivistas, encontrou incentivo também da família imperial. Na opinião de Migliaccio, no entanto,

a imperatriz e as filhas participam desse discurso tecido pelas fotografias de Frond, editadas por Sisson no Rio de Janeiro, marco de um país que se quer ao passo com o mundo moderno, ocultando uma situação bem mais ambígua. As imagens da família imperial abrem o livro *Brésil pittoresque* publicado por Charles Ribeyrolles, também com fotografias de Victor Frond, representando um novo momento da divulgação internacional da imagem do Brasil, numa linguagem relacionada a novas técnicas de reprodução da imagem e a um ideal de progresso científico. Por

outro lado, o imperador favorecia, por exemplo, as pesquisas e publicações que utilizavam a fotografia para estudos antropométricos e fisionômicos, marcados por uma orientação racista e eugênica, como a de Artur De Gobineau (MIGLIACCIO, 2006: 66).

Em uma crítica divulgada no *Diário do Rio de Janeiro* de 31 de janeiro de 1861, por ocasião da exibição de algumas litografias de Sisson na Exposição da Academia, o autor do artigo, o crítico “Z”, Augusto Zaluar, comentou acerca desta gravura:

A que representa a família imperial, é a mais interessante. O Senhor D. Pedro II sentado no meio da sua família, dá às princesas suas filhas uma lição de geometria. A cena perfeitamente arranjada tem o grande mérito da semelhança das augustas personagens.⁴

Um grande conjunto de imagens pesquisado por Lilia Schwarcz demonstra que Pedro II foi frequentemente retratado com um livro na mão, ou próximo a livros e ao globo terrestre, sempre em ambiente de trabalho (1989). O registro efetuado por Frond parece ter sido o modelo para uma série de retratos do imperador. Em relação à educação feminina, entretanto, o discurso presente nas fotografias nem sempre seria o mesmo, como podemos notar, por exemplo, em uma fotografia Henschel & Benque, do final dos anos 70, na qual estão presentes D. Pedro II, o conde D’Eu, a imperatriz Teresa Cristina e sua filha, na qual os livros estão nas mãos dos homens (Fig. 11).

Já o retrato de D. Pedro II na abertura do *Brasil Pitoresco* é, como afirma Segala, ao mesmo tempo, efeito de presença e poder de autorização e, “na ordem interna do livro aparece como uma dedicatória ilustrada que convoca simbolicamente, nas graças da proteção imperial, uma

⁴ “Z”. “Revista Artística”. *Diário do Rio de Janeiro*, 31/01/1861, p.1-2. Obs: o artigo será retomado no capítulo 4.

responsabilidade pública de co-autoria” (1F). Para a autora, entretanto, permanece pouco compreensível “o paradoxo que aproxima no livro a Coroa e as convicções republicanas dos franceses” (SEGALA, 1998: 163-164).

No retrato de D. Teresa Cristina, o litógrafo Fanoli destacou a personagem em relação ao seu entorno e o ambiente possui menor grau de definição (2F). Ao observarmos outros retratos fotográficos da época, podemos notar que os traços fisionômicos da imperatriz foram suavizados. A cortina à esquerda, a mesa e o vaso de flores são elementos comuns na iconografia tradicional do retrato feminino. Alguns livros foram deixados sobre a mesa e um deles está entreaberto, como se ela parasse de ler momentaneamente, para posar para o fotógrafo. De mesmo formato e dimensões, essa imagem foi concebida como *pendant* ao retrato de D. Pedro II.

Se compararmos os retratos do casal imperial publicados na *Galeria dos Brasileiros Ilustres* (fotografias de Frond e litografias de Sisson) com aqueles do *Brasil Pitoresco*, podemos perceber que os litógrafos franceses optaram por destacar a figura dos soberanos em relação ao ambiente do palácio. Já Sisson destacou cuidadosamente os objetos do escritório, os objetos de decoração e os detalhes das vestimentas (Figs. 12, 13, 1F e 2F). Na litografia de Sisson, que deriva de uma fotografia diferente daquela gravura do *Brasil Pitoresco*, o imperador tem um registro um pouco menos formal: sentado de pernas cruzadas, segura um livro no colo. À direita vemos uma coluna arquitetônica e uma cortina.

Recentemente foram descobertas, na coleção da Princesa Isabel, mais algumas fotografias originais de Frond, sendo uma delas o retrato de D. Pedro II, utilizado para a realização da ilustração do *Brasil Pitoresco* (LAGO, 2008) (Fig. 13 a).

Ao compararmos a fotografia original e a litografia para o *Brasil Pitoresco* (retrato de D. Pedro II, litografia de Leon Noel) podemos verificar que o litógrafo alongou a figura e suavizou um pouco os traços

fisionômicos. Os panejamentos e os objetos decorativos foram trabalhados com muito cuidado pelo litógrafo francês, e o claro-escuro acentuado foi reforçado pela gravura. A pose oficial, que inicia a publicação é, portanto, diversa da imagem do imperador nas pinturas da época, como pode ser vista, por exemplo, no retrato realizado seis anos depois pelo pintor Victor Meirelles (Museu de Arte de São Paulo) (Fig. 14).

Procedimentos semelhantes devem ter sido adotados em relação ao retratos da imperatriz e das princesas. No retrato de d. Teresa Cristina, enquanto Sisson destacou os detalhes da ambientação, Fanoli efetuou um recorte semelhante ao de Leon Noel, para tornar as litografias *pendants*. Provavelmente, acrescentou o quadro na parede à esquerda, uma paisagem, gênero muito apreciado pela retratada.

Os retratos da família imperial que iniciam o *Brasil Pitoresco* nos levam a refletir sobre o patrocínio do imperador à essa publicação e a outros projetos editoriais do período e, como nota Schwarcz:

O grande número de fotos, desenhos e a regularidade de elementos que ligam o imperador à cultura são de tal monta que, apesar de uma certa oscilação temporal, parecem destacar uma política intencional. Nessas imagens, o rei esquece o ritual majestático e se apresenta como um cidadão do mundo, emancipado pela cultura. Nos retratos que circularão fora e dentro do Império, o novo cenário elide os traços do antigo monarca tropical. Nas novas imagens, d. Pedro associa-se à modernidade; a uma modernidade ocidental idealizada com símbolos de progresso.

O próprio recurso à fotografia é original. Diferentemente da maior parte da realeza européia – a qual, nesse contexto, preferia os retratos feitos à óleo à “imagem burguesa” que provinha da fotografia –, d. Pedro II aliou sua nova representação à “modernidade” da tecnologia. Além de dedicar-se pessoalmente à fotografia, o imperador foi um grande incentivador da entrada de profissionais da área no país e passou a veicular e distribuir sua imagem sobretudo em fotos.

A nova técnica permitia não só multiplicar e espalhar a imagem do imperador por todo o Brasil (mesmo porque era mais econômica), como uma representação moderna de d. Pedro II. Interessante nesse sentido é que, nas fotos, o monarca está sempre “vestido de cidadão” e em situações que o ligam à sua atividade intelectual. Técnica e imagem no caso colavam-se: a fotografia servia aos propósitos da modernidade, assim como a pintura ficava reservada aos momentos mais solenes e de realização de rituais.

Valendo-se da fotografia também era possível criar novos subprodutos, entre litogravuras, desenhos à mão livre e até esculturas. Neles, d. Pedro é cidadão e é o jaquetão que o acompanha (1998: 329-330).

Panoramas

Aos retratos da família imperial, que abrem o livro *Brasil Pitoresco*, seguem-se os panoramas do Rio de Janeiro. O panorama é uma forma de representação que expressa o desejo do artista de abarcar o mundo circundante em uma visão para além dos limites da pintura tradicional. A vertente da pintura de panoramas desenvolveu-se principalmente como entretenimento de massa no século XIX, a partir do experimento ótico realizado por Robert Baker em 1793: “uma imensa rotunda, que propiciava ao espectador, colocado no centro deste cilindro fechado, uma visão da cidade e do Castelo de Edimburgo em grande escala e em 360°” (CARVALHO, 1999: 105).

No Brasil as primeiras tomadas panorâmicas ocorreram no século XVII, em registros de pintores holandeses, como a pintura de Gillis Peeters, que apresenta a Vila de Recife em 1639. Vistas do litoral brasileiro e em especial da baía do Rio de Janeiro foram representadas frequentemente por artistas e viajantes, em desenhos e aquarelas, durante a primeira metade do século XIX.

O álbum *Brasil Pitoresco* apresentou, após os retratos da família imperial, um panorama da baía do Rio de Janeiro dividido em seis litografias além de outras vistas panorâmicas. Ribeyrolles dedicou um capítulo à descrição da baía e comentou: “geógrafos, historiadores, viajantes, artistas, todos quantos vagam e deliram aqui deixaram seu hino sobre as belezas interiores, as praias indolentes e fascinantes, as magníficas profundidades desta baía” ([1859] 1980 : 175).

Os seis primeiros panoramas apresentam a região portuária do Rio de Janeiro, desde a entrada da barra até os armazéns do porto (Figs. 5F a 10F).⁵ A figura 5F mostra em primeiro plano um barco à vapor, símbolo de modernidade, e o Pão de Açúcar à direita. Como nota Pedro Vasquez, sua silhueta impressionou bastante os artistas e viajantes da época, e Rugendas comentou no livro *Viagem pitoresca através do Brasil* que sua configuração ficava gravada na lembrança de todo marinheiro que navegasse uma única vez ao longo da costa (RUGENDAS, [1835]1979: 37).

A figura 6F mostra o Hospital Militar e o Morro do Castelo, primeiro núcleo de urbanização da cidade. O morro foi arrasado entre 1922 e 1930, com o pretexto de melhorar a circulação na parte central da cidade, além de evitar desabamentos causados pela chuva (VASQUEZ, 1995: 44). Os panoramas seguintes 7F a 9F apresentam os armazéns da região portuária e o Mosteiro de São Bento. Já a figura 10F mostra uma vista do bairro da Saúde. A Saúde, a Gamboa e o Caju eram bairros de comércio portuário, muito movimentados na época. O interesse de Frond foi registrar a importância da região portuária, com seus armazéns e o grande número de embarcações que se dirigiam para lá, além de documentar os principais edifícios litorâneos. Sobre o porto escreveu Ribeyrolles: “Temos aqui todos os pavilhões do mundo, navios em cruzeiro, embarcações mercantes, corvetas, brigues, escunas e barcos de cabotagem. Em certos pontos, é como uma floresta de mastros, vergas e velas, uma cidade flutuante.” ([1859] 1980: 177).

Cabe ressaltar que esses panoramas circularam de maneira independente, e foram vistos separadamente, como quadros, de acordo com os jornais da época. Como observa Segala, "o panorama da baía revela-se, na crônica de Ribeyrolles, por uma sutil combinação de sua observação direta e da descrição comentada das imagens feitas por Frond.

⁵ Obs: As figuras indicadas com um número e com a letra F correspondem ao anexo com litografias a partir de fotografias de Frond no final da tese.

Esse olhar híbrido, textualmente construído, percorre em círculos a paisagem, seguindo a série de enquadramentos fotográficos" (1998: 196).

Para a autora, nessas imagens:

as continuidades de recorte, em certa medida, são mais intuídas do que atestadas nas pranchas. As rupturas do enquadramento fotográfico abrem áreas de registro superpostas ou vinculadas por alguns hiatos da paisagem. Perdem-se cá e lá certas emendas. Além disso, as seis primeiras imagens do panorama do Rio não foram copiadas na seqüência pelo mesmo litógrafo. A primeira e a sexta imagens são reproduzidas na pedra por Jaime, a segunda por Aubrun, a terceira por Deroy, a quarta por Ph. Benoist e a quinta por J. Jacottet. Ainda que não descaracterizem os traços gerais de cada fotografia, acrescentam, pelo estilo de cópia, detalhes e restaurações diferenciados. As pranchas de Deroy e Benoist trazem contornos e ornatos não coincidentes de um mesmo casario e da igreja da Candelária. Da mesma forma, são díspares as profundidades de campo ente Jaime e Aubrun. Os estilos de desenho, o apuro técnico, marcam, pois, estranhamentos, apreciações que desfazem, no gosto particular, a linearidade das formas (1998: 199).

As vistas urbanas

A litografia *Aqueduto da Carioca* (14F) apresenta o local conhecido também como Arcos da Lapa, no Rio de Janeiro, amplamente documentado por viajantes e artistas durante o século XIX. A construção, em estilo romano, foi realizada entre 1744 e 1750, com o objetivo de canalizar a água do rio Carioca para o chafariz de mesmo nome, auxiliando no abastecimento da cidade (cf. VASQUEZ, 1995: 48). Ribeyrolles comentou: “Salvo o aqueduto, de bom aspecto, realmente, com suas duas arcadas, não existe no Rio um único monumento público, nem uma colunata, nem uma estátua” (1980 [1859], v.1: 200). O monumento a D. Pedro I, de autoria de Rochet, seria inaugurado apenas em 1862.

Obras de mesmo tema, contemporâneas à fotografia de Frond, são uma pintura de Agostinho da Motta (s.d., Col. Brasileira) e uma conhecida fotografia de George Leuzinger (ca. 1865) (Figs. 14F, 15 e 16). Motta pintou uma paisagem de caráter mais tradicional, uma vista emoldurada pela vegetação na qual o espectador observa o aqueduto situado em um plano intermediário, mostrando o mar e as montanhas no plano de fundo. O pintor escolheu um ponto de vista panorâmico, mais distanciado, enfatizando a integração da arquitetura na natureza fluminense, representando ainda a especificidade da vegetação local. Já na litografia realizada a partir da fotografia de Victor Frond a visão do aqueduto é muito aproximada aos olhos do espectador. O ângulo fotográfico escolhido é inusitado, em relação às representações tradicionais dos Arcos da Lapa realizadas pelos viajantes. O trabalho do litógrafo possivelmente enfatizou a geometria das construções.

Na fotografia de Leuzinger o espectador distingue a regularidade das formas do aqueduto quase no plano de fundo. A partir do primeiro plano o olhar percorre a seqüência de formas irregulares das árvores, quintais e telhados das casas do bairro da Lapa, acima das quais se distingue o aqueduto. Leuzinger, devido ao ponto de vista empregado, enfatizou as linhas diagonais, tanto do muro à esquerda, como da linha do aqueduto, no plano de fundo, onde se percebe o perfil do Pão de Açúcar envolto em névoa.

Já a gravura 15F mostra o Paço Imperial e o Largo do Carmo, atual Praça XV, na cidade do Rio de Janeiro. Nessa imagem percebemos, da esquerda para a direita, o Paço Imperial (registrado parcialmente), o antigo convento do Carmo (na época, sede do IHGB), a então Catedral (do Monte do Carmo) e a igreja da Ordem Terceira do Carmo. À direita, vemos um poste de iluminação, já no sistema de gás, que ficava próximo ao Chafariz do Mestre de Valentim.

Como observa Segala o "Largo do Paço, vazio dos seus passantes históricos, é repovoado, pelo traço litográfico de Aubrun, com figuras de

senhores galantes e senhoras a passear com sombrinhas e mantilhas, à moda das Tulherias" (2000: 133). A representação do lugar apresenta uma ausência de sintonia com a descrição textual de Ribeyrolles "de um lugar árido, calcinante, sem um arbusto, sem uma simples cobertura", onde apenas o chafariz oferecia alguma sombra (1980 [1859], v.1: 190). A iconografia de época, tanto nas obras de viajantes quanto na fotografia, mostra o local repleto de escravos que exibiam mercadorias ou apanhavam água no chafariz, como em uma conhecida fotografia de Revert Klumb da mesma época (Fig. 17).

Sobre as igrejas do centro da cidade Ribeyrolles afirmou:

De todos esses quase monumentos, o que me pareceu mais notável por suas formas arquiteturais, a altura e o lançamento de suas torres, é a Candelária. Pena que esteja entaipada numa rua estreita, que lhe rouba toda a luz. Falta-lhe, de fora, a perspectiva dos templos. O Carmo, que se abre para o largo do Paço está bem melhor colocado. Tem o ar livre, as avenidas desimpedidas e o grande sol do mar. Infelizmente, como os velhos troncos da floresta virgem, tem a sua parasita. Encobre-a, pelo lado direito, a capela imperial. Ora, que necessidade havia de se construir aí essa pequena igreja, como um rebento da outra? Ambas se abafam (, v.1: 194).

Victor Frond evitou, em um primeiro momento, o registro do trabalho dos escravos de ganho pelas ruas do Rio de Janeiro, apresentando a cidade "lavada de seu costumbrismo". O caráter cosmopolita da cidade pode ser percebido ao compararmos a litografia "Largo do Paço", que mostra, à direita, a iluminação a gás próxima ao chafariz de Mestre Valentim, que não foi registrado por Frond, e a referida fotografia de Revert Klumb do mesmo chafariz (Fig. 17).

A natureza exuberante, a crítica ambiental e representação da paisagem

Fronde realizou duas fotografias da Cascata do Itamaraty, tiradas de uma queda intermediária e do ponto inferior da queda d'água (vistas 11F e 25F). As florestas e cachoeiras, assim como a exuberância da natureza brasileira, foram temas presentes na produção de vários artistas e pintores viajantes durante o século XIX. Frond enfatizou a imponência da queda d'água em meio à grande mata. A litografia foi muito elogiada em sua época por sua nitidez e pela alta qualidade técnica.

Ribeyrolles, no texto do livro, comentou a beleza da paisagem de Petrópolis:

Ide, manhã cedo, à cascata do Itamaraty pelo velho caminho das Minas [...]. Aí encontrareis as frescuras e as sombras da alvorada, escutareis os murmúrios da floresta que tem, como a torrente, as suas vozes; e vereis se formar, em uma primeira bacia, a água da cascata que se espalha à direita, vista de baixo, num primeiro tabuleiro, foge por outro e vai tombar espumante a trinta pés, entre as rochas ... ([1859] 1980, v.1: 282).

O autor preocupou-se também em alertar os leitores acerca da importância da preservação dos recursos naturais: “A água, riqueza e saúde das cidades, existe aqui em grandes mananciais. Inexauríveis são essas fontes, enquanto não se toca nas florestas que as defendem. Não há na Europa uma só capital que possa, como o Rio, lavar-se em suas cachoeiras” ([1859] 1980, v1: 186).

A paisagem foi descrita pelo autor francês, que elogiou a beleza das diversas vistas ao longo do caminho, como a do local chamado de Presidência. O autor descreveu pontos da estrada de onde se avistavam as

"sombrias cortinas" de floresta, panoramas que eram "esplêndidas pinturas". Na gravura *A Presidência de Petrópolis*, devemos notar como o tema da fotografia, um trecho de mata, aproxima-se do registro de viajantes e da ilustração científica (Fig. 17F). O trabalho cuidadoso do litógrafo enfatizou os detalhes, a variedade da vegetação e até a atmosfera enevoada do local.

Já em *Entrada da Barra* (45F) Frond registrou o Pão de Açúcar de um ângulo pouco usual. O personagem em primeiro plano revela o sentimento do sublime diante da natureza. É importante notar como essa é uma das primeiras representações do trabalho do fotógrafo no Brasil. Ele foi documentado com seu equipamento, diante da paisagem, da mesma forma como alguns pintores retratavam-se. O fotógrafo foi apresentado ainda em outra litografia do álbum *Brasil Pitoresco* intitulada *Antigo Colégio dos Jesuítas na Bahia* (42F), na qual ele está acompanhado de dois ajudantes medindo, provavelmente, o tempo de exposição da imagem.

Entre as ilustrações do *Brasil Pitoresco*, poucas são as representações da natureza exuberante, como as litografias *Floresta Virgem*, *Cascata do Itamaraty* e *A Presidência em Petrópolis* (Figs. 11F, 13F, 17F, 25F). Essas imagens, entretanto, são inovadoras em relação à representação da paisagem nacional, pelo caráter realista e pelos aspectos formais. Em *Floresta Virgem*, foi enfatizada a dimensão majestosa e sublime da floresta e também o aspecto geral da vegetação, com as várias espécies vegetais associadas em uma "opulenta desordem", conforme a descrição de Ribeyrolles ([1859] 1980, v.1: 252). A destruição do meio ambiente pode ser percebida na paisagem de Vassouras, na qual se distingue nitidamente a devastação provocada no local pelas práticas adotadas para o plantio do café. No plano de fundo, as montanhas aparecem desprovidas de mata e, em primeiro plano, o observador percebe apenas uma vegetação rasteira, a única que conseguia desenvolver-se em solos desgastados pelo plantio do café sem o manejo adequado (Fig. 18F).

As litografias produzidas para ilustrar o livro não eram coloridas, mas muitas cópias passaram a circular entre colecionadores com cores acrescentadas por artistas diversos. A gravura *Figueira selvagem* (Fig. 63F) remete à ilustração botânica, por apresentar por tema a árvore isolada e aproximada aos olhos do observador, e faz referência também aos relatos geográficos, zoológicos e botânicos de Carl Friederich Philipp von Martius e Johann Baptist von Spix (1981: 285). Como observa Heitor Assis Júnior, a litografia *Figueira selvagem* apresenta a evocação de uma imagem presente no álbum *Viagem pelo Brasil* intitulada *Castanheiro* (*Bertholletia excelsa*) (2004: v.2, 62) (Fig. 18).

Martius e Humboldt foram referências importantes para muitos artistas e viajantes, tanto no contexto europeu como na América Latina, durante o século XIX. No álbum *Brasil Pitoresco*, também foram feitas algumas referências aos escritos de Martius, que descreveu detalhadamente as queimadas ocorridas no território brasileiro e a derrubada da floresta em grande escala.

No Brasil, como já foi comentado, a discussão sobre a degradação do meio ambiente foi enfatizada na década de 1820, com os escritos de José Bonifácio (cf. PÁDUA, 2004). No campo das artes, a referência às questões ambientais esteve presente na obra de viajantes como Rugendas e pode ser observada na litografia *Derrubada da mata* (1835, acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB-SP) e na mencionada obra de Martius, entre outros. O pintor Félix-Émile Taunay levou a discussão ao ambiente da Academia de Belas Artes com o quadro *Mata reduzida a carvão* (ca. 1841) (Fig. 19).

Acerca da pintura de paisagem no Brasil do século XIX, como nota Claudia Valladão de Mattos:

Apesar do crescente interesse que esta produção tem provocado entre estudiosos da arte no Brasil, particularmente na última década, a tendência desta historiografia é a de abordar a obra em

sua relação, sem dúvida fundamental, com o sistema das artes – a Academia de Belas Artes, as Exposições Gerais, etc. –, dedicando pouca atenção à inserção dos artistas e de suas criações, no contexto político e social mais amplo. Desta forma, as possíveis relações entre a pintura de paisagem do XIX e debates exteriores ao campo da arte permanecem em grande parte não analisadas (2009 a : 288).

Como observa Elaine Dias, Félix Taunay expôs a natureza grandiosa e o desmatamento e, em sua nota explicativa sobre o quadro no Catálogo da Exposição Geral de 1842, criticou o aumento da atividade carvoeira: “A desaparecimento dos mais belos exemplares do reino vegetal nos arredores da cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas vivas e elevação do grau médio de calor, dois males reciprocamente ativos”⁶.

O quadro de Taunay evoca também uma imagem do primeiro volume da *Flora Brasiliensis* de Martius, intitulada *Floresta cortada, com uma velha figueira, em São João Marcos, província do Rio de Janeiro* (SPIX, [1823] 1981: 73-77) (Fig. 20). Segundo Heitor Assis Júnior, o modelo para a ilustração do livro de Martius teria sido a ilustração de outro viajante, Benjamin Mary, na obra *Derrubada da mata próximo a São João Marcos, com tronco de uma gameleira Ficus* (sem data) (2004: 78-80). Elaine Dias enfatiza que Taunay “procura mostrar as direções tomadas pela Academia Imperial de Belas Artes na formação da pintura de paisagem, identificando as características de uma arte que procura adquirir um status ‘nacionalista’” (2005: 406). Assim, “constrói um novo modelo de paisagem, retomando a ilustração científica dos viajantes” (DIAS, 2005: 422).

Na opinião de Mattos, em outro quadro do artista, intitulado *Vista da Mãe d’Água* (ca. 1840), o pintor procura “indicar um caminho viável para conciliar o desenvolvimento da nação brasileira, sua entrada plena para a comunidade de países civilizados, e uma política de preservação das

⁶ NOTÍCIA do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Tipographia Nacional, 1842, apud DIAS, 2005: 408.

matas nativas ainda intocadas” (2009 – meio eletrônico) (Fig. 21). Taunay parece procurar conciliar também “monumento e natureza, isto é, entre natureza e história”. Para a autora:

De acordo com essa concepção, a ocupação ponderada dos sítios naturais (da forma proposta por Bonifácio e seus discípulos), sem destruí-los, levaria à construção de um monumento, símbolo da grandeza de seu soberano. Como estratégia retórica, isto é, como forma de sugerir esse caminho como o mais legítimo para a atuação do próprio D. Pedro II, em *Vista da Mãe D'Água*, Taunay apresenta sua nova visão de natureza como monumento, sob as vestes de uma herança da casa Bragança a seu herdeiro. A simbiose entre construção (reservatório e aqueduto) e mata é assim louvada como o grande legado da casa de Bragança ao Brasil. A passagem da “notícia” que vincula “a grandeza das obras” à “magnificência sem par dos sítios que elas atravessam” parece muito relevante desse ponto de vista (IBIDEM).

A proposta de representação da paisagem nacional presente na obra de Taunay foi retomada pelo pintor e escritor Araújo Porto-Alegre, diretor da Academia Imperial de Belas-Artes entre 1854 e 1857, para quem a construção da paisagem nacional deveria passar necessariamente pelo diálogo com a ilustração científica (MIGLIACCIO, 2000: 84; GALVÃO, 1959: 52).

Voltando ao comentário sobre o álbum *Brasil Pitoresco*, lembro que, após a sua publicação, em 1861, o tema da devastação da natureza foi raramente retomado pelos artistas nas décadas seguintes. No campo da pintura, referências ao assunto podem ser encontradas em obras como *O derrubador brasileiro*, de Almeida Júnior (1879) e *A derrubada*, de Pedro Weingartner (1913), ambas do Museu Nacional de Belas Artes (Figs. 22 e 23).

O livro-álbum *Brasil Pitoresco* revelou-se importante, portanto, entre outras questões, por retomar as discussões ocorridas de forma enfática no Brasil, desde a década de 1820, relacionadas à derrubada da floresta e conseqüente diminuição das fontes de água e rios (teoria do dessecação)

e elevação da temperatura nas cidades⁷. Destacou-se por apresentar um discurso crítico e contundente, tornado mais relevante por estar vinculado a uma publicação oficial.

Vistas do interior fluminense

Na litografia *Ponte sobre o Rio Paraíba* (RJ) (Fig. 29F) vemos em primeiro plano o arvoredo às margens do rio, que se estende em diagonal, estreitando-se no horizonte. A ponte de cinco arcos se destaca na paisagem, e em frente a ela pode ser avistada a vila, em parte oculta pela vegetação, e uma pequena ilha, situada em meio às águas do rio. Uma série de montanhas desenhadas com suavidade perdem a nitidez à medida em que se aproximam da linha do horizonte.

A litografia mereceu comentários da imprensa por ocasião da distribuição das ilustrações do álbum, sendo considerada talvez uma das imagens mais pitorescas da coleção. Charles Ribeyrolles, ao visitar a cidade de Paraíba, descreveu a "excelente ponte de cantaria e ferro que liga as duas margens e vai, ao longe, comunicar as fazendas isoladas", acrescentando que as primeiras fundações remontavam a 1839, e a obra fora entregue ao público em 1858, pela companhia Mauá.

O livro *Brasil Pitoresco*, obra realizada com o apoio do imperador D. Pedro II, procurou documentar uma série de obras de engenharia com o objetivo de mostrar um império que estava se modernizando.

A fazenda do Secretário, em Vassouras, mereceu duas fotografias de Frond, que registrou o edifício principal e o riacho que corria ao lado da fazenda. Essas imagens são bons exemplos da estética do pitoresco, e o fotógrafo buscou qualidades esperadas na pintura de paisagem. Frond

⁷ Sobre a teoria do dessecamento, muito debatida durante o século XIX, ver PÁDUA, 2004: 46.

registrou a bela arquitetura rural, a paisagem local e o trabalho dos afrodescendentes nas diversas atividades da fazenda. A sede foi construída por Laureano Corrêa e Castro, Barão de Campo Belo, (título com o qual foi agraciado em 1854), e inaugurada em 1830, com projeto de Júlio Frederico Koeler. O casarão é considerado um dos melhores exemplos da arquitetura rural neoclássica.

A fazenda de Quissamã, em Campos, também foi fotografada por Frond (Fig. 78F). Ribeyrolles descreveu no livro as atividades desenvolvidas ligadas à produção de açúcar nessa fazenda, elogiando seu aparelhamento.

Frond dedicou algumas imagens do livro ao registro da opulência da aristocracia local. As fotografias que mostram as fazendas se inserem em um registro mais tradicional, mostrando o edifício central e o entorno (Figuras 23F, 24F, 30F, 31F, 36, 64F, entre outras). O fotógrafo documentou também outras propriedades rurais como a Fazenda do Governo, em Paraíba do Sul; a Usina de Açúcar em Ubá e a Fazenda do Beco em Campos. Além dessas imagens, ele efetuou o registro do trabalho dos afrodescendentes nas várias atividades de produção de açúcar e do café. Essas imagens são inovadoras, porque o tema principal é o trabalho escravo.

O trabalho escravo nas fotografias de Frond

O repertório de imagens do trabalho e da vida cotidiana dos afrodescendentes no meio urbano e rural, constante nos registros de viajantes e na produção de fotógrafos como Victor Frond, Revert Klumb e Christiano Júnior, com raras exceções, não foi representado na pintura do Brasil senão no fim do século XIX.

Como destacou Celeste Zenha, a partir da década de 1850 os escravos e as representações de tipos raciais continuaram presentes em álbuns de viajantes e na produção de fotógrafos, mas

...no que toca a produção de álbuns de litogravuras produzidos no Brasil, é possível afirmar que os escravos, tão amplamente tratados por Debret, Rugendas, Moureau e outros artistas estrangeiros, foram, no decorrer do Segundo Reinado, deixando paulatinamente a cena da cidade, cuja população, ao menos no nível da produção simbólica, civilizava-se (2006: 365) (grifos meus).

Para a autora, a lei de extinção do tráfico e a pressão internacional pelo fim da escravidão “podem ter apressado, do ponto de vista da representação iconográfica, o processo de branqueamento e civilização da cidade do Rio de Janeiro” (2006: 365). Como observa Zenha:

É importante atentar para o fato de que a estratégia de apresentar imagens fotográficas como base para a produção de litografias adicionava um rótulo de modernidade à representação iconográfica do país. Além disso, a supressão da cena de primeiro plano eliminava a população local, estratégia interessante no momento em que o sistema escravista era alvo de críticas em todo o mundo (2006: 365).

A substituição, por parte dos litógrafos, da população local por figuras retiradas de álbuns de tipos franceses pode ser percebida em álbuns ilustrados com gravuras a partir de fotografias, como o *Brasil pitoresco e monumental – o Rio de Janeiro e seus arrabaldes*, de autoria de P.G. Bertichem, publicado em 1856. A iconografia passou, portanto, por uma mudança. Na opinião da autora:

A partir da década de 50, alguns dos poucos traços de civilização como hospitais, teatros e jardins públicos passaram a integrar o conjunto de imagens que identificavam a capital do império como centro irradiador da civilização no Brasil. As vistas das enseadas e dos principais acidentes geográficos da cidade passaram a concorrer com os prédios do Banco do Brasil, do Hospital da Beneficência Portuguesa, da Casa de Misericórdia, do Gasoduto. Nos jardins públicos elegantes senhoras passeavam em conversas com damas que portavam sombrinhas e chapéus adornados com véus esvoaçantes. As figuras coloridas dos escravos, as liteiras e redes que transportavam gorduchos senhores e senhoras foram sendo substituídas por carruagens, tálburis e cavaleiros em montarias bem adornadas (ZENHA, 2006: 365).

A ausência dos escravos e negros de ganho nas ruas da cidade pode ser percebida, por exemplo, na gravura que mostra a Estrada de Ferro D. Pedro II (1858-1862), de autoria de Sisson, que integra o *Álbum do Rio de Janeiro Moderno*, publicado provavelmente em 1856 (Fig. 24).

Nas imagens da cidade do Rio de Janeiro criadas por Victor Frond para o *Brasil Pitoresco* também não foram registrados, conforme comentei anteriormente, os habitantes que circulavam pelas ruas. Em seu texto Ribeyrolles descreveu, entretanto, o trabalho dos negros de ganho pelas ruas da cidade. Existe aqui, como em outros trechos do livro, uma ausência de sintonia ente texto e imagens. A escravidão foi documentada nas atividades das fazendas de café. Em algumas imagens, que correspondem à estética do pitoresco e a imagens de viajantes do período, foram mostradas pequenas figuras em atividades diversas, em primeiro plano; e no plano de fundo foi enfatizada a bela arquitetura rural. Já em

outras imagens como *Encaixotamento e paisagem do açúcar*, *Partida para a roça* ou *Antes da partida para o roça*, o tema central escolhido pelo fotógrafo é o do trabalho escravo e seu cotidiano opressor (51F, 54F, 58F) .

As ilustrações do álbum remetem, em alguns casos, a imagens presentes em álbuns de viajantes, como os de Debret (*Vendedor de aves*) e Rugendas (*Moenda de açúcar*). O trabalho de Frond distinguiu-se, sobretudo, pela ampla documentação do trabalho dos afrodescendentes nas fazendas fluminenses, que certamente não encontrou paralelo em sua época. Como nota Celeste Zenha:

Apesar da promessa de um conjunto de registros “realistas”, as pranchas apresentam um trabalho de composição que é resultante, por um lado, do limite técnico da fotografia – que impedia a captura de imagens em movimento, tornando a pose obrigatória – e, por outro, de uma opção estética pautada pela composição premeditada. Logo, se os homens e mulheres retratados são inequivocamente escravos, vestidos em trajes cotidianos e ocupados com suas tarefas diárias, o registro não deixa de “trair” a pose, a disposição dos corpos e dos objetos de acordo com o comando do artista. O resultado obtido em algumas dessas pranchas se distingue das representações que tinham por finalidade a simples decoração pitoresca da paisagem e das cenas de costumes urbanos, as quais apresentavam relatos sintéticos, anedóticos e por vezes, satíricos. Além de converter os trabalhadores em protagonistas e a paisagem em cenário, o cuidado na composição das “cenas” do cotidiano dos escravos, ao contrário das imagens produzidas por Debret sobre temática semelhante, possibilitou o abrandamento do sofrimento e da indignidade da escravidão. Logo, se os retratados, os cenários e as ocupações são autênticas, a disposição dos corpos e dos objetos sujeita-se a composições nas quais a representação iconográfica do trabalhador cativo aproxima-se daquelas em que Millet retratou o camponês europeu (2004: 35-36).

Alguns estudiosos destacam na representação da escravidão presente na litografias do *Brasil Pitoresco* o “abrandamento” da situação, alegando que o fotógrafo não documentou os castigos dos escravos, como fez Debret. Esse não era, entretanto, o objetivo do livro, que teve um caráter oficial, ao ser publicado pela Tipografia Nacional, com o apoio de Dom Pedro II, e que se destinava a representar o Brasil na Exposição

Universal de 1862 e a incentivar a imigração, conforme será analisado no capítulo quatro, por meio da análise dos jornais da época.

É importante notar que, como no caso do livro *Brasil Pitoresco*, a estratégia de utilizar fotografias como base para a criação de litografias conferiu um ar de modernidade à representação iconográfica do país. A fotografia foi empregada pelo governo imperial para promover certa imagem do Brasil, associada a reformas urbanas, de que são exemplos também duas fotografias de Revert Henrique Klumb que possuem como tema a reforma do Dique da Ilha das Cobras (Figs. 40 e 41, ilustrações do capítulo 5).

Os escravos foram documentados, portanto, no ambiente das fazendas fluminenses. Frond realizou o registro das várias atividades de produção de farinha de mandioca, do cultivo da cana e do café. Nas litografias *Encaixotamento e paisagem do açúcar*, *Produção de farinha de mandioca* e *Pilando café*, o fotógrafo enfatizou a dimensão de dignidade do trabalho (Figs. 54F, 60F e 71F).

Ao observarmos um conjunto de imagens do negro, como por exemplo, no livro de Ermakoff, percebemos que o trabalho de Frond, realizado em 1858, é pioneiro, não apenas por registrar o trabalho nas fazendas fluminenses, mas pela maneira como isto foi feito. O fotógrafo mantém, de forma geral, o diálogo com a tradição da pintura, evocando a produção de artistas como Millet. Na década de 1860, poucos fotógrafos como Revert Klumb registraram trabalhadores e escravos com a mesma abordagem, um interesse documental que evitou a apresentação dos “costumes exóticos dos negros”.

Na fotografia “*Vendedora de frutas no Rio de Janeiro*” (1869), de Henschel e Benque, de grande beleza, o cenário pintado no plano de fundo, a indumentária da retratada e o enorme guarda-sol enfatizaram o pitoresco da cena. Os fotógrafos almejavam documentar o cotidiano do trabalho dos escravos de ganho (Fig. 25).

Apenas algumas imagens do *Brasil Pitoresco* correspondem diretamente a trechos do texto de Ribeyrolles. Nas litografias *Trabalhador da roça* e *Negra da roça* os personagens foram representados em primeiro plano, ambos seguram instrumentos de trabalho, possuem um porte altivo e vestes rasgadas (Figs. 65F e 66F). A paisagem foi tratada de forma simplificada, o que serviu para destacar ainda mais as figuras. Ribeyrolles comentou em vários trechos do livro sobre as fazendas, “viveiros de escravos”, onde o trabalho penoso era realizado sob um sol abrasante:

...E que estranhas figuras, que curiosos maltrapilhos! Mais rica em andrajos só conheço a Irlanda. Sendo que os negros, filhos do sol, ainda se vestem melhor do que os filhos do norte, e alguns eu vi sair dos matos virgens verdadeiramente esplêndidos nos trapos. Ostentam, descuidosos, a nudez mais ousada, e franjas de miséria que desafiam um Callot ou um Gavarni⁸. Para que descrevê-los? A pena é inferior ao raio. E nas estampas de Victor Frond, que ilustram este livro, encontrarão os leitores esses males e esses tipos (RIBEYROLLES, 1980 [1859], v.2: 54).

Na opinião de Segala, essas imagens e também a que apresenta o *Trabalhador do mato* (67F) afinam-se

com as interpretações correntes na Europa em torno da idéia do pitoresco, que, quando deslocado da paisagem para os costumes, distingue na iconografia de época o retrato etnográfico, a composição exótica ou o “charme desconcertante da miséria humana”, da rudeza das condições de vida na faina campônia, nos *métiers* urbanos quase em extinção (AUFRÈRE, 1990: 13 apud SEGALA, 1998: 281).

O interesse etnográfico está presente também na litografia *Trabalhador do mato*, que apresenta um personagem mestiço, que usa um chapéu e vestes de tecido grosseiro (Fig. 67F). O “travailleur do mato” ou

⁸ O francês Pierre Gavarni (1804-1866) foi pintor, desenhista e litógrafo, próximo ao círculo de Daumier. Jacques Callot, (1592-1635) gravador e desenhista francês, realizou uma interessante série de desenhos e gravuras de mendicantes de Paris.

lenhador, conforme a tradução do texto original, porta um cesto, um machado e um enorme facão.

Ribeyrolles comentou no texto do *Brasil Pitoresco* que o trabalho de derrubada das matas era rude e fatal para os colonos europeus, devido às febres contraídas durante a baixa das águas dos rios ([1859] 1980, v.2: 163). O trabalhador retratado por Frond possui, entretanto, aspecto franzino e revela certa melancolia.

O pesquisador Stanley Stein ressalta que a derrubada das árvores era uma atividade de risco, que exigia o conhecimento da vegetação e habilidade com o machado. Para o desempenho da tarefa perigosa “os fazendeiros em geral substituíam o trabalho dos escravos valiosos pelo de homens livres, posseiros sem terra que viviam em minúsculas roças na floresta e que eram lenhadores habilidosos” (1990: 58). Maria Odila Dias também escreveu sobre esse trabalhadores livres, que derrubavam as matas nas regiões de fronteira e depois eram despedidos ou expulsos das terras recém-formadas (2000: 63-64).

As litografias *O descanso na roça* e *Descascadoras de mandioca* (53F, 70F) mostram um grupo de trabalhadores no chão sentados no chão e, como observou Roberto Conduru acerca de um quadro posterior de Modesto Brocos, são representados “quase como continuidades da terra, das raízes, das coisas” (2009: 449).

Em *Cozinha na roça*, Frond registrou quatro mulheres que preparam ou aquecem uma refeição (59F). Uma delas amamenta uma criança, em um momento de repouso. Os olhares de outras duas mulheres convergem para ela. Como ressaltou Segala, Ribeyrolles lamentou em seu texto “a reprodução do cativo na terra, a violência com esses filhos miúdos atados às costas das mães que trabalham: ‘Pobres mães! Parece que ainda as vejo e as verei por muito tempo’” (SEGALA, 1998: 259, RIBEYROLLES,, vol.2: 51). Na argumentação seguinte o autor evocou, entretanto, tratamentos mais amenos, notados em algumas fazendas que visitou:

[...] devo dizer que [...] as mulheres grávidas não vão trabalhar nos campos e não se aplicam a outros misteres senão os de interior. Depois do parto, têm melhor alimentação e local reservado. Enquanto amamentam, são dispensadas dos serviços pesados, e seus filhos, confiados, desde que começam a andar, aos cuidados das velhas negras, só se empregam, até os dezesseis anos, em guiar carros ou rebanhos. É preciso que ganhem forças.... (RIBEYROLLES, 1980 [1859], vol.2 : 51).

Ribeyrolles, ao longo do texto, comentou sobre as condições um pouco mais brandas do trabalho escravo nas fazendas visitadas. A estratégia foi exigida, provavelmente, pelo contexto em que o livro foi escrito, como uma encomenda do governo imperial e de parte das elites, conforme será discutido posteriormente por meio de críticas publicadas nos jornais da época.

Ainda na litografia *Cozinha na roça*, a personagem retratada em pé segura um caldeirão e reclina-se para o lado, em um gesto delicado. Na opinião de Segala:

A pose forçada, ao mesmo tempo que se aproxima formalmente da cena campônia comum, apresenta seu sentido mais profundo e perverso. O aprisionamento da imagem pela câmera é testemunho do aprisionamento subentendido dos corpos. Se, no ritual da pose fotográfica, a exigência de imobilidade desconcerta o olhar calculado das elites como instante de intrusão psicológica, para os escravos, não familiarizados com a técnica e mandados para o retratos, aproxima-se da experiência dos castigos... (1998: 260).

Para a autora,

Fronde sutilmente introduz a possibilidade de certos movimentos internos nessas representações. A beleza das composições e dos acabamentos das pranchas humaniza o escravo negro que labuta, promove-o socialmente dentro da iconografia de época interessada no primitivismo cultural, na plasticidade do rústico e do exótico...

[...]

Ao focar o trabalho – trabalho cativo –, incluindo-o como elemento estruturante na representação do nacional brasileiro,

Fronde põe em evidência um dos pilares da economia imperial, velado na apreciações do tempo, problematizando-o sutilmente para além do motivo pitoresco. Traduz por esse acerto na série fotográfica o ponto de vista hugoano de que a ‘apoteose nacional reconfigura-se na apoteose do gênero humano emancipado’ (1998: 267-268).

A questão do ritual de pose e das expressões desconcertantes dos retratados, escravos afastados momentaneamente de seus afazeres diários, pode ser percebida em fotografias de autoria de Christiano Júnior. Acerca dessas fotografias, a pesquisadora Manuela Carneiro da Cunha comentou:

Eis como o senhor olha o escravo: sopesa seu trabalho, sua disciplina, sua conformidade aos padrões de beleza daqui. As fotografias deixam perceber este olhar e adivinhar, em filigrana, um olhar devolvido pelo negro. Olhar ausente, olhar frontal de desafio, de afirmação de dignidade, olhar inquiridor, remetem às várias formas de reação à escravidão: deixar-se morrer, matar-se, comprar a liberdade, obtê-la dos favores do senhor, fugir, aquilombar-se, todas são saídas da escravidão (1987: XXVIII).

A pesquisadora resgatou, assim, na produção do fotógrafo, criticada por anunciar a “coleção de costumes e tipos pretos”, realizada com finalidades comerciais, a importância do registro documental da tentativa de reação à escravidão revelada pelos olhares e rostos tão desconcertantes, registrados por ele.

Na gravura “*Descanso após o trabalho*”, Victor Frond registrou, em uma imagem bem elaborada, os laços de afetividade entre as retratadas (Fig. 62F). Como nota Cunha, a sociabilidade escrava representava uma forma de resistência. Segundo a autora, “as irmandades religiosas, por exemplo, funcionavam como consórcios para a compra da liberdade”. Nossa Senhora do Rosário é a padroeira dessas irmandades, e Christiano Júnior documentou uma dessas festas dedicadas à santa. A autora destacou a importância da documentação

...de formas de sociabilidade internas à escravidão, a despeito da divisão que faz com que os mulatos desprezem os crioulos, que desprezam os africanos. Etnias africanas são intencionalmente mantidas nas suas antigas inimizades. E, no entanto, há laços sociais que se constituem ou se mantêm.

Essa sociabilidade é importante, é uma das resistências maiores que o escravo opôs à escravidão: pois para tornar escravo um homem, cumpre anular todos os seus laços sociais prévios, na tentativa de fazer do senhor o único elo do escravo com o mundo. Daí a imagem padrão que o senhor quer ter do escravo: o da ama de leite negra com a criança branca no colo... (1988: XXX).

A produção de Frond, do ponto de vista da dignidade dos retratados, por evitar a representação bizarra dos cativos, e por enfatizar em algumas imagens os laços de sociabilidade entre os cativos, encontraria um paralelo em algumas fotografias de Arsênio Silva, que documentou manifestações festivas como a congada, e de Ruy Santos, fotógrafo praticamente desconhecido, até a recentíssima divulgação na coleção da Princesa Isabel, de uma fotografia que tem também como tema a congada (1876) (Figs. 26 e 27).

O registro da congada, como um dos raros dias festivos e um momento de lazer para os escravos, foi um tema interessante para os fotógrafos. Como nota Lilia Schwarcz,

Assim como as cavalhadas, as congadas simulam combates entre cristãos e mouros. Porém, seus participantes não são senhores de terras, mas escravos e libertos, negros ou descendentes de africanos. O enredo é fixo: o rei do Congo, que é o rei dos Cristãos, recebe uma embaixada do rei dos Mouros – a qual, em algumas variantes, pode ser a embaixada da rainha Ginga. Em questão está a conversão dos infiéis, que, recusando o pedido, entram imediatamente em conflito. Simulados por meio de bailados, os embates se desenvolvem, até que os mouros são derrotados e convertidos ao cristianismo (1989: 274).

Na opinião da autora, além da metáfora que opõe colonizados e colonizadores:

a congada representa um questionamento acerca da constituição de uma nação brasileira. Com efeito, a congada é um rito que fala muito sobre o Brasil do século XIX: dois povos ou duas nações se encontram em conflito ou em meio a alguma espécie de negociação. Em questão está o diálogo entre as “embaixadas” africanas e portuguesas, que disputam uma hegemonia se não política, ao menos cultural. Ao final, a conversão ao cristianismo é certa, assim como o domínio político europeu é inquestionável. No entanto, como no reino da cultura a lógica é diversa, o resultado revela uma dinâmica que não repete a mesma história da dominação política. Afinal, todos se convertem ao cristianismo, mas o conversor é o rei do Congo, o que de alguma maneira garante uma vitória e uma memória africanas (1989: 275).

Vistas de Salvador, Bahia

De acordo com o projeto inicial, os autores do *Brasil Pitoresco* iriam percorrer também a Bahia e Pernambuco. O falecimento de Ribeyrolles em 1860 limitou o percurso ao Rio de Janeiro. A publicação trouxe, conforme informamos anteriormente, algumas imagens da Bahia as quais, segundo alguns estudiosos, seriam de autoria do fotógrafo Benjamin Mulock. Uma das litografias mostra um templo protestante conhecido como *Igreja dos Ingleses* (Saint Georges Church), construído por volta de 1853 no Campo da Cidade, em Salvador, atual Campo Grande (Fig. 49F). Com a abertura dos portos às nações amigas, em 1808, e os Tratados de Aliança, Amizade, Comércio e Navegação assinados entre Portugal e a Inglaterra, em 1810, foi autorizada por D. João VI a edificação no Brasil de igrejas e cemitérios protestantes, desde que tivessem a aparência de residências e não de templos, sendo construídos dessa forma em Salvador, Recife e no Rio de Janeiro.

É conhecida uma fotografia de Benjamin Mulock, de 1860, que apresenta a lateral esquerda e a fachada do templo, interessante porque mostra o contraste entre a entrada de aparência clássica e imponente, e a

vista lateral, de projeto arquitetônico muito simples. Já Victor Frond optou, para ilustrar um livro destinado também a um público europeu, pelo ponto de vista frontal, enfatizando a arquitetura neoclássica.

A descoberta de fotografias originais de Frond permitiu analisar, conforme comentamos anteriormente, o grau de intervenção dos gravadores na transcrição da fotografia para a litogravura. Como observou Pedro Vasquez, acerca da gravura *Passeio Público* em Salvador, Bahia :

neste caso, a interferência foi enorme: todos os passantes foram acrescentados pelo artista gráfico, não constando da fotografia original. Isto ocorria porque, em virtude do longo tempo de exposição então requerido, os objetos em movimento não eram registrados nos negativos - ou apareciam como um borrão indistinto. Assim, para não apresentar imagens desoladas e desérticas, os gravadores costumavam acrescentar os passantes por conta própria, ou quiçá por recomendação expressa do fotógrafo (1995: 54).

Devemos observar os trajes das pessoas, copiados de álbuns de tipos europeus, e a grande qualidade técnica da gravura: a suavidade no emprego do claro-escuro, a luminosidade da paisagem e o cuidado em detalhes como os da murada do Passeio Público (Fig. 50F). Já a imagem da Bahia que mostra a Igreja do Bonfim apresenta o grande contraste entre a imponência da arquitetura religiosa e a miséria das habitações populares (Fig. 46F).

As fotografias do Espírito Santo integrariam uma espécie de continuação do *Brasil Pitoresco*, conforme artigos publicados na imprensa, que serão analisados posteriormente. Gostaria de acrescentar que, em relação aos temas abordados, essas fotografias parecem seguir o mesmo padrão das imagens feitas para o *Brasil Pitoresco*, mostrando vistas panorâmicas, a natureza intocada, as habitações dos colonos, as instituições públicas, como a Santa Casa de Misericórdia, e a arquitetura religiosa como em *Convento do Carmo*, Vitória.

Enfatizo, portanto, o caráter inovador das litografias que ilustram o “*Brasil Pitoresco*”, e que se tornaram mais contundentes com a leitura do texto de Ribeyrolles e a compreensão do projeto editorial. Os autores procuraram mostrar neste livro, entre outras questões, a relação do homem com o ambiente e os contrastes presentes na sociedade brasileira.

Charles Nègre, mestre da fotografia de gênero

No cenário artístico brasileiro, conforme já comentei anteriormente, os fotógrafos do período, ao registrarem trabalhadores urbanos e rurais, criaram um repertório de imagens que não estava presente na pintura 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* (Dresden, Gemäldgalerie, destruído em 1945), *Funeral em Ornans* (Musée d’Orsay, Paris) e *Camponeses de Flagey retornando da feira* (original desaparecido, cópia 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 (Fig. 28). Assim como Courbet vários artistas passaram a representar em suas obras camponeses e trabalhadores urbanos. A pintura realista elevava a pintura de “cenas de gênero” ao status das

antigas pinturas de história (CHIARELLI, 2007: 214-223). No contexto europeu essas imagens não eram consideradas pitorescas, mas se relacionavam às revoluções sociais que marcaram o século XIX e que exigiam mudanças nas relações de trabalho, como a de 1848 (NOCHLIN, 1971: 111-113).

Na França, devemos lembrar da obra do pintor Millet, que procurou uma representação dignificante do trabalho dos camponeses. 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 artistas *macchiaioli* passam a pintar 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 (OLSON, 1992). No campo da fotografia podemos destacar a produção do fotógrafo francês Charles Nègre durante a década de 1850, considerado pelos críticos contemporâneos um mestre da fotografia.

A fotografia de gênero era compreendida por analogia com a pintura de mesmo nome, e em oposição ao “grande gênero”: pintura de história, de tema mitológico, pintura de tema religioso ou contemporâneo, definida como aquela na qual as cenas eram animadas por figuras anedóticas ou não, e de temas da vida cotidiana (HEILBRUN, 1981:39). Nègre fotografou pessoas do povo e da vizinhança, figuras familiares e pitorescas: limpadores de chaminé, vendedores e músicos ambulantes.

Como nota Françoise Heilbrun, no campo da pintura a coleção de mestres espanhóis de Louis-Philippe fez ser novamente apreciada a obra de Murillo, Ribera e Velázquez. Ocorreu também nessa época a redescoberta por Champfleury dos quadros dos irmãos Le Nain e de Chardin, devido à venda da coleção do marquês de Cypierre. Tudo isso se somou ao exemplo presente na obra de pintores do século XIX como Millet, Courbet e Bonvin, “em sua vontade de pintar a realidade no que ela tem de

heróico ou íntimo”. Em paralelo, tornou-se freqüente na tradição nas estampas e, mais precisamente na litografia, tratar temas da vida popular dos trabalhadores urbanos (*petits métiers*) (1980: 40).

Humbert de Molard foi o primeiro a abordar o tema do gênero na fotografia, com as obras *L'éplucheuse de haricots* (ca. 1848) e *La saignée du cochon* (ca.1848) e antes de Charles Nègre se interessou pelo tema dos limpadores de chaminés, ofício exercido também por crianças (1980: 41). Como nota Françoise Heilbrun, o fotógrafo Charles Nègre provavelmente não foi influenciado por essas cenas, de caráter muito diferente, já que Molard não expôs as fotos antes de 1856. Para a autora: “Si belles que soient les scènes de genre de H. Mollard par la composition, la texture, la richesse des tons, il y a en elles une immobilité, une sorte de pesanteur et d’absence de vie, dues en partie à une dépendance trop étroite de la peinture” (1981 : 42). A autora afirma ainda que:

A cela surent échapper, il est vrai, Hill et Adamson, qui, tout de suite, atteignirent une sorte de perfection. Il y a peut-être plus de naturel encore et d’expression dans leurs photographies de marins et pêcheurs d’huitres de New Haven, mais, bien que leurs images soient admirables, il n’y a pas chez eux ce souci de rigueur dans la composition que l’on trouve chez Nègre (1981, 43).

Nègre tornou-se um profissional bastante conhecido e seus trabalhos receberam críticas muito elogiosas nos principais jornais franceses. Criou imagens bastante conhecidas em que se destacam a qualidade técnica e a “construção das cenas”. Heilbrun comenta seu modo de trabalho, procurando a espontaneidade dos retratados e o “gesto exato”, que reforça as possibilidades expressivas da figura e afirma: “L’art de Nègre se déploie dans un registre proche de celui du peintre: goût du geste suspendu, du silence, du mystère et de l’émotion contenue. De Chardin il a aussi la tendance à la géométrisation” (1981: 43).

A comparação do trabalho de Nègre com o de Chardin, comum em sua época, permite para Heilbrun compreender seus limites em fotografia e sua originalidade:

... s'il ne cherche pas à montrer dans ses modèles l'humanité héroïque, en donne aux gestes une stylisation expressive comme le font Daumier et Millet, entreprise qui peut paraître une gageure en photographie, et qui tentera pourtant, avec un total succès P. H. Emerson (1856-1936), il ne cherche pas non plus à donner un témoignage d'une réalité sociale comme le feront plus tard les photographes travaillant pour la Farm Security Administration (Lewis Hine notamment), et comme on en trouvera dans la peinture naturaliste à la fin du siècle (1981: 44-45).

No campo editorial o fotógrafo procurou realizar a já mencionada publicação *Le Midi de la France, sites et monuments historiques photographiés*. A produção de Nègre é importante por auxiliar na reflexão sobre o trabalho realizado por Victor Frond no Brasil.

Podemos destacar fotografias como *Dois limpadores de chaminés (Deux petits savoyards, ca. 1853)*, na qual os personagens, em frente a um fundo neutro, olham para o observador (Fig. 29). O fotógrafo enfatizou as expressões dos rostos e a extrema miséria revelada pelas vestes sobrepostas e esfarrapadas. Curiosamente, o recurso de estender um tecido para criar o plano de fundo neutro e isolar os retratados da paisagem urbana circundante, utilizado no Brasil, posteriormente, pelo fotógrafo Marc Ferrez no registro de trabalhadores urbanos, foi explicitado por Nègre no retrato “Família, tomada do exterior, diante de um tecido estendido” (*Famille de trois, pris en extérieur devant un drap tendu, ca. 1855*) (Fig. 30).

A fotografia datada de 1853 (*Jouer d'orgue*), na qual Nègre registrou um músico ambulante que trabalhava próximo à sua residência, pode ser percebido o comentário de Heilbrun, comparando sua produção a obras de

Chardin, acerca do rigor na composição, da tendência à geometrização e, sobretudo, do gosto pelo gesto suspenso e pelo silêncio (Fig. 31).

A fotografia teve inicialmente como modelo a pintura, e alguns fotógrafos ao realizarem cenas de gênero, possivelmente evocaram pinturas de mestres como Chardin. Nos quadros *La récurveuse (A copeira, 1738)* e *Le garçon de cellier (O rapaz da despensa, 1738)*, concebidos como *pendants*, o pintor enfatizou as formas e volumes dos objetos dispostos cuidadosamente, objetos esses pertencentes também ao universo do trabalho dos personagens (Figs. 32 e 33). O plano de fundo neutro destaca a monumentalidade dos retratados, pintados de perfil. O crítico René Demoris afirmou sobre o primeiro que o movimento parece suspenso, e personagem foi pintada em um momento de descanso (1969). Chardin exprimiu um “sentimento de duração indefinida”, mostrando pessoas envolvidas em atividades diversas, embora alheias a elas (1969: 230-231). Esses quadros foram expostos no Salão de 1848 e foram muito reproduzidos em gravuras.

Uma fotografia de Frond como *Pilando Café*, parecer evocar tanto o universo de Chardin como o de Nègre, pelo rigor da composição, pela tendência à geometrização, pelo registro das formas dos utensílios de trabalho, e pelo momento de pausa, dado pela necessidade da pose, mas também por certa expressão entre o alheamento e a melancolia (71F). Outras litografias presentes no álbum remetem a esse universo, como *Cozinha na roça, Descascando mandioca e Encaixotamento e pesagem do açúcar* (59F, 70F e 54F respectivamente). Comparando com as pinturas francesas, o registro de Frond enfatizou também as péssimas condições de trabalho e, na terceira imagem, a opressão evidenciada pela figura do feitor.

Realizando imagens que iriam ilustrar um livro patrocinado pelas elites e pelo governo imperial e idealizado também como propaganda de imigração, conforme analisaremos posteriormente, Frond teve

provavelmente como referência os álbuns e publicações ilustradas realizados para o mercado editorial europeu.

Outras fotografias de Nègre trazem trabalhadores em momentos de pausa ou de descanso, como *Dois operários em repouso em um boulevard de Paris, ca. 1853* e *Músicos ambulantes*, retratados com seus instrumentos e também em repouso (*Pifferari assis, 1854* e *Pifferari debout, 1855*). Nègre ao mostrá-los tocando em uma rua da cidade, procurou um plano de fundo neutro, que destacou a cena. Ao registrá-los em um momento de pausa, procurou mostrar o entorno (Figs. 34 e 35).

No caso do *Brasil Pitoresco* as litografias mostram um contexto, obviamente, muito diferente. Entretanto, em artigos de jornais da época, as imagens do trabalho dos afrodescendentes foram percebidas, em uma crítica da época, dentro dessa tipologia de publicações ilustradas, como “cenas de trabalho e cenas de descanso”.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 (SEGALA, 1998: 247).

⁹ Voltarei a essa questão no capítulo quatro.

Para a autora, a fotografia de costumes associou-se nessa época à necessidade de mostrar imagens da nação, dentro de uma “missão civilizadora” (1998 a: 66).

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.¹⁰

Nesse capítulo abordei a concepção geral do projeto editorial do *Brasil Pitoresco*, procurando analisar as imagens que o ilustram e as principais questões apontadas no texto de Ribeyrolles, como o abolicionismo, a necessidade de modernização da agricultura e de desenvolvimento da indústria e de incentivo à imigração. Nos próximos capítulos tratarei da recepção da obra nos principais jornais da corte e de algumas questões suscitadas a partir dessas leituras.

¹⁰ Cf. Luciano Migliaccio, em conversa com a autora ocorrida em 2005.



Fig. 8 - Mulock, Benjamin R. *Vila Velha do Pereira*, ca. 1860. albúmen. Coleção Gilberto Ferrez, Acervo do Instituto Moreira Salles, São Paulo.



Fig. 9 - Frond. *A Barra, Igreja de Santo Antonio*, 1858-1861. Litografia a partir de fotografia. Litógrafo: Jaime



Fig. 10 - *Lição de geometria*. Lit. Sebastian Auguste Sisson. ca 1857. Litografia a partir de fotografia de Frond. 41,7 × 50,1 cm. Coleção Brasileira / Fundação Estudar, acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fig. 11 - Henschel & Benque, do final dos anos 70. D. Pedro II, o conde D'Eu, a imperatriz Teresa Cristina e sua filha.



Fig. 12 - SISSON, Sebastien Auguste. *D. Pedro II*, ca. 1857. Litografia a partir de fotografia de Victor Frond. Ilustração do livro: *Galeria dos Brasileiros Ilustres*.



Fig.1F - Retrato de D. Pedro II. Litógrafo: Leon Noel. Ilustração do livro *Brasil Pitoresco* (1857-1861).



Fig. 13 - SISSON, Sebastien Auguste. *D. Teresa Cristina*, ca. 1857. Litografia a partir de fotografia de Victor Frond. Ilustração do livro: *Galeria dos Brasileiros Ilustres*.



Fig. 2F - Retrato da imperatriz D. Tereza Maria Cristina de Bourbon. Litógrafo: M. Fanoli. Ilustração do livro *Brasil Pitoresco* (1857-1861).



Fig. 13 a- V. Frond. Retrato de D. Pedro II, ca. 1858. Fotografia. Coleção Princesa Isabel, Rio de Janeiro.



Fig. 14 – Meirelles, Victor. Dom Pedro II, 1864. óleo sobre tela. 252 x 165 cm. Museu de Arte de São Paulo (SP).

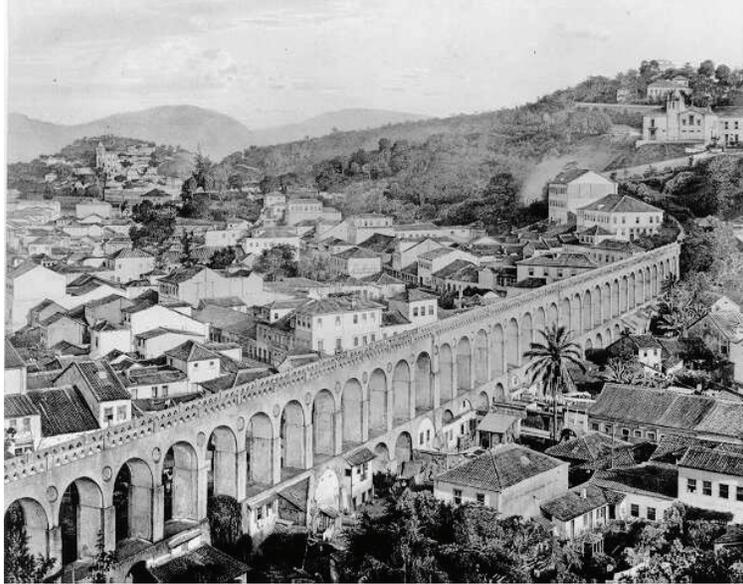


Fig. 14F - O aqueduto do Rio de Janeiro. Litógrafo: Bachelier. 41,4 x 48 cm.

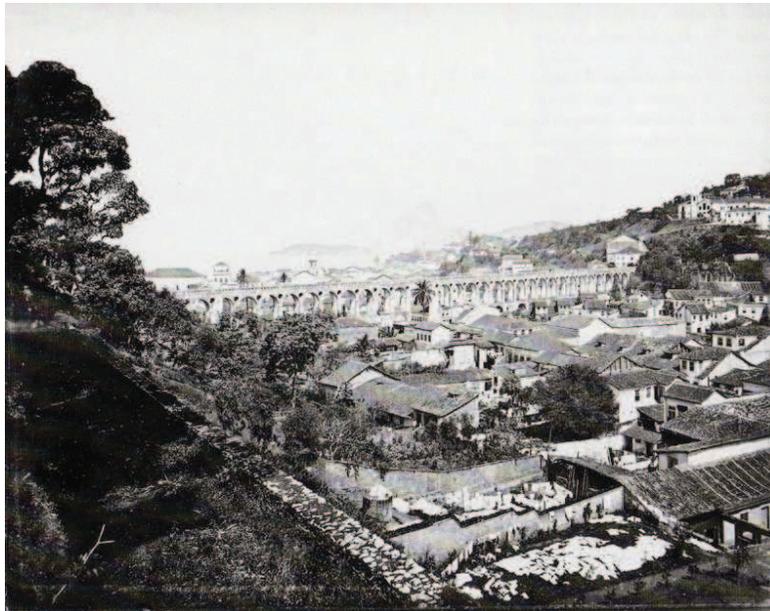


Fig. 15 - G. Leuzinger. *Arcos do Arqueduto da Carioca*, ca. 1865. albúmen .
Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro, RJ).



Fig. 16 - Agostinho da Motta. *Vista do convento com Arcos da Lapa e Convento de Santa Teresa*. s.d. Col. Brasileira. o.s.t. 73 x 95 cm



Fig. 17 - Klumb. *O Chafariz de Mestre Valentim*, c. 1860. Coleção D. Teresa Cristina, Biblioteca Nacional, RJ.

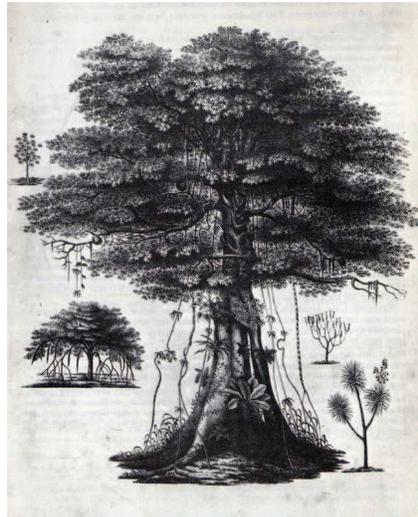


Fig. 18 - *Castanheiro* (*Bertholletia excelsa*) *Castanheiro*. Procedência : SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil*. 1817-1820.



Fig. 19 - Félix-Émile Taunay. *Mata reduzida a carvão*, ca 1841. óleo sobre tela, 134 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

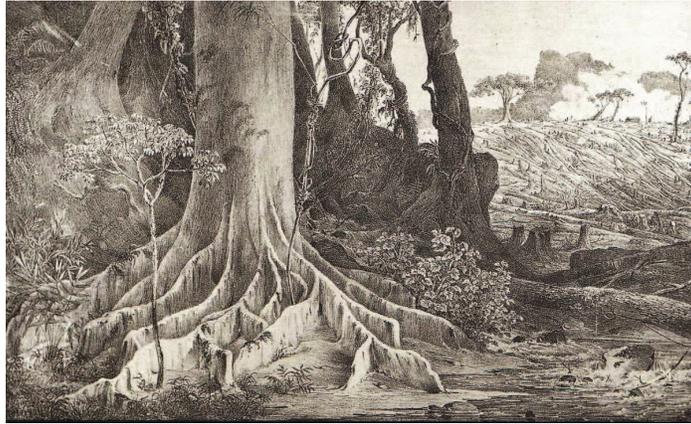


Fig. 20 - Thomas ENDER. *Floresta cortada, com uma velha figueira, em São João Marcos, província do Rio de Janeiro*. ilustração de *Flora Brasiliensis*.



Fig. 21 - Taunay, Félix. *Vista da Mãe D'Água*, ca. 1850. o.s.t., 115 x 88 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

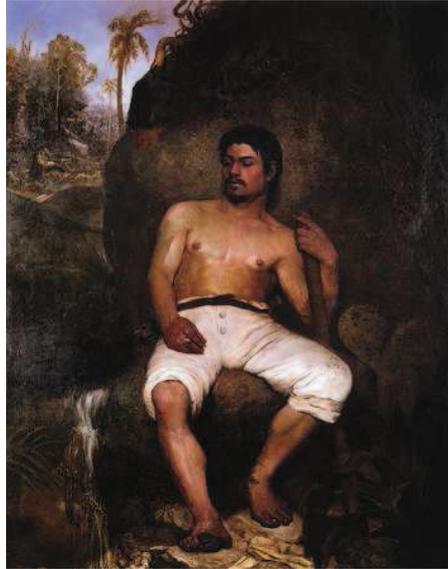


Fig. 22 - Almeida Júnior. *O Derrubador Brasileiro*, 1879. o.s.t., 227 x 182 cm
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fig. 23 - WEINGARTNER. *A derrubada*, 1913. óleo sobre tela, c.i.d. 102,2 x 149,4 cm
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fig. 24 - SISSON, S.A. *Estação da Estrada de Ferro D. Pedro II*, ca 1850-1862. Litografia colorida, 18,7 x 24,2 cm (oval). Col. Gilberto Ferrez.



Fig. 25 - Henschel e Benque. *Vendedora de frutas no Rio de Janeiro*, 1869. 13,6 x 9,6 cm. Coleção Princesa Isabel, Rio de Janeiro.

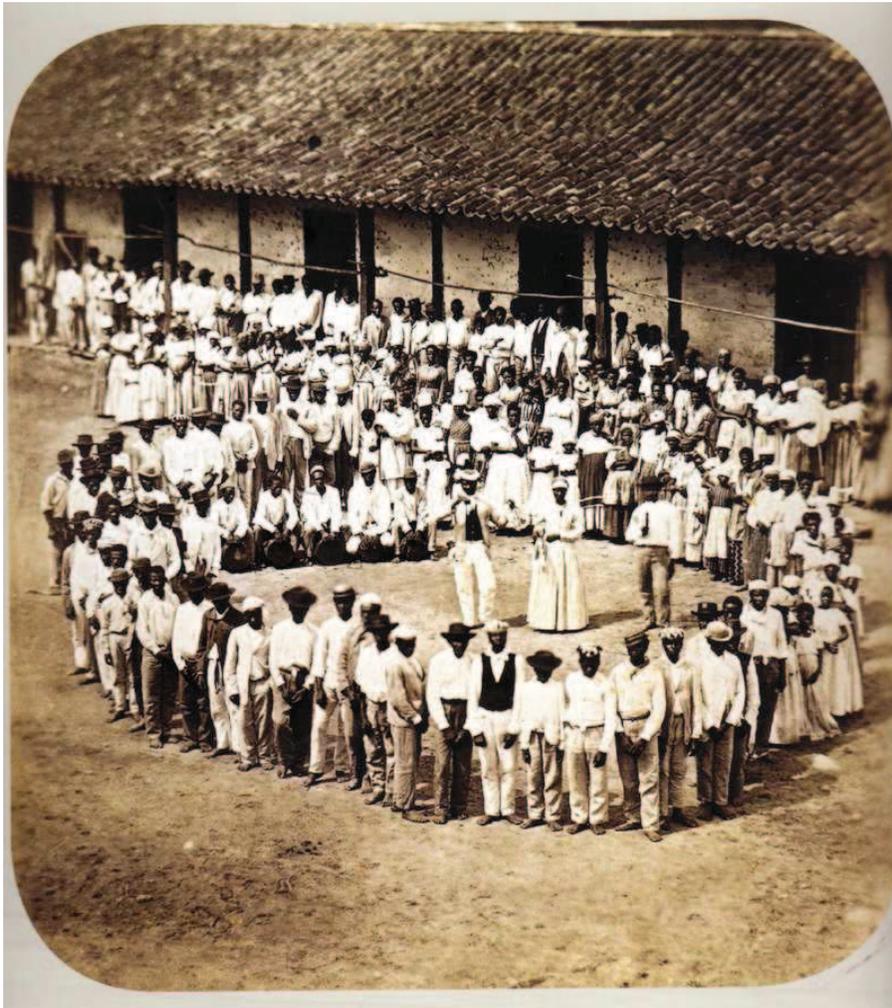


Fig. 26 - Ruy Santos. Congada em Minas Gerais, 1876. fotografia, 18,5 x 17 cm. Coleção Princesa Isabel, Rio de Janeiro.



Fig. 27 - Arsênio da Silva. *Congada* (Rio de Janeiro), ca. 1865. albúmen. Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ)



Fig. 28 – Courbet. *O quebra-pedras*, 1849. o.s.t., 165 x 238 cm. Dresden, Gemäldgalerie (destruído em 1945).



Fig. 29 - Charles Nègre. *Dois limpadores de chaminés (Deux petits savoyards)*, ca. 1853).
Fotografia, 17,5 x 12 cm. Col. André Jammes, Paris.



Fig. 30 - Charles Nègre. Família, tomada do exterior, diante de um tecido estendido, ca. 1855. Fotografia, 16,8 x 22,6 cm. Col. André Jammes, Paris.



Fig. 31 - Charles Nègre. *Jouer d'orgue*, anterior a março de 1853. Fotografia, 20,6 x 15,6 cm. Col. André Jammes, Paris.



Fig. 32 - Chardin. *La récurveuse* (A copeira), 1738. o.s.t., 45.5 x 37 cm. Hunterian Art Gallery, Glasgow, Grã-Bretanha.



Fig. 33 - Chardin. *Le garçon du cellier* (Trabalhador do celeiro), 1738. o.s.t., 46 x 38 cm. Hunterian Art Gallery, Glasgow, Grã-Bretanha.



Fig. 34 - Nègre, Charles. *Pifferari assis* [músicos sentados], ca. 1854. Gravura a partir de fotografia, 16,6 x 22 cm. Galerie nationale du Canadá, Ottawa.



Fig. 35 - Nègre, Charles. *Pifferari debout* [músicos em pé], ca. 1855 Gravura partir de fotografia, 16,6 x 22 cm. Galerie nationale du Canadá, Ottawa.

3

A polêmica entre os autores do livro e o editor do jornal *Écho du Brésil et de l'Amérique* em 1859

Os periódicos do fim dos anos 1850 e início da década seguinte revelaram novos dados sobre o contexto histórico em que o livro *Brasil Pitoresco* foi realizado e, sobretudo, acerca de sua importância e repercussão no meio artístico e cultural brasileiro.¹ A maior parte das críticas publicadas em jornais da época é ainda desconhecida por parte dos pesquisadores de história da arte e da fotografia do século XIX.

Até o fim da década de 1850 não encontrei nos jornais brasileiros colunas específicas que tratassem das artes plásticas. Em artigo do jornal *L'Echo du Brésil et l'Amérique du Sud*, publicado no Rio de Janeiro, o jornalista e editor-chefe Altéve Aumont comentou que críticas literárias, artísticas ou científicas raramente podiam ser encontradas nos jornais brasileiros. O autor argumentou que neste gênero mereciam ser lembrados os artigos da *Revista Musical*, no *Jornal do Comércio*, assinados por A.C. Augusto de Castro, e as revistas literárias do jornal *Actualidade*, apreciações devidas à Manuel Araújo Porto-Alegre que foram, porém, participações esporádicas. Na imprensa local não existiam críticas regulares sobre arte, ciência e literatura. Além dos nomes acima, Aumont

¹ A consulta aos periódicos foi realizada, em sua maior parte, no Arquivo Edgar Lëuenroth, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP.

destacou o trabalho dos jornalistas Francisco Octaviano e Henrique César Muzzio, do *Correio Mercantil*, e Flávio Farnese, também do *Actualidade*.²

O periódico anunciou nessa data a criação de uma coluna dedicada às belas artes, que seria redigida por uma autoridade no assunto. O *L'Écho du Brésil et l'Amérique du Sud*, entretanto, foi publicado somente de 1859 a 1860³. Nessa época alguns jornais do Rio de Janeiro passaram a incluir em sua pauta as artes plásticas, ainda que de forma esporádica, nas datas próximas às Exposições Gerais da Academia. Essas matérias muitas vezes não eram assinadas, ou seus autores utilizavam pseudônimos. A crítica literária esteve mais presente na imprensa principalmente após a década de 1860, quando o escritor Machado de Assis, entre outros, passou realizar comentários sobre obras literárias lançadas no Brasil e no exterior. Pouco se conhece atualmente sobre as exposições de arte e sobre a recepção da fotografia no período. Da mesma forma, as informações sobre a repercussão do álbum *Brasil Pitoresco*, que comentarei a seguir, são em sua maior parte inéditas para os pesquisadores de história da arte e da fotografia no Brasil.

A tese de Lygia Segala contribuiu com muitas informações inéditas sobre o livro *Brasil Pitoresco* priorizando, entretanto, questões diversas daquelas relacionadas à recepção da obra. A autora levantou uma crítica publicada na *Revista Popular*⁴ em fevereiro de 1859, não representativa em relação ao conjunto de artigos publicados na imprensa no período, cuja leitura levou ao comentário de que “na Corte, o primeiro tomo histórico é recebido sem grande entusiasmo por parte da imprensa” (1998: 191).

² Revue Littéraire: ‘Le Brésil Pittoresque tomes 1 et 2: texte français par Mr. Charles Ribeyrolles, traduction portugaise par M X ; vues photographiques par M. Victor Frond’. *Echo du Brésil et l'Amérique du Sud*, 23 octobre 1859, p. 5-8. O jornalista e advogado Flávio Farnese foi um dos fundadores do Partido Republicano. Francisco Octaviano era o redator chefe do *Correio Mercantil* e Henrique César Muzzio, com formação em medicina, era redator também do *Diário do Rio de Janeiro*.

³ Jornal publicado por: Imprimerie Moderne, Typ. de Quirino & Irmãos e Typ. de Pinho.

⁴ FREDERICA, Carlota. “Cartas escritas de Botafogo. Segunda carta”. *Revista Popular noticiosa, científica, industrial, histórica, litteraria, artística, biographica, anedoctica, musical, etc. Jornal Illustrado*. 1º ano, tomo I. Rio de Janeiro, B.L. Garnier Editor, 20 de fevereiro de 1859, p. 243-249.

Como nota Segala, no artigo assinado com um pseudônimo, o articulista elogiou o projeto do livro e comentou também sobre a trajetória política dos autores. Informou que Frond fora associado no exercício de sua arte a um refugiado húngaro, conhecido naquela época como um “jurisconsulto de peso”⁵. Acreditando no bom êxito das fotografias, o articulista dirigiu sua crítica principalmente ao texto de Ribeyrolles, avaliando que “é o mesmo estilo fogoso, talvez um pouco lírico demais, do jornalista popular; facilmente se reconhecem os hábitos oratórios do tribuno, que declama a sua frase, escrevendo-a...”.⁶ O articulista acrescentou ainda que o entusiasmo com que Ribeyrolles debateu algumas questões no livro “faz lembrar o *chauvinisme* democrático dos jornais destinados ao consumo da classe operária”, o que desagradaria ao leitor “menos apaixonado”.⁷

Como observa Segala, o historiador Afonso d’Escragnolle Taunay, no prefácio à 2ª edição do livro, lançado pela editora Martins em 1941, sustentou o mesmo tipo de crítica ao estilo didático e panfletário de Ribeyrolles, que teria expressado idéias européias, que imaginava aplicáveis de imediato ao Brasil, sem conhecer de maneira aprofundada as condições sociais e culturais do Império americano (TAUNAY, [1941] 1980 : v.1, 18-20; SEGALA, 1998 :193). Para a autora, a opinião de Taunay, que considera o livro um trabalho pretensioso e apressado reflete

para além da questão de estilo e de competência intelectual do autor, o resultado da defasagem entre a largueza do projeto original e as dificuldades técnicas financeiras para implementá-lo na Corte, aguçada pelos compromissos com os subscritores e com a proteção imperial (1998 :193).⁸

⁵ Na opinião de Segala o parceiro de Frond seria Carlos Kornis, doutor em direito, que se associou a Estevan Biranyi, antigo professor da Universidade de Pest, “ambos perseguidos na luta pela independência húngara” (1998: 58, 128).

⁶ *Ibidem*, p. 247-248. A grafia do século XIX foi modernizada em todas as citações.

⁷ *Ibidem*. Não sabemos quem redigiu o artigo, mas a *Revista Popular* (1859-1862) possuía entre seus articulistas, pelo menos dois colaboradores ligados ao IHGB: Joaquim Norberto de Sousa Silva e o cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (cf. AZEVEDO, 2005 – meio eletrônico).

⁸ A questão do livro pretensioso e apressado será retomada posteriormente.

O prefácio de Taunay trouxe, entretanto, uma grande contribuição à compreensão do *Brasil Pitoresco* enquanto publicação de caráter abolicionista e voltado a uma campanha de imigração, dados poucos presentes na historiografia posterior.

Segala afirmou ainda que os inúmeros problemas com o texto conferiram às fotografias litografadas uma importância crucial. Taunay já abordara essa questão, afirmando que “a profusa e variada iconografia [...] quase sempre excelente, salvou a obra de Ribeyrolles do esquecimento” (TAUNAY [1941] 1980: v.1, 18).

O livro teve, entretanto, uma repercussão muito mais favorável do que aquela expressa nas críticas publicadas na *Revista Popular* e na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, analisadas na tese de Segala. As imagens, além de serem elogiadas por sua qualidade técnica, foram representativas para a constituição de uma iconografia nacional.

As várias críticas ao livro, divulgadas por ocasião do lançamento do texto e da distribuição das imagens, nos permitem perceber sua importância no contexto histórico, social e artístico brasileiro.

As matérias jornalísticas que serão analisadas a seguir foram organizadas em ordem cronológica porque, frequentemente, a um artigo publicado seguiram-se respostas em outros jornais da Corte, havendo uma grande participação da imprensa na campanha de divulgação do livro. Apesar da crítica no Brasil no período ser pouco freqüente e não especializada, foi possível reunir um material relevante e em boa parte inédito sobre o álbum *Brasil Pitoresco*, que será analisado a seguir.

A polêmica de 1859

O texto do *Brasil Pitoresco* ia sendo traduzido para o português à medida que os capítulos eram concluídos por Ribeyrolles; tudo teve de ser feito apressadamente, conforme nota do tradutor Francisco Ramos Paz, citada no prefácio de Taunay às edições de 1941 e 1980.⁹ O primeiro volume, sobre a História do Brasil, foi lançado no primeiro semestre de 1859, e o segundo volume veio a público no início do mês de julho. Em 24 de julho de 1859, o jornal *L'Écho du Brésil et de l'Amérique*, publicado no Rio de Janeiro, com texto em francês, anunciou que havia sido colocado à venda o segundo volume do *Brasil Pitoresco*, com os seguintes capítulos: *Ao leitor, O mar* (carta a Victor Hugo), *A baía do Rio de Janeiro, A cidade do Rio de Janeiro, Iguazu, Vassouras, Valença, Paraíba do Sul e Petrópolis*.

Em 23 de outubro do mesmo ano, o editor do jornal, Altéve Aumont, divulgou na seção *Revue Littéraire* a referida resenha do livro de Frond e Ribeyrolles.¹⁰ Algumas questões apontadas por Aumont provocaram a reação dos autores do livro, que enviaram cartas ao editor desse jornal e também ao *Correio Mercantil*. O pesquisador Raimundo Magalhães, em seu livro sobre o escritor Machado de Assis, dedicou um capítulo ao assunto, analisando o contexto político da época (MAGALHÃES JÚNIOR, [1958] 1981: 144-151). Ao reconstituir a discussão ocorrida, por meio da leitura dos jornais, pretendo contribuir com alguns dados adicionais a essas questões, que se revelaram muito interessantes para a compreensão da importância do livro em sua época.

⁹ Segundo Paz: “Os tradutores desta obra não têm de que se desvanecer porque tudo foi feito às pressas tanto pelo autor como pelos tradutores” (TAUNAY citado em RIBEYROLLES, 1980: 19).

¹⁰ *L'Écho du Brésil et de l'Amérique du Sud*, 23 de octobre 1859, p. 6.

O articulista, após iniciar o artigo tratando da ausência de uma crítica regular nos jornais brasileiros, comentou a publicação dos dois volumes do *Brasil Pitoresco*, “texto francês pelo Sr. Charles Ribeyrolles, tradução portuguesa pelo Sr. X, vistas fotográficas pelo Sr. Victor Frond”. Como notou Magalhães, nessa frase já existia uma ironia, pois a tradução fora feita por uma equipe de tradutores brasileiros e portugueses. Em seu artigo Aumont escreveu que o livro tinha “tradução portuguesa por um redator do *Correio Mercantil*”, referindo-se somente a Manuel Antônio de Almeida.¹¹

Aumont comentou a trajetória política de Ribeyrolles, citado entre os grandes jornalistas franceses da década de 1840, redator-chefe de *La Reforme*, o principal de tendências republicanas, juntamente com o *National*.¹²

Após comentar a trajetória política de Ribeyrolles, Aumont informou que ele fora chamado no ano anterior para viajar ao Brasil, onde Victor Frond, fotógrafo no Rio de Janeiro, gostaria de editar uma descrição pitoresca sobre o Brasil. Como nota Raimundo Magalhães, Aumont, ampliando o período de permanência de Ribeyrolles no Brasil, que era de dezesseis meses, comentou que ele trabalhou silenciosamente na obra que lhe fora confiada, e que a imprensa no Rio de Janeiro aparentemente não se dera conta de que a cidade abrigava um dos primeiros publicistas da França (MAGALHÃES JÚNIOR, [1958] 1981: 145). Aumont afirmou que apenas o *Correio Mercantil* trouxera um ou dois comentários sobre Ribeyrolles, enquanto os outros jornais haviam se calado.¹³ Exagerara,

¹¹ *L'Écho du Brésil et de L'Amérique du Sud*, 23 de octobre 1859, p. 6.

¹² Charles Ribeyrolles, condenado em 1849 pelo apoio à defesa constitucional de Ledru-Rollin, uniu-se ao grupo de Victor Hugo, que se encontrava no exílio após 1852. Em Londres, foi o principal redator de *l'Homme*, principal jornal de oposição ao novo imperador dos franceses. O escritor publicou ainda uma introdução a uma história do golpe de Estado de dezembro de 1851 (*Les Bagnes d'Afrique*, 1853).

¹³ “Depuis dix huit mois, M. Ribeyrolles est à Rio de Janeiro, travaillent silencieusement, obscurément, à l'ouvrage dont le texte lui est confié, ne recherchant ni le bruit, ni le monde, comme il convient à sa nature modeste; et presque personne ici ne de doute que la capitale du Brésil possède l'un des premiers publicistes de la France. Le *Correio Mercantil* a appelé deux ou trois fois l'attention sur cet homme remarquable, les autres

porque o *Diário do Rio de Janeiro* havia divulgado a introdução do livro e vários jornais publicaram capítulos dele, como *O Paraíba*, de Petrópolis; o *Courrier du Brésil* e o próprio *L'Écho du Brésil et de l'Amérique du Sud*.

O jornalista forneceu uma série de dados inéditos sobre a obra, e passou também a fazer algumas afirmações que geraram polêmica nos jornais da Corte. Ele informou que Ribeyrolles efetuara pesquisas na Biblioteca Nacional, na Biblioteca Fluminense e nos arquivos do Instituto Histórico do Rio, realizando posteriormente viagens pelas províncias, juntamente com Frond, “um descrevendo com sua pluma e outro com sua objetiva”.

Na época, as litografias ainda não haviam sido distribuídas aos subscritores, mas Frond havia exposto algumas fotografias na oficina do Sr. Bernasconi, conhecido *marchand* de gravuras da Rua do Ouvidor.¹⁴ As vistas representariam os principais edifícios do Rio de Janeiro e os lugares mais pitorescos. A ilustração que apresenta a *Floresta Virgem* foi considerada um “chef-d’oeuvre photographique” (Fig. 13F).¹⁵

A crítica de Aumont é repleta de ironia. Ao comentar que o livro se inicia com uma *Carta aos Brasileiros*, ele informou que o autor utilizou palavras eloqüentes para falar de si mesmo, do exílio e do sol. Em seguida, comentou o capítulo *Les Premières Voiles* (As primeiras velas), considerando-o entre as mais belas páginas do primeiro volume, pela descrição grandiosa da descoberta da América.

Para Aumont, no capítulo *Os Franceses*, em que narrou o episódio da expedição comandada por Vilegagnon, Ribeyrolles não estaria

journaux se sont tus: voilà tout l’effet qu’a produit M. Ribeyrolles dans la presse et dans le public.” *Ibidem*, p. 6.

¹⁴ Bernasconi consta em anúncio publicado no *Almanaque Laemmert* em 1861. Sua oficina era também um local de exposição de fotografias e pinturas, conforme várias notas publicadas na década de 1860. Em 1864, foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro* o anúncio: “Ao espelho fiel/Bernasconi & Moncada, espelheiros e douradores. Rua do Ouvidor, 143. Completo sortimento de espelhos, gravuras, estampas, redomas e objetos para pintura./ Fábrica de molduras e quadros de todos os gostos e feitos./Única oficina de escultura em *carton-pierre*.”

¹⁵ *L'Écho du Brésil et l'Amérique*, 23 octobre 1859, p. 6-7.

preocupado com as discussões religiosas e humanitárias dos calvinistas, e dentro de uma narrativa que se queria pitoresca, a maior parte do interesse teria se perdido. Na opinião do jornalista francês, um dos problemas do livro seria a falta de parcialidade de Ribeyrolles, porque nessa obra “o homem de partido” não deveria aparecer. Em relação ao capítulo sobre a Inconfidência Mineira, Aumont afirmou: “c’est encore le démocrate – nous ne blâmons pas l’idée démocratique, mais l’exagération du principe – qui a jugé à propôs de donner une si large place à la conspiration de Tiradentes...”.¹⁶ Boa parte do primeiro volume narrou a Inconfidência Mineira, reproduzindo os autos do processo. Aumont comenta que por odioso que tivesse sido esse julgamento contra os conspiradores republicanos, não poderia ser considerado uma exceção nas circunstâncias em que ocorreu, e que a divulgação dos autos nem mesmo teria o interesse de uma revelação, já que estes eram conhecidos por aqueles que se ocupavam de estudos históricos.¹⁷

O jornalista criticou a inexatidão histórica no texto do primeiro volume e também o estilo de Ribeyrolles comparando-o a Victor Hugo, comentando que Ribeyrolles era “um discípulo que exagerava os defeitos de seu mestre, sem ter suas mesmas qualidades e seu gênio”.¹⁸ Afirmou ainda que “son instinct démagogique le pousse à des boutades qui ont la prétension d’être spirituelles, mais qui ne sont que de mauvais goût, surtout lorsqu’on appuie la publication d’une oeuvre sur les libéralités du gouvernement [...]” (grifo meu).¹⁹

A questão do apoio do governo à publicação foi retomada por Aumont em outros artigos e iria se tornar motivo de discussão entre ele e os autores do livro. Aumont teceu ainda críticas favoráveis ao segundo volume do *Brasil Pitoresco*, no qual o autor teria abordado assuntos originais e característicos: a fazenda, a cidade e a baía, cuja descrição

¹⁶ *Ibidem*, p. 7

¹⁷ *L’Écho du Brésil et l’Amérique*, 23 octobre 1859, p.7.

¹⁸ *Ibidem*, p. 6.

¹⁹ *Ibidem*, p. 7.

seguia, naturalmente, a descrição da narrativa de viagem, apresentando um quadro “pleno de graça”. Considerou também que a Carta a Victor Hugo (O Mar), apesar da narrativa fantasiosa da viagem da costa inglesa ao litoral brasileiro, possuía momentos de verdadeira eloquência e poesia.²⁰ Ele elogiou também os capítulos dedicados à organização dos municípios e à cultura do café (Vassouras, Valença e Ubá) e à história do estabelecimento da colônia em Petrópolis, afirmando que Ribeyrolles soubera passar em revista as diversas instituições, revelando o caráter dos habitantes e o aspecto físico do país, instruindo sem cansar o leitor. Embora parcial e, provavelmente, realizada sob encomenda e com finalidades políticas, do ponto de vista do conteúdo do livro a crítica de Aumont talvez tenha sido a mais completa publicada no período.

Após os elogios a alguns capítulos, ele retomou a crítica ao estilo de Ribeyrolles e às convicções políticas que teriam orientado a redação do texto do *Brasil Pitoresco*:

M. Ribeyrolles est toujours, malgré lui, quoiqu'il fasse, le pamphlétaire, le journaliste de parti, l'homme des rancunes politiques: le républicain montre le bout de l'oreille à chaque chapitre, l'ennemi de Louis-Napoléon et des rois à chaque page. Guidé par un sentiment de convenances envers un gouvernement sur lequel s'appuie la publication de l'ouvrage qu'il rédige, il fait tout son possible pour faire disparaître sa personnalité ultra-démocratique, mais il n'y peut parvenir...²¹

Como observa Magalhães Junior, Aumont se mostrou irritado também com os comentários de Ribeyrolles sobre a escravidão e os negros *do ganho*, dizendo que o autor do *Brasil Pitoresco* teria estigmatizado com toda a sua ironia os senhores que os exploravam, embora essa fosse “a forma menos condenável de escravidão” (MAGALHÃES JÚNIOR, [1958]

²⁰ *Ibidem*, p. 7.

²¹ *Ibidem* p. 7

1981: 145-146).²² Essa crítica talvez tenha sido realmente representativa da opinião de setores da elite agrária em relação ao texto.

O redator do jornal comentou ainda que o gênero de trabalho empreendido por Ribeyrolles solicitava principalmente “o julgamento de um homem sem paixão”, ao passo que, devido ao temperamento do autor do texto, o objetivo do livro não fora alcançado – não era uma leitura agradável a todos, mas uma “obra de partido”.²³

De forma contraditória, Aumont afirmou que, entretanto, quando deixava de lado sua teimosia, Ribeyrolles era, a maior parte do tempo, um juiz imparcial e esclarecido. Criticou ainda o estilo romântico do autor do *Brasil Pitoresco*, que teria utilizado “pretensas originalidades” lingüísticas, o que não seria apropriado a um livro que se destinava a leitores estrangeiros.

Aumont terminou o texto enumerando ainda várias falhas na impressão da Tipografia Nacional, e concluiu afirmando que, apesar de tudo, o livro fora uma das melhores publicações já realizadas sobre o Brasil. O artigo de Aumont não somente suscitou respostas de Frond e Ribeyrolles, mas também notas e críticas em outros jornais, que serão comentadas a seguir.

Na edição do mesmo *L'Écho du Brésil et de l'Amérique du Sud* de 30 de outubro do mesmo ano, Aumont lamentou que a crítica sobre o *Brasil Pitoresco* tivesse suscitado “violentas declamações” (discursos vazios e artificiosos). O autor analisou nesta data a obra *Galeria dos Brasileiros*

²²“Nous avons signalé précédemment les erreurs historiques ou l'ont entraîné sés idées humanitaires et égalitaires: ces memes principes le font aller trop loin au sujet de l'esclavage; c'est ainsi qu'il stigmatise de toute son ironie les maitres qui ont de noirs de *ganho*: “Les saint hommes!” s'écrite t-il. Or, M. Ribeyrolles choisit ainsi pour maudire l'esclavage la forme où il est le moins condamnable, car on n'ignore pas que c'est peut être dans cette condition seule qu'il est possible à l'esclave laborieux et intelligent de se racheter et qu'en tous cas c'est là où il jouit de plus de liberte”. *Ibidem*, p. 8.

²³ [...] le genre de travail entrepris par M. Ribeyrolles demandait avant tout le jugement d'un homme sans passion, - tandis que l'auteur y met le tempérament et les emportements de l'ex-rédacteur de *l'Homme*. Le but est ainsi manque: ce n'est plus un ouvrage agréable a lire por tous, c'est une oeuvre de parti. *Ibidem*, p. 8.

Ilustres, coordenada por Auguste Sisson (na época de distribuição do segundo volume), projeto do qual Frond teria participado inicialmente, mencionando alguns pontos positivos, que não poderiam ser apontados em relação ao livro de Frond e Ribeyrolles. Para o autor, se o *Brasil Pitoresco* mostrava as instituições, a *Galeria* apresentava os personagens. Escrita “em língua nacional”, apresentava biografias dos principais políticos do Império, merecendo destaque pela elegância do estilo e pela imparcialidade tão grande quanto possível em uma obra desse gênero. A obra inteiramente brasileira trazia retratos bem executados e teria recebido o apoio de D. Pedro II.²⁴

Após esses comentários, Aumont publicou as cartas que recebera dos autores do *Brasil Pitoresco*. Ribeyrolles, em carta datada de “Lagoa de Freitas, 26 de outubro de 1859” citou as três passagens em que o jornalista havia mencionado o apoio de D. Pedro à publicação²⁵, respondendo:

Je n'ai, Monsieur, jamais rien demandé, je ne demande et ne demanderai jamais rien au gouvernement Brésilien, à ses agents, quels qu'il soient, imprimeurs, conseillers ou ministre.

J'ai un engagement avec un éditeur, et je le remplirai, jusqu'au bout, quoiqu'il arrive. Voilà mes obligations, *toutes mes obligations et convenances*.

Je ne suis pas de ceux qui livrent la pensée pour des faveurs administratives, et vous ne trouverez pas de ces marchés là dans ma vie.²⁶

²⁴ *L'Écho du Brésil et de l'Amérique du Sud*, 30 de outubro de 1859, p. 4-7.

²⁵ “Disons cependant que le gouvernement Brésilien s'enteressé à son oeuvre et que, si nous sommes bien informé, il *s'occupe de donner à l'éditeur et à l'auteur, les moyens de la mener à bien jusqu'au bout : et c'est justice.*”/ Plus bas:/ Son instinct démagogique le pousse à des boutades qui ont la prétention d'être spirituelles, mais qui ne sont que de mauvais goût, *surtout lorsqu'on appuie la publication d'une oeuvre sur les libéralités du gouvernement.*/ Plus bas enfin:/ *Guidé par un sentiment de convenances envers un gouvernement* sur lequel s'appuie la *publication de l'oeuvre qu'il a rédigé* il fait tout son possible, etc etc. *L'Écho du Brésil et de l'Amérique du Sud*, 30 de outubro de 1859, p. 5.

²⁶ *Ibidem*, p. 5.

Após comentar que seu compromisso era apenas com o editor do livro, Ribeyrolles afirmou que se o governo imperial quisesse colaborar com a publicação impondo, porém, certas condições ou restrições ao texto, o editor recusaria esse apoio, como já o recusara anteriormente.²⁷

Victor Frond enviou também uma carta ao jornal (datada de 28 de outubro), na qual respondeu aos elogios de seu trabalho como fotógrafo, dizendo: “não lhe agradeço e não tenho necessidade de seus encorajamentos”. A seguir, afirmou: “Entregarei ao governo o número de exemplares que ele desejar tomar, mas do mesmo modo que meu amigo não me prestarei a combinações que tenham por fim engajar a nossa consciência e comprometer nossa honra”.²⁸ Frond acusou Aumont de ter sido enviado ao Brasil por Hugelmann, agente e propagandista do Segundo Império.²⁹

O jornal *Correio Mercantil* divulgou também a mesma correspondência enviada por Frond e Ribeyrolles à Altéve Aumont. Na edição de 7 de novembro de 1859 publicou, na seção *A Pedidos*, duas cartas dirigidas dos autores do *Brasil Pitoresco*. Na primeira delas Frond afirmou que pela primeira vez fora chamado a sustentar uma polêmica nos jornais e, por ter sido atacado e insultado, era forçado a responder. Informou que fora feita a distribuição do segundo volume do livro aos principais jornais “de todas as nuances” políticas, e que ele não conhecia os diretores destes periódicos, com exceção dos redatores do *Correio*

²⁷ ‘Quant à l’éditeur, ses rapports avec l’administration sont fondés sur l’oeuvre materielle qui entraine des dépenses au dessus de ses forces; cela ne regarde en rien ni l’auteur, ni le livre; et si le gouvernement ne vient en aide, *qu’à certaines conditions contre l’entiere liberté de l’écrivain*, soyez bien certains que cet éditeur refusera, comme il a déjà refusé.’ *Ibidem*, p. 5-6.

²⁸ J’ai fait et je continuerai mes vues avec le produit de mes travaux photographiques, comme Mr. Ribeyrolles continuera son troisième volume avec toute son indépendance et sa probité./ Je livrerai à l’administration, le nombre d’exemplaires qu’elle désisera prendre, mais je ne prêterai pas plus que mon ami, la main à telles combinaisons qui auraient pour but d’engager notre conscience et notre honneur. *Ibidem*, p. 6.

²⁹ Gabriel Hugelmann (1828-1888) fundou em fevereiro de 1857 a *Revue Espagnole et Portugaise*, que se tornaria posteriormente a *Revue des Races Latines*, um dos mais importantes órgãos de ligação entre o público francês e o mundo hispânico no século XIX.

Mercantil, sempre dispostos a serem úteis a uma obra bastante avançada e em fase de conclusão.

Em relação às insinuações de Aumont sobre o apoio do governo imperial à publicação, Frond informou que solicitara à administração o mesmo apoio que fora prestado pelos subscritores, que esse apoio havia sido proposto com benevolência e sem nenhuma imposição pelo Ministro do Império Almeida Pereira.³⁰ O auxílio teria sido recusado porque, na ausência do ministro titular, autoridades do governo pretenderam impor censura à obra.³¹

Frond acrescentou, a seguir, a informação de que trinta e cinco vistas que formavam a primeira parte do álbum haviam sido enviadas a Paris, onde um amigo teria feito o adiantamento necessário para tornar possível a publicação.³² Utilizou, a seguir, um argumento que seria retomado até o fim da polêmica – que seria necessário estabelecer a diferença entre o auxílio, solicitado pelos autores da publicação, e subvenção (*concours et subvention*).³³

Victor Frond confirmou assim o interesse por parte do governo imperial, representado na figura do ministro Almeida Pereira, em apoiar ou

³⁰ João de Almeida Pereira Filho (1826 - 1883) foi mencionado várias vezes na documentação sobre o *Brasil Pitoresco*. Nomeado presidente da província do Rio de Janeiro, por carta imperial de 17 de dezembro de 1858, foi também Ministro de Negócios do Império (1859 a 1861), deputado geral pela província do Rio de Janeiro e Conselheiro do Império. Tornou-se genro de José Carneiro da Silva, primeiro barão e visconde de Araruama, integrando a família com maior poder político-econômico região de Campos de Goytacazes e Quissamã (RJ).

³¹ « Et maintenant, monsieur, puisque vous voulez être éclairé à fond, je vous dirai que j'ai demandé à l'administration le même concours que celui qui m'est prêté par mes souscripteurs : que ce concours accordé avec bienveillance et *sans conditions* par Monsieur le ministre de l'Empire Almeida Pereira, a été REFUSÉ par moi, lorsqu'en l'absence du ministre titulaire on a voulu imposer *vasselage et censure* : est-ce clair ? ». *Correio Mercantil*, 7 de novembro de 1859, p. 2.

³² Je vous apprendrai enfin, si vous le désirez, que les 35 vues qui forment la première partie de mon album sont parti pour Paris et qu'un ami personnel, un simple particulier, a fait les avances nécessaires pour ne point laisser tomber la publication, à laquelle j'ai tou sacrifié : est-ce clair et y a-t-il *subvention* ? (os grifos são do autor do artigo). *Ibidem*, p. 2.

³³ Illustre écrivain, établissez donc la différence qui il y a entre *concours* et *subvention* et après, je vous demanderai, sans cependant rien affirmer, moi qui suis aussi quelquefois bien renseigné, si vous, le pur, vous le converti, vous l'*independant*, vous êtes si étranger à ces *subventions* que je refuse. *Correio Mercantil*, 7 de novembro de 1859, p. 2.

subsidiar o livro-álbum. O mesmo ministro estaria envolvido na continuação do projeto do *Brasil Pitoresco*, sendo citado também em relação à encomenda das fotografias de Frond das colônias no Espírito Santo.

Em carta de três de novembro, publicada na mesma edição do jornal, Ribeyrolles esclareceu que Frond recebera uma proposta de apoio à publicação mediante o direito de controle do terceiro volume (colonização), motivo pelo qual a subvenção fora recusada:

Il y a plus d'un mois Mr. Frond, l'éditeur, m'écrivit qu'on ne voulait lui prêter concours qu'en stipulant un droit de controle sur le 3me volume (colonisation), «j'ai refusé net », ajoutait il. « Et vous avez bien fait », lu répondis je. «De ma vie je n'écrirai une signe sous direction administrative, ou sous contrôle gouvernementel. Je croyais avoir prouvé dans les deux volumes déjà publiés que l'indépendance de l'esprit n'est pas toujours ennemi, et qu'un républicain savait rendre justice. »

Les fonds grévés de conditions sont restés au trésor, monsieur; le 3eme volume, commes les deux autres paraitre libre et vierge de tout contrôle.³⁴

No dia 13 de novembro de 1859, o mesmo *L'Echo du Brésil* divulgou outra matéria sobre o assunto, intitulada “*Encore le Brésil Pittoresque*”, na qual Aumont apresentou duas cartas de Frond e Ribeyrolles, publicadas no dia 7 de novembro no jornal *Correio Mercantil*.³⁵ Afirmou que a discussão avançara de tal forma que não seria possível acrescentar muitas informações, porque não tinha acesso aos “segredos de gabinete”, e não podia esclarecer melhor a relação entre os autores do livro e o Ministro do Império.³⁶

³⁴ *Ibidem*, p. 2.

³⁵ AUMONT, Altève. “Encore le Brésil Pittoresque”. *L'Écho du Brésil et de l'Amérique*, 13 de novembre 1859, p.2.

³⁶ Il y est question de la conduite du gouvernement brésilien vis-à-vis de l'auteur et de l'éditeur du *Brésil Pittoresque*: comme nous ne sommes pas admis dans le secrets de cabinet, nous n'avons rien à répondre aux déclarations de M.M. Ribeyrolles et Frond en ce qui concerne leurs rapports avec le ministère de l'empire. *Ibidem*, p. 2

Sobre a acusação de que o jornal *l'Echo du Brésil* também teria uma subvenção do governo, Aumont respondeu que o imperador apoiava várias publicações estrangeiras e também nacionais, que o fato não prejudicava a liberdade do jornal, e que não haveria motivo para ocultar esse apoio governamental.

Aumont afirmou a seguir que publicara apenas que os autores do *Brasil Pitoresco* haviam pedido uma subvenção ao governo, e não que essa havia sido concedida. Como escrevera em outros artigos, retomou a ideia de que os próprios autores do livro, em suas cartas, teriam confirmado essa subvenção, ao manifestarem-se afirmando sua imparcialidade e liberdade de expressão frente ao governo imperial.

Na semana seguinte, Altéve Aumont publicou novo texto, intitulado *Toujours le Brésil Pittoresque*, motivado por mais uma carta de Ribeyrolles dirigida a ele e publicada em outro jornal do Rio de Janeiro.³⁷ Ele reafirmou novamente a questão da subvenção para o *Brasil Pitoresco* e informou que uma verba do governo imperial tornara possível a publicação, pois a Tipografia Nacional teria impresso a obra gratuitamente:

[...] mais vous savez que c'est l'argent du gouvernement qui fournit à votre prose la possibilité d'être lue, qui lui donne la vie, puisque la typographie impériale a, si je ne me trompe, imprimé gratuitement votre ouvrage; et vous dits que vous n'encourez pas la responsabilité morale des démarches de votre éditeur et ami !! – Vous ne parlez pas sérieusement, M. Ribeyrolles (grifos meus).³⁸

Não encontrei em outros jornais a confirmação acerca da gratuidade da impressão do livro. Porém, o próprio Frond escrevera a Aumont anteriormente informando que o segundo volume do *Brasil Pitoresco* era de

³⁷ Carta de Ribeyrolles publicada no *Courrier du Brésil*, 27 novembre 1859, p.5, sem nenhum comentário por parte dos editores do jornal.

³⁸ “Toujours le Brésil Pittoresque”. *L'Echo du Brésil*, 20 novembre 1859, p. 3-4.

domínio público, e poderia ser reproduzido livremente, o que pressupõe um patrocínio para a publicação.³⁹

Pelo que consegui levantar nos jornais da época, essa última acusação de Aumont não mereceu resposta de Frond e Ribeyrolles, e a polêmica encerrou-se com um artigo publicado em 4 de dezembro de 1859. Nesse texto Aumont reproduziu uma carta de Ribeyrolles, publicada anteriormente no *Courrier du Brésil*, de 27 de novembro, na qual o autor informa que não iria continuar o debate com o editor do jornal, dado o caráter ardiloso dos artigos.⁴⁰ Nesse último texto, o redator do jornal respondeu a Ribeyrolles repetindo argumentos anteriores, e indagou aos autores do *Brasil Pitoresco* se eles se preocupavam com este jornal porque era lido na França, pelos correligionários políticos dos militantes, que iriam saber que estes teriam participado de um projeto com o apoio de um governo monárquico.⁴¹

Aparentemente a discussão encerrou-se com este último texto. Outros jornais importantes do Rio de Janeiro não levaram o assunto adiante; publicaram, entretanto, várias críticas e comentários sobre o texto

³⁹ Segundo Massa (1971: 170) e Rebelo (1963: 95-98) Manuel Antonio de Almeida, que seria redator de um outro volume do *Brasil Pitoresco*, dirigiu a Tipografia Nacional entre 1857 e 1858; nessa época Machado de Assis teria trabalhado no mesmo local como revisor. Almeida teria sido exonerado em 3 de novembro de 1859, pelo Ministro da Fazenda, barão de Uruguaiana (cf. MENDONÇA: 1991, 143). Os arquivos da Imprensa Nacional foram em parte destruídos, não há documentos relativos a esse período, salvo alguns relatórios ao ministro e alguns comprovantes de pagamento, a partir de 1860 (MASSA: 1971, p. 170).

⁴⁰ Carta publicada no *Courrier du Brésil*, 27 de novembro de 1859, p.5.

⁴¹ “En ce qui concerne M. Ribeyrolles : M. Ribeyrolles n’a pu expliquer en aucune façon pourquoi il a protesté si bruyamment contre mon allégation, tandis qu’il n’a pas réclamé contre le *Correo Mercantil*, qui a mis, bien avant moi et d’une manière bien plus nette, le nom de M. Ribeyrolles en avant pour demander au gouvernement une subvention pour le *Brésil Pittoresque*. – Et, ce qui est plus grave que tout le reste, c’est que M. Ribeyrolles se fait au moment même où il devrait répondre à l’interrogation suivante, que je lui ai adressée il y a quinze jours: « Serait-il vrai que votre indignation contre l’*Echo du Brésil*, vint de ce que mon journal, étant lu en Europe, va aux mains de vos correligionnaires politiques, qui vou acraient fait un crime de vous meter à une entreprise soutenue par un gouvernement monarchique quelcônque, - tandis que le *Correio Mercantil*, à cause de l’idiome dans lequel il est écrit, n’est compris ni en France, ni en Belgique, ni en Angleterre, est par conséquente ne pouvait commetre aucune indiscretion? ». AUMONT, Altève. « Fin de l’affaire du Brésil Pittoresque ». *L’Écho du Brésil et de l’Amérique*, 4 de décembre de 1859, p. 5.

do livro e ainda críticas sobre as litografias, das quais tratarei a seguir. A questão do eventual apoio do governo imperial foi retomada de forma sutil, como veremos, em artigos do *Diário do Rio de Janeiro* e do *Correio Mercantil*, entre outros, que enfatizaram o empenho de Victor Frond, em realizar a obra às próprias expensas, arcando com os inúmeros custos da publicação.⁴² Aumont, portanto, procurou atacar a integridade dos autores do livro por estes terem pedido uma subvenção a um governo monárquico e acusou a Tipografia Nacional de ter impresso gratuitamente a obra mas, ao mesmo tempo, informou que o imperador apoiava inúmeras publicações. Procurou claramente criar a polêmica em torno do patrocínio do livro, e tanto Frond quanto Ribeyrolles, ao enviarem a ele cartas de conteúdo um pouco contraditório, acabaram ampliando a discussão. Como afirmei anteriormente, não encontrei em outros jornais informações que confirmassem o patrocínio imperial.⁴³

O crítico Brito Broca, em texto de 1960, acrescentou dados interessantes à questão. Em artigo sobre o centenário do falecimento de Charles Ribeyrolles, utilizando como fonte o prefácio de François Dabadie à edição de 1863 do livro de Ribeyrolles intitulado *Les compagnons de la mort*, escreveu:

Sabe-se apenas que Ribeyrolles foi convidado para escrever um livro sobre o Brasil, que devia figurar na Exposição de Londres. Dabadie alude à iniciativa de 'editores inteligentes'. É de presumir-se que os entendimentos foram realizados pelo fotógrafo francês Victor Frond, que já se encontrava no Brasil e devia concorrer com a parte iconográfica da obra. E, evidentemente, o Governo Imperial subsidiou a edição. Que iria fazer uma grande propaganda do Brasil na Europa (BROCA, 1960: 228).

⁴² A questão do patrocínio imperial será retomada posteriormente.

⁴³ Nas publicações sobre história da fotografia no Brasil vários historiadores e estudiosos enfatizam o fato de não terem encontrado documentos ou recibos que comprovem diretamente o apoio do imperador à publicação (FERREZ, 1985; LAGO, 2008).

Dabadie informa que Ribeyrolles passou muitas dificuldades financeiras em Londres, quando recebeu o convite de Frond para redigir o texto do livro, “magnificamente executado”⁴⁴.

O provável objetivo do livro de representar o Brasil na exposição internacional permite compreender a rapidez com que o texto teve que ser escrito⁴⁵ e, sobretudo, o destaque dado pelos autores a certa modernização da capital do império, ao desenvolvimento das atividades econômicas e ao caráter liberal do governo de D. Pedro II, informações expressas no texto. Devemos lembrar que a publicação aliou em seu projeto editorial as inovações da litografia e da fotografia.

Brito Broca apontou a proximidade de Ribeyrolles com o grupo de franceses liberais ligados ao jornal “*Courrier du Brésil*”, habituados a encontrarem-se na loja de Paula Brito, na Praça da Constituição, Rio de Janeiro. O crítico enfatizou ainda a amizade de Ribeyrolles com Machado de Assis, então no início da carreira literária.

Dabadie, no referido prefácio à obra de Ribeyrolles, informou que, após a publicação do *Brasil Pitoresco*, o autor decidira voltar à terra natal. As disposições sobre seu exílio haviam sido prescritas e Ribeyrolles era esperado ansiosamente na França. Segundo Dabadie, entretanto, aparentemente o escritor tinha a intenção de continuar a viver no Brasil. Ribeyrolles, porém, faleceu em 1860, vítima uma peritonite, e “o navio que

⁴⁴« Revenu à Londres sans gagnepain, et quoique toutes les bourses lui fussent ouvertes, Ribeyrolles languit près de trois ans dans une gêne voisine de la misère; car, ainsi qu'en témoigne M. Vacquerie, 'sa délicatesse exquise refusait toutes les offres'. Il ne fallait rien moins que la nécessité absolue d'améliorer sa condition pour le décider à franchir l'Océan, c'est-à-dire pour s'éloigner de la vantage de la terre de ses souvenirs et de ses rêves. Il se rendit donc dans l'Amérique méridionale, chargé par des éditeurs intelligentes d'écrire le texte français du *Brasil pitoresco*, livre magnifiquement exécuté, qui figurait à la dernière Exposition universelle de Londres, et où Ribeyrolles, assurent des connaisseurs qui font autorité, s'est surpassé lui-même » (DABADIE apud RIBEYROLLES, 1863 [1845] : XX).

⁴⁵ Pesavento destacou que a correspondência do ministro britânico, enviada com apenas um ano de antecedência e os entraves da burocracia monárquica fizeram com os preparativos para a Exposição Universal de Londres tivessem que ser realizados apressadamente (1997: 99).

devia levá-lo de regresso à Europa, levou, ao contrário, a notícia de sua morte” (BROCA, 1960: 228).

Um “livro-monumento”

A polêmica entre os autores do *Brasil Pitoresco* e o editor do jornal *L'Écho du Brésil et de l'Amérique* foi particularmente interessante por revelar novos dados sobre a publicação. A partir dessa foram publicados outros artigos nos jornais, esparsamente, que comentaram o texto do livro, reproduziram alguns capítulos e acompanharam atentamente a chegada e distribuição das imagens, elogiando muito a qualidade das litografias.

Em 15 de julho de 1860, o jornal *Courrier du Brésil* publicou na coluna Comunicações uma carta do “correspondente do *Brasil Pitoresco* em Paris”, datada de 5 de junho, na qual este informa sobre o avanço na produção das litografias, sobre os retratos da família imperial e sobre as dez primeiras vistas fotográficas, enfatizando o trabalho dos litógrafos franceses, já renomados por realizarem retratos de soberanos europeus:

Le portrait de l'empereur, dû à l'habile crayon di litographe Léon Noel, célèbre par les portraits d'un grand nombre de têtes couronnées, les reines d'Angleterre et d'Espagne, les imperatrices de France et de Russie, de la grande duchesse de Bade etc., etc., est en ce moment complètement terminé, et le tirage que j'ai demandé sur papier de Chine, collé sur du beau papier et de belles dimensions, se fait en ce moment chez Lemercier, et le resultat est à mon avis assez satisfaisant.

Celui de la princesse Impériale, également achevé, et fait par Desmaison, le lithographe de presque toutes les jolies figures de Vidal, est entre les mains de Lemercier qui en a également commencé le tirage. Ce portrait, charmant d'arrangement et de pose, satisfera j'espère toutes les personnes qui le verront et le posséderont ; ainsi ai-je voulu que celui de la princesse Leopoldina fut confié à ce même artiste; et nous avons ensemble fait un petit arrangement décoratif de la pièce, por que ces deux portraits refissent parfaitement pendants, et pussent aller bien ensemble. Ils

seront l'un et l'autre de forme ovale, comme sont ceux de l'empereur et de l'imperatrice, et formeront ainsi je crois, quatre très-beaux portraits.⁴⁶

O artigo informou também sobre a intervenção do litógrafo que, por exemplo, alteraram a decoração presente no ambiente onde a imperatriz foi retratada, para torna-la semelhante à do retrato de D. Pedro II (Figs. 1F e 2F). A litografia, associada à fotografia nas publicações do período, auxiliava na definição dos detalhes das imagens e também a aproximar a imagem fotográfica da tradição da pintura.

Em agosto de 1860, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou na coluna Noticiário a breve nota abaixo:

Vimos as sete primeiras litografias do *Brasil Pitoresco*, de C. Ribeyrolles e Victor Frond, que acabam de chegar de Paris, onde se está fazendo esse magnífico álbum. São os retratos de Suas Majestades e Altezas Imperiais e três vistas da nossa cidade e porto.

Poucas vezes terá saído das oficinas francesas um trabalho mais perfeito.

Copiados das belas fotografias do Sr. Frond, tanto os retratos como as vistas foram transferidas para a pedra pelos mais notáveis litógrafos de Paris.⁴⁷

Essas notas faziam parte também de uma espécie de estratégia de propaganda do álbum, que mereceu sempre algumas linhas nos jornais até 1861. O *Courrier du Brésil* de 27 de janeiro de 1861 também acompanhou a distribuição das imagens, informando estas concluiriam, em breve, “uma obra incomparável”.⁴⁸

Desde a concepção do projeto inicial, os redatores do jornal *O Paraíba*, de Petrópolis, acompanharam com atenção os fatos relacionados à publicação do *Brasil Pitoresco*, divulgando vários capítulos do livro. A

⁴⁶ *Courrier du Brésil*, 15 de juillet de 1860, p.4. Communications.

⁴⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de agosto de 1860, p.1, Col. Noticiário, não assinada.

⁴⁸ *Courrier du Brésil*, n.4, 27 janvier 1861, p. 3.

equipe da redação, mesmo antes do fim do pequeno jornal, reuniu-se com a missão de traduzir o texto de Ribeyrolles. Integravam o grupo: Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Remígio de Sena Pereira, Francisco Ramos Paz e Reinaldo Franco Montoro.

Em 7 de julho de 1859, o jornal publicou um artigo comentando o capítulo O Mar (carta a Victor Hugo). O autor informou: “Esta magnífica epístola é destinada a abrir o segundo volume do *Brasil Pitoresco*, acompanhada de mais duas, uma escrita a Ledru Rollin sobre o governo do Brasil, e a outra a Proudhon sobre as nossas finanças”. O dado é relevante porque Ribeyrolles provavelmente teve que alterar o texto e não pôde manter as dedicatórias aos dois conhecidos intelectuais socialistas, como era sua intenção.

O jornalista utilizou um argumento que seria retomado em críticas posteriores por outros articulistas: o do “serviço prestado ao Brasil”:

A parte descritiva das coisas do país a cargo e com os judiciosos comentários do Sr. Charles Ribeyrolles, é acompanhada e ilustrada por magníficas estampas de fotografia a cargo do Sr. Victor Frond, que empreendendo a publicação do *Brasil Pitoresco*, tal qual a concebeu e a vai executando, presta-nos um serviço que ainda não foi geralmente compreendido nem apreciado entre nós.

O *Brasil Pitoresco* é no entanto um livro monumento, ou um monumento nacional; é o melhor álbum, o melhor ostensor, a maior ilustração das coisas e pensamentos desta nossa terra, tão admiravelmente dotada para figurar um dia politicamente no mundo na grandiosa proporção de sua representação material (grifos meus).⁴⁹

A expressão “livro-monumento” indica uma reflexão no âmbito europeu, sobre os “monumentos literários”, e seria mencionada posteriormente em carta de Victor Hugo a Ribeyrolles (datada de 7 de agosto de 1859).

⁴⁹ *O Paraíba* (Petrópolis), 7 de julho de 1859, p. 1.

No mesmo mês de julho, o jornal *Courrier du Brésil* divulgou o capítulo “La Mer” [O Mar], comentando que o livro de Ribeyrolles era mais que um “monumento literário”, porque apresentou uma interpretação da história nacional de forma clara e acessível. O jornalista afirmou ainda que D. Pedro II prestara a seu país um serviço que nenhum outro monarca ousaria imaginar: consentira que a Tipografia Nacional imprimisse um trabalho notável, isento de censura e inspirado pelo “bom gênio da humanidade.”⁵⁰.

Após toda a repercussão na imprensa por ocasião da publicação do texto, em 1859, o *Brasil Pitoresco* volta a ser manchete dos jornais no ano seguinte. O motivo, entretanto, foi o falecimento de Charles Ribeyrolles, e, 2 de junho de 1860, amplamente divulgado nos principais periódicos do Rio de Janeiro.

O falecimento de Ribeyrolles

O crítico Brito Broca comentou sobre a repercussão da morte de Ribeyrolles no jornal “*Courrier du Brésil*”, que reproduziu os discursos de Thaumur, Charles Quentin, Ad. Hubert, doutor Gornet (prefeito em Paris na época da revolução de 1848) e Huger, todos exilados franceses (BROCA, 1960). Na missa em sua homenagem todos lembraram sua militância política e Charles Quentin comentou que durante o sepultamento “La foule

⁵⁰ « Le livre de M. de Ribeyrolles dont nous avons extrait quelques chapitres est plus qu'un monument littéraire, c'est un enseignement clair et salutaire, c'est l'interprétation de l'histoire mise en code populaire. Ceux qui le liront, avec impartialité et recueillement, conviendront avec nous que l'auteur du *Brésil Pittoresque* a fait plus pour le peuple brésilien et pour la grandeur future du pays, par sa loyale critique et ses justes appréciations, que tous les Reybaud improvisés. Le chef de l'Etat, mieux que les hauts directeurs de la pensée d'autrui, a su rendre à son pays un service que nul monarque sur le globe n'oserait imaginer: il a consenti à voir sortir de l'imprimerie nationale un travail remarquable, vierge de censure et inspiré par le bon génie de l'humanité », *Courrier du Brésil*, 31 juillet 1859, p.1.

qui entoure la tombe répète avec enthousiasme – Vive la République démocratique et sociale” - o brado que se ouvia dos revolucionários em Paris em 1848.

O crítico informa ainda que nessa época vieram a público duas cartas de autoria de Victor Hugo, dirigidas a Ribeyrolles por ocasião da publicação do “*Brasil Pitoresco*”, e que foram publicadas no jornal “*Courrier du Brésil*”, de 8 de junho de 1860. Essas cartas, que serão comentadas no capítulo quatro, revelaram-se importantes porque, ao virem a público por ocasião do falecimento de Ribeyrolles enfatizaram, dentre outras questões, o caráter liberal do livro.

Após o falecimento de Ribeyrolles, foi iniciada uma campanha de subscrição para a construção de um monumento em sua homenagem. Foi solicitado a Victor Hugo que escrevesse um epitáfio para o túmulo de Ribeyrolles. Vários anúncios e artigos tratando da subscrição foram publicados nos jornais da época. O *Courrier du Brésil* de 9 de dezembro de 1860 divulgou a carta enviada por Victor Hugo e o texto do epitáfio. Na correspondência dirigida “Aux Brésiliens”, datada de 4 de novembro de 1860, o autor retomou a idéia, expressa em uma das cartas dirigidas a Ribeyrolles, de que ele “elevara um monumento ao Brasil”, e “fizera justiça à democracia e à razão”:

Ribeyrolles est allé chez vous et il a écrit sur vous un beau livre, un livre digne de votre nation, de votre illustre histoire, de votre admirable pays. Il a signalé avec une sympathie enthousiaste votre marche de plus en plus lumineuse vers tous les progrès. Il vous a fraternellement rendu justice au nom de la démocratie et de la civilisation. Plusieurs de pages de son livre sont comme des tables de marbre où votre gloire est écrite, où votre avenir est prédit. Il est mort en faisant cette oeuvre; il est mort pauvre; vous aviez, vous peuple brésilien, une dette envers lui; vous avez voulu la payer magnifiquement.

Ribeyrolles avait élevé un monument au Brésil; le Brésil élève un monument a Ribeyrolles. Honneur à vous! ainsi recevoir et ainsi rendre, cela est deux fois admirable (grifos meus).⁵¹

⁵¹ *Courrier du Brésil*, 9 de dezembro de 1860, p.2.

Victor Hugo comentou assim as virtudes políticas de Ribeyrolles e encaminhou os versos do epitáfio, caso o considerassem útil:

Il accepta l'exil; il aime les souffrances ;
Intrépide, il voulut toutes les délivrances ;
Il servit tous les droits par toutes les vertus ;
Car l'idie est un glaive et l'âme est une force,
et la plume de Wilbeforce
Sort du même fourreau que le fer de Brutus.

Victor Hugo⁵²

O crítico literário Raimundo Magalhães, que publicou um artigo sobre a repercussão da morte de Ribeyrolles, lembra que Wilbeforce fora o fundador do jornal inglês “*The Christian Observer*”, notável pelo empenho na luta contra a escravidão: “Comparando Charles Ribeyrolles a um Wilbeforce, Victor Hugo fez-lhe um elogio que não poderia ser traduzido em adjetivos (MAGALHÃES, 1958a: 38).

A morte de Ribeyrolles foi amplamente divulgada em sua época e, como nota Segala, a partir deste momento foi enfatizada pela imprensa a trajetória política dos proscritos franceses. Frond comprometeu-se a finalizar a publicação, mantendo o texto tal como havia sido deixado por Ribeyrolles. Assim, publicou no *Courrier du Brésil* uma nota comunicando que recolhera assinaturas de amigos de Ribeyrolles no manuscrito do terceiro volume, para assegurar a integridade e exatidão do mesmo.⁵³

⁵² *Ibidem.* [Aceitou o exílio, amou as dificuldades;
Intrépido, quis todas as liberdades;
A todos os direitos por todas as virtudes serviu
Pois a Ideia é uma espada e a Alma, uma força
E a pena de Wilbeforce
Da mesma bainha que o ferro de Brutus saiu.]

- tradução de Jean-Michel Massa (2009: 240).

⁵³ Nota publicada a pedido : «Pour garantir l'intégrité et l'exactitude du manuscrit du 3eme. volume du *Brésil Pittoresque*, M. Frond a, spontanément, réuni plusieurs amis de M. Ribeyrolles qui constateront par un *ne varietur* signé sur chaque feuille, l'état exact du

Em uma nota no final do livro Frond esclareceu que eles pretendiam realizar outro volume, no qual incluiriam a Bahia e Pernambuco e “um quadro resumo das demais províncias do Império, terminando a obra por um exame crítico da instituição social” no Brasil. Após a publicação do terceiro volume de texto e da distribuição das imagens, com toda a repercussão do texto de Ribeyrolles e das imagens, Frond empenhou-se em uma espécie de continuação do *Brasil Pitoresco*, da qual tratarei no quarto capítulo.

manuscrit, et les parties incomplètes seront laissées en blanc. ». *Courrier du Brésil*, 8 de juin de 1860, p. 3.

4

A recepção do livro de Frond e Ribeyrolles

Principais críticas ao livro

O jornal *A Legenda*, de São Paulo, publicou em julho de 1860 um artigo não assinado, no qual o autor homenageou Ribeyrolles analisando sua trajetória política. Comentando de maneira abreviada o texto do *Brasil Pitoresco*, destacou a parte relativa à Conspiração de Minas: “Indagador minucioso, Ribeyrolles arrancou da poeira do esquecimento uma página brilhante”, informando ainda que “o processo e punição dos mártires da inconfidência - avivou-os ele, o hábil escritor, no espírito do público”¹. Foram destacadas outras partes do texto: a descrição da baía, “que excede a tudo quanto há a este respeito”, e da floresta virgem. Para o autor “alguns municípios da província do Rio de Janeiro que contém em si germens de prosperidade e riqueza devem muito a Charles Ribeyrolles, que chamou sobre eles a atenção dos nossos e a dos estrangeiros”². Os

¹ “Charles Ribeyrolles”, *A Legenda*, São Paulo, 1860, n.1, julho, p. 3-5. O jornal, que tratava de questões sociais e políticas, foi fundado em 1860 por Teófilo Ottoni Filho e Salvador de Mendonça (que escreveu também para o *Diário do Rio de Janeiro*, *Jornal do Comércio* e *Correio Mercantil*). Foram publicados somente doze números durante o ano de 1860.

² *Ibidem*: 5.

responsáveis por este periódico paulista, próximos a Saldanha Marinho, do *Diário do Rio de Janeiro*, representarem as tendências republicanas em São Paulo. O mesmo artigo foi divulgado, em francês, no *Courrier du Brésil*, de 5 de agosto. Após a divulgação do texto do *Brasil Pitoresco*, a Conspiração de Minas passou a ser um assunto debatido frequentemente nos jornais da Corte.

Em 20 de julho, o *Diário do Rio de Janeiro* reproduziu, na coluna Noticiário, uma matéria publicada no *Monitor* (jornal publicado no exterior)³ no mês anterior, que tratava das litografias destacando, como em outras críticas, as imagens da *Cascata do Itamaraty*, da *Floresta Virgem* e das fazendas fluminenses:

Acabamos de ver nas oficinas de Lemercier as primeiras gravuras de uma magnífica publicação de litografias copiadas das vistas tiradas nos primeiros lugares, e a qual se intitula: *Brasil Pitoresco*.

A julgarmos pelo que está feito, podemos desde já assegurar que será esta uma obra monumental.

Começa brilhantemente pelos retratos da família imperial do Brasil. A cabeça de S.M. D. Pedro II é bela e está bem lançada; como são mui gentis os retratos das duas princesas imperiais.

Este *álbum* compor-se-á de numerosas gravuras representando tudo o que há de mais notável no Brasil: - aquedutos, panoramas, etc.

Mais de vinte gravuras de costumes completarão esta importante publicação, que é aqui dirigida por H. Chomet.

Victor Frond havia informado, em um comunicado do *Correio Mercantil*, de 16 de março de 1858, que estaria impedido de viajar à França.⁴ O jornal *Courrier du Brésil*, também havia publicado uma carta do correspondente do *Brasil Pitoresco*, informando sobre as litografias, conforme comentado anteriormente. Aparentemente, H. Chomet foi responsável por intermediar a toda fatura das imagens junto à Maison Lemercier, em Paris. O Dr. H. Chomet foi o presidente da Société Française

³ Trata-se provavelmente do *Le Moniteur Photographique* ou do *Le Moniteur Universel*.

⁴ Conforme comentado no capítulo 1.

de Secours Mutuels (Sociedade Francesa de Socorros Mútuos), fundada em 1856, que teve entre seus associados Victor Frond e B.L. Garnier, entre outros.⁵

O *Brasil Pitoresco* foi ainda objeto de outros comentários na imprensa, em sua maioria textos breves, que acompanharam a publicação de diversos capítulos e a distribuição das imagens. As críticas mais interessantes foram publicadas em 1861, nos jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro*, e serão analisadas a seguir.

Um espírito imparcial, as paisagens mais belas e os sítios mais pitorescos

Nos jornais do período foram freqüentes os comentários acerca da importância da publicação para uma necessária campanha de incentivo à imigração. No *Correio Mercantil* de 23 de julho de 1861 foi publicado um artigo sobre o livro de Frond e Ribeyrolles assinado com as iniciais S.F., que analisou a importância do texto. O autor comentou a atuação política de Ribeyrolles na França e na Inglaterra, o convite de Frond, a viagem e a admiração de Ribeyrolles pelo Brasil, onde contemplou “os horizontes infinitos, as florestas primitivas, os rios que são mares, as montanhas

⁵ Na Biblioteca Gallica, França, conta o nome: Chomet, Antoine-Joseph (conhecido como Hector, Dr), nascido em Moulins (Allier) em 1808. Como nota Canelas, H. Chomet é citado em um dicionário biográfico do movimento operário francês como um dos chefes mais ativos das insurreições em Donjon e Lapalisse, em dezembro de 1851. Devido ao golpe de Estado de 1851 na França, foi preso e transportado para Lambessa, na Argélia, onde Frond também foi prisioneiro. Ele teria se refugiado Brasil em 1852. Em 1853, o Dr. J. H. Chomet, residente à Rua do Ouvidor, publicou um anúncio como médico no Almanak Laemmert (CANELAS, 2007 : 158-159). A Biblioteca Nacional da França – BnF possui de sua autoria os livros: *Conseils aux femmes sur leur santé et sur leurs maladies*, par M. H. Chomet. Paris : Garnier frères, 1846; *Le Choléra-morbus, ses causes, sa marche, ses symptômes et son traitement, d'après les faits observés en 1832 et 1849*, par H. Chomet, Paris : G. Baillière, 1849; e *Effets et influence de la musique sur la santé et sur la maladie*, par le Dr H. Chomet, Paris : G. Baillière, 1874.

gigantes”. O autor do artigo indicou a seguir um questionamento de Ribeyrolles sobre a sociedade brasileira, que na verdade, já revelava o interesse maior da publicação, sua utilização em uma campanha de imigração:

O que faltava aí?

O braço inteligente do homem, que extraísse do solo os tesouros com que ele compensa o trabalho; que levantasse cidades no lugar das matas, que cobrisse de barcos os rios imensos e de plantações as montanhas altivas; que tomasse posse dessa terra até os remotos horizontes. Aí, quem sabe? As famílias empobrecidas, as gerações oprimidas no velho mundo viriam talvez fundar colônias livres e florescentes. ⁶

O crítico considerou o estilo de Ribeyrolles “sempre elevado, poético muitas vezes, colorido, cheio de vida, ornado de imagens, mais brilhante do que fluente, mas enérgico e bem sustentado em todo o livro”, enfatizando que alguns capítulos eram verdadeiros poemas, como: *As primeiras velas*, *O mar*, *A conjuração de Minas*, *A independência* e *O mato virgem*, entre outros. Destacou, sobretudo, a desejada imparcialidade de Ribeyrolles, que conferiria credibilidade ao livro no exterior:

Escrevendo essa obra, Ribeyrolles tinha em mente tornar o Brasil conhecido da Europa, que mal nos julga pelas narrações mentirosas ou pelos panegíricos tolos de viajantes sem critério e sem consciência.

[...]

Para um trabalho neste gênero, que seja proveitoso, não serve uma pena assalariada a fim de tecer elogios, não; precisa-se de uma inteligência, que compreenda, que discrimine; um estilo que pinte com verdade e traduza as belezas do quadro sem lhe alterar as cores mimosas; um caráter independente, que não se curve a preconceitos, nem lisonjeie os poderosos: um espírito imparcial, que elogie sem medo de que o confundam com o adulator servil, que censure sem hesitar ante o receio de que o acusem como invejoso.

Assim escreveu Ribeyrolles, e por isso o seu livro fará mais pela nossa grande questão de colonização, do que o dinheiro atirado

⁶ *Correio Mercantil* (Rio de Janeiro), 23 de julho de 1861, p. 1.

às mãos cheias, e as repartições aparatosas com seu exército de agentes.⁷

O autor do artigo elogiou o trabalho de Frond e as ilustrações do álbum, relatando ainda afinidade ideológica entre os autores do texto e das fotografias:

Enquanto o poeta cismava assim, Victor Frond, o artista, admirava enlevado os panoramas magníficos, os quadros maravilhosos, que nessa natureza virgem e luxuriante o sol desenhava a seus olhos.

O poeta e o artista compreenderam-se e criaram o *Brasil Pitoresco*.

S.F. mostrou-se, sobretudo, consciente da importância da publicação também do ponto de vista estético, pela extrema qualidade das gravuras obtidas a partir de fotografias, que poderiam rivalizar com a pintura:

Victor Frond trabalha com um pincel que o próprio Rafael invejaria; é o sol. Invocado pelo poeta nas primeiras páginas, o sol sorriu-lhe satisfeito. Victor Frond, hábil e consciencioso fotógrafo, recolheu esse sorriso que animava a natureza, e desenhou os mais ricos panoramas, as paisagens mais belas, os sítios mais pitorescos, que percorrera ao lado de Ribeyrolles.

Litografados em Paris pelos artistas de maior merecimento e impressos nas oficinas de Lemercier, que se prezam de uma reputação respeitada em toda a Europa, os desenhos de Victor Frond não são apenas simples *ilustrações* de um livro; são quadros delicados, que desafiam a crítica e que podem, em ricas molduras, servir de ornato nos salões mais elegantes.

Se o livro fala ao coração e à inteligência, o álbum fala aos olhos: onde aquela hesita, estes ficam encantados; o trabalho do artista e o livro não se podem separar; nasceram de um mesmo sentimento, foram guiados pela mesma idéia, tendem ao mesmo resultado.⁸

⁷ *Correio Mercantil* (Rio de Janeiro), 23 de julho de 1861, p. 1.

⁸ *Ibidem*, p. 1.

O articulista considerou ainda o capítulo “A Conspiração de Minas” como um dos mais belos da publicação, destacando ainda os capítulos “O Mato Virgem”, “A Fazenda” e a descrição das paisagens do interior fluminense: Iguaçu, Vassouras, Valença, Paraíba do Sul, Campos e São Fidélis, e informando:

Fecha a obra uma análise das nossas instituições, um estudo do trabalho da colonização com os defeitos dos sistemas seguidos, e uma indicação dos meios, que poderão dar-nos resultados proficuos.

S.F. reiterou, ao longo do texto, a afinidade ideológica entre o autor do texto e das fotografias, talvez porque após o falecimento de Ribeyrolles, a imprensa tenha destacado seu passado político e, após a polêmica de 1859 e a divulgação de cartas de Victor Hugo sobre o livro, considerado que ele havia feito uma obra relevante, porque fora fiel a seus princípios. Frond intermediara a subscrição, o apoio do governo imperial e a parte comercial relacionada à publicação, e aparentemente não tivera ainda seu trabalho tão reconhecido pela imprensa quanto Ribeyrolles.

O autor do artigo afirmou ainda:

A alguns parecerá extemporâneo este artigo sobre um livro publicado há tempo. Eu porém, julgo que é sempre ocasião própria de elogiar o que é bom e belo, de render justiça ao mérito.

Demais, o *Brasil Pitoresco* será sempre de atualidade enquanto durar entre nós essa questão vital da colonização. O livro de Ch. Ribeyrolles não é somente um interessante trabalho literário, é também um dos melhores méis de propaganda em favor a colonização para o Brasil, e a colonização é o futuro da nossa terra.

S.F. encerrou o artigo citando uma passagem do *Brasil Pitoresco* na qual Ribeyrolles ironizou os escritos de viagem que enfatizavam o caráter “exótico” do Brasil e comentou ainda a liberalidade do governo de D. Pedro II:

Depois da leitura do livro, ninguém julgará vir aqui encontrar um Eldorado, a terra da promessa.

O poeta previa as perguntas dos sonhadores de Califórnia quando escreveu estas últimas palavras: “Se alguns curiosos desejarem notícias dos brilhantes, das cobras e dos beija-flores, dir-lhes-ei aqui o estado desses valores. Os brilhantes tornam-se raros e ervanços; as cobras, posto que não estejam catequizadas como os índios, já não mordem, e os beija-flores são sempre bonitos.

Mas, se já não há brilhantes, existe sem tamanho um território imenso e rico, próprio para toda a cultura; há uma forma de governo, que favorece o livre desenvolvimento da atividade individual e um futuro risonho de esperanças para os homens de boa vontade.

Esta conclusão vale de certo uma Califórnia.⁹

Devemos notar que nesse trecho há uma referência à Califórnia, onde fora descoberto ouro na década de 1850 e às narrativas exóticas sobre a natureza brasileira. O artigo, aparentemente, integrou uma campanha de propaganda do livro, seguido por outro, igualmente interessante, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, e por uma solicitação de verba para uma espécie de continuação do *Brasil Pitoresco*, assuntos que serão abordados nesse capítulo.

Um jornal do período auxiliou na pesquisa sobre o autor do artigo. Em novembro de 1861 o *Courrier du Brésil* informou na seção “Cronique du moment” sobre uma biografia do conde de Cavour lançada por Souza Ferreira, um jovem escritor ligado à redação do *Correio Mercantil*.¹⁰ Ele faleceu em 1907, data em que o *Jornal do Comércio* publicou uma breve biografia do escritor e jornalista, permitindo confirmar a autoria do artigo sobre o *Brasil Pitoresco*. O artigo, não assinado, informa que ele escrevera para o *Diário do Rio de Janeiro*, na época em que era dirigido por José de Alencar e:

⁹ *Correio Mercantil* (Rio de Janeiro), 23 de julho de 1861, p. 1.

¹⁰ « L'oeuvre de Mr. Souza Ferreira ne permet pas l'analyse; c'est l'exquise rapide de la vie toute de dévotion, de pensée et d'amour du grand politique italien./Nous en donnerons prochainement une traduction, esperant payer ainsi notre tribut d'estime à un grand citoyen et de gratitude à l'un de nos collègues pour sa généreuse initiative ». *Courrier du Brésil*, 3 novembre 1861, p.1. Cronique du moment.

O autor de *Cinco Minutos* estimava tanto a cooperação literária do seu companheiro que lhe deu o folhetim dos domingos, seção que tinha tão grande importância jornalística, que não era folhetinista domingueiro escritor sem renome.

Esses folhetins eram assinados S.F. ¹¹

O artigo informa ainda que Souza Ferreira ingressara no *Jornal do Comércio* em 1868, assumindo a chefia de redação em 1888, e acrescenta um dado interessante: “após a lei que extinguiu a escravidão, mereceu do Governo o título do Conselho de Sua Majestade, o Imperador”. João Carlos de Souza Ferreira, redator chefe do *Jornal do Comércio*, foi mencionado várias vezes na correspondência do Barão do Rio Branco, por ocasião da elaboração do *Album de vues du Brésil*, um anexo ao livro *Le Brésil*, de autoria de E. Levasseur, publicado na França para a Exposição Universal de Paris de 1889.

¹¹ *Jornal do Comércio*, 18/04/1907, p. 3. Gazetilha. “Conselheiro Souza Ferreira”. A biografia informa que Souza Ferreira ingressou na Faculdade de Direito de São Paulo, sendo forçado a abandonar o curso por questões financeiras, passando a trabalhar no funcionalismo público e como jornalista. Posteriormente, ele foi oficial de gabinete dos Ministros Silva Ferraz, Visconde de Inhomirim e Souza Franco. Autor, entre outras, de uma biografia do Barão de Mauá e de Evaristo Ferreira da Veiga (jornalista redator do periódico *Aurora Fluminens*).

“Uma bela obra de arte, como talvez não possua no mesmo gênero país algum”

Outra crítica igualmente interessante sobre o álbum de Frond e Ribeyrolles foi publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, de 29 de julho de 1861, alguns dias após o artigo de Souza Ferreira, em um artigo não assinado.¹² Seu autor reafirmou a relevância do livro para a propaganda de imigração, nos mesmos termos que o autor do referido artigo do *Correio Mercantil*:

O *Brasil Pitoresco* é o primeiro passo dado em condições de eficácia e proveito para uma propaganda, que por muitas causas, é hoje para nós uma triste, mas indeclinável necessidade, se não quisermos ver longamente sacrificados interesses que nos são muito vitais.

Por isso estimamos esse livro.

É aquele o caminho mais seguro de desafrontar, na opinião da Europa, os nossos créditos de nação civilizada, hoje tão seriamente comprometidos. Esforços, dispêndios, atividade, tudo será abalado no empenho em que estamos de atrair ao nosso seio a corrente da imigração espontânea – condição de que depende todo o nosso futuro –, enquanto se não desvanecer no espírito das populações européias os preconceitos que nos amesquinham a seus olhos.¹³

O autor comentou que texto e ilustrações se complementavam dignamente, sendo que a fotografia teria, entre outros, o papel de conferir veracidade ao texto:

O que a página descreve, a estampa reproduz: uma expõe, refere, conta; a outra justifica, demonstra, comprova. A mentira e a

¹² *Diário do Rio de Janeiro*, 29 de julho de 1861, p.1. “O Brasil Pitoresco, texto por Ch. Ribeyrolles. Álbum de Vistas por Victor Frond”. Coluna Folhetim. Artigo não assinado, p. 1.

¹³ *Ibidem*.

exageração para mais ou para menos tornaram-se assim impossíveis naquele trabalho todo de consciência. Quem duvidar do que descreveu o poeta, veja o que copiou o fotógrafo.

Informou que, dos setenta e cinco quadros que integravam o álbum, trinta e cinco já se encontravam distribuídos. Entre as litografias mereceram maiores comentários as seguintes: *Cascata do Itamaraty*, *A Figueira Brava* e *Uma Vista do Paraíba* (ponte sobre o Rio Paraíba do Sul). Ao tratar da gravura *Cortina da Floresta* o autor descreveu os detalhes da vegetação, como o intrincado dos cipós e as árvores que parecem se esforçar para alcançar o céu, e avaliou que ao bem reproduzido “aspecto geral em toda a sua majestade sombria e imponente junta-se ali uma rara exatidão no apanhar dos detalhes mais fugitivos”. Acerca da litografia que apresenta a floresta afirmou o autor do artigo: “*é preciso, dizemos, ter visto assim alguns pontos da natureza americana para dar todo o quilate à fidelidade daquele quadro*”, acrescentando: “*Não há dúvida: é americano, é brasileiro aquilo!*”.¹⁴

Ainda sobre a litografia *Cortina da Floresta*, o jornalista lembrou aos leitores as prováveis dificuldades no trabalho do fotógrafo:

deve ter sido um dos mais custosos ao artista. Imagine-se quanta paciência, quanto amor, quanta dedicação conscienciosa lhe não deve ter custado esperar durante dias inteiros o momento fugitivo e raro em que todas as condições fossem favoráveis para fixar no instrumento a imagem de um pano de floresta; que soma de boa vontade não lhe há de ter sido mister empregar para surpreender a nossa natureza em um minuto de imobilidade completa, sem contar que ainda mesmo nessa imobilidade o mais simples acidente da luz podia tudo transtornar e perder!¹⁵

Além de elogiar as litografias *Cascata do Itamaraty* e *A Figueira Brava*, (Figs. 11F, 13F e 25F) considerada de uma verdade surpreendente, o autor

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

descreveu a gravura *Uma vista do Paraíba* (Fig. 20F) que considerou ser talvez a mais interessante de toda a coleção:

O rio estende-se por um plano imenso e vai perder-se se estreitando pouco a pouco nos confins de um horizonte longínquo: à esquerda fica a graciosa vila, cujas casas se podem contar; em face dela parte a ponte de cinco arcos que ganha a margem oposta, onde se descobre um pequeno arraial meio coberto pela vegetação; entre as duas margens uma pequena ilha à flor das águas dá um vivo realce ao pitoresco da paisagem.¹⁶

O articulista demonstrou um bom conhecimento sobre as publicações européias ilustradas a partir de fotografias, avaliando positivamente o trabalho de Frond, e percebendo que os ângulos e pontos de vista foram cuidadosamente escolhidos, levando em conta os objetivos do projeto editorial:

O artista mostrou sempre o melhor gosto e o mais fino tato na escolha dos pontos de vista e, ajudado da perfeição e bem acabado dos quadros, conseguiu revelar na sua coleção uma série de cenas que rivalizam no pitoresco e na amenidade com tudo quanto conhecemos em trabalhos do mesmo gênero, mas talvez não tão completo, feitos sobre a Suíça e outros países aprazíveis da Europa.¹⁷

Além de destacar a qualidade do trabalho do fotógrafo, revelou a compreensão do projeto editorial que procurava se igualar às várias publicações ilustradas lançadas na Europa e principalmente em Paris, mas também mostrar o potencial econômico e as instituições públicas no Brasil:

Se dos painéis que tinham por fim unicamente dar ideia da beleza e do vigor da nossa natureza, passamos àqueles que copiam as obras dos homens, que demonstram nosso progresso material, iguais

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

encômios merece Victor Frond pelo esmero que empregou em realizá-los.¹⁸ (grifos meus).

O jornalista revelou o pleno conhecimento do objetivo do projeto editorial, a propaganda de imigração, de que tratarei posteriormente, ao definir os temas principais tratados no livro. Em seguida, discorreu sobre a série de gravuras que apresentam o panorama da baía de Guanabara: a Entrada da Barra, o Arsenal de Guerra, o Castelo, a Alfândega, a Igreja da Candelária, o Arsenal de Marinha, o Convento de S. Bento, a Saúde, Niterói e S. Domingos. Comparando essas ilustrações com os efeitos desejáveis na pintura de paisagem, afirmou:

Nada há que corrigir nem que desejar nesses quadros. Podem-se contar os edifícios, assinalar as ruas, numerar as casas. A perspectiva é corretíssima, a sucessão dos planos a mais natural. Os horizontes são, sobretudo, de uma suavidade notável.¹⁹

Nessa época haviam sido entregues aos assinantes da publicação trinta e uma imagens. O jornalista teve acesso às fotografias de Frond antes de serem enviadas a Paris, provavelmente quando foram expostas no ateliê de Bernasconi, e escreveu acerca das imagens ainda não distribuídas:

Como se vê nada falta: paisagens, monumentos, povoações, estabelecimentos, tipos, costumes, cenas de descanso, cenas de trabalho, coisa alguma foi esquecida, nenhum assunto desprezado como frívolo. A província inteira do Rio de Janeiro acha-se retratada em todas as suas feições, e de tudo se pode fazer uma ideia exatíssima, porque o artista não se socorreu ao improviso, nem à imaginação.

A isto pode chamar-se, com verdade, um serviço feito ao país.

Dissemos que são esperados com verdadeira ansiedade os quadros que faltam para completar o álbum, e que devem chegar brevemente de Paris. É fundada essa impaciência, porque essa

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Diário do Rio de Janeiro*, 29 de julho de 1861, p.1. “O Brasil Pitoresco, texto por Ch. Ribeyrolles. Álbum de Vistas por Victor Frond”. Coluna Folhetim. Artigo não assinado, p. 1.

última parte contém os quadros relativos aos costumes e à vida interior dos nossos estabelecimentos rurais.

Por nossa parte conhecemos os *clichets* e com afoiteza afirmamos que eles são de uma perfeição incontestável. (Grifos meus).²⁰

Após destacar a relevância e o valor do texto de Ribeyrolles e a qualidade das imagens que ilustram o livro, o autor relatou as dificuldades enfrentadas por Frond para levar adiante o projeto editorial e seu enorme empenho pessoal, posicionando-se a favor de uma continuação do *Brasil Pitoresco*, que seria estendido a outras províncias do Brasil:

Agora perguntaremos: – Deverá a obra de Victor Frond parar no ponto em que está? Não merecem outras províncias do império o mesmo que se fez para o Rio de Janeiro? O Brasil não é, como muitos países, somente a província capital, não! Há ainda muito que mostrar aos que não nos conhecem, e de quem tanto carecemos fazer-nos conhecidos.

Mas a obra custa sacrifícios, demanda gastos consideráveis, e a benevolência dos subscritores não basta decerto para compensar tanto esforço.

Era preciso mais alguma coisa.

Victor Frond fez já muito, arriscando-se com suas próprias forças à empresa de tanta monta para recursos individuais, de que não costumam ser muito fartos os pobres proscritos. Não se podem querer mais seguras garantias de seu zelo e fidelidade do que as que constam do trabalho até hoje conhecido.

Convém que o animem, que o ajudem, que o incitem mesmo a prosseguir.

A imprensa tem cumprido o seu dever.

Quem fará o resto?²¹

Podemos perceber que o escritor do *Diário do Rio* de Janeiro era alguém muito próximo ao círculo de amigos de Frond e Ribeyrolles, conhecendo antecipadamente o interesse na continuidade do projeto por parte do governo imperial e de Victor Frond. Como nota Luciano Migliaccio, tanto esse artigo quanto aquele publicado por Souza Ferreira

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

no *Correio Mercantil* parecem ter sido feitos por encomenda. Este articulista poderia ser Machado de Assis, um dos tradutores do *Brasil Pitoresco*, e que escrevia regularmente para essa coluna do *Diário do Rio de Janeiro*, passando a assinar os textos desse jornal a partir de outubro de 1861.²² Machado de Assis acompanhou com interesse os fatos relacionados à publicação de Frond e Ribeyrolles e, em outubro do mesmo ano, publicou uma nota na seção “Comentários da Semana” deste jornal informando sobre a chegada de novas imagens do *Brasil Pitoresco*. O pequeno comentário foi assinado por Gil, um dos pseudônimos de Machado de Assis:

O pacote que chegou da Europa trouxe mais dez vistas do *Álbum Pitoresco* do Sr. Victor Frond. Estas, como as outras, distinguem-se pela delicadeza e nitidez com que o artista litógrafo reproduziu os resultados fotográficos obtidos pelo Sr. Victor Frond.

É essa uma parte da propaganda que nos faz bem, e que pode mostrar aos olhos da Europa o que é a nossa terra, fisicamente, como moralmente nos havia fotografado o finado Carlos Ribeyrolles.

E deixemos falar os críticos de rodapé da *Presse*.²³

Em 1861, outros jornais trouxeram também comentários breves, incentivando a continuidade do projeto do livro, interrompido com o falecimento de Ribeyrolles.

Como aponta Lygia Segala, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, instância de legitimação das obras nacionais, a recepção da obra foi boa. Na *Revista do IHGB* (tomo XXIV, 1861) foi divulgada uma nota, na qual foram reconhecidas as qualidades de uma obra de serviço, útil pela propaganda favorável do Império a ser difundida no exterior. Foi louvada também a imparcialidade de Ribeyrolles, sua vastidão de

²² Cf. o site da UNESP: Machado de Assis no centenário das comemorações, *Diário do Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.machadodeassis.unesp.br/diariorj.php>. Acesso em 05/06/2009.

²³ *Diário do Rio de Janeiro*, 12 de outubro de 1861, p. 1. Seção Comunicado: Comentários da Semana.

conhecimentos, a qualidade artística das gravuras, que poderiam rivalizar com as pinturas, e o articulista argumentou que:

Seu livro, interrompido pelo anjo dos sepulcros, ficará um monumento de imparcialidade, um museu artístico, pelas belas gravuras com que o ilustrou o Sr. Victor Frond, hábil fotógrafo e dedicado amigo de Ribeyrolles.

O comentário da Revista do IHGB retomou a questão da imparcialidade, freqüente nos vários jornais do período, evitando, porém, comentários sobre as imagens. Na opinião da autora:

Pelas primeiras avaliações, rendem na “coleção” as imagens da natureza, do mundo rural, “feudos” enigmáticos dos trópicos. A campanha civilizatória, a apologia da mestiçagem, do trabalho livre, da partilha das terras e da nova colonização – capítulos do livro e temas de artigos contundentes na imprensa -, caem em um silêncio conveniente. A metamorfose necessária dos costumes evocada nas imagens cristaliza-se como “museu artístico” (SEGALA, 1998: 290).

O IHGB evitou, portanto, um comentário mais aprofundado sobre o livro e sobre o posicionamento de Ribeyrolles ao analisar as questões sociais brasileiras.

Continuidade do projeto

Acerca da continuidade do projeto do *Brasil Pitoresco*, uma carta do escritor Manuel Antônio de Almeida, autor do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, esclarece sobre essa possibilidade. Após a morte de Charles Ribeyrolles, Almeida seria o responsável pela pesquisa para o novo

livro, a ser redigido pelo francês Eugène Pelletan²⁴ (MENDONÇA, 1991 : 107-109). Almeida, em correspondência de 13 de junho de 1861 dirigida ao escritor e deputado provincial José de Alencar, informou sobre sua parceria com Frond no novo projeto:

V. conhece a ideia da obra publicada pelo Victor Frond e pelo Ribeyrolles — O Brasil Pitoresco. — Pela parte até hoje conhecida pode-se desprevenidamente verificar se houve ou não consciência no trabalho e boa fé nos compromissos. Morto o Ribeyrolles, nem por isso desistiu o Frond de completar o seu plano, isto é, de prolongar a todo o Império o trabalho até aqui unicamente feito sobre o Rio de Janeiro. Já vê V. que é uma empresa grandiosa. Chamou-me o Frond para seu sócio, e eu não duvidei aceitar, visto a honestidade e utilidade do trabalho: a empresa é hoje, pois, de nós ambos. Sem desvanecimento creio que ela ganhou com isso: uma obra bem feita sob as vistas e direção de um brasileiro consciencioso, não pode senão adquirir maior mérito, e por consequência servir melhor a seus fins.

Almeida comentou sobre organização do próximo livro, também com texto em francês e em português, sobre a idéia de uma edição de caráter popular (*de chemin de fer*), e também sobre a preocupação em relação à qualidade das imagens:

Pretendemos que a parte francesa seja escrita pelo E. Pelletan, que se fará vir da Europa, como se fez vir o Ribeyrolles; as vistas serão fotografadas pelo Frond e por mais dois dos melhores artistas, que também se farão vir de Paris, as fotografias serão depois litografadas com o mesmo esmero que as da primeira parte. A mim cabe a colheita e fornecimento de dados estatísticos e históricos, a indicação dos pontos mais importantes a tratar, a tradução do francês para o português, enfim a retificação geral da obra e a inspiração do espírito que a deve dominar. Uma vez feita a grande edição, faremos tirar na Bélgica outra edição em menor formato — das chamadas: — *de chemin de fer*, para tornar o trabalho acessível a todas as fortunas e vulgarizá-lo o mais possível. Deste modo ao lado de uma bela obra de arte, como talvez não possua no mesmo gênero país algum, tiraremos a vantagem de tornar a nossa terra

²⁴ Pierre Clément Eugène Pelletan (1813-1884), escritor, jornalista e político francês. A obra de Pelletan não era desconhecida no Brasil, em 1856 alguns artigos do escritor foram divulgados no *Diário do Rio de Janeiro* e no *Courrier du Brésil*.

conhecida na Europa, coisa como sabes indispensável para bem servir aos interesses da nossa colonização. Não sei que ideias V. nutre a respeito, mas quaisquer que sejam, estou certo, que V. não desconhecerá que falar com verdade à imaginação e ao espírito, é hoje um dos meios mais eficazes de que se possa lançar mão para atrair simpatias e levantar no estrangeiro o crédito do nosso país tão atroz caluniado.

Avaliando que projetos de vulto como o do *Brasil Pitoresco* não poderiam ser feitos somente com recursos individuais, Almeida pediu o auxílio de Alencar na aprovação de uma verba para a nova publicação:

Para empresa porém de sem. vulto, sabe V. muito bem que não bastam unicamente os recursos particulares; se não houver auxílio oficial nada se poderá levar a efeito. Tínhamos pensado a princípio em pedir às Câmaras um auxílio de loterias, e já se havia disposto tudo para isso, quando nos ocorreu a lei do ano passado, que acabou com esse modo de auxílio oficial. O João de Almeida Per., que é nosso principalm.te (sic) protetor, e que se tem conosco empenhado pelas promessas mais formais lembrou-se então de fazer passar na lei do orçamento deste ano um artigo autorizando o governo a prestar-nos o seu concurso. É nisto que V. nos pode prestar a maior utilidade, não só pelo seu voto simples como Deputado, mas principalmente como membro da comissão de orçamento.

Segundo as asseverações de João de Almeida o governo está disposto em nosso favor, e por promessas que nos tem sido feitas a ideia não sofrerá impugnação alguma por parte da oposição. Não trago isto para pesar sobre o seu espírito com autoridade de gênero algum, mas unicamente para pô-lo ao corrente do estado do negócio (grifos meus).

Bernardo de Mendonça, responsável pela publicação dos escritos dispersos de Manuel Antônio de Almeida, informa que não se sabe se a carta foi enviada a Alencar (MENDONÇA, 1991: 107). A subvenção do governo imperial, porém, foi aprovada, conforme matéria divulgada no *Courrier du Brésil*, que analisaremos posteriormente.

João de Almeida Pereira Filho, que apoiou o projeto do *Brasil Pitoresco*, foi ministro do Império (1859-1861) no Gabinete Ferraz, e referendou a lei que criou o Ministério da Agricultura, Comércio e Obras

Públicas (1860), sendo encarregado ainda do Departamento Geral de Terras. Seu nome é mencionado também em relação às fotos do Espírito Santo, das quais tratarei posteriormente (TSCHUDI, 2004 [1860]: 125).

Como nota Raimundo Magalhães Júnior, pela frase em que o autor comenta que para a realização de tal empresa editorial “não bastam unicamente os recursos particulares” e “se não houver auxílio oficial nada se poderá levar a efeito”, podemos concluir o *Brasil Pitoresco* foi realmente subvencionado pelo governo imperial. Aparentemente, devido ao falecimento de Manuel Antônio de Almeida em um naufrágio, em 1861, o projeto foi abandonado (MAGALHÃES JÚNIOR [1958] 1981: 151).

Manuel Antonio de Almeida já era, nessa época, um escritor conceituado, autor do romance “Memórias de um sargento de milícias”, de 1854. Por ocasião de seu falecimento, os jornais publicaram vários artigos sobre sua biografia e sua produção literária. Alguns desses textos foram divulgados na referida coletânea sobre sua “obra dispersa”, como o artigo do jornal *O Guarany*, de 28 de maio de 1871, que menciona a viagem de Victor Frond ao Espírito Santo. O autor do artigo, Augusto Zaluvar, informou que Manuel Antonio de Almeida, para prover o sustento de sua família:

[...] ora traduzia romances do francês, que lhe eram retribuídas a diminuto preço por linha, ora escrevia imitações para o repertório da Ópera Nacional, ora, finalmente, havendo-se encarregado da parte descritiva do *Brasil Pitoresco*, para o bom êxito de cuja empresa empenhara todos os seus esforços, pedia a Victor Frond que lhe inspirasse coragem para suplantar as dificuldades que já se lhe antolhavam em tão complicado trabalho. Dizem-nos mesmo que já havia coligido vários dados sobre a província do Espírito Santo cuja descrição começara, e para onde tencionava seguir em breve encontrar-se com o hábil fotógrafo.²⁵

Augusto Emílio Zaluvar, publicou uma série de artigos sobre Manuel Antonio de Almeida. Esse texto em especial tem um importante caráter

²⁵ ZALUAR, A. E. “Manuel Antonio de Almeida” (conclusão). *O Guarany*, 28 de maio de 1871, p.1, reproduzido em Magalhães [1958]: v.1, 137.

documental, por confirmar que as fotos realizadas no Espírito Santo, de autoria de Victor Frond, seriam para uma espécie de continuação do *Brasil Pitoresco*.

As fotografias realizadas no Espírito Santo

Foram identificadas recentemente dezesseis fotografias de Victor Frond realizadas no Espírito Santo, no ano de 1860 (VON TSCHUDI, [1860] 2004: 124). O pesquisador Cilmar Franceschetto, ao realizar uma pesquisa de ilustrações para a edição do livro do barão von Tschudi (publicado na Alemanha entre 1866 e 1869) encontrou, na coleção Thereza Cristina da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, fotografias das colônias de imigrantes no Espírito Santo, com legendas em francês e datadas de 1860. O texto de Tschudi e a análise das legendas das fotografias realizada por Segala permitiram identificar o autor das fotos, o fotógrafo francês Victor Frond.²⁶ O barão von Tschudi comentou:

Enquanto os colonos de Santa Leopoldina definhavam com a miséria e a fome, o então ministro do Interior, sr. João de Almeida Pereira Filho, encarregado também do Departamento Geral de Terras, concedeu a um fotógrafo francês, um certo sr. Victor Frond, muitos *tâleres* do fundo reservado aos colonos para fotografar as colônias do Espírito Santo (VON TSCHUDI, 2004 [1860]:81).

Em sua narrativa, o barão Tschudi lamentou o fato de que a verba para o pagamento de Frond foi retirada do Departamento Geral de Terras, do fundo de reserva destinado aos serviços de colonização, e criticou o caráter das imagens: “Nas fotografias do local, vistas com tanta satisfação

²⁶ As fotografias de autoria de Frond foram reproduzidas entre as ilustrações presentes no fim da tese.

no Rio de Janeiro, certamente não apareciam aspectos sombrios, tão abundantes na colônia” (2004 [1860]: 81).

Ele denunciou a utilização de recursos daquele departamento para outras funções que não atendiam às necessidades dos imigrantes, mas para fazer uma “propaganda enganosa” das colônias do Espírito Santo. Como afirma Franceschetto:

O contato que teve com as fotografias de Frond deu-se diante do próprio ministro que as havia solicitado e que, certamente, não fez objeção em mostrá-las, e sim, questão em demonstrar o trabalho que havia realizado pelas colônias do Espírito Santo: “Após retornar ao Rio de Janeiro fiz ver ao ministro do Interior a ironia amarga que havia naquelas fotografias”, relata (2004: 126).

O barão Tschudi elogiou com ironia essas imagens: “As fotografias eram muito bonitas, esplendorosas. Podia-se ter orgulho da colônia! Elas iriam ser litografadas na França e, acompanhadas de um texto panegírico, mostrar no exterior o quanto o Brasil fazia pelas colônias (2004 [1860]: 82).

Franceschetto concluiu que a vinda de Frond ao Espírito Santo em 1860 esteve ligada à visita do imperador D. Pedro II e sua comitiva, ocorrida no mesmo ano. Para o pesquisador:

É plausível que, após visitar as colônias, o imperador e seus ministros, ao perceberem o progresso ali verificado, a grande quantidade de terrenos disponíveis para a colonização e o avanço que a imigração poderia trazer à Província, tenham resolvido investir em sua divulgação, contratando os serviços fotográficos de Frond (VON TSCHUDI, [1860] 2004: 126)

Em 1860, uma nota divulgada no *Diário do Rio de Janeiro* permite precisar a data da viagem de Frond:

Partiu há dias para a província do Espírito Santo o Sr. Victor Frond, editor proprietário do *Brasil Pitoresco*. A viagem do Sr. Frond tem por fim completar o álbum que acompanha a sua interessante obra com algumas vistas das colônias estabelecidas naquela província.²⁷

Essas dezesseis imagens são os registros mais antigos realizados em fotografia sobre o Espírito Santo. Dois anos antes, o pintor Auguste François Biard havia percorrido a região, mas não foi bem sucedido em sua atividade de fotógrafo. Como observa Franceschetto:

Cabe ainda ressaltar que este conjunto de imagens, juntamente com o riquíssimo acervo do obstinado fotógrafo alemão, Albert Richard Dietze, - que possuía um lote na colônia de Santa Leopoldina com a família, onde, além da residência, montou seu ateliê e laboratório fotográficos e que nos anos seguintes retratou as colônias e diversas vilas do Espírito Santo – publicado num belíssimo ensaio pela professora Almerinda da Silva Lopes – introduz definitivamente o Estado dentro do contexto histórico dos primórdios da fotografia no Brasil (2004:131).

Gostaria de acrescentar que, em relação aos temas abordados, essas fotografias parecem seguir o mesmo padrão daquelas imagens feitas para o *Brasil Pitoresco*, mostrando os panoramas do local, a natureza intocada, as habitações dos colonos, as instituições públicas, como a Santa Casa de Misericórdia, e a arquitetura religiosa como em Convento do Carmo, Vitória.

Aprovação do novo projeto

Como nota Letícia Canelas, a verba para a continuidade do projeto de Victor Frond foi aprovada pelo governo imperial (2007). Em setembro de 1861, o jornal *Courrier du Brésil* publicou um texto informando sobre a

²⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de setembro de 1860, p. 1.

concessão de recursos para o projeto do *Brasil Pitoresco*.²⁸ Os editores do jornal se declararam felizes com a medida que iria apoiar tão relevante publicação e informaram sobre a verba destinada para o projeto: “La somme votée par la chambre s’élève à douze mille francs pour le travail relatif à chacune des provinces de l’empire. Pour l’exercice financier actuel il a été accordé 24.000 fr, c’est à dire, la subvention correspondant à deux provinces.”

Os membros da comissão que formularam o projeto foram: o conselheiro José de Alencar, João Lustosa da Cunha Paranaguá (ex-ministro da Justiça) e o Dr. Pinto Lima. O autor desse artigo elogiou Frond por ter vencido todas as dificuldades em relação à publicação do livro e revelou desconhecer a escolha dos autores do texto da futura publicação.

²⁸ *Courrier du Brésil*, 1 septembre 1861, p. 4, coluna Echos de Rio de Janeiro:

Nous sommes heureux chaque fois que nous pouvons constater un nouveau fait en témoignage des progrès du pays. La chambre des députés sur la proposition d’une des commissions du budget, vient d’accorder au ministère de l’agriculture et du commerce un subside pour la continuation de l’oeuvre le *Brésil Pittoresque* entreprise par un de nos compatriote M. Victor Frond. Nous avons eu déjà l’occasion de parler souvent de cet important travail, et, comme on le voit, tout ce que nous avons dit en sa faveur d’être confirmé par ce vote de l’assemblée. La somme votée par la chambre s’élève à douze mille francs pour le travail relatif à chacune des provinces de l’empire. Pour l’exercice financier actuel il a été accordé 24.000 fr, c’est à dire, la subvention correspondant à deux provinces.

Il est beau voir les pouvoirs de l’Etat prendre ainsi à tache l’encouragement des oeuvres d’un intérêt véritable entreprises même isolément par des particuliers.

Les membres de la commission qui ont formulé la proposition sont : MM. le conseillers José de Alencar, João Lustosa da Cunha Paranaguá (ex-ministre de la justice) et le Dr. Pinto Lima. Ces messieurs sont vraiment dignes d’éloges pour l’initiative qu’ils ont prises en présentant à la chambe un semblable projet.

Quand il fut question pour la première fois de la publication du *Brésil Pittoresque*, nous sommes obligé de confesser aujourd’hui, connaissant l’état du pays et les difficultés d’une entreprise de cet ordre, nous doutâmes de sa réalisation. Les faits ont complètement détruit plus tard nos appréhensions et nous reconnaissons aujourd’hui avec plaisir que M. Victor Frond a dépassé nos espérances et nos désirs.

Nous croyons avec la plus grande confiance que la suitee correpondra dignement à la partie déjà connue.

Si les difficultés ont diminué d’un côté par la subvention officielle qui vient d’être accordée, il faut reconnaitre aussi qu’elles se sont augmentées d’un autre.

Ribeyrolles est mort ! Il faut trouver une autre plume aussi illustre, aussi consciencieuse que la sienne. Le travail a pris des proportions plus vastes : il ne s’agit plus de la province de Rio de Janeiro seulement, mais de l’empire tout entier. Et cependant nous sommes persuadés que M. V. Frond saura vaincre toute ces difficultés et qu’il nous permettre de lui rappeler que le succès de cette grande entreprise depend du choix du Personnel qui doit y coopérer tant sous le rapport littéraire que sous le rapport artistique.

A aprovação da verba nos permite constatar a importância conferida às ilustrações do álbum, e o papel preponderante que a fotografia assumiu no cenário brasileiro. Apesar do texto de Ribeyrolles, de caráter abolicionista e liberal, ter sido considerado exaltado, exagerado e demagógico, a continuidade do projeto foi aprovada. É importante observar o destaque conferido às imagens pelo império brasileiro, a ponto do governo apoiar a continuação do projeto editorial de Frond.

Os artigos que trataram da recepção da obra de Frond e Ribeyrolles nos conduzem, por um lado, à reflexão sobre o posicionamento de políticos conservadores, como o próprio José de Alencar, que apoiou um livro tido como de caráter abolicionista e liberal.

No fim de novembro de 1861 o escritor Manuel Antonio de Almeida, sócio de Frond no novo projeto, faleceu em um naufrágio. Para alguns autores, como Raimundo Magalhães, esse teria sido o motivo do retorno de Frond à França no ano seguinte. Acredito, porém, que devem ter ocorrido contestações à nova publicação, por parte de setores da elite ligados à grande lavoura e proprietários de escravos.

Duas charges na *Semana Ilustrada*

Em 1862, a revista *Semana Ilustrada*, dirigida por Henrique Fleiuss, publicou duas ilustrações cômicas nas quais eram citados temas presentes no *Brasil Pitoresco*. Uma das ilustrações, que havia sido publicada por Fleiuss anteriormente na *Semana Ilustrada* (n. 14, de 17 de março de 1861) (Fig. 36), foi reproduzida também na tese de Segala que comentou:

Há, porém, cá e lá, os que banalizam as pretensões do álbum, solenizado pelos franceses como retrato da nação, refazendo pela

caricatura e pelos comentários de humor, um sentido rebaixado e literal das imagens. Henrique Fleiuss, na sua *Semana Ilustrada* (n.14, de 17/3/1861: 112), escarninha a idéia do *Brazil Pitoresco*, transformando os lugares e as paisagens em alinhamento cômico de objetos banais, trempe de quinquilharias lusitanas, geografia carnalizada do Império (1998: 289).

A outra ilustração (Fig. 37) traz além dos desenhos associados às diversas localidades do Rio de Janeiro (Bananal, Cascadura, Ilha das Cobras), a suposta caricatura de Victor Frond, com um traje formal, usando uma gravata borboleta, óculos, com uma vasta cabeleira e um enorme bigode²⁹. Fleiuss, em textos de 1861, ironizou a atuação de Frond como editor da publicação, que teria lhe rendido “vultosos rendimentos”. Teria sido, entretanto, uma voz dissonante, em relação ao conjunto de críticas sobre a publicação.

Além de seu trabalho junto ao projeto editorial e fotografias do *Brasil Pitoresco*, gostaria de destacar sua atuação no cenário artístico e cultural brasileiro em relação à Exposição Nacional de 1861 (que será comentada no capítulo quatro) e também no projeto para o Campo de Santana, no Rio de Janeiro, no qual retomou algumas das ideias presentes no *Brasil Pitoresco* acerca da necessidade de mudanças na urbanização do Rio de Janeiro.

O projeto do Campo de Santana

Pretendendo colocar em prática algumas idéias de modernização da cidade do Rio de Janeiro, Victor Frond encaminhou, juntamente com César Garnier, um projeto de embelezamento do Campo de Santana, proposto à Câmara Municipal do Rio de Janeiro, na 3ª sessão, em 8 de

²⁹ As charges foram publicadas na *Semana Ilustrada* em 18 de fevereiro de 1862.

fevereiro de 1862.³⁰ Essa informação foi divulgada na primeira página do jornal *Courrier du Brésil* de 25 de maio de 1862. O documento, assinado por membros da Câmara Municipal da cidade, informa que a região do Campo de Santana era então um “pequeno Saara”, local que os passantes eram obrigados a atravessar sob um sol inclemente. O autor do documento revelou então a necessidade de ser planejado um jardim e serem construídos monumentos nessa região da cidade.

O lugar era, portanto, por volta dos anos 1860, um terreno aberto e desprovido de vegetação, como outras regiões da cidade do Rio de Janeiro. Alguns jornais do período debatiam, na época, a necessidade do plantio de árvores para amenizar a temperatura da cidade em dias de sol, o tema também foi tratado no texto de Ribeyrolles.

O jornal *Courrier du Brésil* divulgou o artigo amplamente favorável à participação de Victor Frond no empreendimento, informando que, para a realização do projeto seria necessário um plano inteligente, concebido por um espírito perseverante como o do fotógrafo francês. Frond apresentou um projeto juntamente com César Garnier, que previa a participação de engenheiros franceses.

Um comentário em tom irônico sobre o projeto foi publicado por Henrique Fleiuss na revista *Semana Ilustrada* de 18 de maio de 1862. Fleiuss, no comentário assinado como “*le Mouleck de la Semana*”, criticou Frond que, em sua opinião, “depois de ter esgotado a sua fotografia de gloriosa memória, e que lhe deu roliços cobres”, teria procurado outra forma de sustentar-se, enviando o projeto de embelezamento da praça. Informado de que os autores do projeto pretendiam buscar em Paris a verba para o plano monumental, ambição que lhe parecia impossível, Fleiuss comentou, em tom irônico, o fato de Frond estar “muito cheio de si

³⁰ Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, códice 17-2-8, Legislativo Municipal, Câmara Municipal. Ata das sessões de 18/4/1861 a 20/12/1862, cf. SEGALA 1998: 216. Não encontrei referências a César Garnier.

depois que Comissão Diretora da Exposição Nacional lembrou-se de o arvorar em artista”.

Não se sabe ao certo qual a repercussão desse projeto arquitetônico, nem são conhecidos os motivos de sua não realização, mas envolveriam capital e trabalho de engenheiros franceses, segundo sugere o jornal *Courrier du Brésil*, no artigo comentado anteriormente e citado por Fleiuss. A ausência de verbas provavelmente levou ao arquivamento do projeto, o ajardinamento do Campo de Santana foi realizado somente entre 1873 e 1880 sob a coordenação do engenheiro e paisagista francês Auguste François Marie Glaziou (1833-1906).³¹ O plano original de Frond e Garnier permanece desconhecido na história da urbanização da cidade do Rio de Janeiro.³²

O retorno de Victor Frond à França

Não são conhecidos os motivos do retorno de Victor Frond à França em 1862. Ao que tudo indica, a possibilidade de trabalho como editor junto a Maison Lemercier teria representado uma oportunidade única de reconhecimento de seu trabalho e de um novo status profissional.

A publicação do álbum *Brasil Pitoresco* permitiu a Frond tornar-se conhecido no mercado editorial europeu. Ao retornar à França, ele dedicou-se por algum tempo ainda ao ofício de fotógrafo. É conhecida uma carta de Gustave Courbet ao filósofo Proudhon, na qual recomenda seu trabalho de fotógrafo, apresentando-o como alguém que por muito tempo

³¹ O Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, em correspondência de 2009, informou não possuir nenhuma documentação referente ao projeto de 1862.

³² O projeto de 1862 não foi localizado no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (cf. SEGALA 1998: 216).

combateu pela causa democrática como soldado e que, pelas contingências do exílio político, tornou-se fotógrafo – bom fotógrafo.³³

Um dado novo em relação à atividade de Frond como fotógrafo após o retorno a Paris é que teria trabalhado por algum tempo no estúdio do fotógrafo Charles Reutlinger (1816-1880), conforme mencionado na carta de Courbet. Segundo Petra Ten-Doesschate Chu, responsável por uma edição da correspondência de Courbet, a firma Reutlinger, mencionada em algumas cartas, teria fornecido as fotografias utilizadas no retrato de Proudhon e seus filhos (Musée Petit Palais, Paris). Como informa Haddad (2002), Victor Frond deixou a firma Reutlinger para dedicar-se à publicação *Panthéon des illustrations françaises au XIXème siècle*.

Posteriormente, Frond foi convidado a trabalhar na Maison Lemercier, a conceituada casa publicadora que fora responsável pelas litografias do álbum *Brasil Pitoresco*. Em 1866, organizou a referida publicação *Panthéon des illustrations françaises au XIXème siècle*, na qual retomou a idéia da *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, procurando a ‘representação fiel’ de sua época, e apresentando os mais importantes personagens franceses da política, clero, ciências, letras, artes e indústria, entre outras³⁴. A coleção foi concebida em dezesseis volumes, sendo distribuída em quarenta fascículos, e trazia em cada verbete um retrato, a biografia e um texto autógrafo. Os álbuns foram vendidos por subscrição e em exemplares distribuídos entre os anos 1866-1869. Os retratos foram litografados a partir de fotografias de profissionais renomados como Bayard, Disdéri, Mayer e Pierson, Pierre Petit e Adam Salomon, entre outros.

³³ A carta datada de Paris, 25/5/1863, encontra-se no volume “Courbet familial”: autographes, correspondances, souvenirs, photographies, litographies, objects, Ormans, Musée Départementale Maison Natale Gustave Courbet (SEGALA 1999 :167, nota 24). A correspondência do pintor foi publicada recentemente em inglês: LETTERS of Gustave Courbet. Ed. and translated by Petra Ten-Doesschate Chu. Chicago : University of Chicago Press, 1992.

³⁴ Cf. CATALOGUE par catégories des livraisons composant les huit premiers volumes du Panthéon... Paris, Abel Pilon; Lemercier Imprimeur.

Na França, Frond organizou ainda os livros *Actes et histoire du concile oecumenique de Rome, premier du Vatican* (1869); *Famille Royale d'Orleans et notabilites du regne du roi Louis-Philippe* e *Histoire de la marine française au XIXe siècle: portraits, biographies, autographes* (s.d.). Durante a Terceira República, foi reintegrado como capitão do 124º Regimento de Infantaria em 21/12/1870. Foi nomeado ainda Cavaleiro da Legião de Honra (7/2/1871), recebendo a medalha e o brevê em 18/12/1871.³⁵

Imigração e colonização

A análise do contexto histórico do período nos permite compreender melhor a necessidade de publicação do livro e, principalmente, a importância que a fotografia assumiu junto ao governo imperial no Brasil. Gostaríamos de tratar, ainda que de maneira abreviada, de duas questões centrais do período: o abolicionismo e a necessidade da propaganda de imigração, principalmente após a revolta dos colonos da Fazenda Ibicaba, em Limeira, na província de São Paulo, em 1857.

Segundo a historiografia do período, após a promulgação da lei Eusébio Queiroz, em 1850, que se deveu, em boa parte, à pressão do

³⁵ Cf. Archives Nationales de France, cota LH 1042138, dossier Frond, apud SEGALA, 2003:12-13.

governo britânico, ocorreram poucos avanços em relação ao abolicionismo no Brasil. Como nota Alfredo Bosi, após a independência:

O comércio franqueado às nações amigas, que o término do exclusivo acarretou, não surtiu mudanças na composição da força de trabalho: esta continuava escrava (não por inércia, mas pela dinâmica mesma da economia agroexportadora), ao passo que a nova prática mercantil pós-colonial se honrava com o nome de liberal. Daí resulta a conjunção peculiar ao sistema econômico-político brasileiro, e não só brasileiro, durante a primeira metade do século XIX: liberalismo mais escravismo” (BOSI, 1992 : 199).

Até a lei do Ventre Livre, promulgada em 1871, o escravo era a mão-de-obra quase exclusiva dos grandes latifúndios de exportação que, por sua vez, geravam as principais receitas do Estado. Os grandes proprietários foram, portanto, os que mais se opuseram às tentativas de extinguir a escravidão. A agricultura para o mercado interno e o meio urbano dependiam também do trabalho escravo, onde este constituía fonte de subsistência para a maior parte da população (CARVALHO, 1996 : 269).

Apesar de uma sensível redução, o tráfico de escravos continuou existindo. Joaquim Nabuco destacou o fato de que mesmo Eusébio de Queirós, cujo nome está associado à lei que proibiu o tráfico de escravos, ministro da Justiça e ex-chefe de polícia do Rio de Janeiro, ao tratar do aspecto moral do comércio negreiro, procedeu a uma descriminalização dessa atividade:

Sejamos francos: o tráfico, no Brasil, prendia-se a interesses, ou para melhor dizer, a presumidos interesses dos nossos agricultores; e num país em que a agricultura tem tamanha força, era natural que a opinião pública se manifestasse em favor do tráfico: a opinião pública que tamanha influência tem, não só nos governos representativos, como até nas próprias monarquias absolutas. O que há pois para admirar em que os nossos homens políticos se curvassem a essa lei da necessidade? O que há para admirar em que nós todos, amigos ou inimigos do tráfico, nos curvássemos a essa necessidade? (NABUCO, [1883] 1988: 218).

Como nota Joaquim Nabuco, “o tráfico fora suspenso, mas a sua apologia ainda se fazia presente na boca daqueles mesmos que tinham sido obrigados a proibi-lo de vez” (NABUCO, [1883] 1988: 218). Para José Murilo de Carvalho, o segundo momento importante para a abolição do escravismo ocorreu com lei do Ventre Livre, promulgada vinte anos mais tarde, fato que

bem indica que a abolição do tráfico era o máximo a que as lideranças estavam dispostas, ou que lhes era possível. A total rejeição pela Câmara de qualquer medida adicional ficou clara na reação às propostas do deputado Silva Guimarães, feitas em 1850 e 1852. Este deputado apresentou nas duas sessões de 1850 um projeto que incluía, entre outras medidas, a liberação do ventre. Não foi sequer julgado objeto de discussão. Voltou a apresentá-lo em 1852 e novamente foi grande a reação (CARVALHO, 1996: 280).

Somente na década de 1860 foram retomadas medidas a favor da abolição consideradas relevantes. Em junho de 1860 foi elaborado um projeto pelo senador Silveira da Motta, com o seguinte teor: proibindo a venda de escravos em pregão e a exibição pública; ficava vedado separarem-se os cônjuges escravos em todas as vendas; estabelecia-se um limite de idade para separar pais de filhos e facilitava-se a outorga de cartas de alforria aos escravos inventariados que exibissem, à vista, o preço em que fossem judicialmente avaliados. Aprovado com emendas no Senado em 1862, o projeto de lei teve sua tramitação entravada na Câmara (BEIGUELMAN, 2005: 51).

Um decreto de 6 de novembro de 1866 concedeu gratuitamente a liberdade aos escravos que pudessem servir no exército, estendendo o mesmo benefício às suas mulheres, o que representou um benéfico que não se limitou ao pequeno círculo onde diretamente se exerceu. Na opinião de Joaquim Nabuco:

Essa cooperação dos escravos com o exército era o enobrecimento legal e social daquela classe. Nenhum povo, a menos que haja perdido o sentimento da própria dignidade, pode intencionalmente rebaixar os que estão encarregados de defendê-los, os que fazem profissão de manter a integridade, a independência e a honra nacional. Por isso não era o exército que o Governo humilhava indo buscar soldados nas fileiras ínfimas dos escravos; eram os escravos todos que ele elevava (NABUCO, [1883] 1988: 61).

No ano seguinte, D. Pedro II, na Fala do Trono de 22 de maio de 1867, “foi para a emancipação como um raio, caindo de um céu sem nuvens”:

O *elemento servil* no Império não pode deixar de merecer oportunamente a vossa consideração, provendo-se de modo que, respeitada a propriedade rural e sem abalo profundo em nossa primeira indústria – a agricultura – sejam atendidos os altos interesses que se ligam à emancipação.³⁶

Desde o fim da década de 1850 houve interesse de parte dos setores progressistas da Corte em efetuar um processo gradual de fim do escravismo, enfrentando a oposição dos grandes proprietários de terras. A metáfora empregada por D. Pedro II indica a repulsa diante do contexto escravista, e também nos permite perceber como o texto de Ribeyrolles deve ter causado impacto em sua época, para além dos dados presentes nos jornais. Outros viajantes trataram anteriormente da escravidão, como Rugendas e Debret, que apresentou os castigos sofridos pelos negros e criticou de forma enfática a sociedade brasileira. O livro *Brasil Pitoresco*, entretanto, foi publicado no Rio de Janeiro, além de visar o mercado europeu, e foi percebido enquanto publicação oficial que, aliava texto e imagens, que comprovariam as teses desenvolvidas pelos autores.

O incentivo e apoio à imigração eram reivindicações constantes dos proprietários rurais desde o início da década de 1850, quando o fim do tráfico colocou a questão da necessidade de substituição da mão-de-obra escrava (CARVALHO, 1996: 259). Uma questão relevante para a

³⁶ Fala do Trono de 22 de maio de 1867 *apud* NABUCO, [1883] 1988: 62.

compreensão do livro é a necessidade incentivo à imigração, que se tornou urgente em especial no fim da década de 1850, devido não somente à Lei Eusébio de Queiroz, mas também devido à repercussão da revolta de colonos e à divulgação de críticas ao sistema de colonização adotado na época.

Por iniciativa do senador Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, foram realizados vários acordos de parceria entre latifundiários e agricultores tornaram-se freqüentes na área cafeeira, na década de 1840. Como nota José Sacchetta Ramos Mendes, o contrato estabelecido dentro do sistema de parceria:

firmado antes do embarque para o Brasil, estipulava que cada agricultor e sua família deveriam cultivar certa extensão de pés de café na fazenda que os acolhesse, recebendo em pagamento uma porcentagem do lucro líquido anual da venda do produto por eles gerado. A parceria empenhava daquele modo, por antecipação, o resultado do trabalho futuro do imigrante, com o qual ele deveria saldar os gastos feitos em seu benefício, desde a viagem marítima até os adiantamentos para compra de alimentos e subsistência (MENDES, 2009: 174).

Os colonos, passado algum tempo, ficavam muito endividados, e não vislumbravam nenhuma possibilidade de adquirir um lote de terra, o que foi agravado também pela Lei de Terras, promulgada em 1850. Nas fazendas de café, os lavradores europeus passava a conviver lado a lado com negros cativos, sendo empregados nas mesmas funções, estabelecendo-se um paralelo entre a parceria agrícola no café e a escravidão (ALENCASTRO, 1988).

No início do ano de 1857 ocorreu uma revolta de colonos de língua alemã que assumiu notoriedade no cenário europeu, divulgando as críticas em seus países de origem. A rebelião de parceiros liderada pelo suíço Thomas Davatz na colônia da Fazenda Ibicaba, em Limeira, na província

de São Paulo, reivindicava melhores condições de trabalho e o fim da exploração dos colonos. Mobilizou

a diplomacia helvética no Rio de Janeiro e repercutiu nas regiões centro-européias onde mais se buscava engajar trabalhadores para a grande lavoura, com o aumento da propaganda contrária à imigração para o Brasil. Reclamações e revoltas de menor proporção ocorreram noutras fazendas de café paulistas, invariavelmente agitadas por lavradores alemães (MENDES, 2009: 176).

Thomas Davatz viajou para o Brasil em 1854 e liderou a vinda de um dos grupos de emigrantes contratados pela Vergueiro & Companhia. Ele foi encarregado de enviar à Suíça um relatório sobre as condições de vida e sobre o trabalho na colônia, que seria utilizado pelas autoridades suíças na política de emigração (COHEN, 2001: 190, meio eletrônico).

Cerca de um ano após sua chegada, Davatz conseguiu encaminhar o relatório do qual fora incumbido pelas autoridades suíças ao cônsul no Rio de Janeiro, precisando utilizar de artifícios para evitar o controle de sua correspondência. Tornou pública, assim, a realidade do sistema de parceria a que estavam submetidos os colonos, sem possibilidade de apelo à justiça. Nessas circunstâncias ocorreu a revolta dos parceiros (COHEN, 2001: 193).

Thomas Davatz retornou à Suíça, após a revolta na Fazenda Ibicaba, onde escreveu um livro narrando as memórias do tempo em que trabalhou na lavoura de café. Na publicação de 1858, descreveu as dificuldades encontradas:

Os colonos que emigram, recebendo dinheiro adiantado, tornam-se, pois, desde o começo, uma simples propriedade da Vergueiro & Cia. E em virtude do espírito de ganância [...] que anima numeroso senhores de escravos, e também da ausência de direitos em que costumam viver esses colonos na província de São Paulo, só lhes resta conformarem-se com a idéia de que são tratados como simples mercadorias, ou como escravos (DAVATZ, [1858] 1980 apud MENDES, 2009 : 176).

No livro *Memórias de um colono*, as observações de Davatz

são marcadas por uma visão extremamente negativa das regiões pelas quais passou e, evidentemente, da colônia em que se estabeleceu. Destoando do entusiasmo que geralmente marca o olhar estrangeiro quanto à exuberância da natureza, o texto a caracteriza como assustadora e incômoda, exigindo esforços hercúleos para dominá-la. Desde as necessidades de cultivo até os mínimos detalhes, como a questão dos insetos, tudo é descrito de forma desalentadora, capaz de desencorajar os eventuais interessados numa aventura. Quem escreve não é um naturalista estudando a paisagem, mas uma vítima das ilusões construídas sobre falsa propaganda: “Perdoe-me o leitor benigno se o detive longamente antes de familiarizá-lo com o tratamento imposto aos colonos. Cumpre-me, além de tudo, lançar uma advertência contra a mania fútil e leviana de se fugir para as outras terras. Assim sendo, devo pintar, com meus poucos recursos, o país para onde se volvem tantos anseios e aspirações (DAVATZ, [1858] 1980: 84; COHEN, 2001: 191).

Devido ao levante dos colonos ocorreu a vinda de agentes oficiais suíços com o objetivo de confirmarem a veracidade das informações de Thomas Davatz. Foram realizados dois relatórios oficiais sobre colonização (Heusser, 1857, e Tschudi, 1861), analisados por Sérgio Buarque de Holanda no texto introdutório ao livro de Davatz.

As denúncias dos colonos levaram o governo da Prússia a suspender a autorização de trabalho dos agentes que recrutavam imigrantes nas aldeias. O Rescrito de Heydt, lei promulgada em Berlim em 1859, proibiu a seleção de colonos prussianos para a província de São Paulo. Outras medidas nesse foram tomadas pelos estados alemães e pela França, e “nos cantões suíços de língua alemã, passaram a correr notícias da prática de ‘escravidão branca’ na cafeicultura brasileira” (LEVY, 1974 apud MENDES, 2009: 176).

Davatz pretendia, com seu livro, combater o movimento imigratório para o Brasil. Além de auxiliar os colonos que permaneceram no Brasil

após sua expulsão, almejava ainda “advertir tanto quanto possível contra a leviandade das emigrações e trabalhar um pouco para que se acalme a febre de emigrar, mesmo quando ela se dirige a outros centros [...] poupando a muita gente amargas desilusões” (DAVATZ, 1980: 50).

Em 1860, Johann Jakob von Tschudi, ministro plenipotenciário foi enviado pelos cantões suíços para avaliar a situação em que se encontravam os parceiros suíços nas fazendas de café. Em 1861, ele redigiu um relatório sobre as colônias visitadas, publicado em 1865.

O sistema de parceria agrícola foi adotado nos Estados Unidos durante o século XVIII, mas logo caiu em desuso, devido à enorme extensão de terras disponíveis para o assentamento de lavradores. O acesso à pequena propriedade foi facilitado tanto para norte-americanos como para os estrangeiros (MENDES, 2009: 176). No Brasil, após a revolta dos parceiros em Ibicaba, esse sistema de colonização entrou em crise, e a vinda de imigrantes oriundos da Europa Central foi interrompida por vários meses. Como notou Mendes “o regime de trabalho adotado por mais de uma década para fixar braços livres na cafeicultura desmantelou-se rapidamente” (2009: 176).

O historiador José Sebastião Witter, afirmou que se a revolta do Parceiros de Ibicaba:

Não apresentou conseqüências imediatas e de vulto, creio, no entanto, ter sido o fator decisivo das modificações profundas que se processaram principalmente naquela fazenda, pois a escrituração do estabelecimento correspondente aos anos de 1862 a 1865 demonstra que logo após 1857 nele foi adotado o regime de trabalho assalariado (WITTER, 1986: 63-64).

A reduzida mobilidade social dos trabalhadores livres esteve relacionada à principal legislação do período sobre ocupação do território, a Lei de Terras (Lei n. 601, de 18.09.1850), que causou “efeitos de longa duração para a propriedade fundiária e o povoamento do país” (MENDES, 2009: 178). Por essa lei, as terras devolutas deveriam necessariamente ser

comercializadas pelo Estado, ou seja, a obtenção de lotes agrícolas deveria ocorrer por meio de compra e venda, não mais por cessão gratuita em nome do sesmeiro ou do posseiro, como ocorrera desde o período colonial. Uma conseqüência da legislação foi impedir a maior parte dos lavradores de ter acesso à propriedade da terra. Como os imigrantes que dirigiam-se ao Brasil eram geralmente europeus sem recursos financeiros, não tinham como adquirir um lote de terra de maneira legal, sendo obrigados a fornecer sua força de trabalho para a grande lavoura, até que reunissem meios necessários à compra de um terreno (BEIGUELMAN, 2005).

A Lei de Terras e seu regulamento pouco contribuíram para os objetivos imigrantistas dos cafeicultores brasileiros. Em sessão de abertura do Parlamento, em maio de 1855, Dom Pedro II declarou, “num arroubo inusitado, que o futuro do Brasil dependia ‘essencialmente da colonização estrangeira’, tarefa para a qual seu governo deveria ter ‘particular solicitude [e] empenho’” (Dom Pedro II, fala do Trono, 1855, apud MENDES, 2009: 180).

Três anos depois, em outro pronunciamento público, o imperador reconheceu: “a colonização tem sofrido tropeços” (Fala do Trono, 1858). Afirmou ainda a necessidade de serem cumpridos os contratos firmados na Europa, para garantir a “sorte futura dos imigrantes” e responder a críticas pouco favoráveis à vinda de colonos para o Brasil. D. Pedro II afirmou que para se conseguir o benefício tão insistentemente reclamado pelas circunstâncias de nossa produção agrícola, tornava-se necessária uma lei que inspirasse ao imigrante plena confiança na pátria de sua adoção (Fala do Trono, 1855, apud MENDES, 2009: 180). Como nota Mendes, a “lei preconizada por Dom Pedro II na Fala do Trono de 1858 não foi instituída, ao passo que a legislação já em vigor não poderia ‘inspirar’ nos trabalhadores europeus, os quais o imperador desejava atrair, a confiança na futura ‘pátria de sua adoção’, conforme seus termos” (2009: 180).

Nos Estados Unidos a política de povoamento facilitava o acesso à propriedade da terra. No Brasil imperial, os obstáculos à aquisição de lotes de terra levaram grande parte dos imigrantes a se voltarem às atividades urbanas. Novas tentativas de incentivo à vinda de imigrantes europeus para as lavouras de café só ocorreram na década de 1870, época em que a província de São Paulo estabeleceu políticas próprias para trazer migrantes da Áustria-Hungria e da Itália (MENDES, 2009: 181).

Acerca da propaganda de imigração no período, um dado relevante é que, em 1853 iniciou-se no Rio de Janeiro a publicação dos primeiros jornais de língua alemã: *Der deutsche Einwanderer* [O imigrante alemão] e *Der deutsche Beobachter* [O observador alemão] (COHEN, 2001: 197). Desde 1857, o jornal *Courrier du Brésil* passou a publicar a revista *L'ami des colons*, com informações destinadas aos franceses residentes no Brasil e voltada também ao público europeu. Os redatores do *Courrier du Brésil*, dentre ao quais estavam alguns franceses proscritos durante o golpe de 1851, empenharam-se diretamente na campanha de imigração. Vários artigos do periódico dedicaram-se a informar sobre a situação das colônias. A equipe de redação também empenhou-se bastante, como vimos anteriormente, em divulgar os escritos de Ribeyrolles.

Em relação ao texto do *Brasil Pitoresco*, conforme relatado na polêmica de 1859, houve uma tentativa de intervenção na parte referente à colonização, por parte do governo imperial. Na última parte do tomo III Ribeyrolles incluiu os capítulos intitulados “Histórico e situação das colônias” e “Os meios”, nos quais tratou das principais tentativas de colonização ocorridas no Brasil e dos motivos do insucesso. Vale a pena comentar, ainda que brevemente, o texto de Ribeyrolles.

Sobre a província de São Paulo, que ocupava “o primeiro lugar no registro apenas iniciado da colonização brasileira”, o autor destacou a atuação do senador Vergueiro:

Foi ele quem compreendeu que, uma vez extinto o tráfico, o Brasil estaria perdido, se não buscasse em outra parte as forças de que a terra necessita. Firmou contratos com companhias e agentes europeus, e se caso se enganou – o que discutiremos mais além – sobre o melhor sistema a seguir, o que não se pode negar é que esse enérgico cidadão, em vez de adormecer, como outros tantos, entre o seu egoísmo e os seus receios, abriu valorosamente o caminho e tentou a experiência das colônias (RIBEYROLLES, [1859] 1980: 146-147).

Como apontaram vários historiadores, Ribeyrolles comentou a falta de empenho dos proprietários de terras na imigração:

Os fazendeiros, portanto, acostumados ao trabalho escravo, têm em geral recusado o seu concurso à colonização. Os capitalistas especularam, aqui e ali, com algumas empresas, porém não tem havido esforço coletivo nem o menor entusiasmo (RIBEYROLLES, 1980 [1859]: 150).

O escritor francês, ao tratar da revolta dos colonos em Ibicaba, apontou como causas do insucesso das tentativas de criação de colônias a atuação de agentes de recrutamento de colonos na Europa, que realizaram propaganda enganosa em relação às condições de trabalho no Brasil, e irregularidades nos contratos, por parte das autoridades suíças e européias.³⁷ O autor criticou duramente o sistema de parceria o qual, associado ao regulamento da Lei de Terras, causava o endividamento dos colonos e impedia o acesso à posse das terras, afirmando: “É escravo no

³⁷ “Assim, alguns adiantamentos para as despesas de viagem, concedidos pelas municipalidades suíças, não venciam juros, e o diretor do serviço os tinha inscrito todos à mesma taxa de 6% ao ano. Isso, mais tarde, foi regularizado, e os proprietários o ignoraram, estou certo. Mas o fato consta, segundo o relatório do inquérito, e o depoimento dos colonos era, nesse ponto, legítimo. /Os contratos assinados não continham a cláusula de um direito de comissão em proveito dos diretores da empresa. Cobravam-se 10\$000 por adulto e cinco por menor. Ora, os boletins de convocação diziam, na Suíça, que os colonos chegados ao porto de desembarque, as terras se lhes ofereciam, as casas se lhes abriam, e não haveria outros desembolsos. De Santos até as colônias, novas despesas adiantadas pela empresa e debitadas ao emigrante. Na chegada, “as casas se abriam, com um aluguel” de 10 a 12 mil réis. E os alqueires que não tinham capacidade legal, as perdas sobre o câmbio, o preço dos víveres, etc., etc.?” (RIBEYROLLES, 1980 [1859]: 152).

trabalho, colono parceiro ou rendeiro” (RIBEYROLLES, 1980 [1859]: 154).

38

Sobre a Colônia Brasileira do Mucuri, sob direção de Teófilo Ottoni, Ribeyrolles apontou o que seria um problema recorrente para o estabelecimento de núcleos de colonização: a atuação de agentes e intermediários que agiriam de má-fé, enganando os colonos e realizando contratos irregulares. Analisou o caso da recém criada Associação de Colonização, que teria se associado à empresa de H. Beaucourt, em Paris, responsável pelo agenciamento de imigrantes franceses e holandeses:

Esses colonos, chamados ao trabalho, recusaram aceitar os lotes de terreno que lhes eram marcados na mata virgem. Por quê? Porque havia, a seu ver, violação de contrato. Na Europa, haviam-lhes prometido terras já loteadas, habitações prontas, colheitas próximas e *abriam-lhes a floresta*. (RIBEYROLLES, 1980 [1859]: 154).³⁹

Esses imigrantes passaram à história como “colonos Beaucourt” e a colônia do Mucuri tornou-se assim mais uma referencia negativa para a campanha de imigração:

Esse comércio odioso cessou. A Associação Central rompeu o seu contrato com a agência parisiense dos Beaucourt. Mas teria sido completa a reparação? Não teria sido essa triste campanha de 1858 senão um triste aborto? Para a obra colonial do Brasil, após todas essas misérias, não restará uma desoladora lembrança? O mal também faz as suas propagandas (RIBEYROLLES, 1980 [1859]: 176).

³⁸ “...o colono-parceiro, desde o momento que embarca, contrai uma dívida de que não consegue se livrar. Desta sorte, despesa de passagem, despesa de viagem até o lugar do destino, além de ferramentas, aluguéis de casas, sustento no armazém do estabelecimento, a dívida o absorve e o acompanha a toda a parte como um grilhão, e para se consolar, não possui nem a terra!”. RIBEYROLLES, 1980 [1859]: 154).

³⁹ “Leva-se ao conhecimento de todas as famílias que desejarem assegurar um futuro próspero, que acaba de se formar uma companhia para enviar a essa terra (extravagantemente fértil) emigrantes de diversas categorias. Lá chegados, eles receberão cada um, cem mil braças quadradas de terras já cultivadas, bem como habitação, estábulos para os animais, instrumentos de agricultura e gado de todas as qualidades....” – trecho de prospecto distribuído na Europa pela Companhia Beaucourt (apud RIBEYROLLES, 1980 [1859]: 160).

Na opinião de estudiosos, os fatos ocorridos na colônia do Mucuri alcançaram grande repercussão, estando na origem de medidas tomadas pelos governos de vários países europeus contra a emigração para o Brasil. Para Ribeyrolles a experiência mais bem sucedida seria a da Colônia D. Francisca, fundada nas terras do príncipe de Joinville, em Santa Catarina, em 1851, que tinha como diretor Leonce Aubé.⁴⁰ Ribeyrolles enfatizou, ao longo do texto, o empenho constante do governo imperial na criação de colônias:

Vê-se em tudo, como já disse e testemunhei, o seu auxílio, a sua mão, o seu dinheiro. Não existe quase estabelecimento que ele não tenha ajudado em suas primeiras experiências ou que mais tarde não tenha socorrido. Jamais pensamento governamental foi, a esse respeito, mais tenaz, mais paciente e mais devotado que o do atual reinado. (RIBEYROLLES, [1859] 1980: 167).

Ribeyrolles procurou esclarecer alguns dados sobre a Lei de Terras de 1850 e sobre o regulamento desta lei, de 1854, enumerando as dificuldades no inventário e cadastro das terras. Informou ainda sobre a criação de um fundo público para as despesas da colonização, o decreto 885, de 4 de outubro de 1856 (RIBEYROLLES, 1980 [1859]: 171).

Para o autor, um dos obstáculos enfrentados pelo governo seria a má administração das colônias. Para tanto, um novo regulamento, de 1858, criou disposições e medidas mais favoráveis para a recepção, a

⁴⁰ Aubé era ligado à redação do *Courier du Brésil*, jornal que, assim como *O Paraíba*, dedicou vários artigos às questões de imigração e colonização. Ele integrou o círculo de pessoas próximas a Frond e Ribeyrolles no Rio de Janeiro, juntamente com H. Chomet, Machado de Assis e B. L. Garnier, entre outros. Escreveu um livro sobre a colônia e, enquanto a obra estava no prelo, publicou vários artigos sobre a questão da imigração no *Courier du Brésil*, durante o ano de 1859. Referência bibliográfica: AUBÉ, Leonce, *La Provence de Sainte-catherine et la Colonisation du Brésil*, Rio de Janeiro, Imprimerie Française de Frederico Alfredson, 1861 (cf. CANELAS, 2007: 149). A Revista do IHGB n.24 (1861, p. 794) anunciou o pequeno livro sobre colonização: “Quando estrangeiros bem intencionados, como o Sr. Aubé, patenteiam ao mundo no mais vulgarizado idioma europeu as riquezas no nosso solo e a sabedoria das nossas instituições, não podem deixar suas obras de ser bem recebidas pelo instituto.”.

distribuição e o estabelecimento no Brasil dos imigrantes europeus. Na opinião de Ribeyrolles as sociedades de exploração, os agentes e os intermediários impediram a boa continuação dos trabalhos.

O *Brasil Pitoresco* não é mencionado, frequentemente, nos ensaios e estudos sobre a Revolta dos Parceiros, como uma resposta do governo imperial, devido, provavelmente, ao teor do texto e também das gravuras que o ilustram. Witter apontou em seu estudo outra publicação, realizada posteriormente, com o mesmo objetivo:

A revolta de Ibicaba e o panfleto de Davatz tiveram realmente repercussão no intercâmbio com países fornecedores de imigrantes principalmente Suíça e Alemanha). Tanto pesaram na aquiescência da saída de seus habitantes com destino ao Brasil que o governo brasileiro teria subvencionado uma publicação elogiosa sobre o sistema de colonização em nosso país. Tal publicação ressaltava as atitudes benevolentes dos fazendeiros equiparados a “verdadeiros pais” dos colonos. Esta obra, publicada em 1863, foi recentemente traduzida para o português. É de autoria de Joseph Hormeyer e tem o título *O que Jorge conta sobre o Brasil*. Nela é narrada a permanência de “Jorge” na fazenda São Jerônimo, em São Paulo, pertencente ao senador Queiroz. Ficava próxima a Ibicaba e o autor procurou mostrar seu desconhecimento das crises da colônia Vergueiro e narrar as vantagens da vida do colono no Brasil. Embora não procure abertamente desdizer Davatz, tenta, pelo menos indiretamente, atenuar os efeitos que parecem ter causado a obra do mestre-escola de Ibicaba (WITTER: 1986, 66-67).

O patrocínio de publicações que serviriam à propaganda de imigração foi realizado posteriormente de maneira menos sutil por parte do governo imperial:

A literatura de Joseph Hörmeyer é de cunho propagandístico, isto é, o autor busca informar claramente os interessados em emigrar para o Brasil, incentivando a emigração para lá. Uma clara tentativa de desviar a intensa emigração alemã dos USA para o Brasil. Nesse período, Hörmeyer também entra em conflito com J.J. Sturz, antigo cônsul brasileiro em Hamburg, que nesse período fazia propaganda contra a emigração alemã para o Brasil com textos agressivos em jornais e revistas alemãs.

No ano de 1863, ele publica seu próximo livro em nova forma literária, tematizando a emigração alemã para o Brasil de modo ficcional, mas sem deixar de dar um caráter informativo e real à obra. O seu livro *Was Georg seinen deutschen Landsleuten über Brasilien zu erzählen weiss* teve boa recepção, mas a dedicatória ao ministro da agricultura nas páginas iniciais, abriu espaço para críticas à obra, classificada por isso como de clara propaganda (NEUMANN, 2008: 17 – meio eletrônico, grifos meus).

Acredito que o livro *Brasil Pitoresco* foi realizado, portanto, em resposta às notícias sobre colonização que circularam em ambiente europeu após a Revolta dos Colonos de Ibicaba, ocorrida entre o fim de 1856 e o início do ano seguinte. Como nota Lygia Segala, em 25 de maio de 1857, Frond anunciou à Corte o projeto da publicação.⁴¹ Não sabemos se nesta época ou pouco tempo depois surgiu a ideia de apresentar o livro na Exposição Universal de Londres, que ocorreria em 1862.

O texto sobre a colonização, que provavelmente motivou a publicação de Frond e Ribeyrolles, nos permite compreender que o livro foi uma resposta às publicações e notícias divulgadas no ambiente europeu sobre as más condições em que viviam os imigrantes no Brasil. Os esclarecimentos sobre o ocorrido nas Colônias de Ibicaba e do Mucuri podem ser vistos como respostas do governo imperial e também dos proprietários de terras, que atribuíram grande parte dos problemas à ação inescrupulosa de agentes europeus.⁴² Por outro lado, Ribeyrolles comentou detalhadamente as dificuldades enfrentadas pelos colonos, apontando, além do endividamento, as más condições de habitação, a falta de assistência e dificuldades criadas também por questões culturais. Cabe ressaltar que, após o falecimento de Ribeyrolles, os jornais divulgaram que Victor Frond apresentara a parte do texto deixada incompleta pelo escritor,

⁴¹ Cf. o jornal *O Parayba* - 21/1/1858).

⁴² As informações sobre a colônia foram divulgadas nos livros: AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Am Mucuri. Eine waldgeschichte aus Brasilian zur erlauterung, warnung und strafe fur alle, die es angeht*. Hamburg, Perthes-Besser & Mauke, 1859 ; e OTONI, Teófilo Benedito. *A colonização do Mucuri*. Memória justificativa, em que se explica o estado dos colonos estabelecidos no Mucuri e as causas dos recentes acontecimentos naquela colônia. Rio de Janeiro, 1859.

procurando assegurar que esta seria publicada sem alterações, conforme comentei anteriormente.



Fig. 36 - Fleiuss, H. *Brasil Pittoresco I*, 1861. Publicado na *Semana Illustrada*, n.14, de 17/3/1861:112 e novamente em 18/2/1862.



Fig. 37 - Fleiuss, H. *Brasil Pitoresco II*, 1862. Publicado na *Semana Illustrada*, 18 de fevereiro de 1862.

5

“Refletir o espírito dos novos tempos”: as relações entre fotografia e pintura e entre fotografia e política no Brasil do século XIX

Parte I - Fotografia, litografia e propaganda do império.

Nesse capítulo analisarei a retomada do livro *Brasil Pitoresco* enquanto modelo de propaganda do império e também de sua evocação por artistas e fotógrafos principalmente após a década de 1880.

Alexandre Eulálio, no ensaio intitulado “O século XIX”, analisou as mudanças significativas ocorridas nos campos político, social e artístico no Brasil no século XIX, época de grandes inovações científicas, técnicas e ideológicas. O autor procurou apontar no texto “alguns dos fermentos e tensões de ruptura” que ocorreram no território brasileiro, levando em conta nossas peculiaridades históricas e sociais, que apenas recentemente começam a ser estudadas com critérios mais abrangentes. Assim, o Brasil, “região periférica dos centros emissores de padrões estéticos, imemorialmente sustentada pelo regime escravista”, passa de império colonial a sede provisória de um defasado império mercantilista. Dirigido por um regime monárquico-constitucional, tem uma política liberalizante, mas mantém a escravidão (EULÁLIO, 1984: 117).

No campo artístico, que deve ser analisado em sua especificidade histórica, a criação estética passa a percebida enquanto manifestação de prestígio da classe dirigente, uma arte, portanto, que teria de “refletir o espírito dos novos tempos em linguagem internacional, contemporânea, que nada ficasse a dever aos países ‘mais adiantados’” (Ibidem).

O autor tratou de questões fundamentais para a compreensão da arte do período, e que dizem respeito diretamente ao assunto tratado nesta tese. A primeira é a grande importância do surgimento das técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem, de rápida fatura: a litografia e a 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” (EULÁLIO, 1984: 117).

A segunda questão colocada por Eulálio é a ausência de um mercado de arte no período:

O problema da não-existência de canais públicos e privados que absorvessem, em ritmo contínuo e com relativa rapidez, a produção de artes visuais proveniente do nosso centro de produção artística dirigida, havia preocupado seriamente, conforme já vimos, o segundo diretor da academia Imperial. Mas a criação de um público que considerasse hábito a aquisição de obras de arte não se generalizou entre nós com rapidez (EULÁLIO, 1984: 120).

A fotografia e a litografia tornar-se-iam um pouco mais acessíveis, difundidas também nos principais periódicos da Corte, embora estudos sobre o mercado editorial do período indiquem que mesmo os periódicos ilustrados dirigiam-se às classes abastadas. De qualquer forma, as novas técnicas ampliaram também a circulação das pinturas, além de serem empregadas pelo governo imperial para a divulgação de imagens do

império associadas à ideologia das Luzes e ao ideal de progresso, como ocorreu com o livro-álbum de Frond e Ribeyrolles, cujas litografias foram realizadas em Paris, centro da editoria ilustrada.

No Brasil, como nota Luciano Migliaccio, essas novas técnicas tiveram grande relevância no campo artístico, e pesquisas mais abrangentes sobre fotografia e litografia só recentemente tem sido realizadas.

No caso do álbum *Brasil Pitoresco*, é interessante notar como Frond percebeu a importância de seu trabalho, expondo as fotografias antes de enviá-las a Paris para serem litografadas. Acerca da recepção do *Brasil Pitoresco*, além das notas e artigos publicados nos principais jornais da Corte, analisada no capítulo anterior, duas cartas do escritor francês Victor Hugo a Charles Ribeyrolles nos permitem ampliar a reflexão sobre a recepção do livro em sua época.

Duas cartas de Victor Hugo

Estas cartas não são mencionadas pelos historiadores da fotografia no Brasil. Lygia Segala, na tese sobre *O Brasil Pitoresco*, divulgou parcialmente o texto das cartas, da forma como foram citadas no prefácio de Afonso d’Escagnolle Taunay à edição de 1941, da Livraria Martins (SEGALA, 1998: 191).

As cartas de Victor Hugo a Ribeyrolles, reproduzidas em artigo de Brito Broca, foram publicadas no jornal *Courrier du Brésil* em 1860, com um comentário de Victor Frond, informando que Ribeyrolles, por modéstia, não permitiu que elas tivessem sido divulgadas antes.¹ Na primeira carta,

¹ As cartas devem ser de 7 de agosto de 1859 e de 5 de abril de 1860, respectivamente. Foram publicadas no jornal *Courrier du Brésil*, 8 de juin de 1860, p. 7 e reproduzidas no artigo de Brito Broca (1960: 229).

datada de 7 de agosto de 1859, Hugo afirmou que Ribeyrolles, com o texto do livro, “elevara um monumento” ao Brasil:

Samedi, 7 août.
Hauteville-House

Que vous dire? Je reçois votre envoi, je l’ouvre, je lis et je vous écris. Cher proscrit, je suis dans l’éblouissement de cette mer immense que vous me dédiez. Votre prose a l’esplendeur de l’azur et la profondeur de l’abîme. Et quels éclairs, çà et là ! quelle fierté dans le silence de *l’idéal outragé!* Quelle hauteur et quelle bonté! Je vous remercie d’avoir incrusté mon nom dans ce diamant de votre livre. Quel monument vous élevez a ce Brésil, au soleil, à la nature, à la vérité et à vous-même!

Votre lettre m’a ému au fond du coeur ; elle a fait trois jours la causerie et la joie de ma famille, qui vous aime. Il me semble que vous en êtes, tant vous lui manquez?

Cher et grand et vaillant esprit, revenez-nous bien vite. Toutes nos mains serrent la votre, avec une tendre cordialité

Victor Hugo

Parlez de moi, un peu, aux amis que j’ai là-bas.

Hugo recebera a primeira parte do livro, relativa à História do Brasil, e mencionou o capítulo que abre a segunda parte do *Brasil Pittoresco*, intitulado *O Mar*, dedicado a ele. A referência à expressão “ideal ultrajado” remete ao texto de Ribeyrolles que escreveu, ao narrar a viagem ao Brasil: “Calam-se e afastam-se principalmente aqueles que sufocam dentro de si um ideal ultrajado, ferido, desconhecido. Guardam na queda a altivez da idéia, e não se confiam a almas estranhas.” (RIBEYROLLES, 1989 [1859], v. 1: 158).

Na segunda carta, datada de 05/04/1860, Hauteville-House, Victor Hugo exprimiu-se assim:

J’ai lu avec un charme inexprimable, votre *Brazil Pittoresco*. Ce livre, c’est vous, votre esprit, votre style puissant et pénétrant,

votre grand coeur. Nos avions besoin de ce ravitaillement. Votre livre est une demi-arrivée. Quand je m'unis dans la rêverie de la lecture à votre intelligence, il me semble presque que je serre votre main. Cher proscrit, quel joie et quel attendrissement quand je trouve mon nom sous votre plume! Vous a-t-on dit que j'avais porté ici votre santé le 16 décembre et le 24 février ? Je vous ai envoyé toutes nos âmes à vous qui errez là-bas et que nous aimons. Est-ce que vous n'allez pas bientôt revenir ? Là-bas, vous êtes près du soleil, mais ici vous seriez près de la France. Revenez. Je vous remercie d'avoir fait ce beau livre. J'attends la suite avec la soif du commencement. Je n'ai pas besoin de vous dire: courage ! Ce courage c'est vous; la fierté de l'âme, la flamme de l'esprit, c'est vous. Eclairiez là-bas, échauffez là-bas, c'est bien. Vous accomplissez une grand oeuvre. En même temps que vous traduisez en pages rares, lumineuses, l'éblouissement de ce magnifique pays, vous faites planer sur le Brésil, à la fois si vieux et si neuf, la pensée française et la pensée démocratique, les deux ailes de l'idée humaine.

A vous *ex-imo*

Victor Hugo

Amitiés à tous nos amis de làs-bas (grifos meus).

Por esta correspondência podemos notar que Hugo elogiou o livro por ver nele expressos ideais de Rybeyrolles e de seu grupo. Ele tem consciência da importância da difusão e da abrangência das imagens, direcionadas a um público europeu.² Não podemos esquecer que o próprio Victor Hugo instalou um ateliê fotográfico em sua residência em Jersey, conforme comentamos no primeiro capítulo, e concebeu o projeto de uma publicação ilustrada com fotografias, com a finalidade, entre outras, de continuar divulgando a causa republicana.

Victor Hugo, que admirava a fotografia, percebeu muito cedo a possibilidade de utilização política da nova técnica, por sua grande abrangência. Ao escrever: “nós tínhamos necessidade dessa revitalização” ele provavelmente referiu-se a causas comuns a seus companheiros de exílio: a república e a democracia. Como nota Renato Janine Ribeiro, Hugo

² Essas cartas não estão presentes em coletâneas recentes da correspondência do escritor francês (como em HUGO, 2009) e são, em sua totalidade, quase desconhecidas. Recentemente a primeira carta foi vendida em um leilão da empresa *Christies* (lote 43, venda 4814).

“foi o maior responsável por se constituir, na França e num mundo inteiro que lia e sentia com base na cultura francesa, uma preocupação com a miséria. Com ele não só se deslança esse tema como, além disso, assume uma fisionomia compassiva, solidária.” (2002: 15). Dada a importância de Hugo para o ambiente cultural brasileiro, o livro *Brasil Pitoresco* teve sua recepção associada ao ideal republicano fortalecida, o que justificaria sua importância nas últimas décadas do século XIX.

Por outro lado, como nota Luciano Migliaccio, é difícil não pensar que naqueles mesmos anos Louis Rochet realizaria e exporia em Paris o monumento a Pedro I, enquanto o pintor Victor Meirelles mostraria ao público da capital francesa o primeiro quadro histórico de tema brasileiro (expôs em 1859 um esboço da *Primeira Missa*). É possível, então, que Hugo comparasse indiretamente o monumento, que ganharia o apelido de “mentira de bronze”, com a iconografia fotográfica muito mais adequada à difusão democrática da imagem no mundo contemporâneo depois dos eventos de 1848. Entretanto, é preciso lembrar que o projeto de Frond também era promovido pela corte, consciente da importância da difusão da imagem do país junto ao público dos possíveis imigrantes europeus. É evidente então a necessidade de compreendermos as estratégias do poder político em relação à utilização da imagem em todos os campos (MIGLIACCIO, 2010, no prelo).

É importante ressaltar que, apesar das críticas ao texto de Ribeyrolles, a aceitação da obra, devido em grande parte às fotografias de Frond, foi tão positiva a ponto de motivar a aprovação pelo governo imperial de uma verba para a continuação do projeto do *Brasil Pitoresco*, conforme comentado no capítulo anterior.

A estratégia de utilização da litografia e da fotografia para a propaganda do império pode ser percebida também em algumas fotografias de Revert Klumb, das quais tratarei a seguir, e em uma litografia de Clóvis Arrault (Fig. 38). Já o discurso de Victor Hugo sobre o arcaico e o moderno presentes no Brasil foi retomado por Ângelo Agostini no quadro *Interior de*

Floresta com índios e trem, de 1892, da Coleção Fadel, Rio de Janeiro (Fig. 39).

Victor Hugo, devido a sua amizade com Charles Ribeyrolles, talvez tenha percebido a especificidade do ambiente artístico brasileiro, no qual a fotografia desempenhou muito cedo um papel relevante, constatado por meio da recepção do *Brasil Pitoresco* e por outras críticas a fotografias do período.

Devemos notar, por meio das críticas ao livro *Brasil Pitoresco*, o papel de destaque que a fotografia alcançou no ambiente artístico brasileiro e a precocidade do status alcançado, mesmo em relação ao que ocorreu em ambiente francês. Nesse sentido, a crítica acerca do Salão de 1859 em Paris nos auxilia a compreender a discussão sobre arte e fotografia no período.

Baudelaire e a crítica ao salão de 1859

Em 1859, o governo francês, cedendo à pressão exercida pela Sociedade Francesa de Fotografia autorizou, por intermédio do ministro do Interior e do Diretor Imperial de Belas Artes, a criação de um Salão de Fotografia, que integraria a exposição que se realizava anualmente no Palácio da Indústria. O Salão de fotografias ocupava um local ao lado da área reservada para a exposição de pintura e escultura. Como nota Aaron Scharf, a exposição teve grande êxito. As fotografias foram analisadas como obras de arte e foram aplicadas a elas os mesmo critérios utilizados para a apreciação das pinturas. Por outro lado, as críticas aos quadros que revelavam o diálogo com a fotografia se acirraram. O crítico Ernest Chesneau censurou os pintores por não reconhecer a dívida que possuíam com a fotografia, de que seria prova a “suavização geral das cores” nos quadros produzidos na época (SCHARF, 2001: 151-152).

Durante o Salão de 1859, a crítica mais incisiva sobre o diálogo entre fotografia e pintura foi realizada pelo poeta Charles Baudelaire. No ensaio *O público moderno e a fotografia*, ele fez uma crítica veemente ao intenso realismo das imagens obtidas com a nova técnica. Para Baudelaire, desde o momento em que a fotografia se desenvolveu, concedendo-nos “todas as garantias desejáveis de exatidão”, a sociedade francesa “precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal” (BAUDELAIRE, 1988: 71)³. Para o poeta o gosto exclusivo pelo “verdadeiro” oprimia a apreciação do belo na vida moderna (TURAZZI, 1995: 58).

Assim Baudelaire incentivou o litígio da pintura com a fotografia, vista como “inimiga mortal da arte”. A fotografia, entretanto, deveria ser utilizada como uma técnica a serviço dos cientistas e artistas:

Que enriqueça rapidamente o álbum do viajante e restitua a seus olhos a precisão que faltaria à sua memória, que enfeite a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos [...] até aí nenhuma objeção. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que exigem um lugar nos arquivos de nossa memória, se lhe agradecerá e aplaudirá. Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós! (1988: 73).

O autor constatou que a fotografia interferia no campo artístico, na medida em que os pintores deixavam de pintar o que sonhavam para pintar o que viam (IBIDEM: 75). Além disso, a nova técnica, com variadas aplicações, convertia-se em uma indústria, cujo espírito não seria compatível com o espírito da arte. Para Baudelaire o público ao considerar “os resultados de uma ciência natural como os produtos do belo” perderia também, ao longo de um certo tempo, “a faculdade de julgar e de sentir”

³ “Salão de 1859” [1868] In BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 71.

em uma obra de arte o que ela possuiria de “mais etéreo e de mais imaterial” (IBIDEM; 74).

Anos mais tarde, no entanto, em uma obra publicada após sua morte (*Le Spleen de Paris/Petits Poèmes en Prose*, 1869) Baudelaire reconheceu que a fotografia havia incentivado a pintura a entrar em movimento e a rediscutir seus conceitos, até chegar a ponto de se libertar da mimese como parâmetro da criação pictórica (TURAZZI, 1995: 60).

O breve comentário sobre a inserção da fotografia no contexto artístico francês nos leva a refletir sobre o papel de destaque conferido à fotografia no Brasil, e à sua boa aceitação do cenário local. A proteção conferida aos artistas pelo imperador e sua utilização enquanto propaganda política, para divulgar a modernização do império, entre outras questões, levou à grande projeção dos fotógrafos. Devemos notar também a qualidade das críticas sobre fotografia e sobre o *Brasil Pitoresco* na década de 1860, época em que os jornais sequer possuíam colunas permanentes dedicadas às Belas Artes, como o artigo de “Z.” que será analisado a seguir.

Comentário sobre fotografias de Revert Klumb apresentadas na Exposição Geral de Belas Artes em 1860

O fotógrafo Revert Klumb recebeu uma menção honrosa na XIV Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial, aberta em dezembro de 1860, na qual apresentou quinze trabalhos, sendo eles: duas vistas do Dique da Ilha das Cobras (lados sul e norte); Vista de uma chácara nas margens do Paraíba, em Campos; Vista da Cascatinha da Tijuca; Vista de uma chácara na Tijuca; Vista de mato na Tijuca; a reprodução de uma estátua em gesso e ainda alguns retratos no formato *carte de visite* e vistas estereoscópicas (cf. LEVY, 1990: 130).

Sobre essas fotografias o jornal *Diário do Rio de Janeiro* de 31 de janeiro de 1861, publicou uma crítica interessante, e até o momento, pelo que pude pesquisar, inédita para os estudiosos de fotografia no Brasil. O autor do texto, o crítico “Z.”, escrevia habitualmente para a coluna Revista Artística. O artigo na verdade é de autoria do escritor Augusto Emílio Zaluar, conforme comentado anteriormente (DICCIONÁRIO, 1911: 337-338).

Após abordar outras obras expostas, como esculturas de Cordonier (Cristo crucificado), Christiano Luster (vários bustos), Chaves Pinheiro (estátua de João Caetano e de José Bonifácio) e de Flagella (busto de Charles Ribeyrolles), o crítico iniciou seu comentário sobre a sala número seis, considerada por ele “uma verdadeira torre de Babel”, onde estavam expostas “confusamente as litografias, fotografias, coleções de moedas, obras de caligrafia, encadernação e produtos industriais”.⁴

Como observa a pesquisadora Maria Inez Turazzi, se tomarmos como referência o espaço destinado à fotografia nas Exposições Gerais de

⁴ As fotografias de Klumb foram apresentadas na Seção Exposição de Artefatos da Indústria Nacional e Aplicações de Belas Artes (cf. LEVY, 1990: 130).

Belas Artes, podemos observar que ela foi exposta no gabinete do diretor da Academia em 1842, passando para uma seção que se destinava, em 1859, à exposição dos “artefatos da indústria e aplicação das belas-artes”. Em 1862, a fotografia foi exibida na seção de arquitetura; posteriormente, espalhou-se, durante vários anos, pela seção geral. Somente em 1879 foi criada uma seção de fotografia, a exemplo das seções de pintura, escultura, etc.

Para a autora:

O trajeto percorrido pela fotografia nos salões da Academia Imperial não deixa de ser uma representação simbólica de sua progressiva incorporação e aceitação nos domínios da arte e seus espaços tradicionais. Ao longo deste percurso, a fotografia e as belas-artes se aproximaram de várias formas, seja na associação entre profissionais, como fotógrafos e pintores; seja na fusão de habilidades distintas num único profissional (o fotopintor, por exemplo); na troca e apropriação de certas técnicas, ou ainda na definição de uma estética (TURAZZI, 1995 : 112).

A crítica de “Z.” revelou-se importante por inserir-se em um momento em que a fotografia e as belas artes conviveram sem grandes problemas, como iremos perceber ao longo do texto. Voltando ao artigo do *Diário do Rio de Janeiro*, “Z.”, após comentar sobre a organização da sala número seis, comentou:

O Sr. Henrique Klumb deu uma série de fotografias das mais interessantes e bem acabadas. Provou que, apesar da opinião contrária do público, há no Rio um verdadeiro fotógrafo. Provou também que todas as fotografias sem relevo e esfumadas que diariamente são gabadas com muito charlatanismo, são somente imagens sem caráter comparadas às suas. As duas vistas do dique da ilha das Cobras têm um grande vigor, energia e perfeição nos contornos. Os planos são bem determinados. ⁵

⁵ “Z”. “Exposição do Palácio das Belas Artes” – Revista Artística. *Diário do Rio de Janeiro*, 31 de janeiro de 1861, p.1-2.

Nessa exposição, é importante notar como as fotografias de Klumb são avaliadas em função de sua qualidade técnica, e também a partir de critérios ligados à apreciação das pinturas de paisagem do período, pelo vigor e “perfeição nos contornos”.⁶

Não foi possível identificar até o momento todas as imagens expostas, mas as vistas do dique da Ilha das Cobras são conhecidas. A pesquisadora Celeste Zenha, ao realizar uma análise sobre as litografias a partir de fotografias produzidas no século XIX, divulgou a fotografia de Klumb do dique da Ilha das Cobras (Fig. 40) e também de uma xilogravura a partir desta fotografia, publicada no periódico francês *L'Illustration*, em 1860 (Fig. 41).⁷ Como nota a autora, o texto do jornal, reduzido a uma coluna do lado esquerdo das ilustrações, evocava os trabalhos de construção do dique, exaltando a monumentalidade e a modernidade da obra, devida à iniciativa do governo imperial. A fotografia de Klumb enfatizou a importância da obra de engenharia, aliando a técnica moderna da fotografia à abordagem original por parte do fotógrafo. Na transposição para a gravura houve a preocupação com a fidelidade em relação à fotografia, com exceção dos personagens presentes na fotografia que foram omitidos pelo gravador, pela falta de espontaneidade das poses ou simplesmente pelo pouco tempo para confecção das ilustrações do jornal.

Como nota Celeste Zenha, a tomada em diagonal da muralha da construção criou uma sensação de profundidade, conferindo proporções gigantescas à obra de engenharia, ao passo que a visão da atividade portuária, representada pelos inúmeros navios no plano de fundo justificava a necessidade dos trabalhos em curso (ZENHA, 2004: 17-18 – meio eletrônico). Segundo a autora, o texto, redigido como uma carta datada de oito de janeiro e enviada do Rio por um correspondente, elogiou a iniciativa imperial e os esforços para levar adiante uma obra tão

⁶ Sobre a apreciação de fotografias a partir dos critérios estabelecidos para a pintura ver, entre outros, o comentário de Tadeu Chiarelli sobre o texto do pintor Victor Meirelles acerca da exposição de 1866 (2006: 18-19).

⁷ *L'Illustration*, n. 888, 3 mars 1860 apud ZENHA, 2004 : 16 – meio eletrônico.

grandiosa. O autor elogiou também o trabalho do fotógrafo, que tivera que enfrentar os obstáculos impostos pelas condições climáticas locais, escrevendo que “a perseverança e os esforços do Sr. Klumb foram coroados de sucesso, e em seguida a esses trabalhos ele foi nomeado membro da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro”.⁸

Cabe ressaltar como esse artigo permite uma reflexão sobre a importância da imagem como instrumento de propaganda por parte do governo imperial no Brasil. A fotografia, enquanto uma técnica moderna, foi utilizada para divulgar a modernidade e a grandeza da obra em curso no Rio de Janeiro. Na mesma época, o projeto editorial de Victor Frond recebeu o apoio do governo imperial e pretendia divulgar a beleza da natureza e da cidade do Rio de Janeiro, além de mostrar o cotidiano nas fazendas de café fluminenses, projeto esse que serviria também como inventivo à vinda de colonos europeus.

A outra fotografia (Fig. 42) destaca-se também pela originalidade. O fotógrafo apresentou uma sucessão de planos representados pelas pedras e paredes do dique, entrecortados por barras de ferro. O olhar do observador percorre o canteiro de obras, que avança em profundidade, e depois percebe, no plano de fundo, os navios no porto, próximos à linha do horizonte.⁹

Voltando à matéria publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, após comentar a qualidade técnica do trabalho, o crítico elogiou a representação realista da paisagem nacional, incentivando o fotógrafo a realizar outras séries de vistas pitorescas do Rio de Janeiro:

⁸ “Les vues ont été prises par un de nos compatriotes, M. Revert Henri Klumb, qui, come vous voyez, réussit à produire de fort belles épreuves. Mais, pour parvenir à ce résultat, il a eu à surmonter de grandes difficultés, parce que l’air chaud, humide et salin de Rio ne permet pas d’employer les réactifs tels qu’on les emploie en Europe, et qu’il a fallu faire de nombreux essais pour trouver de nouvelles combinaisons. La persévérance et les efforts de M. Klumb ont été couronnés de succès, et à la suite de ses travaux il a été nommé membre de l’Académie de Beaux-Arts de Rio de Janeiro.”. *L’Illustration*, Journal Universel, Paris, 3 mars 1860, n. 888, vol. XXXV, p. 137, apud ZENHA, 2004: 18.

⁹ Essa fotografia foi reproduzida em TURAZZI, s.d. – meio eletrônico.

As vistas das chácaras do mato e da cascatinha da Tijuca são perfeitas. Há, sobretudo em uma delas, árvores de uma fineza incrível, rochedos de uma solidez rara, e águas muito vigorosas. Nunca a paisagem foi assim lavrada no Rio de Janeiro. Por isso aconselhamos ao Sr. Klumb que entre em campo e nos dê uma série de vistas do Rio de Janeiro, tomadas nos pontos os mais pitorescos. Que acabe estas como a sua cascatinha, e terá inevitavelmente um acolhimento favorável no público que até hoje teve só imagens pálidas, incertas e sem sentimento algum de arte (grifo meu).

Conforme comentei anteriormente, não são conhecidas quais as fotografias expostas em 1860, mas podemos notar na produção de Klumb a alta qualidade, a nitidez das imagens e uma abordagem inovadora em relação ao registro da natureza. O crítico considerou que a especificidade e também certa vitalidade da paisagem local (árvores de uma fineza incrível, rochedos de uma solidez rara, e águas muito vigorosas) não eram representadas dessa forma na pintura de paisagem.

A produção de Klumb foi percebida como de grande qualidade técnica e também artística, como ocorreu também com a de Victor Frond. É importante notar como o fotógrafo foi incentivado a dedicar-se ao crescente mercado de vistas pitorescas, e como critérios relacionados a uma abordagem realista da paisagem começam a converter-se em um modelo para os artistas no Brasil. Nessa época, o texto do *Brasil Pitoresco* já havia sido publicado, tendo boa recepção, e as litografias a partir das fotografias de Frond estavam sendo distribuídas, desde o final de 1860.

Outra questão fundamental é que “Z” afirmou, como parte da crítica no Brasil do período, considerou a fotografia inserida no campo artístico. Essa especificidade do cenário cultural brasileiro revelou uma precocidade na aceitação da fotografia no ambiente artístico, mesmo em relação ao que ocorreu no ambiente europeu.

Além das paisagens registradas por Klumb, o crítico comentou ainda que os seus retratos e reprodução de uma estátua de gesso eram perfeitamente acabados, e louvou a Academia por tê-lo incluído como

fotógrafo, acrescentando que ninguém poderia ser mais capaz de preencher este lugar.

Klumb, ao que tudo indica, não teria apresentado suas fotografias em nenhuma outra grande exposição no Rio de Janeiro. Segundo as pesquisas de Carlos Maciel Levy e de Maria Inez Turazzi, ele não participou de outra edição das Exposições Gerais da Academia de Belas Artes e, ao que tudo indica, não apresentou trabalhos nas Exposições Nacionais do Império, realizadas em 1861, 1866, 1873 e 1875 (TURAZZI, 1995; LEVY, 1990)

Pouco se sabe sobre a atuação de Zaluar, enquanto cronista e crítico de arte do *Diário do Rio Janeiro*.¹⁰ Pelo que pude constatar nos periódicos da época, ele causou certa polêmica, por ter criticado artistas paisagistas iniciantes e promissores, ou outros já premiados como Agostinho José da Motta, de quem criticou os desenhos de paisagem pelos “mesmos defeitos que em todas as suas obras, falta de vigor e energia”.¹¹ Porém, em relação à fotografia, ele demonstrou grande sensibilidade em relação à apreciação das imagens e um olhar atento às possibilidades de sua utilização pela Academia. “Z.” deixou-nos críticas bastante coerentes e revelou também bom conhecimento do contexto artístico europeu. No fim de seu artigo, ele exprimiu sua opinião sobre as artes no Brasil do período e sobre suas crenças políticas:

Concluindo, diremos que a exposição do ano de 1860 é de bom agouro para o futuro. A arte no Rio de Janeiro não tem ainda nada fixo, nada resolvido, nesse sentido é a expressão do estado presente do povo; tudo está em questão. Não duvidamos, porém, que os artistas nacionais, esforçando-se, tomem o seu lugar na grande família cultora do progresso. Pois que não percam ânimo; observem com calma; estudem com ardor; observando sem descanso a grande variedade da natureza e o povo que desejam ilustrar, concentrem e acumulem na sua imaginação tudo o que sentem, tudo o que vêem, e pensem, para o

¹⁰ O autor publicou entre outros, o livro *Exposição Nacional de 1875* e editou o jornal *O Vulgarizador: jornal dos conhecimentos úteis*, entre 1877 e 1880.

¹¹ As obras de Agostinho da Motta foram objeto de uma crítica muito interessante publicada no jornal *Courier du Brésil*, que será analisada posteriormente.

combinar de maneira a torná-lo perceptível aos outros homens: abandonem-se enfim à sua inspiração.

A libertação e a independência na arte, como a independência e a liberdade na vida política, são os verdadeiros incentivos do progresso e civilização, ânimo, pois.¹²

Esse artigo revela-se importante também pelos pressupostos de uma arte ligada à observação da natureza e do povo. Gostaria de lembrar que nessa época esses temas artísticos e sociais e também algumas questões políticas estavam presentes na produção de Frond e no texto de Ribeyrolles para o álbum *Brasil Pitoresco*. As litografias do álbum, que circularam amplamente e tiveram boa repercussão em relação à qualidade das imagens, levaram também ao questionamento sobre a representação da paisagem e dos costumes locais.

Vários pesquisadores escreveram sobre a afinidade entre Klumb e Frond em relação ao interesse pelo mercado editorial. Klumb publicou em 1872 o livro *Doze horas em diligência. Guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*, ilustrado com litogravuras de autoria de J.J. da Costa Pereira Braga, a partir de fotografias realizadas entre 1861 e 1868. Como nota Pedro Vasquez, apesar de focalizar um trajeto que poderia ser transposto em apenas um dia de viagem, a produção do livro, contendo trinta e uma ilustrações, consumiu mais de uma década de esforços de seu autor (VASQUEZ, 2001: 108). Essa demora pode ser explicada pelo fato do fotógrafo ter trabalhado com recursos próprios e empregar um lento e complicado processo de colódio, que exigia que as chapas fossem expostas ainda úmidas, obrigando o fotógrafo a trabalhar ao ar livre, “a utilizar uma tenda-laboratório vedada à luz para emulsionar cada uma das chapas momentos antes da tomada da fotografia e a transportar grande quantidade de equipamento pesado e frágil” (IBIDEM). O livro foi inteiramente produzido, litografado e impresso no Brasil, na Casa do

¹² Z”, *Diário do Rio de Janeiro*, op. cit.

Editor J.J. da Costa Pereira Braga. Devemos observar que nas gravuras que ilustram esse livro, assim como ocorreu no *Brasil Pitoresco*, de Frond e Ribeyrolles, os litógrafos foram fiéis à imagem fotográfica, acrescentando, porém, figuras de pessoas e animais, quando da transposição para a pedra litográfica. Pelas dificuldades encontradas por Klumb para publicar o livro, podemos concluir que o *Brasil Pitoresco*, de Frond e Ribeyrolles teve realmente o patrocínio imperial, já que ambos os fotógrafos utilizaram a mesma técnica do colódio úmido, e o projeto de Klumb era muito menos ambicioso.

Porém, para além da questão do mercado editorial, a afinidade entre Klumb e Frond revela-se em relação aos temas escolhidos: a representação da natureza e o registro dos trabalhadores, em ambiente urbano ou rural. Em 1859, o texto do livro *Brasil Pitoresco* havia sido publicado, com grande repercussão nos jornais da época, conforme minha pesquisa tem revelado, e foram esperadas com curiosidade as imagens de Frond, litografadas na França, que foram distribuídas entre 1860 e 1861.

O álbum *Brasil Pitoresco* nos permite compreender a importância que a fotografia e litografia assumiram no Brasil imperial, contribuindo para a constituição de uma iconografia nacional, tanto no campo da pintura de paisagem como na de costumes, e para a divulgação de imagens do que interessavam à propaganda de imigração e à divulgação da modernização ocorrida no Brasil, conforme comentamos no capítulo anterior.

A Exposição Nacional de 1861: um fotógrafo no júri de Belas Artes

A Exposição Nacional de 1861, ocorrida no prédio da Escola Central do Largo de São Francisco no Rio de Janeiro, reuniu mais de 400 expositores e foi visitada por 50.703 pessoas, um público significativo para as mostras do período.¹³ Nesse evento as fotografias foram incluídas no 5º grupo, o das Belas Artes. O programa organizado pela Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e pelo Imperial Instituto Fluminense de Agricultura, datado de maio de 1861, definiu a forma de organização das exposições provinciais e gerais na Corte, reservando-se para depois a escolha dos objetos mais dignos de figurar na Exposição Universal de Londres.¹⁴

Acerca da Primeira Exposição Nacional o escritor Machado de Assis comentou, no *Diário do Rio de Janeiro*, sobre os esforços realizados pelos organizadores das exposições provinciais, preparatórias das mostras nacionais, dada a escassez de tempo para a preparação:

As instruções apareceram, um pouco sibilinas e ingidestas, como salada mal preparada, mas dignas do ministro e do ministério. E imediatamente as ordens se expediram com uma presteza cuja raridade não posso deixar de comemorar, e em toda parte se preparam a esta hora exposições parciais”¹⁵

Victor Frond solicitou autorização à comissão organizadora para “expor em quadros o álbum de estampas fotográficas do *Brasil Pitoresco*”, valorizando sua atividade de editor. Como nota Segala a solicitação foi

¹³Cf. Documentos Oficiais, Exposição Nacional de 1861, apud SEGALA 1998: 291.

¹⁴ Exposição Nacional de 1861, Documentos oficiais, OR- SPO – 0003 filme 14, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

¹⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de novembro de 1861, p.1, coluna Comentários da Semana.

negada, não sem constrangimentos, e a comissão informa que “conquanto reconheça a perfeição da obra não pode todavia permitir que seja exposta [...] pois esse trabalho não foi feito no país, como exige o respectivo regulamento aprovado pelo governo imperial”. A comissão sugeriu a Frond que apresentasse a coleção de fotografias relativas ao mesmo assunto, que fora realizada no Brasil.¹⁶ Na opinião de Segala, após ter alçado a condição de editor, as fotografias parecem ter perdido para Frond seu valor de exposição, por essa razão ele preferiu não apresentá-las ao público. A Comissão procurou contornar a situação, convidando-o a integrar o júri do 5º grupo, presidido pelo marquês de Abrantes. Ele tornou-se assim o primeiro fotógrafo no Brasil a integrar um júri de belas artes (1998: 291).

O fato é relevante, pelo prestígio que a fotografia obteve no Brasil. Não sabemos ao certo se o plano inicial de Frond era o da realização das litografias em Paris, o que garantiu a excelente qualidade das imagens do livro, mas tornou-se um obstáculo à apresentação das gravuras na Exposição Nacional de 1861, uma espécie de mostra preparatória para a exposição de Londres no ano seguinte (TURAZZI, 1995). Em Londres a obra de Frond e Ribeyrolles teria obtido, obviamente, grande destaque, e projetado o nome dos autores no mercado de livros ilustrados.

No Brasil a presença da fotografia nas Exposições Internacionais foi estudada por Maria Inez Turazzi no livro *Poses e Trejeitos*, no qual ela comentou a aproximação dos interesses ligados à indústria e às exposições, que deve ser compreendida levando-se em conta o jogo de interesses no cenário econômico e político brasileiro do período. Como nota autora:

A integração do território, a expansão das vias de comunicação, a promoção dos produtos agrários brasileiros no exterior, a atração de capitais e de trabalhadores eram questões intimamente ligadas à

¹⁶ Exposição Nacional de 1861. *Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861*. RJ: Typographia do Diário do Rio de Janeiro, 1862, p. 201. Arquivo Nacional – Filme OR – SPO – 003.

realização das exposições, que se associavam também aos interesses da cafeicultura. Convém lembrar ainda que as exposições nacionais podiam ser tão abrangentes quanto o próprio conceito de indústria naquele contexto: entendia-se a indústria como a “criação de todos os produtos úteis e sua apropriação usos do homem” (1995: 118).

Em 1862, pela primeira vez, a fotografia integrou a lista de produtos com os quais o Brasil participaria das exposições universais. (TURAZZI, 1995: 136). A apresentação de fotografias já era um ponto de destaque nessas mostras universais, tendo sido objeto de comentários enfáticos por parte de um dos comissários brasileiros na Exposição Universal de Paris de 1855. (TURAZZI, 1995: 136). Os comissários encarregados de realizar observações sobre essa exposição foram Giacomo Raja Gabaglia, o engenheiro Gustavo Capanema e o poeta Gonçalves Dias. Como nota Turazzi, Gonçalves Dias, no texto do relatório, voltou-se para as artes gráficas, informando sobre as diversas formas de impressão existentes, em especial, sobre a chamada “impressão natural”: a daguerreotipia, a microtipia e a fotografia. Gonçalves Dias percebeu várias possibilidades para a utilização da fotografia:

A fotografia tem imenso futuro diante de si – principalmente na reprodução dos monumentos, vistas, paisagens, seres e objetos imperceptíveis da natureza. Três lições e um bom instrumento e teremos ao nosso alcance as criações de Deus ou dos homens, com tanto que as descortinem os olhos por qualquer meio que seja, e poderemos espalhá-las em um número infinito de exemplares (TURAZZI, 1995: 131).

Em relação à Exposição Nacional de 1861 e às Exposições Provinciais do mesmo ano, preparatórias ao evento nacional, a responsabilidade pela elaboração do programa e do regulamento ficou a cargo da Sociedade Auxiliar da Indústria Nacional e do Instituto Fluminense de Agricultura. Na opinião da autora:

No entanto, havia quem se sentisse diretamente prejudicado pela idéia de uma exposição nacional canalizando tantos recursos governamentais em defesa dos interesses da “indústria” (em lato senso). A Academia Imperial de Belas-Artes, por exemplo, parece ter sido uma das atingidas em seus interesses, na medida em que podiam ficar ameaçados os recursos para a realização de suas Exposições Gerais de Belas-Artes, ou mesmo para as bolsas de viagens ao exterior concedidas aos pintores premiados pela Academia. De fato, a Exposição Geral de Belas-Artes não se realizou no ano de 1861, tendo o ministro dos Negócios do Império determinado que as obras dos professores e alunos da Academia Imperial fossem enviadas à Exposição Nacional para posteriormente serem julgadas por um júri especial composto pelos próprios professores da Academia. A idéia de expositores sendo também jurados de seus próprios trabalhos foi condenada pelo marquês de Abrantes, presidente da comissão diretora da Exposição de 1861. Do impasse resultou que as obras da Academia presentes à exposição não foram julgadas, assim como os professores de belas-artes não foram juizes. Presidindo o júri do quinto grupo (belas-artes) da primeira Exposição Nacional figurava o próprio marquês de Abrantes. Um júri para o qual havia sido convidado um fotógrafo, mas nenhum professor da academia (TURAZZI,1995: 119).

Entretanto, gostaria de destacar que o jornal *Courrier du Brésil* de dezembro de 1861 divulgou o júri das diversas seções da Exposição Nacional. Na quinta seção, de belas artes, constam como membros da comissão diretora o já mencionado marquês de Abrantes (presidente do júri), o visconde de Barbacena e o conselheiro Alexandre Maria de Mariz Sarmiento. Como membros do júri especial: conselheiro doutor Thomaz Gómez dos Santos, doutor Joaquim José Teixeira, doutor Henrique Cezar Muzzio, Honorato Manoel de Lima, Agostinho José da Motta e Victor Frond.¹⁷ O júri contava, portanto, com a presença de Agostinho da Motta, professor da cadeira de desenho figurado na Academia (entre 1859 e 1860) e da cadeira de pintura de paisagem, flores e animais (a partir de 1860), que teria preferido não expor suas obras e dedicar-se aos trabalhos do júri.

18

¹⁷ Cf. *Courrier du Brésil*, 29 décembre 1861, p.5.

¹⁸ “O Sr. Agostinho da Motta preferiu, a entrar em um certame onde ocuparia lugar distinto entre os primeiros pelo seu reconhecido talento, o tomar parte nos trabalhos do júri, sustentando na intimidade das deliberações a causa de seus irmãos de arte. Deu

Participaram da Exposição Nacional de 1861: Manoel Banchieri, com uma vista da baía do Rio de Janeiro; Chaix com um grupo de retratos; Henrique Doère com vistas do Jardim Botânico e retratos (pelos quais recebeu uma menção honrosa); J. Fronti com retratos; J. Insley Pacheco com retratos e fotopinturas de paisagens (medalha de cobre); Afonso Ruelle com vistas do Novo Mundo; Augusto Stahl com obras em halótipo (menção honrosa); e Diogo Luis Cypriano (medalha de cobre) (cf. TURAZZI, 1995: 217). Entre os artistas premiados podemos mencionar Insley Pacheco (medalha de cobre), Doère e Stahl, cujo nome não consta no catálogo, o que se deveu “ao fato de que suas fotografias provavelmente chegaram atrasadas de Pernambuco, onde haviam participado da Exposição Provincial” (TURAZZI, 1995: 121). Os três fotógrafos apresentaram obras na Exposição Universal de Londres, no ano seguinte: de Insley Pacheco foram apresentados retratos da família imperial e de Doère, *Vistas do Jardim Botânico*, encomendadas pela própria comissão diretora da Exposição Nacional de 1861 (TURAZZI, 1995: 147, 217). Stahl documentou a construção da segunda estrada de ferro brasileira, a *Recife and S. Francisco Railway*, em 1858, e a visita do imperador dom Pedro II ao Recife no ano seguinte. Em 1862 recebeu, juntamente com seu sócio Germano Wahnschaffe, o título de Fotógrafo da Casa Imperial.

Como nota Segala (1998: 292) no relatório do júri especial do 5º grupo, redigido por Henrique Muzzio lê-se: “não sei se deva incluir a fotografia entre as belas artes uma vez que o trabalho do fotógrafo depende inteiramente de um aparelho químico-mecânico e da ação solar ou da luz elétrica”. É retomado assim o debate sobre o status da fotografia como arte, constante no ambiente cultural europeu do período (SCHARF, 1968). É importante notar que, apesar desse questionamento sobre o caráter artístico da fotografia, ela esteve bem integrada no ambiente das artes no

com isso uma prova de dedicação às Belas Artes de que è tão digno cultor. O Júri soube avaliar pelo justo a nobreza de seu proceder.” Brasil. Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Typographia do Diário do Rio de Janeiro, 1862. Arquivo Nacional – Filme OR – SPO – 003, Belas Artes.

Brasil do período. Já a afinidade entre o pintor Agostinho da Motta e Victor Frond foi percebida pela imprensa, que comentou a semelhança formal entre desenhos de Motta e litografias do *Brasil Pitoresco*, como será discutido posteriormente.

Na exposição de 1861 também foram apresentadas pinturas a óleo, aquarelas, desenhos, gravuras e desenhos de arquitetura, além das fotografias. Entre os premiados com medalha de cobre está Adam Fertig, pintor associado a Frond no atelier da rua da Assembléia e, como nota Segala, diante “da ambição malograda, é como se se armasse, nessa menção e nesse gesto, um jogo espelhado de reconhecimento” aos autores do *Brasil Pitoresco* (1998: 293).

Não se sabe se o fato das litografias do *Brasil Pitoresco* terem sido realizadas na França foi o fator que realmente determinou a impossibilidade de apresentação das litografias do *Brasil Pitoresco* nessa exposição. A polêmica em torno do caráter liberal do livro, desde seu surgimento em 1859, comentada anteriormente, e o próprio caráter das imagens, que destacavam o trabalho escravo, podem ter sido decisivas.

Como nota Turazzi, a preocupação em demonstrar as potencialidades brasileiras passou a ser constante entre os comissários e enviados especiais às Exposições internacionais. Na Exposição Universal de Paris de 1878 e em outras exposições internacionais da década de 1880 o Brasil foi apresentado como “o império do café”, e fotografias mostrando as diversas atividades ligadas à produção, como o plantio, a colheita e o transporte, estiveram presentes entre as imagens exibidas nas exposições universais. Para a autora nessas imagens:

o conceito de trabalho, que durante o Império havia permanecido sinônimo de trabalho escravo, começava a despontar como categoria positivamente associada à produção de riqueza. A escravidão, como regime de trabalho, praticamente estivera ausente das imagens levadas pelo Brasil às exposições e viva agora a crise de seus últimos anos. A imagem do negro – quando presente – havia estado de modo geral dissociada da escravidão e, em muitos casos,

francamente impregnada por um europocêntrico interesse etnográfico pelas raças consideradas inferiores. De modo que a associação da imagem do trabalho agrícola a uma política de imigração e colonização atendia plenamente aos requisitos de uma nova ordem social e econômica em gestação. A escravidão, perdurando até 1888 no Brasil, configurava-se então como um dos elementos a atestar o nosso “atraso” e o nosso despreparo para a era moderna e as relações de trabalho que se faziam inerentes a este estatuto de modernidade (1995: 151).

Assim, contratados para documentar as belezas naturais do país, a potencialidade da produção agrícola e das fazendas de café do interior fluminense, ao escolherem como tema de grande parte do texto e das ilustrações o trabalho escravo, os autores do *Brasil Pitoresco* fizeram uma opção de acordo com seus ideais políticos, mas que contrariou as intenções da Sociedade Auxiliar da Indústria Nacional ou de outros possíveis encomendantes do livro.

Na opinião de Claudia Valladão de Mattos, o fato da comissão organizadora da exposição ter impedido Frond de expor as litografias realizadas na França e haver sugerido a ele que expusesse apenas as fotografias realizadas para o álbum nos leva a uma reflexão sobre o status que a fotografia alcançou no cenário artístico brasileiro. Ao que tudo indica, para os organizadores do evento as fotografias de Frond seriam mais importantes do que as litogravuras, ou seja, foi atribuída à produção fotográfica de Frond uma relevância maior do que ele mesmo, conhecedor do cenário editorial francês, atribuíra.¹⁹ Por outro lado, devemos nos indagar se não haveria a intenção de dissociar o texto de Ribeyrolles das imagens de Frond. Poderiam ser selecionadas apenas as fotografias de vistas urbanas, por exemplo, as quais, apresentadas posteriormente em Londres, sem o texto de Ribeyrolles, representariam muito bem o ideal de progresso e modernidade que o governo imperial e setores da corte gostariam de apresentar no exterior.

¹⁹ Claudia Valladão de Mattos, em conversa de 26 de novembro de 2010.

Como observa Lilia Schwarcz, devemos lembrar que na década de 1850 ocorreu o fim do tráfico de escravos e:

Como se tratava de uma atividade generalizada, quando foi encerrada, uma massa de recursos apareceu da noite para o dia. Investiu-se muito na infra-estrutura do país e acima de tudo nos transportes ferroviários. De 1854 a 1858 foram construídas as primeiras estradas de ferro, as primeiras linhas telegráficas e as primeiras linhas de navegação; a iluminação a gás chegou às cidades, e começou a crescer o número de estabelecimentos de instrução. Com o fim da aplicação no mercado negreiro as importações também aumentaram em 57,2% no período de dois anos: uma grande notícia para um governo que vivia basicamente do imposto de importação.

A extinção do tráfico também coincidiu com a alta do café nos mercados estrangeiros.

[...]

Esse período ficou conhecido também como “a era Mauá”, com seus investimentos volumosos na área financeira e industrial, e como a “era da estrada de ferro” no Brasil. Com efeito, na década de 50 concentram-se os esforços com relação a esse tipo de empreendimento que simbolizava, no contexto, o avanço e o progresso das nações (1989: 102).

No texto do *Brasil Pitoresco* Ribeyrolles incentivou o desenvolvimento da indústria, escreveu sobre a necessidade de construção de pontes e de linhas ferroviárias e comentou sobre inovações ligadas à modernidade como o barco a vapor e a iluminação a gás. Por outro lado, com exceção de algumas fazendas por ele visitadas, criticou duramente os métodos agrícolas arcaicos e a mão-de-obra escrava.

Como nota Sandra Pesavento, uma parcela das elites no Brasil representada em associações como Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional – SAIN e pelo Instituto Fluminense de Agricultura, acreditaram na importância da realização das Exposições Nacionais e da participação nas mostras internacionais, como forma de “acertar o passo com a história”. Buscava-se o ideal de modernidade, representada por máquinas e pela cultura científica e, como nota a autora:

Aspirava-se ao progresso, postulava-se o livre-cambismo, admirava-se e reivindicava-se o avanço técnico, mas o país era ainda escravista e prioritariamente voltado para a agroexportação.

Considerava-se que a agricultura era o principal fundamento da riqueza do país e era nela que a nação investia.

Dessa forma, em 1861, quando o país realizava a sua primeira exposição nacional, deve ser entendido que os caminhos da modernidade passavam necessariamente pela agricultura. Ou seja, a modernidade pretendida era agrária e a renovação tecnológica implicava tanto nos métodos na agricultura quanto a fabricação de instrumentos e máquinas para o setor primário (1997: 102).

Tal era o projeto de modernidade que se impôs na metade do século no Brasil, expresso nas palavras do visconde de Mauá, endossadas pelo júri de premiação da indústria por ocasião da exposição:

Não convém cair-se no sistema de se querer à força e prematuramente introduzir, como por invasão, no Brasil, as fábricas e manufaturas da Europa, que pressupõe superabundante acumulação de capital, braços e engenhos, que não podem achar emprego na agricultura e antes com ela mais proximamente conexas e para que o país tem mais naturais proporções. Está dada a liberdade da indústria, isto nos basta. Tudo tem seu tempo. Já se viram as vãs tentativas feitas para forçar a introdução de algumas fábricas imitativas da Europa: quase todos os especuladores só tem achado perda por causa de suas prepósteras empresas. Por ora a agricultura é a nossa máxima manufatureira (CUNHA, 1862: 332 apud PESAVENTO, 1997: 103).

Podemos perceber por meio do discurso que predominou entre os organizadores do evento nacional, os motivos pelos quais não interessava expor o livro de Frond e Ribeyrolles. Sem que as litografias pudessem ser mostradas na Exposição de 1861, o *Brasil Pitoresco* foi exposto fechado, como peça da encadernação da Casa Lombaerts, em um exemplar posteriormente doado ao Imperador (SEGALA, 1998, 293).²⁰

O álbum teve certa repercussão também em periódicos europeus do século XIX, principalmente devido aos escritos de Ribeyrolles relativos aos

²⁰ O exemplar pertence à Biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis.

indígenas, à floresta e às fazendas de café, mas é pouco conhecido atualmente no ambiente francês.²¹

Como lembra Lilia Schwarcz, o Brasil participou das exposições de 1862 (Londres), 1867 (Paris), 1873 (Viena), 1876 (Filadélfia) e 1889 (Paris), enquanto outros países da América Latina não tomariam parte sequer de uma feira, ou melhor, a Argentina entrou apenas na de 1889. Para a autora, por esses dados podemos perceber que:

Na verdade, a presença constante do Brasil diz muito do esforço do imperador e das elites da corte para veicular uma imagem diversa desse país distante, agrícola, monárquico e escravocrata mas que queria se ver representado como uma nação moderna e cosmopolita. D. Pedro II, em particular, procura se distinguir como um “pioneiro”, um homem aberto às novas tecnologias. A precoce introdução do telefone e da fotografia entre nós são exemplos significativos desse tipo de política. De fato, o empenho pessoal do monarca na realização dos estandes brasileiros fala da preocupação com a boa costura da imagem externa da monarquia exótica e única no território americano. No entanto, se a intenção era mostrar a civilização aliada aos trópicos, o efeito final tendia sempre ao último aspecto: O Brasil era sobretudo o país da grande natureza e dos “bons selvagens” (1989: 397).

A análise do contexto social e político relacionado às exposições nacionais e universais nos faz notar o quanto o livro de Frond e Ribeyrolles deve ter incomodado a setores da elite no Brasil. Em relação aos indígenas, o texto de Ribeyrolles é enfático, ao descrever seu extermínio no interior da província do Rio de Janeiro:

Chamam-se, no Brasil, índios civilizados aos que andam vestidos e assistem à missa. Os bugres das aldeias de Valença quase não tinham roupas e ouviam, sob um teto de palmas, num pequeno

²¹ Recentemente a base Gallica da Biblioteca Nacional da França (<http://gallica.bnf.fr/>) começou a inserir em sua base de imagens as litografias a partir das fotografias de Frond, em associação com a Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. No século XIX, o texto de Ribeyrolles referente às tribos indígenas foi citado em D’Assier, Adolphe. *Le Brésil contemporain, races, moeurs, institutions, paysages*. Paris : Durand et Lauriel, 1867.

oratório em forma de armário, a palavra do padre Manoel Gomes Leal, vigário da região. Os índios de Valença eram, pois, civilizados, embora conservassem certas tradições da floresta pouco cristãs e portuguesas.

[...]

Não tardou que, por esses hábitos julgados escandalosos, fossem espoliados de suas terras, que o governo lhes garantira, e exterminados definitivamente (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.1: 236).

Por outro lado, devemos lembrar da força da figura do índio na constituição da iconografia nacional, de que é exemplo o monumento a D. Pedro de Rochet e o interesse pelo exótico e pelos costumes indígenas nas várias mostras internacionais, de que é exemplo a gravura de Linde sobre os produtos do Ceará apresentadas na Exposição Nacional de 1861 (Fig. 43).

O Imperial Instituto Artístico e as litografias que registraram a construção da estrada de ferro D. Pedro II

A fotografia documentou, com grande eficiência, as transformações e as obras de infra-estrutura realizadas na corte a partir da metade do século XIX.²² Para Celeste Zenha, “sem dúvida, a fotografia exerceu papel decisivo na estética que foi empregada na representação iconográfica das estradas e outras obras da engenharia oitocentista, mas não se pode desprezar a participação da xilogravura e da litografia” (2006: 366). Nesse sentido, o artista Henrique Fleiuss também colaborou bastante com a divulgação de imagens do Império.

Fleiuss chegou ao Brasil em 1859 e fundou, no ano seguinte, juntamente com o irmão Carlos Fleiüss, litógrafo, e com o pintor Carlos

²² No cenário europeu, a fotografia foi empregada na documentação de monumentos, da arquitetura religiosa e também das reformas urbanas, por fotógrafos como Edouard Baldus e Charles Marville.

Linde, o Instituto Artístico, que se tornou posteriormente um dos mais importantes centros de ensino e de produção de artes gráficas no país. A escola do instituto ministrava cursos regulares de litografia, pintura a óleo, aquarela, tipografia, fotografia e de xilografia. Em dezembro de 1860 criou a revista *Semana Ilustrada*, publicada até 1876. Nessa data, o Instituto publicou o *Álbum do Rio de Janeiro* e, no ano seguinte, fica responsável pela edição do imprime do álbum intitulado *Recordação da Exposição Nacional*. Em 1863 o Instituto, por meio de decreto de D. Pedro II, recebeu o título de Imperial Instituto Artístico.

Como nota Lucia Guimarães, no livro *História da imprensa brasileira*, Nelson Werneck Sodré criticou Henrique Fleiuss, sobretudo, por suas ligações com D. Pedro II, sugerindo que a revista *Semana Ilustrada* era uma espécie de órgão de propaganda oficial da monarquia: “[...] Amigo da casa imperial, que sempre prestigiou, como aos governos em geral, Fleiüss, grande desenhista e litógrafo, não era humorista nem crítico” (GUIMARÃES, 2006: 8 – meio eletrônico; SODRÉ, 1966 : 246). A propaganda de projetos ligados a D. Pedro II e instâncias ligadas à Corte foi, conforme comentei, uma área de atuação importante para pintores, fotógrafos e litógrafos.

Para a autora, a *Semana Ilustrada* desempenhou um papel importante ao promover campanhas que mobilizaram a população. Incentivou, por exemplo, a causa da Lei do Ventre Livre, apoiando o projeto do ministério Rio Branco, “(...) que lutou contra a fúria descabida dos interesses feridos, contra essa legião de despeitos, de ambições ignóbeis, de idéias retrógradas que se congregaram para impedir-lhe o passo (GUIMARÃES, 2006 : 11) ²³.

Um trabalho de boa qualidade realizado pelo Instituto Artístico ocorreu em parceria com a Seção Etnográfica da Comissão Científica do Império (1859-1861). A Comissão teve a missão de documentar e estudar o

²³ *Semana Ilustrada* n° 564. Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1865, p.4506.

modo de vida das tribos indígenas no Ceará. Após verificar que no local só restavam alguns descendentes de índios, o chefe da Seção, o poeta Gonçalves Dias, viajou ao Amazonas, à procura de indígenas que tivessem mantido suas tradições. Como nota Kaori Kodama:

De sua ida à região amazônica, restaram diversos objetos etnográficos dos Tuxaua, dos Arara, dos Tukano, dos Munduruku, dos Jahua (Yagua). Enviados para o Rio de Janeiro para a Exposição Nacional ocorrida em 1861, esses objetos posteriormente fizeram parte da Exposição Antropológica, em 1882, e foram incorporados às coleções do Museu Nacional... (CASTRO FARIA, 1949 apud KODAMA, 2010: 265 – meio eletrônico).

A tipografia do Instituto Artístico Fleiuss Irmãos e Linde desenhou e litografou centenas desses artefatos indígenas coletados na região do Rio Negro, na Amazônia, obras de grande beleza e qualidade técnica.²⁴ Essas gravuras, divulgadas recentemente, constituem mais um exemplo da associação entre arte e ilustração científica (Fig. 44). A expedição contou também com registros fotográficos que provavelmente seriam litografados e divulgados na mostra nacional de 1861.

Gostaria de destacar que um artigo publicado em 1866 expressou claramente a estratégia de propaganda empregada pelo governo imperial, desde a época da concepção do projeto do *Brasil Pitoresco*.

O Imperial Instituto Artístico recebeu a encomenda de Antonio Francisco de Paula e Sousa, ministro da Agricultura, Comércio e Indústria, de realizar gravuras reproduzindo as estações e os trechos pitorescos da paisagem da Estrada de Ferro D. Pedro II. O livro reuniu quinze panoramas apresentando as estações, ferrovias, pontes e túneis da Estrada de Ferro, desde a Estação da Corte (na atual Praça Duque de Caxias, no Rio de Janeiro). As litografias apresentavam a paisagem do interior fluminense, estações ferroviárias, como a de Vassouras e

²⁴ As litografias pertencem ao acervo da Biblioteca Nacional.

reproduziram também plantas e desenhos das pontes sobre os rios Paraíba, Piraí e Santana (Fig. 45) ²⁵. O frontispício do livro exibia quatro litografias e textos em português, inglês, francês e alemão. As litografias foram realizadas a partir de fotografias, embora não seja mencionado o nome do fotógrafo. ²⁶

Em 1866, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou uma nota não assinada sobre a série de litografias realizadas no Imperial Instituto Artístico, que registraram as obras de construção da estrada de ferro. O articulista divulgou o tipo de imagens que deveriam ser realizadas:

Tivemos ocasião de ver as litografias dos principais trabalhos da estrada de ferro de D. Pedro II, mandadas fazer por conta do ministério da agricultura no Imperial Instituto Artístico.

Antes de tudo cumpre mencionar a excelência e nitidez da reprodução litográfica, que se divide em vistas arquitetônicas e vistas pitorescas. Compreendendo a importância deste trabalho, o Imperial Instituto Artístico confiou-o aos seus melhores artistas e conseguiu apresentar uma obra digna de aparecer na Europa ou nos Estados Unidos.

Quanto à importância da reprodução das magníficas obras da nossa estrada, cremos que é intuitiva e incontestável (grifos meus).

²⁷

Retomando o discurso sobre a necessidade de combater as notícias negativas divulgadas sobre o Brasil no exterior, o autor do artigo tratou da necessidade de divulgação das obras públicas realizadas pelo governo imperial:

Todos sabem que os inimigos do Brasil e os ignorantes das nossas coisas fazem no exterior a mais triste idéia deste país. Muita gente há ainda na Europa que ignora os progressos que o Império tem feito no terreno moral e no terreno material. O telégrafo, a

²⁵ LINDE, Carlos. *Vistas da Estrada de Ferro D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Imperial Instituto Artístico, [1866].

²⁶ As imagens do álbum foram reproduzidas no catálogo da Brasileira Itaú (LAGO, 2009: 330-331)

²⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, 20 de julho de 1866, p. 2. Col. Noticiário.

estrada de ferro, todos esses benefícios da civilização do século XIX, acreditam muitos que são inteiramente ignorados entre nós. E se as comunicações telegráficas começam a estender-se em uma grande área, já as vias férreas dominam largo espaço e tendem a cobrir em pouco tempo, toda superfície do Império.

Isolando a questão ao caminho de ferro D. Pedro II é incontestável que as obras operadas em uma grande porção de léguas, atravessando florestas, galgando montes, rasgando túneis, saltando rios, são obras admiráveis e dignas de exame do estrangeiro.

Não há muito tempo cremos ter lido em uma revista européia um artigo em que se dizia que as sobras da linha provisória eram assombrosas por serem únicas. A linha provisória, como o nome indica, era destinada a ser substituída, em breve lapso, e já o foi, pela linha permanente; mas as obras desta igualam na perfeição o arrojo daquela.

O autor retomou, a seguir, em sua argumentação, a questão da facilidade e do amplo alcance das gravuras na divulgação da modernização do império:

A reprodução litográfica a que aludimos, feita em vasta escala e tirados muitos exemplares, deve contribuir por muito na propaganda exterior de que o Brasil precisa para justiça lhe seja feita.

[...]

Encarando assim as vantagens dos trabalhos litográficos de que falamos, estamos convencidos de que foi acertado o ato do ministério da agricultura ordenando uma obra desta natureza.

É importante notar como o governo de D. Pedro II fez uso recorrente da fotografia e da litografia para campanhas de propaganda, projeto no qual o álbum *Brasil Pitoresco* foi pioneiro. D. Pedro II promoveu a entrada de fotógrafos no país e, ao que tudo indica, incentivou também as técnicas de gravura, vistas como necessárias para a divulgação e o maior alcance de público na veiculação de imagens do império. Já o discurso sobre a modernidade presente nesse artigo de 1866 foi recorrente durante o século XIX e persiste atualmente. A estratégia de divulgação de obras de engenharia nas mostras internacionais por meio da fotografia foi retomada

em 1884. Na Exposição Internacional de São Petersburgo, ocorrida nessa data, o fotógrafo Marc Ferrez apresentou vistas do Brasil e um álbum contendo quarenta e quatro vistas fotográficas de estações, pontes e obras da Estrada de Ferro D. Pedro II (cf. TURAZZI, 1995: 223).

Gostaria de destacar que, a meu ver, a afirmação do articulista de que “é incontestável que as obras operadas em uma grande porção de léguas, atravessando florestas, galgando montes, rasgando túneis, saltando rios, são obras admiráveis e dignas de exame do estrangeiro”, remete, no campo da pintura, ao quadro de Ângelo Agostini intitulado *Interior de floresta com índios e trem*, 1892, Coleção Fadel. O pintor parece evocar nesse quadro e em outras obras, com certa ironia, essas imagens do Brasil ligadas à modernidade, e o país de contrastes, “tão arcaico e tão novo”.

Parte II - As relações entre pintura e fotografia

Fotografia e pintura de paisagem

É importante ressaltar que o álbum *Brasil Pitoresco* foi muito relevante também para os pintores de paisagem da década de 1860. Conforme comentamos anteriormente, a fotografia, com sua inovação técnica, causou impacto cultural na arte brasileira, aliando-se à produção de artistas que buscaram uma notação mais realista da paisagem. Gostaríamos de enfatizar, portanto, que por ocasião da divulgação das fotografias de Victor Frond para o *Brasil Pitoresco* houve uma percepção por parte da crítica não apenas da qualidade das imagens, mas do uso potencial da fotografia para os pintores de retratos e paisagens. Um bom exemplo do status da fotografia ainda na década de 1850 é um anúncio publicado no jornal *O Paraíba*, em de março de 1858. O anúncio informa que o fotógrafo Mr. Adolphe, encarregado por Victor Frond de tirar retratos por um novo sistema (não especificado), ficaria na cidade de Petrópolis por dez dias para atender às pessoas inscritas para tirar retratos. Mr. Adolphe estaria no ateliê à rua D. Afonso, n. 9, onde poderia ser procurado para “tirar retratos, como para encarregar-se da reprodução de monumentos ou paisagens para o transporte de qualquer gênero de pintura.”²⁸ Podemos deduzir por meio desta nota que era relativamente comum a proposta dos fotógrafos de realizar retratos ou fotos de paisagens para sua posterior utilização por pintores.

²⁸ “Retratos Fotográficos”. *O Paraíba*, Petrópolis, 18 de março de 1858, p. 4.

Na década de 1860 alguns jornais no Brasil aparentemente não se questionaram sobre o fato de a fotografia ser considerada arte ou não. Para analisar ou discorrer sobre fotografias utilizavam termos como quadros, pinturas ou obras de arte, sem grandes questionamentos.

Em relação à pintura de paisagem um dado novo foi fornecido por um artigo do jornal *Courrier du Brésil*, destinado à colônia francesa no Rio de Janeiro, datado de 3 de março de 1861, sem assinatura, publicou na coluna *Chronique des Beaux-Arts* um comentário sobre obras do pintor Agostinho da Motta apresentadas na Exposição Geral da Academia de Belas Artes de 1860:

Dans la même salle voici une étude de paysage de M. Motta, *végétation du Brésil*. C'est de la science pure, c'est du travail facile, c'est la nature même qui a inspiré ce tableau; c'est l'air qui le fait vivre.

[...] C'est un coin du rideau de la forêt, tel que l'a si heureusement photographié M. Victor Frond pour son album du *Brésil Pittoresque*. Il y a de plus dans ce tableau le coloris vrai, les pousses luxuriantes, la multiplicité des espèces qui frappent la vue du voyageur étonné. Avec son pinceau M. Motta a fouillé la nature vierge de son pays, comme un chirurgien fouille le corps humain avec son scalpel. Il a *anatomisé* les végétaux si l'on veut nous passer cette expression hardie.

M. Motta n'est pas seulement habile à reproduire la nature; ce travail est si facile pour lui, il l'exécute si naturellement, qu'on pressent son aptitude pour l'enseignement.

Ao elogiar a “multiplicidade de espécies que encantam o viajante...” o articulista remete ao texto de Ribeyrolles, que descreveu a vegetação da floresta em “opulenta desordem”.

A comparação do trabalho de Motta com o de um cirurgião faz menção, curiosamente, a uma atividade desempenhada pelo pintor talvez já naquela época, realizando desenhos para livros de medicina.²⁹

²⁹ Em 1872, o Dr. Augusto Cândido Fortes de Bustamante Sá, médico cirurgião do Hospital da Santa Casa da Misericórdia, publicou o livro *Sumário dos fatos mais importantes de Clínica Cirúrgica observados no Hospital Militar da Guarnição da Corte, durante os anos de 1865 a 1870*, no qual relatou os casos atendidos durante a Guerra do

O crítico do jornal *Courier du Brésil* comentou, portanto, a proximidade entre os desenhos expostos por Agostinho da Motta e algumas fotografias de Frond. De acordo com Carlos Maciel Levy, nesta exposição de 1860 o pintor apresentou, entre outras, as obras: “*Estudos de paisagem: vegetação do Brasil*”, desenhos a lápis, parte da coleção de estudos de plantas e árvores do Brasil, que o autor preparava para uso dos alunos da disciplina de pintura de paisagem da Academia de Belas Artes (LEVY, 1990: 125).

Agostinho da Motta foi professor da cadeira de desenho figurado na Academia (entre 1859 e 1860) e da cadeira de pintura de paisagem, flores e animais (a partir de 1860). É significativo que ele tenha incluído esse tipo de desenhos, com uma abordagem mais realista da paisagem, em um livro para utilização dos alunos da Academia. Não se sabe se Motta conseguiu editar esse livro, mas é conhecida uma litografia do artista pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, assinada e não datada, que apresenta um trecho de mata, na qual o artista desenhou a vegetação com muito cuidado e veracidade (Fig. 46).³⁰

Ana Cavalcanti, ao realizar uma pesquisa sobre pintura de paisagem no século XIX, encontrou um desses estudos de autoria de Motta no acervo do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, até então sem identificação de autor (2003 – meio eletrônico). Como nota a pesquisadora, a autoria só poderia ser de Agostinho da Motta, porque a litografia do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, indiscutivelmente realizada a partir desse desenho, possui a identificação de seu autor. O desenho do acervo do Museu Dom João VI é datado de 1860 (Fig. 47).³¹

Paraguai, com 49 ilustrações, publicado no Rio de Janeiro pela Tipografia Perseverança. Os desenhos e litografias são do pintor Agostinho da Motta, e a impressão da litografia coube à firma Rensburg. Informações obtidas na internet, site do Hospital Central do Exército. Disponível em: <http://www.hce.eb.mil.br/index10.php>. Acesso: 27/5/2009.

³⁰ A litografia *Trecho de mata* (45 x 27,5 cm, assinada e não datada) foi reproduzida no catálogo *Entre duas modernidades: do Neoclassicismo ao Pós-impressionismo* na coleção do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro : Artviva, 2004.

³¹ Agradeço à professora Ana Cavalcanti pelo envio da reprodução do desenho de Agostinho da Motta.

A evocação desse mesmo tipo de desenho, uma representação mais realista e que se aproxima da ilustração científica está presente também em um diploma para premiação de artistas durante as Exposições Gerais de Belas Artes também de autoria de Motta, não datado, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Fig. 48). Embora o desenho seja um pouco mais estilizado e busque um padrão mais decorativo do aquele de *Trecho de Mata*, é importante notar como ele poderia representar um modelo para a representação da paisagem.

Na década de 1860, a fotografia teve outra utilização ainda, aliada à divulgação de pinturas de artistas renomados. Assim, uma nota no jornal *Courrier du Brésil*, de 1862, informou sobre a exibição de uma fotografia:

On remarque chez Mr. Bernasconi, rue do Ouvidor, une belle photographie du tableau de Mr. Meirelles *La première messe au Brésil*. L'oeuvre du célèbre artiste, que les critiques d'Europe ont honoré de leurs éloges, est reproduite avec un soin tout particulier.

Les amateurs saisiront cette occasion d'enrichir leur album de ce document qui marque un progrès réel dans la peinture brésilienne.³²

O ateliê de Bernasconi (onde Frond expôs as fotografias feitas para o *Brasil Pitoresco*) aparentemente foi um local importante para a divulgação de obras em gravura e fotografia, que deveriam contar com pouquíssimos locais de exposição na cidade. Já o quadro de Meirelles causou impacto, merecendo várias críticas na imprensa e também sua divulgação por meio desta cuidadosa reprodução fotográfica.

Cabe ressaltar a importância da pintura de paisagem na arte do Brasil do século XIX. Como nota Luciano Migliaccio, a pintura de paisagem no Brasil incorporou sugestões de artistas viajantes e naturalistas. As premissas da paisagem clássica foram transformadas em um discurso sobre a história americana. A arte do período apresentou também a relação do homem com a natureza, e nesse sentido podemos destacar

³² Nota publicada no jornal *Courrier du Brésil*, 11/5/1862, p.5, não assinada.

obras de Félix Taunay, Victor Meirelles, Georges Leuzinger, Victor Frond e Almeida Júnior.³³

Victor Meirelles e a participação da fotografia na Exposição Nacional de 1866

No ambiente artístico brasileiro ocorreram discussões acerca da fotografia desde a metade do século XIX. Araújo Porto-Alegre, em texto de 1855, sugere o debate na Academia sobre a relação entre pintura e fotografia: “A descoberta da fotografia foi útil ou perniciosa à pintura? E se ela chegar a imprimir as cores da natureza com a fidelidade com que imprime as formas monocromicamente, o que será da pintura, e mormente dos retratistas e paisagistas?” (GALVÃO, 1959: 61).

O pintor Victor Meirelles analisou, como membro do júri oficial, a participação da fotografia na Exposição Nacional, em 1866. Meirelles, se não o primeiro, foi um dos autores que inauguraram a história da fotografia em língua portuguesa. Nesse texto ele comentou os primeiros experimentos de cientistas, no início do século, quando se tornou possível obter imagens em folhas de papel pela ação da luz, embora não se soubesse ainda como fixá-las. Descreveu em seguida a descoberta dos vários processos técnicos que contribuíram para dar maior nitidez e perfeição às imagens. O autor tratou também da técnica da litofotografia, que consiste na transposição de imagens fotográficas sobre pedra litográfica, muito utilizada a partir da metade do século XIX (MEIRELLES, 2006 [1866]: 06-13).

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

³³ Cf. MIGLIACCIO, Luciano, curso sobre a arte brasileira do século XIX, realizado no IFCH-UNICAMP em 2007.

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

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

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

Os trabalhos fotográficos deste senhor primam pela nitidez, vigor e fineza dos tons, e também por uma cor muito agradável. Pode-se dizer desses trabalhos, que são perfeitos; pois representam fielmente com todas as minudências, os diversos lugares pitorescos do nosso característico país. Algumas provas são obtidas com tanta felicidade, que parece antes um trabalho artisticamente estudado, e que neste ponto rivalizam com a mais perfeita gravura em talho doce; direi que estas provas poderiam servir perfeitamente de estudo aos artistas, que se dedicam à arte bela da pintura de paisagem. As formas são ali reproduzidas com toda a fidelidade da perspectiva linear, e o que, sobretudo, torna-se ainda mais digno de atenção é a perspectiva aérea, tão difícil de obter-se na fotografia sem grande alteração.

Aquela gradação dos planos que tão bem se destacamos entre si, e vão gradualmente desaparecendo ao horizonte até o ultimo, é obtida de modo a não ter-se mais que desejar, sendo nesta parte notáveis as seguintes vistas:

- Gávea do lado da Tijuca.
- Vale do Andaraí.
- Vista da Praia Grande.
- A planície abaixo da Cascata da Tijuca.
- O rochedo de Quebra Cangalhas.
- Panorama da cidade do Rio de Janeiro.
- Montanha dos Órgãos do lado de Teresópolis.
- O Garrafão, e muitas outras que deixaremos de mencionar (MEIRELLES, 2006 [1869]: 11).

Meirelles, com sua crítica, além de incentivar o diálogo entre a fotografia e a tradição da pintura de paisagem, vislumbrou potencialidades para o gênero fotográfico no contexto brasileiro (TURAZZI, 200: 12).

O pintor revelou uma percepção da fotografia, como não poderia deixar de ser, condicionada pelas especificidades de sua profissão. Como nota Tadeu Chiarelli, as considerações de Meirelles sobre as fotografias expostas oscilam entre dois grandes núcleos. O primeiro seria formado por particularidades ligadas às novas possibilidades trazidas pela fotografia, expressas em critérios de “nitidez” e “perfeição dos objetos representados”. O segundo núcleo é constituído por critérios provenientes da gravura em metal e da pintura: “beleza das meias tintas” e “efeitos de luz”. Assim, pode-se notar que:

No primeiro núcleo poderia até ser lançada a possibilidade de se entender os critérios que o constituem como fazendo parte de uma espécie de norma que, da fotografia, estaria se expandindo para outras áreas da produção artística. Embora os conceitos de nitidez, perfeição da representação e naturalidade possam ser percebidos como critérios presentes na arte antes do advento da fotografia, será a partir de meados do século XIX que eles tenderão a tomar conta de várias modalidades, incluindo aqui a própria literatura. [...] Por outro lado, já o segundo núcleo de critérios está nitidamente engajado numa compreensão da fotografia entendida, em grande medida, como uma espécie de “natural” derivação das modalidades artísticas bidimensionais (CHIARELLI, 2006: 18-19).

Os critérios do primeiro núcleo já estavam presentes na crítica de Zalar às fotografias de Klumb apresentadas em 1860. Meirelles, em seu texto, aparentemente elaborou uma reflexão a partir de questões debatidas nos meios artísticos e na imprensa do período.

No final de seu texto Meirelles criticou a técnica da foto-pintura, pela qual o pintor aplicava tintas (geralmente, guache para o papel, ou óleo,

paras as telas) sobre uma base fotográfica em baixo contraste. Para Meirelles a foto-pintura

[...] se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor, e não ao fotógrafo; porque todo o trabalho deste fica encoberto pela nova tinta do pincel do artista, e tanto é verdade que os retratos tratados pos este modo só têm merecimento quando são retocados por um pincel hábil e inteligente, que compreende a necessidade de corrigir os defeitos sempre mais aparentes nas provas amplificadas, que ninguém deixará de reconhecer, que um retrato detido pela fotografia mesmo em ponto pequeno, pode ainda ser muito defeituoso no que toca às proporções (MEIRELLES, 2006 [1869]:12).

Como nota Tadeu Chiarelli, o pressuposto de que algumas fotografias utilizadas como base para foto-pinturas poderiam conter deformações de proporção, devido à inabilidade dos fotógrafos, levou Meirelles a enumerar uma série de condições ideais para a produção de fotografias, o que revelou sua intimidade com a imagem fotográfica “entendida como uma imagem criada dentro da tradição da câmara obscura, tradição esta da qual a pintura também fazia parte”. A partir desta compreensão Meirelles comentou as imperfeições causadas pelo uso inadequado da câmara fotográfica e as correções que o artista deveria fazer para que sua foto-pintura pudesse ter “algum merecimento” (CHIARELLI, 2006: 21).

Essas afirmações indicam a familiaridade de Meirelles com algumas discussões européias sobre a percepção da forma no campo artístico, presentes nas formulações teóricas de Hippolyte Taine, e no debate ocorrido no fim do século XIX, que levaria à elaboração da teoria da pura visibilidade, pelo filósofo Konrad Fiedler, pelo escultor Adolf von Hildebrand e pelo pintor Hans von Marées (Ibidem).

Como destaca Chiarelli, enquanto no debate europeu as questões ligadas à percepção visual e à estrutura da forma partiam de referências como a pintura e a escultura, Victor Meirelles “procede atacando o

verdadeiro fulcro do problema ou, pelo menos, demonstrando que, como o aparecimento da fotografia, muitas das questões ligadas à percepção visual e à estrutura da forma tinham ganho um outro relevo” (Ibidem).

Em relação à obra de Georges Leuzinger, é importante destacar que o fotógrafo foi um dos primeiros a realizar uma coleção de vistas do Rio de Janeiro, Niterói e também das cidades das regiões serranas fluminenses. Leuzinger, em suas fotos, mantém diálogo com a tradição da pintura do período e revela-se atento às possibilidades plásticas da paisagem. Em *Arcos do Aqueduto da Carioca* (ca.1865) (Fig. 49), por exemplo, ele registrou uma imagem que fora fotografada anteriormente por Victor Frond (Fig. 14F) e pintada por muitos artistas, entre os quais Agostinho da Motta³⁴. Na fotografia de Leuzinger o espectador distingue a regularidade das formas do aqueduto quase no plano de fundo. A partir do primeiro plano o olhar percorre a seqüência de formas irregulares das árvores, quintais e telhados das casas próximas, acima das quais se distingue o aqueduto. Leuzinger, devido ao ponto de vista empregado, enfatizou as linhas diagonais, tanto do muro à esquerda, como da linha do aqueduto, ao fundo, onde se percebe o perfil das montanhas envoltas em névoa. Já na litografia de mesmo tema realizada a partir da fotografia de Victor Frond, a visão do aqueduto é muito aproximada aos olhos do espectador. O ponto de vista mais próximo e rebaixado, em relação ao ângulo escolhido por Leuzinger, parece enfatizar a geometria das construções. A passagem da fotografia para a litogravura permitiu a visão nítida de detalhes da arquitetura e da paisagem. O ângulo fotográfico escolhido por Frond é inusitado, em relação às representações tradicionais do Arcos da Lapa realizadas pelos viajantes, por apresentar o monumento de maneira muito próxima ao espectador. No quadro de mesmo tema, de Agostinho da Motta (s.d., Col. Brasileira), o pintor cria uma paisagem de caráter mais tradicional, emoldurada pela vegetação, na qual se percebem o aqueduto

³⁴ O quadro de Agostinho da Motta foi reproduzido em *COLEÇÃO brasileira*, 2000.

em um plano intermediário e o mar e as montanhas no plano de fundo. Motta escolheu um ponto de vista panorâmico, mais distanciado, enfatizando a integração da arquitetura na natureza fluminense, procurando ainda representar a especificidade da vegetação e da paisagem local (Fig. 50).

A fotografia *Igreja de Santa Luzia* (1865), exposta em 1866, exemplifica a qualidade do trabalho de Leuzinger: o enquadramento é inovador, pelo fato de a construção estar situada à extrema direita de quem observa a imagem, destacando-se o mar que banha toda a frente da igreja (Fig. 51). Essa mesma vista fora pintada por Hildebrandt, em aquarela de 1844 (*Capela de Santa Luzia*, Staatliche Museen, Berlim) (Fig. 52). Na obra de Hildebrandt a igreja foi mostrada quase do mesmo ângulo escolhido pelo fotógrafo, e o pintor enfatizou a simplicidade da construção e o aspecto pitoresco dos arredores. É interessante notar, entretanto, como na fotografia Leuzinger destacou a atmosfera enevoadada presente no local e o contraste entre a solidez da construção e o mar à frente da igreja.

Parte III - Fotografia, litografia e pintura de gênero

As gravuras de viajantes e as críticas apresentadas na Exposição de História do Brasil de 1881

Em relação à retomada das imagens do álbum *Brasil Pitoresco*, a partir dos anos 1880, gostaria de apontar ainda dois eventos relevantes: a exposição de História do Brasil, realizada na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, em 1881, na qual estiveram expostas as litografias do *Brasil Pitoresco*, e a publicação do álbum do Barão do Rio Branco (José Maria da Silva Paranhos Júnior), entre 1889 e 1890, que será analisado no fim deste capítulo.

Como nota Maria Inez Turazzi, a Exposição de História do Brasil:

deveria produzir o maior e mais completo arrolamento de toda a iconografia e bibliografia existentes sobre o país, em quase quatro séculos de história. Por isto mesmo, a maior parte da iconografia brasileira já exibida em exposições nacionais e internacionais anteriores, assim como praticamente todos os catálogos e relatórios dessas exposições foram reunidos pela Biblioteca Nacional... (TURAZZI, 2006 a: 4).

O evento seria o primeiro promovido no país com o objetivo de celebrar a “história pátria”:

Reunir em um ponto a grande massa de documentos de todo gênero que andam esparsos em várias repartições públicas e por mãos de particulares, trazer à luz papéis ignorados e quase perdidos,

levantar o inventário de toda essa riqueza e oferecê-la depois aos estudiosos, como instrumento de trabalho para o futuro, eis o belo pensamento que presidiu a esta festa verdadeiramente notável nos anais literário do país.³⁵

A Exposição foi o tema de um artigo interessante, não assinado, publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, em dezembro de 1881.³⁶ O autor deteve-se na análise da coleção de gravuras representando tipos, usos e trajes do Brasil, considerada muito curiosa, comentando:

Umás são gravadas ou litografadas e coloridas à mão, outras pintadas a aquarela ou desenhadas a pena. Ao cronista, ao romancista, ao poeta, ao literato, ao artista, são elas de valor inestimável, encarando-as cada uma sob diversos pontos de vista.

O articulista afirmou a importância da divulgação dessa coleção de estampas e gravuras, em parte obras de viajantes, do ponto de vista histórico e artístico:

Parece à primeira vista sem importância reproduzir-se ou publicar-se estampas que simplesmente representam tipos, usos e trajes de um povo; entretanto, são elas do mais subido valor para o historiador ou para o pintor, para o romancista ou para o poeta épico ou descritivo, constituem os documentos fiéis e vivos que dão todo o realce ao objeto que se descreve ou pinta.

O texto, publicado em um dos mais importantes jornais do Rio de Janeiro deve ter indicado um caminho aos artistas que se voltavam à pintura de gênero. O autor elogiou também o catálogo da exposição, “um monumento às letras pátrias”:

³⁵ BRASIL. Ministério do Império. *Relatório do anno de 1881 apresentado a Assembleia Legislativa na 1ª sessão da 18ª legislatura*. Rio de Janeiro, 1882 (apud TURAZZI, 2006: 4).

³⁶ “Exposição de História do Brasil”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1881, p.1.

A exposição de História do Brasil veio fazer as mais notáveis revelações, despertando por toda a parte o apreço que se deve dar ao mais insignificante objeto que se possa prender à nossa história. O seu catálogo, que parece mais ter sido confeccionado por uma congregação de beneditinos, é a mais inconcussa prova desta asserção. Este livro de 1.612 páginas, ainda faltando o suplemento e o índice de autores é incontestavelmente um monumento levantado às letras pátrias, que atestará em todos os tempos o que foi a Exposição de História do Brasil.

É importante lembrar que o catálogo dessa exposição constitui mesmo atualmente uma importante fonte para a catalogação de obras de artistas viajantes no Brasil.

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

Dentro do conjunto de ilustrações do álbum *Brasil Pitoresco*, irei abordar principalmente algumas representações de trabalho rural. Podemos observar que Victor 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 (51F). Esta litogravura foi 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 retomou 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. 60F, 70F, 71F, 72F). 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 destacou 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 (60F e 70F). 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 (72F).

Cabe ressaltar 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. 53) e *Apertando o lombilho* (Fig. 54) 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. 55) a referência às litografias é mais direta, e diz respeito primeiramente a aspectos formais.

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” (2005: 101). 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” (2005: 104). 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” (2005: 105).

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” (2005: 113).

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. 52F). 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 expressam, 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 (1968) e aqueles reunidos por Dorothy Kosinski (2000), entre outros.

Já o quadro de Modesto Brocos, intitulado *Engenho de mandioca* (1892) parece evocar já no período pós abolição, o universo do trabalho retratado por Frond (Fig. 56). Como nota Roberto Conduru, o tom adotado pelo pintor não deixa de ser crítico e o quadro:

É um retrato realista das precárias condições de trabalho e vida dos afro-descendentes no Brasil, ao representá-los sentados no chão, a descascar mandioca, quase como continuidades da terra, das raízes, das coisas (2009: 449).

O pintor teria evocado ainda imagens e passagens do texto de Ribeyrolles nos quadros: *Crioula de Diamantina* (s.d.) e *A Redenção de Cam* (1895).

Alguns registros de trabalhadores por Victor Frond e Marc Ferrez

Marc Ferrez foi o mais conceituado fotógrafo da paisagem brasileira, desde a década de 1870 e, como aponta Tadeu Chiarelli, sua produção apresenta diálogo com a produção de pintores do período. Ferrez evocou também a produção de fotógrafos anteriores a ele, como Victor Frond. Em imagens como *Floresta Virgem* (1885) e *Cascata do Itamaraty* (ca. 1880),

Ferrez evocou a produção de Frond principalmente em fotografias que apresentam trabalhadores rurais. Para as ilustrações do *Brasil Pitoresco* Victor Frond fotografou grupos de pessoas em espaço aberto, em momentos em que o trabalho ainda não se iniciara, como em *Antes da partida para a roça* (Fig. 58F). Nesta imagem percebe-se 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 - IMS) (Fig. 57) na qual vê-se uma fila de trabalhadores diante de uma casa da fazenda. Os personagens seguram grandes peneiras e outros utensílios de trabalho. Ferrez retomou nessa fotografia a ênfase na geometria expressa na arquitetura presente nas ilustrações do álbum de Frond, mostrando também o aspecto digno e o anonimato desses trabalhadores. Estudiosos apontam a importância na produção de Marc Ferrez do contato com a obra de fotógrafos pioneiros no país, atuantes nas décadas de 1860 e 1870, como Revert Henry Klumb, Georges Leuzinger e Victor Frond (BURGI, 20050. Ferrez percorreu e registrou paisagens do território nacional, a partir da metade da década de 1870, tornando-se o principal responsável pela divulgação de imagens do Brasil no exterior. A obra de Frond e de Ferrez têm em comum o registro de paisagens do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia e a documentação

do trabalho nas fazendas de café. Na produção de Marc Ferrez tornam-se muitas conhecidas as paisagens do Rio de Janeiro, as fotografias realizadas para a Comissão Geológica do Império, e também as fotografias de trabalhadores urbanos, realizadas na década de 1890.

Podemos destacar na obra de Ferrez o interesse pela representação de trabalhadores urbanos e rurais, já na metade da década de 1870, como em *Vendedora no mercado* (c.1875, IMS). Nesta imagem, a figura feminina se destaca em meio a uma série de cestos e outros recipientes repletos de várias mercadorias, que se sobressaem como volumes arredondados. A dignidade da figura da senhora negra evoca, de certa forma, algumas imagens de Frond.

Entre os registros de trabalhadores urbanos realizados por Ferrez, como *Vendedora de miudezas* (ca. 1899, IMS), *Vendedor de Vassouras* (idem) ou *Amolador* (idem) os personagens adquirem uma força icônica, ao serem fotografados contra um fundo neutro, que evidencia a força expressiva dos rostos e detalhes da simplicidade das vestes (Fig. 58). Nestas fotografias Marc Ferrez confere força aos personagens não por seu destaque em relação a uma estrutura de ortogonais, procedimento comum em imagens do álbum *Brasil Pitoresco*, mas pela neutralidade do plano de fundo.

Por outro lado, a observação de um quadro de pequenas dimensões de Antônio Firmino Monteiro intitulado *Mascate* (1884, col. particular) permite compreender como fotógrafos e pintores mantêm diálogo em sua produção, do ponto de vista do tema e também nos aspectos formais (Fig. 59). Neste quadro o pintor cria um plano de fundo em boa parte neutro, que enfatiza o personagem, em vestes escuras, que olha de forma expressiva para o observador, empregando um recurso utilizado nas fotografias de Ferrez.

Voltando às litografias do álbum *Brasil Pitoresco*, é importante notar que 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.

Parte IV - “A última peça publicitária acerca do Brasil elaborada pelo governo imperial”: o álbum do Barão do Rio Branco

O *Album de vues du Brésil*, organizado pelo Barão do Rio Branco (1889-1890) reuniu uma série de imagens que formariam um anexo ao livro *Le Brésil*, de autoria de E. Levasseur, publicado na França para a Exposição Universal de Paris de 1889.

A publicação reuniu fotografias, pinturas e obras criadas por viajantes, que foram litografadas na França. Um paralelo foi feito por seu autor entre esta publicação e o álbum de autoria de Victor Frond e Charles Ribeyrolles e, como observa Maria Inês Turazzi, o *Brasil Pitoresco*,

por sua concepção, abrangência e riqueza visual, pode ser considerado no gênero a obra mais importante realizada no Brasil na segunda metade do século XIX, só encontrando algum paralelo – quanto à ambição do projeto – no “*Album de vues du Brésil*”, realizado muitos anos mais tarde pela Imprimerie Lahure, por encomenda do barão do Rio Branco, encarregado de divulgar na Europa (mais precisamente na Exposição Universal de Paris de 1889) imagens do Brasil produzidas por alguns de nossos fotógrafos mais talentosos (TURAZZI, 1993: 92).

Como nota Boris Kossoy, o *Album de vues du Brésil* pode ser considerado a “última peça publicitária acerca do Brasil elaborada pelo governo imperial, isto já no apagar das luzes da Monarquia.”

A primeira edição do livro de Levasseur esgotou-se antes do término da Exposição. No prefácio à segunda edição, revista e aumentada, foi feito um agradecimento a D. Pedro II por ter enviado notas e documentos sobre “a geografia física e econômica, sobre a antropologia e a lingüística, assim como um grande número de vistas fotográficas do Brasil” (KOSSOY, 1999: 89).

As imagens desse livro formam um conjunto autônomo, em relação ao texto de Levasseur e, na opinião de Kossoy, são um documento revelador dos pressupostos civilizatórios do Império. Levasseur incluiu no livro um posfácio intitulado “Révolution du 15 de novembre 1889 et proclamation de la Republique des États-Unis du Brésil. ”. É interessante notar que esse texto está datado de 10 de janeiro de 1890 e a obra “tem a fisionomia do Império (posto que contém um levantamento minucioso de todo o período imperial) e foi publicada já na República...” (KOSSOY, 1999: 91).

Durante o período de preparação do *Álbum*, o Barão do Rio Branco manteve freqüente correspondência com o imperador, na qual informou sobre os avanços no processo de produção das gravuras. Na introdução do texto o Barão do Rio Branco mencionou o álbum de Frond e Ribeyrolles, o último deste gênero realizado no Brasil, e considerado um modelo a ser “atualizado”, e acrescentou:

Entretanto, uma grande parte de pranchas que o compõem representam cenas de costumes e vistas do interior do país. Neste [álbum] eu me interessei sobretudo em mostrar a fisionomia atual das principais cidades do Brasil e suas cercanias. Sob este ponto de vista esta coleção é a mais completa que já se publicou até hoje (KOSSOY, 1999: 95).

O *Álbum de vues du Brésil* reuniu noventa e quatro imagens que apresentam panoramas gerais das cidades, edifícios públicos, monumentos e paisagens. Parte das gravuras são reproduções de

fotografias de autores como Insley Pacheco, Marc Ferrez e Augusto Riedel. A publicação traz também desenhos litografados “re-criados” a partir de fotografias e reproduções de obras de viajantes como Rugendas.

Boris Kossoy comenta que as imagens do álbum procuravam refletir um ideal de civilização:

Todos os componentes das cenas registradas originalmente pela fotografia foram “traduzidos” para linguagem plástica do desenho: retoques, acréscimo de elementos, supressão de detalhes, reforço de tonalidades, entre muitos outros recursos eram utilizados nesta tarefa de “reaproveitamento estético”. As imagens deixavam de ser fotográficas – talvez por serem muitas vezes “monótonas”, ou excessivamente realistas – para se tornarem *ilustrações artísticas*. Mantinham, no entanto, subjacente à sua nova condição gráfica, a credibilidade documental posto que “*dessiné d’après une photographie...*” (KOSSOY, 1999: 99).

Retomando parte da iconografia do álbum de Frond e Ribeyrolles, Rio Branco apresentou em seu álbum, entre outras, as imagens da “Floresta Virgem”, a partir de uma fotografia de Marc Ferrez; de monumentos como a estátua de D. Pedro I (também a partir de foto de Ferrez); imagens de colônias de imigrantes europeus, como a da colônia de Cachoeiro de Santa Leopoldina (do Itapemirim), a partir de uma fotografia provavelmente de Richard Dietze e ainda uma fotografia da colheita de café realizada por imigrantes europeus (Fig. 60).

Para a Exposição Universal de 1889, como observa Heloisa Barbuy, foi criado ainda o *Panorama Circular da Cidade do Rio de Janeiro*, obra do pintor Victor Meirelles e do artista belga Henri Langerock, exposto no número 80 da avenida de Suffren, em Paris, fora do recinto da Exposição. A obra era uma tela circular, de 115 metros de comprimento e 14,5 metros de altura, dentro de uma rotunda, que permitia a visão panorâmica da paisagem, na qual eram aplicados efeitos de luz. Vários panoramas foram apresentados naquele ano, no espaço próximo à Exposição (BARBUY, 1996: 230 – meio eletrônico).

Desse panorama, exposto em Bruxelas e em Paris, em 1889, foram preservados apenas seis estudos. A paisagem foi representada pelo artista com equilibrada distribuição de tons, e o olhar do espectador é convidado a percorrer a variedade de passagens, da semi-obscuridade da vegetação à luminosidade da atmosfera (Fig. 61). Entretanto, os objetivos da realização ultrapassavam a questão da divulgação da paisagem brasileira. Como destaca Mário César Coelho, no relatório enviado aos sócios na empresa do Panorama do Rio de Janeiro, Meirelles evidenciou alguns dos objetivos dessa exposição, entre eles, o de atrair a mão-de-obra de imigrantes para o Brasil:

No momento em que o Brasil, obedecendo às leis do progresso trata de uma reforma que muito de perto entende com a sua economia – como é a extinção do elemento servil -, e quando para atenuar o abalo, que, sem dúvida deve causar, por isso que intimamente se prende a todo o seu organismo social, torna-se necessário preencher com o braço livre do colono moralizado, os claros que possam abrir nos estabelecimentos agrícolas.

[...] Dir-se-ia que nas grandes cidades do velho mundo nunca poderá a nossa propaganda emigrantista recrutar braços para a lavoura, pois ali se não encontram em geral senão operários da indústria, artistas e artesões; mas, direi, ser justamente esse o meu objetivo, porquanto entendo não devemos exclusivamente cuidar da emigração agrícola [...]. Quer me parecer, pois, que a propaganda emigrantista no sentido de atrair operários, mestres e até pequenos industriais com recursos próprios, poderá ser feita por meio da exposição do panorama da capital do império, permanecendo a preço reduzido mais tempo nas grandes cidades.

Para a Europa, o Brasil é o Rio de Janeiro, da boa ou má fama deste depende o bom ou mau crédito de todo o país, e por isso é que a febre amarela foi sempre o maior inimigo da reputação do clima deste vasto império [...]. Os espíritos incultos, e até mesmo de certa cultura na Europa, ignoram o estado verdadeiro da nossa civilização, e não raro lá se pergunta, e até nas grandes capitais, se no Rio de Janeiro pode-se andar à noite sem receio de ser atacado pelas feras e canibais (MEIRELLES, [1889] 1965: 5-7).

Elza Ramos Peixoto reforça a idéia de que no relatório da Empresa de Panoramas da Cidade do Rio de Janeiro e também no folheto de divulgação distribuído no Rio, o próprio Victor Meirelles revelou:

o intuito de fazer o Brasil conhecido na Europa e como meio de propaganda imigrantista [...], possibilitando que os estrangeiros ficassem conhecendo e admirando não só a beleza sem par de nossa baía e a luxuriante vegetação, como o grau de adiantamento que já atingia a capital do império, à vista do grande número de belas edificações ali representadas (1982: 109).

Como nota Barbuy, “a pintura integrava, realmente, todos os elementos citados: além da natureza encantadora, também o urbanismo e o comércio cosmopolitas e sinais de industrialização. Vai neste sentido, aliás, o próprio título do panorama: da baía e da cidade, ou seja, da natureza e da cultura do Rio de Janeiro” (1996: 231-232 – meio eletrônico).

Victor Meirelles explicou que fora tomado como ponto de referência o Morro de Santo Antônio, de onde era possível ter uma visão de conjunto e também se surpreender “com uma vista que talvez nunca imaginasse, a não ser por esse meio, pois, para a execução do panorama, teve ele de grupar e condensar toda essa imensa paisagem” (PEIXOTO, 1982: 109).

O *Panorama* de Meirelles e o *Album de vues du Brésil* integravam uma política de divulgação do Brasil por meio de pinturas, fotografias e publicações apresentadas em uma exposição universal. Como observa Coelho: “na mesma época da exibição do *Panorama do Rio de Janeiro* foi publicado *A Província do Rio de Janeiro: notícias para o emigrante*, uma espécie de relatório com diversas informações sobre o país coletadas por Félix Ferreira e remetidas gratuitamente aos países estrangeiros. Na página 16 aparece com destaque que ‘por decreto de 13 de Maio de 1888 foi extinta a escravidão em todo o império do Brasil’” (COELHO, 2007: 111).

O *Panorama* de Victor Meirelles, assim como o álbum do Barão do Barão do Rio Branco, integraram-se em mais um esforço do governo imperial em divulgar imagens do Império que associassem a natureza

exuberante e a urbanização do Rio de Janeiro, atestando, “mais uma vez, o esforço brasileiro em mostrar a ‘civilização em marcha’”. Como nota Barbuy, o Álbum do Barão do Rio Branco “se abre, ele também, com uma vista panorâmica do Rio de Janeiro (Vue de Rio de Janeiro à vol d'oiseau, desenho de A. Deroy, a partir de pintura de G. Bauch). Apresenta uma grande maioria de aspectos urbanos das principais cidades brasileiras, a partir do que se tem a impressão de um Brasil realmente europeizado. Mesmo a natureza exuberante aparece dominada e ordenada nos parques e jardins, embora (ou justamente porque) a reprodução de algumas gravuras de Rugendas e de outros autores façam o contraponto no final” (1996: 232-233 – meio eletrônico)

A publicação, que procurou “modernizar” a iconografia apresentada no *Brasil Pitoresco*, permite compreender não só como este foi visto no início do período republicano, mas também auxilia no conhecimento das relações entre arte e fotografia no período.

O álbum organizado pelo Barão do Rio Branco, por outro lado, nos leva a uma reflexão sobre como deveria ter sido livro de Frond e Ribeyrolles, se realizado de acordo com a finalidade do governo imperial: o texto de Levasseur é mais objetivo, repleto de dados e estatísticas. As ilustrações constituem um belo repertório de imagens sobre o Brasil imperial, mas perderam um pouco o sabor conferido pela novidade da fotografia na época em que Frond e Ribeyrolles realizaram seu trabalho.



Fig. 38 - Clovis ARRAULT. Inauguração das obras de abastecimento de água da cidade do Rio de Janeiro, 1876. Litografia, 21,3 x 33,7 cm. Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.

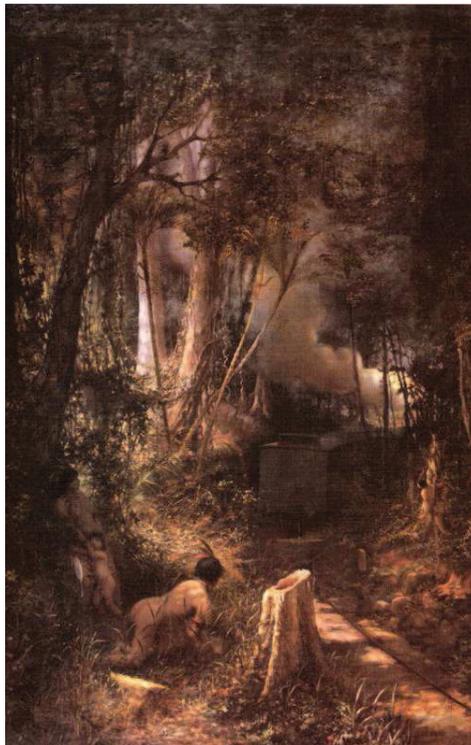


Fig. 39 - Ângelo Agostini no quadro *Interior de Floresta com índios e trem*, de 1892, da Coleção Fadel, Rio de Janeiro.



Fig. 40 - R. H. Klumb, “*Rio de Janeiro. Da ilha das Cobras*”. papel albuminado, 26 x 19 cm, 1860, col. Biblioteca Nacional .

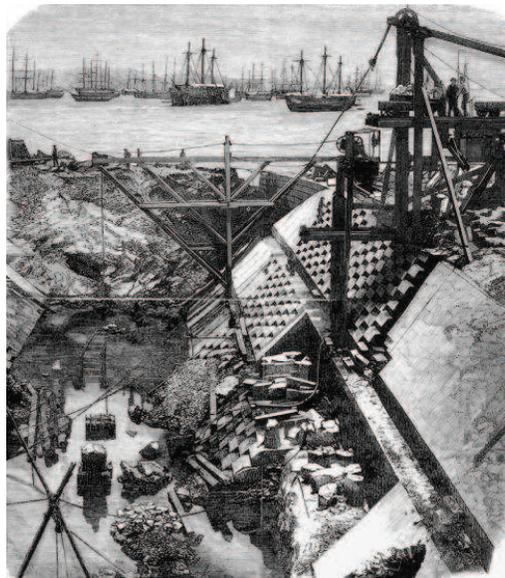


Fig. 41 - Anônimo, “*Rio de Janeiro. Dique da ilha das Cobras*”, gravura sobre madeira a partir da fotografia de R. H. Klumb. Publicada em *L'Illustration*, n°888, 3 mars 1860, col. BnF.



Fig. 42 - R.H. Klumb. *Dique da Ilha das Cobras*, 1860, fotografia, Col Biblioteca Nacional.



Fig. 43 - Linde. Produtos do Ceará apresentados na Exposição Nacional de 1861



Fig. 44 - Fleiuss Irmãos e Linde. Objetos indígenas coletados durante a Comissão do Império, 1859-1861: carcás taboca da etnia Tukano com recipiente de cabaça para paina e setas envenenadas acondicionadas na esteira. Litografia. Seção de iconografia, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Frontispício

Fig. 45 – Frontispício do livro: LINDE, Carlos. *Vistas da Estrada de Ferro D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Imperial Instituto Artístico, [1866].



Fig. 45 - LINDE, C. *Estrada de Ferro D. Pedro II*, Vassouras, ca 1866.



Fig. 46 - Agostinho da Motta. *Trecho de mata* - Brasil. Litografia, 45 x 27,5 cm, assinada. Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 47 - Agostinho da Motta. *Trecho de mata* - Brasil. Desenho, 1860. Museu D. João VI.



Fig. 48 – Agostinho da Motta. Diploma de premiação para as Exposições Gerais da Academia de Belas Artes, s.d., litografia.

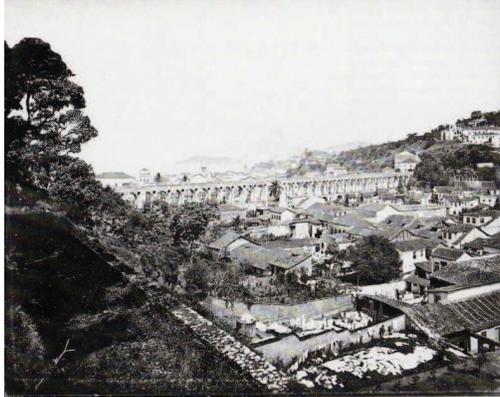


Fig. 49 – G. Leuzinger. *Arcos do Archeduto da Carioca*, ca. 1865. albúmen .
Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro, RJ).



Fig. 50 – Agostinho da Motta. *Vista do convento com Arcos da Lapa e Convento de Santa Teresa*. s.d. Col. Brasiliana. o.s.t. 73 x 95 cm

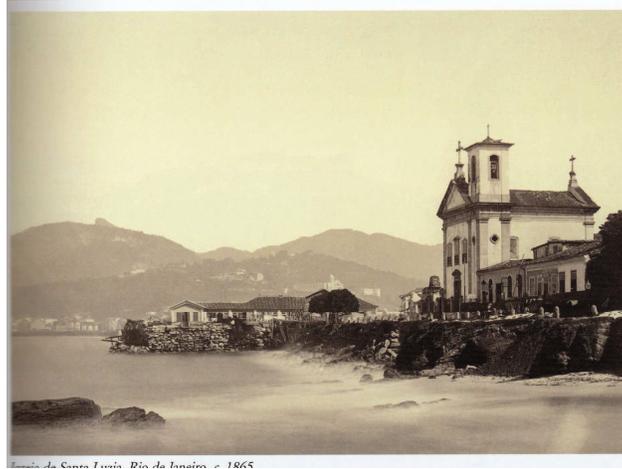


Fig. 51 - G. Leuzinger. *Igreja de Santa Luzia, Rio de Janeiro, ca. 1865. IMS, RJ.*



Fig. 52 - Hildebrandt. *Igreja de Santa Luzia, ca 1844. o.s.t., 32,5 x 46 cm*



Fig. 53 - Almeida Júnior. *Cozinha caipira*, 1895. óleo sobre tela, c.i.e.63 x 87 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

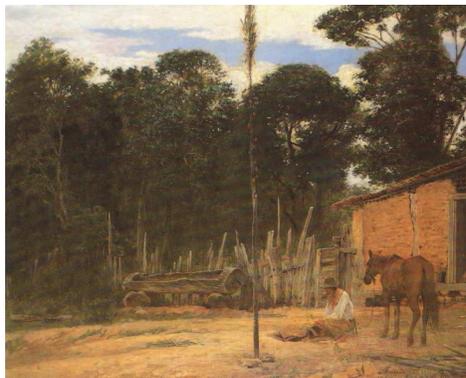


Fig. 54 - Almeida Júnior. *Apertando o lombinho*, 1895. óleo sobre tela, c.i.d. 64 x 88 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

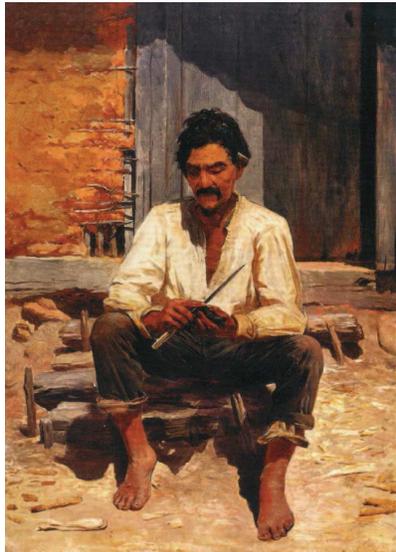


Fig. 55 - Almeida Júnior. *Caipira picando fumo*, 1893. estudo a óleo sobre tela, c.i.d., 70 x 50 cm. Pinacoteca do Estado, São Paulo.



Fig. 56 - *Engenho de Mandioca*, 1892. óleo sobre tela, 58 x 76 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fig. 57 - Marc Ferrez. *Partida para colheita do café*, c. 1885. SP albúmen, 14,5 x 19,5 cm.



Fig. 58 - Marc Ferrez. Vendedora de miudezas, ca. 1899, IMS.



Fig. 59 - Antônio Firmino Monteiro. Mascate, 1884. o.s.t. 48 x 29 cm. Col. part.



Fig. 60 - *Colheita de café por imigrantes europeus*, São Paulo. Litografia a partir de fotografia, ilustração do álbum do Barão do Rio Branco, 1889.

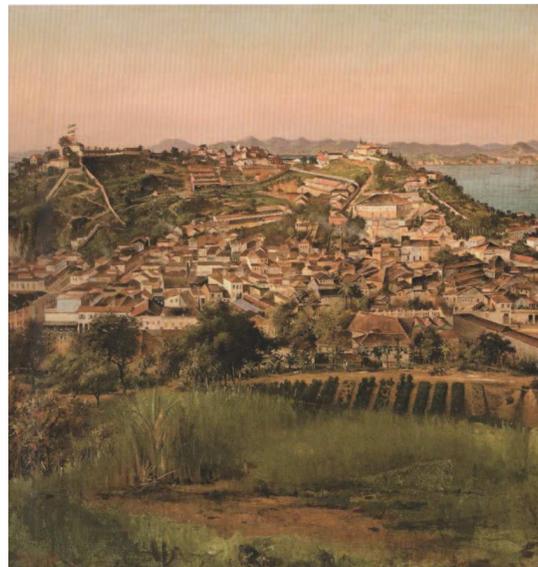


Fig. 61- Victor Meirelles. Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Morro do Castelo), ca.1885. o.s.t., 100 x 100 cm, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

Considerações Finais

Nesta tese analisei a recepção do livro-álbum *Brasil Pitoresco* (1859-1861), de autoria dos franceses Charles Ribeyrolles e Victor Frond. O texto de Ribeyrolles foi publicado pela Tipografia Nacional, no Rio de Janeiro, em 1859. As litografias que o ilustram foram realizadas na Maison Lermancier, em Paris, e distribuídas em séries, entre 1860 e 1861.

Em minha pesquisa parti da tese de Lygia Segala, principal referência sobre o assunto, procurando entretanto analisar novas questões acerca da publicação, como a repercussão do livro na imprensa e sua importância para pintores e fotógrafos no Brasil do século XIX.

A análise de textos e artigos publicados na imprensa da época, permitiu ampliar o conhecimento sobre o projeto editorial do *Brasil Pitoresco* e sobre a recepção da obra em um país monárquico e escravocrata como o Brasil dos anos 1860.

No primeiro capítulo objetivei analisar os principais temas abordados no livro *Brasil Pitoresco*, como a narrativa da História do Brasil, a descrição da paisagem local, o comentário sobre as atividades produtivas, o incentivo à indústria e à modernização da agricultura, o discurso abolicionista, a propaganda de imigração e a crítica ambiental, temas compreendidos também como um discurso sobre o país.

Em minha pesquisa procurei compreender conjuntamente o texto e as imagens do livro-álbum, na análise realizada no segundo capítulo. Na tese de Lygia Segala, a principal referência sobre o assunto, os escritos de Ribeyrolles foram tratados como “legendas ampliadas” das fotografias de Frond. Minha pesquisa demonstrou, entretanto, que existe uma “ausência

de sintonia” entre as imagens e o texto do livro *Brasil Pitoresco*, justificada pelos objetivos do projeto editorial junto ao governo imperial e setores da elite no Brasil. Assim, podemos perceber, por meio da discussão na imprensa analisada no terceiro capítulo, que o texto de Ribeyrolles foi objeto de algumas críticas, que o consideraram demagógico, “obra de partido”. Já as litografias que apresentavam as cidades e a natureza foram avaliadas como excelentes. A imprensa evitou comentar sobre as litografias que apresentaram o trabalho escravo, tratado como “cenas de gênero”.

Acredito que minha pesquisa permitiu um novo olhar não somente sobre essa publicação, mas sobre a importância da fotografia no contexto artístico e político no Brasil do século XIX. Os dados acerca da utilização do livro como propaganda de imigração e como obra que iria representar o Brasil na Exposição Universal de Londres, em 1862, nos permitem compreender o aspecto inovador do texto e das imagens.

O livro-álbum *Brasil Pitoresco* destacou-se por apresentar um caráter extremamente crítico em relação ao atraso do Brasil apontando, porém, todo o potencial econômico e social do país. Ribeyrolles descreveu a natureza exuberante do Rio de Janeiro e demonstrou-se fascinado com a floresta, a baía e as cascatas, mas também analisou os serviços públicos, como a iluminação, os jardins e os hospitais.

É importante enfatizar que a publicação, apoiada pelo Imperador e dirigida às elites, que adquiriram antecipadamente os exemplares na forma de subscrição, revela a preocupação dos autores em apresentarem um projeto vinculado à racionalização das cidades, organização das instituições e de reforma das organizações sociais.

Apesar do enfoque na bela natureza local, presente em todo o texto do álbum *Brasil Pitoresco*, predominou a ênfase na necessidade de desenvolvimento da indústria brasileira. Ribeyrolles ressaltou muito em seu texto o uso no Brasil contemporâneo de métodos arcaicos de produção, criticou a prática das queimadas e a devastação da floresta.

No terceiro e quarto capítulos comentei sobre a repercussão do texto, muito elogiado em sua época, e que causou alguns debates importantes. Os artigos pesquisados nos periódicos do século XIX permitem uma maior compreensão da relevância da fotografia enquanto técnica associada à modernidade, utilizada também com finalidades políticas.

No quarto capítulo tratei de questões inéditas, concluindo que o livro *Brasil Pitoresco* foi planejado, provavelmente, em resposta às notícias sobre colonização que circularam em ambiente europeu após a Revolta dos Colonos de Ibicaba, ocorrida entre o fim de 1856 e o início do ano seguinte. Como nota Segala, em 25 de maio de 1857, Frond anunciou à Corte o projeto da publicação.¹ Não sabemos se nesta época ou pouco tempo depois surgiu a idéia de apresentar o livro na Exposição Universal de Londres, que ocorreria em 1862.

Acredito que o texto sobre a colonização, que provavelmente motivou a publicação de Frond e Ribeyrolles, nos permite compreender que o livro foi uma resposta às publicações e notícias divulgadas no ambiente europeu sobre as más condições em que viviam os imigrantes no Brasil. O esclarecimento sobre o ocorrido nas Colônias de Ibicaba e do Mucuri pode ser vistos como uma resposta do governo imperial e também dos proprietários de terras, que atribuíram grande parte dos problemas à ação inescrupulosa de agentes europeus. Por outro lado, Ribeyrolles comentou detalhadamente as dificuldades enfrentadas pelos colonos apontando, além do endividamento, as más condições de habitação, a falta de assistência e dificuldades criadas também por questões culturais. Gostaria de lembrar que, após o falecimento de Ribeyrolles, os jornais divulgaram que Victor Frond apresentara a parte do texto deixada incompleta pelo escritor, procurando assegurar que esta seria publicada sem alterações, conforme comentamos anteriormente.

¹ Cf. o jornal *O Parayba* - 21/1/1858).

A leitura dos jornais da época nos permite perceber também que o livro *O Brasil Pitoresco* foi realizado com a intenção de atualizar publicações sobre o Brasil, dentro do gênero da literatura de viagens e principalmente a partir das obras de autores como Debret e Rugendas. O interesse principal de Dom Pedro II e de membros do seu governo seria de mostrar a exuberância e riqueza do território, agregado ao potencial do trabalho agrícola e a atuação das instituições públicas. Outro interesse digno de destaque era o de gerar a imagem de que o tratamento dado aos escravos era mais brando do que havia mostrado Debret.

O conhecimento desses dados históricos auxilia também a compreensão da iconografia do livro. Em relação às vistas e paisagens do referido livro, as críticas destacaram, de forma geral, a nitidez e a perfeição das imagens e a perspectiva “corretíssima”. Percebemos que algumas litografias causaram impacto, como aquelas que mostram a floresta e a Cascata do Itamaraty, em Petrópolis. A imprensa evitou comentar, de forma geral, sobre as litografias que apresentavam o trabalho escravo, tratadas como cenas de costumes, que mostravam a vida nas fazendas do interior fluminense.

O Brasil Pitoresco teve, portanto, muita repercussão em sua época, pelos temas tratados e pela abordagem crítica em relação à sociedade brasileira. Além das críticas publicadas nos jornais, duas cartas do escritor Victor Hugo destinadas a Charles Ribeyrolles, que foram analisadas no quarto capítulo, permitem a compreensão da importância da obra também do ponto de vista estético. Uma crítica sobre a Exposição de 1860, publicada no *Courrier du Brésil*, comentada no quinto capítulo, aproximou, do ponto de vista artístico, pintura e fotografia, e permitiu uma melhor compreensão da relação entre os dois campos artísticos.

Por meio da leitura dos jornais constatamos a importância conferida às ilustrações do álbum, e o papel preponderante da fotografia no cenário brasileiro. Apesar do texto de Ribeyrolles, de caráter abolicionista e liberal, ter sido considerado exaltado, exagerado e demagógico, é importante

observar o destaque conferido às imagens pelo império brasileiro, a ponto do governo ter apoiado a continuação do projeto editorial de Frond, conforme relatado no capítulo quatro. Por meio da análise das cartas do escritor francês Victor Hugo a Charles Ribeyrolles podemos notar que Hugo elogiou o livro por ver nele expressos os ideais do autor e do seu grupo. Ele tinha consciência da importância da difusão e da abrangência das imagens, direcionadas a um público europeu.

No quinto capítulo abordei algumas questões inéditas, como a retomada do livro *Brasil Pitoresco* enquanto modelo de propaganda do império, sua evocação por artistas e fotógrafos principalmente após a década de 1880. Nesse capítulo reuni ainda novas informações sobre a Exposição de Belas Artes de 1860 e sobre a Exposição Nacional, ocorrida no ano seguinte. Abordei também a relação entre fotografia e pintura, questão retomada ao longo de todo o texto.

É importante ressaltar que, apesar das críticas ao texto de Ribeyrolles, a obra teve boa aceitação, devido em grande parte às fotografias de Frond, que motivaram a aprovação pelo governo imperial uma verba para a continuação do projeto editorial.

O álbum *Brasil Pitoresco* nos permite compreender a importância que a fotografia e litografia assumiram no Brasil imperial, contribuindo para a constituição de uma iconografia nacional, tanto no campo da pintura de paisagem como na de costumes, e para a divulgação de imagens que interessavam à propaganda de imigração e à divulgação da modernização ocorrida no Brasil.

Dada a importância dos escritos de Victor Hugo no ambiente político e cultural brasileiro, o livro *Brasil Pitoresco* teve sua recepção associada também ao fortalecimento do ideal republicano, o que justificaria a importância do livro nas últimas décadas do século XIX, como foi demonstrado em nosso quinto capítulo.

Acervos pesquisados em Museus e Bibliotecas

Brasil

- Arquivo Edgard Leuenroth – AEL- UNICAMP, Campinas, SP
- Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.
- Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB-USP
- Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH- UNICAMP, Campinas, SP.
- Midiateca do Instituto Itaú Cultural, São Paulo
- Museu D. João VI, Rio de Janeiro, RJ
- Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ

Paris, França

- Bibliothèque Nationale de France
- Richelieu: Département des Estampes et de la photographie
- Bibliothèque Numérique GALLICA
- Musée Carnavalet
- Musée du Louvre
- Musée D'Orsay
- Musée du Petit Palais
- Musée Victor Hugo, Paris

Referências bibliográficas

ACQUARONE, Francisco. *História da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano, 1939.

_____. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Americana, 1980.

ADHÉMAR, J. "Les imprimeurs lithographes au XIXème siècle". *Nouvelles de l'Estampe*, Paris, 1975, 24: 8-9.

ADHÉMAR, Jean. *La France romantique*. Les lithographies de paysage au XIXe siècle. Paris: Somogy, 1997.

ADES, Dawn. *Art and architecture in South America*. Harmondsworth: Penguin, 1998.

_____. “Os artistas viajantes, a paisagem e representações do Brasil. In *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro : Paço Imperial, 1999.

AGASSIZ, Louis; AGASSIZ , Elizabeth C. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. [1869]. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo : Edusp, 1975.

ALENCAR, José de. *Senhora*. [1875]. São Paulo: Ática, 1971.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Escravos e proletários”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 21, p. 30-56, jul., 1988.

ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever : a arte holandesa no séc. XVII*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp; Ed. da UNESP, 1999.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Obra dispersa*. Org. Bernardo de Mendonça. Rio de Janeiro Graphia, 1991.

ALMEIDA JÚNIOR. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. Curadoria Maria Cecília França Lourenço; Ana Paula Nascimento. São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2007.

ALONSO, Angela. *Idéias em movimento*. A geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALVES, Cláudio José. *Ciência e arte em José dos Reis Carvalho: a pintura na Comissão Científica de Exploração do Ceará (1859-1861)*. (Dissertação de mestrado), PUC-SP, (Prof. Dra. Marcia Helena Mendes Ferraz), São Paulo, 2006.

AMELUNXEN, H. von. “Quand la photogrtaphie se fit lectrice: le livre illustré para la photographie au XIXème siècle”. In *Romantisme*, 1985, vol. 15, no 47, p. 85-96.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier : Biblioteca Nacional, 2004.

ANTONIO Ferrigno: 100 anos depois. Curadoria Ruth Tarasantchi. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Sociarte, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna: 1770-1970*. São Paulo : Cia das Letras, 1993.

ARTE DO SÉCULO XIX. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO (2000 : SÃO PAULO, SP), AGUILAR, Nelson (org.), SASSOUN, Suzanna (coord.). *Arte do século XIX*. Curadoria geral Nelson Aguilar; curadoria Luciano Migliaccio, Pedro Xexéo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

ARTE no Brasil. Apresentação de Pietro Maria Bardi e Pedro Manuel. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ASSIS JÚNIOR, Heitor. *Relações de von Martius com imagens naturalísticas e artísticas do século XIX*. (Dissertação de mestrado), UNICAMP, IFCH, (Prof. Dr. Luiz César Marques Filho), Campinas, 2004.

AUFRÈRE, S.H. *Le geste et l'image de l'homme au travail*. Paris : Ed. CNMHS, 1990.

AZEVEDO, Pauko C.; LISSOVSKY, Maurício (eds.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex Libris, 1987.

BANN, Stephen. *Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-century France*. London : Yale University Press, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Ed.70, Lisboa, Portugal, 1981. Título original: *La chambre claire (note sur la photographie)*. Editions de L'Etoile, Gallimard Le Seuil, 1980.Trad. Manuela Torres.

BAUDELAIRE, Charles. "Salão de 1859". In *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BEIGUELMAN, Paula. *A formação do povo no complexo cafeeiro: formação política*. 3.ed. São Paulo: EDUSP, 2005.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994. v. 3: A construção da paisagem.

_____. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo : Odebrecht, 1994 a.

BENJAMIN, W. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In *Iluminações*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. 3.ed. São Paulo : Brasiliense, 1987.

BERGER, Paulo, org. *Pinturas e pintores do Rio antigo*. Apresentação de Sérgio Sahione Fadel. Textos de Paulo Berger, Herculano Gomes Mathias e Donato Mello Júnior. Rio de Janeiro: Kosmos, 1990.

BERTICHEM, Pieter Gotfred. *O Brasil pitoresco e monumental – o Rio de Janeiro e seus arrabaldes*. [Eduardo Rensburg, 1856]. *O Rio de Janeiro e seus arrabaldes*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1976.

BILLETER, Erika. *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana, 1860-1993*. Madrid: Lunwerg Editores, 1993.

BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra, modos de branca: o retrato “baiana” a imagem da mulher na arte do século XIX*. (Dissertação de Mestrado), UNICAMP, IFCH, (Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior), Campinas, 2005. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BORCOMAN, James. *Charles Nègre 1820-1880*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1976.

BOSI, Alfredo. “A escravidão entre dois liberalismos”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992, p. 194-245.

BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

BRAGA, Renato. *História da Comissão Científica de Exploração*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

BRAIVE, Michel F. *L’Age de la Photographie: de Niépce à nos Jours*. Ed. de la Connaissance, Bruxelas, Bélgica, 1965.

BRASIL. RELATÓRIO Geral da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro : Typographia do Diário do Rio de Janeiro, 1862.

O BRASIL de Marc Ferrez. Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 2005.

O BRASIL pintado por mestres nacionais e estrangeiros : séculos XVII-XX. Texto Luiz Marques. São Paulo : MASP, 1987.

O BRASIL redescoberto. Curadoria geral Carlos Martins. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

BRAIVE, Michel F. *L’Age de la Photographie: de Niépce à nos Jours*. Ed. de la Connaissance, Bruxelas, Bélgica, 1965.

BRITO BROCA. “O centenário da morte de Charles Ribeyrolles”. *Revista do Livro*, n.18, 1960, p. 228-229.

BURGI, Sergio; KOHL, Frank Stepha. “O fotógrafo e seus contemporâneos: influências e confluências”, In *O BRASIL de Marc Ferrez*. Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 2005.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas : Edunicamp: Papyrus, 1993.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

_____. *Modesto Brocos*. Rio de Janeiro, Bolsa de Arte, s.d.

CANELAS, Leticia Gregório. “Franceses ‘quarante-huitards’ no império dos trópicos (1848-1862)”. (Dissertação de mestrado), UNICAMP, IFCH, (Prof. Dr. Cláudio Henrique de Moraes Batalha), Campinas, 2007.

CARELLI, M. *Cultures croisées: Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil, de la découverte aux temps modernes*. Paris : Nathan, 1993.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. “O Panorama no Brasil”. In *O Brasil Redescoberto*, Curadoria geral Carlos Martins. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999, p. 105-121.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de Sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Relume-Dumará, 1996.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. “A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX” In FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

CASTRO FARIA, Luiz de. *As exposições de antropologia e arqueologia do museu nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional, 1949.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. Tradução: Alvaro Cabral. Campinas: Unicamp, 1992.

150 ANOS de pintura no Brasil : 1820-1970. Rio de Janeiro: Colorama , 1989 .

CHARLES NÈGRE : 1820-1880. [Texte : James Borcoman]. Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1976.

CHARDIN : 1699-1779. Paris], Grand Palais, 29 janvier-30 avril 1979, [Cleveland, Cleveland museum of art, 6 juin-12 août 1979, Boston, Museum of fine arts, 18 septembre-19 novembre 1979] / catalogue par Pierre Rosenberg ; [biographie par Sylvie Savina]. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

____. “História da Arte/História da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações”. São Paulo, *Revista Ars*, v. 6, p. 78, 2005, p. 78-87.

____. “Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a fotografia. *Boletim do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia*, São Paulo, n.1, 2006, p. 14-23.

____. *Pintura não é só beleza: a crítica de Mário de Andrade*. Florianópolis : Letras Contemporâneas, 2007.

____. “Marc Ferrez e a tradição da pintura”. *Boletim 3 do Grupo de Estudos Arte & Fotografia*. São Paulo : ECA-USP, maio de 2009, p. 61-71.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes esquartejado”. (Tese de doutorado), Universidade Estadual de Campinas, IFCH, (Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior), Campinas, 2005.

CZAJKOWSKI, J. (org.). *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

CLARKE, Graham. *The Photograph*. Oxford : Oxford Univ. Press, 1997.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisséia, 1961.

CLARK, T. J. *Image of the people : Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London : Thames and Hudson, c. 1982.

COELHO, Mário César. “Os panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade”. (Tese de Doutorado), Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade

Federal de Santa Catarina, (Prof. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores; co-orient. Prof. Dr. Jacques Leenhardt) Florianópolis, 2007.

COLEÇÃO brasileira : Fundação Rank-Packard / Fundação Estudar. Curadoria e texto
Carlos Martins. São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2000.

A COLEÇÃO do imperador. fotografia brasileira e estrangeira no século XIX. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997. 71 p., il. p&b.

COLEÇÃO Princesa Isabel: fotografia do século XIX. Coord. Pedro e Bia Corrêa do Lago. Rio de Janeiro : Capivara, 2008.

COLI, Jorge. Como se deve escrever a história da arte brasileira do século XIX. In *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

_____. A violência e o caipira. São Paulo, *Estudos Históricos, Arte e História*, n.30, 2002/2.

_____. *A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História. [Campinas, SP] : [s.n.], [1994].

_____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo : Ed. SENAC, 2005.

_____. “Almeida Júnior: o caipira e a violência” In *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo : Ed. SENAC, 2005, p. 101 a 114.

COMISSÃO Científica do Império: 1859-1861. Org.: Lorelai Kury. Rio de Janeiro: Andrea Jacobsson: 2009.

CONDURU, Roberto. “Afro-modernidade: representações de afro-descendentes e modernização artística no Brasil”. In CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos*. Arte Brasileira do Império à Primeira República. 1 ed. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2009, p. 445-452.

COSTA. Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro, 1928.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia a Republica*: momentos decisivos. São Paulo: Fundação Editora daUnesp, 1999.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception*. Attention, Spectacle and Modern Cultura, Cambridge MA & London, MIT Press, 2001.

CUNHA, Antonio Luiz Fernandes da. *Relatório geral da Exposição Nacional de 1861 e relatórios dos júris especiais*. Rio de Janeiro: Tip. do Diário do Rio de Janeiro, 1862.

CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar escravo e ser olhado”. In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Murício (Orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex-Libris, 1988.

DAVAL, Jean-Luc. *La photographie*. Genève : Skira ; [Paris] : [diffusion Flammarion], 1982.

DAVATZ, Thomas. *Memórias de um colono no Brasil (1850) [1858]*. (Die Behandlung der Kolonisten in der Provinz St. Paulo). Tradução, prefácio e nota: Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

DE FRANCESCHI, Antonio Fernando. Entre a fotografia e a pintura. In *O BRASIL de Marc Ferrez*. Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 2005.

DEMORIS, René. *Chardin: (1699-1779)*. London: Faber and Faber, [1969].

DEZENOVEVINTE: uma virada no século. São Paulo: Pinacoteca do Estado, s.d.

DIAS, Elaine Cristina. *Félix-Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil*. (Tese de doutorado), UNICAMP, IFCH, (Prof. Dr. Luiz César Marques Filho), Campinas, 2005.

DIAS, Maria Odila L.S. “Sociabilidades sem história: votantes pobres no Império, 1824-1881”. In: HISTORIOGRAFIA brasileira em perspectiva. Org.: M. C. Freitas. São Paulo : Contexto, 2000, p. 55-72.

DICTIONNAIRE MONDIAL de la photographie. Ed. Michel Guillemot. Paris : Larousse, 1994.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP, Papyrus edit., 2a edição, 1998. Tit.original: L'acte photographique et autres essays. Editions Nathan, Paris, 1990.

DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e esculptores*. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929.

_____. *A Arte brasileira*. [1888]. Introdução Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Arte: ensaios e documentos).

_____. *Graves e Frívolos (por assuntos de artes)*. Lisboa, Liv. Clássica, 1910. Ed. Org Vera Lins, Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Impressões de um amador / textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

EISENMAN, Stephen F. *Nineteenth century art: a critical history* / Stephen F. Eisenman ; [with contributions by] Thomas Crow [et al.]. London : Thames and Hudson, c1994.

ENTRE duas modernidades : do Neoclassicismo ao Pós-impressionismo na coleção do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro : Artviva, 2004.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. São Paulo : G.Ermakoff Casa Editorial, 2004.

EULÁLIO, Alexandre. “O século XIX”. In *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileira*. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

EXPOSIÇÃO ASPECTOS do Rio. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1965.

EXPILLY, Charles. “A emigração e a colonização”. Série de artigos publicados em: *Revista Popular*, Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1859, p. 22-33; 20 de janeiro de 1859, p. 100-112; 5 de fevereiro de 1859, p. 141-155.

_____. *Le Brésil tel qu'il est*. [1853]. Paris: Dentus, 1862.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. (Coleção texto & arte, 3).

____ (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. (Arte: ensaios e documentos).

____ *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 204 p.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos Kern (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo : EDUSP, 2006.

FAUNCE, Sarah; NOCHLIN, Linda. *Courbet reconsidered*. New Haven : Brooklyn Museum: Yale University Press, 1988.

FERREIRA, Félix. *A província do Rio de Janeiro: notícias para o emigrante coligidas por ordem do Exmo. Sr. Dr. Antonio da Rocha Fernandes Leão por Félix Ferreira*. Rio de Janeiro:

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. Apresentação José Laurenio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1994.

FERREZ, Gilberto, NAEF, Weston. *Pioneer photographers of Brazil, 1840-1920*. New York: The Center for Inter-American Relations, 1976.

FERREZ, Gilberto. "A Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)". *Revista do Patrimônio Histórico*, nº 26 (60 anos: A revista). RJ, 1977, 455p., p.294 a 357.

_____. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro 1865-1918*. Rio de Janeiro: Ex-Libris: João Fortes Engenharia, 1984.

_____. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Prefácio Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. (História da fotografia no Brasil, 1).

_____. *Velhas fotografias pernambucanas: 1851-1890*. Apresentação João Carlos Paes Mendonça. Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988.

_____. *O Brasil de Eduard Hildebrandt*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. *Bahia: velhas fotografias 1858/1900*. Apresentação Katia Queirós Mattoso. Rio de Janeiro: Kosmos; [Salvador]: Banco da Bahia Investimentos, 1999.

_____. *Iconografia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Casa Jorge, 2000, 2 volumes.

FERREZ, Marc. *O Álbum da Avenida Central : um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906*. Rio de Janeiro : João Fortes Engenharia, 1982.

FOCILLON, Henri. *La peinture au XIXe siècle*. Paris : Flammarion, 1991.

A FOTOGRAFIA no Brasil do século XIX: 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez 1843/1993. Curadoria e textos de Pedro Karp Vasquez e Gilberto Ferrez. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.

FRADE, Pedro. *Figuras do espanto a fotografia antes da sua cultura*. Porto, Asa, 1992.

FRANCESCHETTO, Cilmar. "Victor Frond: o pioneiro da fotografia no Espírito Santo". In TSCHUDI, Johann Jakob von. *Viagem à Província do Espírito Santo: imigração e colonização suíça – 1860*. Fotografias: Victor Frond. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2004, p. 121-132.

_____. "As imagens perdidas de Victor Frond". *Nossa História*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n. 14, dezembro de 2004 a, p.40-43.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*. (Dissertação de mestrado), Universidade Federal Fluminense, (Prof. Dr. Ronald José Raminelli), Rio de Janeiro, 2009. 143 f.; il.

FREITAS, Marcus Vinicius de. *Hartt: expedições pelo Brasil imperial (1865-1878)*. São Paulo, Metalivros, 2001.

_____. *Charles Frederick Hartt, um naturalista no Império de D. Pedro II*. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

FREITAS FILHO, Almir Pita. *Tecnologia agrícola e escravidão no Brasil: aspectos da modernização agrícola nas exposições nacionais da segunda metade do século XIX (1861-1881)*. São Paulo, USP, 1989.

FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.

FRIZOT, Michel (ed.) *A new history of photography*. Koln : Konemann, c1998.

Translation of: *Nouvelle histoire de la photographie*.

FROND, Victor. *De l'insuffisance des secours contre l'incendie, et des moyens d'organiser ce service public dans toute la France*. Paris : La France : 1851, in-8

_____. *Le Brésil Pittoresque ou Brasil pitoresco - histoire, description, colonisation, accompagné d'un album de photos, panoramas, paysages et costumes avec Charles Ribeyrolles pour les textes*. Paris : Imprimerie Lemercier, 1861.

___ (dir.). *Panthéon des illustrations françaises au XIXe siècle, comprenant un portrait, une biographie et un autographe de chacun des hommes les plus marquants dans l'administration, les arts-l'armée...* [1866]. Paris : Pilon, (1869-1873) . (17 volumes).

___ (dir.). *Actes et histoire du Concile oecuménique de Rome M.D.CCC.LXIX.* Paris : A. Piton : impr. de Lemerancier, [1869-1873].

___ (dir.). *Histoire de la marine française au XIXe siècle : portraits, biographies, autographes.* s.l., s.d.

___ . *Famille Royale d'Orleans et notabilites du regne du roi Louis-Philippe.* s.l.,s.d.

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, pp. 19-119.

GEORGES Leuzinger. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006. (Cadernos de fotografia brasileira, 3).

GERNSHEIM, Helmut. *The origins of photography.* London: Thames and Hudson, 1982.

GROVE, Richard (Richard H.). Green imperialism: colonial expansion, tropical island Edens, and the orgins of environmentalism, 1600-1860 / Richard H. Grove. Cambridge [England] ; New York, NY : Cambridge University Press, 1996.

GUNTHER, André ; AUBENAS, Sylvie. *La Révolution de la photographie instantanée, 1880-1900*, (cat. exp.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996, 32 p., 37 ill.

HADDAD, Michèle. *Courbet.* Paris : editions Jean-paul Gisserot, 2002.

HEILBRUN, Françoise. *Charles Nègre, photographe, 1820-1880 : [exposition]*, Arles, Musée Réattu, 5 juillet-17 août 1980; Paris, Musée du Luxembourg, 25 novembre 1980-19 janvier 1981.

___ . La création d'un atelier de photographie à Jersey: 1852-1855. In *Victor Hugo: photographies de l'exil* – en collaboration avec le soleil. Org. Françoise Heilbrun, Danielle Molinari. Paris : Rmn, 1998, pp. 40-89.

___ . *Vers le reportage.* Musée d'Orsay. Milan : 5 Continents; Paris : Musée d'Orsay: 2007.

HERKENHOFF, Paulo. *Fotografia: o automático e o longo processo de modernização*. In TOLIPAN, Sergio *et al. Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro :Funarte, 1983 (Caderno de textos 3, pp 39-46).

HILDEBRAND, Adolph. *Il problema della forma*. Firene : G.D'Anna, 1949.
Das roblems der Form, 1893.

HISTÓRIA da vida privada no Brasil: Império. Org. Fernando A. Novais; org. Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. (História da vida privada no Brasil; 2)

HISTOIRE de la photographie. Dirigida por Jean-Claude Lemagny y André Rouillé ; tradução, Fabián García Prieto. Barcelona : Alcor: Ediciones Martínez Roca, c1988

HOFFENBERG, H. L. *Nineteenth-century South America in photographs*. New York : Dover Publications, 1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Prefácio do tradutor”. DAVATZ, Thomas. *Memórias de um colono no Brasil* (1850) [1858]. (Die Behandlung der Kolonisten in der Provinz St. Paulo). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

HORMEYER, J. *O que Jorge conta sobre o Brasil*. [Was Georg seinen deutschen Landsleuten über Brasilien zu erzählen weiss, 1863] Trad. de Bertholdo Klinger. Rio de Janeiro: Presença, 1966.

HUGO, Adèle. *Le Journal d'Adèle Hugo*. Paris: Minard, 1968-1984. 3 volumes.

HUGO, Victor. *Histoire d'un crime*. Oeuvres Politiques Completes: Cahier Complémentaire II, Déposition – Témoins. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964.

HUGO, Victor. *The Letters of Victor Hugo: From Exile, And After the Fall of the Empire*. General Books , 2009.

HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da natureza*. Rio de Janeiro : W.M. jackson, 1950. 2v.

ICONOGRAFIA brasileira: Coleção Itaú, Sala Alfredo Egydio de Souza Aranha. Org. Pedro Corrêa do Lago. São Paulo, Itaú Cultural, 2001.

ICONOGRAFIA e paisagem: Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro : Edições Pinakothek, 1994.

IMAGEM e identidade: um olhar sobre a História: coleção Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Instituto Cultura Banco Santos, 2002.

JAMMES, André. *Charles Nègre photographe, 1820-1880*. Préface de Jean Adhémar. Paris; Choisy-le-Roi : Impr. de France, 1963.

JAMMES, Isabelle. *Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française*. Catalogue raisonné des albums photographiques édités, 1851-1855. Genève : Droz, 1981.

HISTÓRIA dos bairros: Saúde, Gamboa, Santo Cristo. Rio de Janeiro : Index, 1987.

KOSINSKI, Dorothy (ed.) *El artista y la camara. de Degas a Picasso*. Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2000.

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

____; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. Prefácio Maria Luiza Marcílio. São Paulo: EDUSP, 1994.

____. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro : fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2002.

____. *Hercules Florence*. São Paulo : Duas Cidades, 1980.

KLUMB, Revert Henrique. *Doze horas em diligência. Guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*. Anuário do Museu Imperial. Edição comemorativa. Petrópolis : Museu Imperial, 1995.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo*. Campinas: Unicamp, 2010.

KURY, Lorelai. “Explorar o Brasil: o Império, as ciências e a nação”. In *Comissão Científica do Império: 1859-1861*. Org.: Lorelai Kury. Rio de Janeiro: Andrea Jacobsson: 2009.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Brasiliiana Itaú*. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

LAGO, Pedro e Bia (coord.). *Coleção Princesa Isabel: fotografia do século XIX*. Rio de Janeiro : Capivara, 2008.

LAVAGNINO, E. *L'Arte Moderna dai neoclassici ai contemporanei*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1955.

LE GOFF, Jacques. "Memória". In: *História e Memória*. [1977]. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores espanhóis no Brasil*. São Paulo: Espaço Cultural Sérgio Barcellos, 1996.

_____. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Edição Raul Mendes Silva; pesquisa Raul Mendes Silva. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LETTERS of Gustave Courbet. Ed. and translated by Petra Ten-Doesschate Chu. Chicago : University of Chicago Press, 1992.

LÉVASSEUR, E., dir. *Le Brésil*. 2.ed. Paris: H. Lamirault et Cie/Syndicat Franco-Brésilien, 1889. (extraído da Grande Encyclopédie; em apêndice, o *Album de vues du Brésil*, dirigido pelo Barão do Rio Branco).

LEVINE, Robert M. *Images of history; nineteenth and early twentieth century Latin American photographs as documents*. Durham : Duke University Press, 1989.

_____. "Faces of Brazilian Slavery: The Cartes de Visite of Christiano Junior". *The Americas*, vol. 47, n. 2 (oct., 1990), pp. 127-159.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Prefácio Quirino Campofiorito. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.

_____. *Karl Ernst Papf: 1833-1910*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980a.

_____. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes : período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

LEVY, Maria Stella Ferreira. "O papel da imigração internacional na evolução da população brasileira (1872 a 1972)". *Revista de Saúde Pública*, São Paulo, Faculdade de Saúde Pública da USP, n.8, supl., p. 49-90, 1974.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. [4 vols.]. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editores, 1993.

LIMA, Solange Ferraz de Lima; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas

pinturas do Museu Paulista”. São Paulo : *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, n. 1, p.147-178, 1993.

LIMA, Valéria. *J.-B Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: UNICAMP, 2008.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese de doutorado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. (Orientação: Prof. Dr. Robert Wayne A. Slenes). Campinas, 2003.

LINDE, Carlos. *Vistas da Estrada de Ferro D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Imperial Instituto Artístico, [1866].

LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. (Papéis avulsos, 25)

LISBOA, Karen M. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo : FAPESP ; HUCITEC, 1997.

LOPES, Almerinda da Silva. *Albert Richard Dietze: um artista fotógrafo alemão no Brasil do século XIX*. Vitória: A1, 2003.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. São Paulo, 1980. Dissertação (Mestrado). ECA/USP, 1980.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Vida e Obra de Machado de Assis*. [1ª ed. 1958]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília : INL, 1981, v.1 Aprendizado.

_____. *Ao redor de Machado de Assis: pesquisas e interpretações*. Ed. ilustrada, comemorativa do cinquentenário da morte de Joaquim Maria Machado de Assis, 1839-1908. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1958 a.

_____. O fim de Ribeyrolles, In *Vida e Obra de Machado de Assis*. [1ª ed. 1958]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília : INL, 1981, v.1 Aprendizado, p. 144-151.

MAINZ, Valérie. *L'image du travail et la Révolution française*. Vizille, Musée de la Révolution Française, 1999.

MARQUES, Luiz (org). *Museu de Arte de São Paulo*. Catálogo geral, 4 vol. São Paulo : Prêmio, 1998.

_____. (org). *30 MESTRES da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001.

MARTINS, Carlos (org.). *Revelando um acervo: coleção brasileira*. Texto Carlos Martins, Valéria Piccoli; produção gráfica Américo Freiria, Francisco Jaime Borges. São Paulo : BEI Comunicação, 2000. (Brasileira).

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. “A França que nos legou Machado de Assis”. In SIMPÓSIO Internacional "Caminhos Cruzados Machado de Assis pela Crítica Mundial" (2008 : São Paulo, Brazil). Machado de Assis e a crítica internacional / Benedito Antunes e Sérgio Vicente Motta, org. São Paulo, SP : Editora UNESP, 2009, p. 231-266.

MATTOS, Claudia Valladão de. “Da palavra à imagem : sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista”. São Paulo : *Anais do Museu Paulista*. n. 6/7, p.123-144, (1998-1999) editado em 2003.

_____. “Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte” In: *XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2008. Rio de Janeiro, 2008, v. 1. p. 283-291.

_____. “Paisagem, Monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay” In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2009, v. 1, p. 493-499.

_____. “O enfrentamento entre homem e natureza na pintura de paisagem do Brasil no séc. XIX”. In: *XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2009, Vitória. *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro : Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009 a, v. 1. p. 286-298.

_____. “Comentários sobre a pintura de paisagem e os desdobramentos da crítica ambiental no século XIX, na França e no Brasil”. In: PAISAGEM: desdobramentos e perspectivas contemporâneas. Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Kern. (org.). Porto Alegre: UFRGS Editora e Editora Visualidade, 2010, v. 1, p. 91-104.

_____. “Um pincel em defesa das matas”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, p. 64 - 69, 01 nov. 2010.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Império In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada - Império: A corte e a modernidade nacional*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997, p.181-231.

_____. *Entre retratos e paisagem: modos de ver e representar no Brasil Oitocentista*. Campinas, Studium, 2004.

_____. *Sob o signo da imagem: A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social, da classe dominante, na cidade do Rio de Janeiro*. 1. ed. Niterói: LABHOI/UFF, 2002, v. 1. 465 p.

_____. “Entre Retratos e Paisagens, as Imagens do Brasil Oitocentista.” In: Neide Marcondes; Manoel Belloto. (Org.). *Turbulência Cultural em Cenários de Transição: o século XIX ibero-americano*. São Paulo: Edusp, 2005, v. 1, p. 13-49.

McCAULEY, Elizabeth Anne. "Adolphe-Eugène Disdéri". *Prestige de la Photographie* (November 1978): 4-47.

MEIRELLES, Victor. “Relatório da II Exposição Nacional de 1866.” *Boletim do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia*, São Paulo, n.1, 2006, pp. 06-13.

_____. “O Panorama da baía e cidade do Rio de Janeiro: tomado do Morro de Santo Antonio no ano de 1886 por Victor Meirelles”. Notícia Explicativa. [1889]. Rio de Janeiro: Imprensa Mont’Alverne Typographia a vapor, 1890. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Rio de Janeiro : Museu Nacional de Belas Artes, 1965.

MELLO JÚNIOR, Donato. “Alexandre von Humboldt e o Conde de Clarac. Uma interpretação artística francesa da nossa floresta tropical pelo sábio naturalista alemão”. In: *Revista Brasileira de Cultura*, 16 (1973), 121-136.

_____. *Nicolau Antonio Facchinetti 1824-1900*. Rio de Janeiro : Record, 1982.

_____. “As exposições gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Anais do Congresso de História do Segundo Reinado, Comissão de História Artística, v.1, Brasília/Rio de Janeiro, 1984, p. 204-352.

MENDONÇA, Bernardo de (org.). *Manuel Antônio de Almeida – Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991.

MENEZES, Paulo Roberto de Jesus. *Sociedade, imagem e biografia na litografia de Sebastião Sisson*. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-

Graduação em História Social, PPGHIS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, (Prof. Dra. Norma Cortes Gouveia de Melo), Rio de Janeiro, 2008.

MEYEROWITZ, Joel; WESTERBECK, Colin. *Bystander: A History Of Street Photography*. London : Thames and Hudson, 1994.

MIGLIACCIO, Luciano. Great expectations: Brazilian XIXth century art and the pursuit of a national identify. *Ciência e Cultura. Journal of the Brazilian Association for the Advancement of Science*. Volume 51 (5/6), p.477-484, Sep-dec. 1999.

____. "O século XIX". In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, São Paulo. *Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

____. "A iconografia nacional na Coleção Brasileira". In Coleção Brasileira Fundação Estudar. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2006.

____. "Fonti e suggestioni europee nella pittura di storia brasiliana del XIX secolo". *Revista Studi Latinoamericani*, Udine, Itália, p. 129-141, 2006a.

____. "Produção artística, mercado e sociedade no Brasil do século XIX". Anais do II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do século XIX. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 22 a 26 de fevereiro de 2010 (no prelo).

MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MILLIOT, Vincent. *Les Cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVIe-XVIIIe siècles)*. Paris, Sorbonne, 1995.

MISSÃO Artística Francesa e pintores viajantes : França-Brasil no século XIX . Org. Jean Boghici. Rio de Janeiro : Instituto Cultural Brasil-França , 1990.

MOURA, Carlos Eugênio de (org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

____. *A Travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo : Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. [1883]. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

NEGRO DE CORPO e alma. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO. Organização Emanuel Araújo. *Negro de corpo e alma*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

NEWHALL, Beaumont. *The history of photography: from 1839 to the present*. New York : The Museu of Modern Art, 2002, c1982.

NICOLAU *Facchinetti* : 1824-1900. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. (catálogo de exposição).

NOCHLIN, Linda. *Realism*. Harmondsworth : Penguin, 1971.

O OLHAR distante. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, São Paulo, SP. *O olhar distante*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

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.

_____. “*A revolucionária técnica da Photopainting em 1859: ‘fotografias sobre tela de pintor, coloridas a óleo’*”. Rio de Janeiro, edição do autor, 2005.

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

OLSZEWSKI FILHA, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade do Salvador, 1840-1914*. Salvador : Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

PÁDUA, Jose Augusto. *Um sopro de destruição : pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista, 1786-1888*. Rio de Janeiro : Zahar, 2002.

A PAISAGEM carioca. Curadoria de Carlos Martins, Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho. Rio de Janeiro, Prefeitura Municipal, 2000.

PAISAGEM e arte : a invenção da natureza, a evolução do olhar. Org. Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo : CBHA : CNPq : Fapesp 2000

PALLIÈRE, León. *Diario de viaje por la América del Sud / con una introducción sobre la vida y la obra del artista, ilustrada con acuarelas, grabados y dibujos desconocidos ejecutados en América y en Europa*. Buenos Aires : Ediciones Peuser, [1945].

- PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.
- PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Prefácio Elmer Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1989.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 4. ed. São Paulo: Editora Brasileira, 1949.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história : operários, mulheres e prisioneiros / Michelle Perrot ; seleção de textos e introdução de Stella Bresciani ; tradução, Denise Bottmann. .* Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XX*. São Paulo : HUCITEC, 1997.
- LA PHOTOGRAPHIE III, collection Marie-Thérèse et André Jammes : l'oeuvre de Charles Nègre : vente. Paris, Galerie Charpentier, 22 mars 2002 / Sotheby' France. Paris : A. Renner, 2002
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. “150 anos depois: na ronda do tempo”. In COMISSÃO Científica do Império: 1859-1861. Org.: Lorelai Kury. Rio de Janeiro: Andrea Jacobsson: 2009, p. 10-15.
- PRATT, M.L. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. London, New York, Routledge, 1992.
- RAMIRES, ALEXANDRE. *Revelar Coimbra Os Inícios da Imagem Fotográfica em Coimbra 1842 – 1900*. Coimbra, MNMC. 2001.
- REBELO, Marques. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. 2. ed. rev. São Paulo : Martins, [1963].
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. Prefácio de Oswaldo Teixeira. São Paulo: Leia, 1944.
- RIBEIRO, Renato Janine. “Um novo olhar” (apresentação). In HUGO, Victor. *Os miseráveis*. São Paulo : Cosa & Naify : Casa da Palavra, 2002.
- RIBEIRO, Suzana Barreto. *Percursos do olhar na fotografia profissional e amadora: (Tese de doutorado)*, IFCH-UNICAMP, (Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca), Campinas, 2003.

RIBEYROLLES, Charles. *Les bagnes d'Afrique*: histoire de la transportation de décembre. Jersey: Imprimerie Universelle; Londres: Librairie Burlington Arcade, 1853.

_____. *Les compagnons de la mort; révolte de Masaniello en 1647*. [1845]. Paris, F. Sartorius, 1863.

_____. *Brasil pitoresco*; história, descrição, viagens, colonização, instituição. Ilustrado por Victor Frond. [1859]. [Trad. Gastão Penalva]. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

_____. *Brasil pitoresco: história, descrições-viagens-colonização instituições / ilustrado com gravuras de vistas, panoramas, paisagens, costumes, etc. por Victor Frond*; tradução e notas de Gastão Penalva; prefácio de Afonso D'E. Taunay. São Paulo: Livraria Martins, [1941].

RIO antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918. Texto Pedro Nava, Gilberto Ferrez. 3. ed. São Paulo: Ex Libris, 1989.

O RIO de Janeiro do fotógrafo Leuzinger: 1860-1870. [Rio de Janeiro]: Sextante Artes, 1998.

RIO BRANCO, Barão do (José Maria da Silva Paranhos). *Album de vues du Brésil*. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. Introdução ao neoclassicismo na arquitetura do Rio de Janeiro. In: CZAJKOWSKI, J. (org.). *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

RODRIGUEZ LOPEZ, Emilio Carlos. *Festas públicas, memória e representação*: um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro, 1808-1822. São Paulo: Humanitas, 2004.

ROLAND MICHEL, Marianne. *Chardin*. Paris: Hazan, 1994.

ROSEMBLUM, Robert; JANSON, H.W. *The Art of the Nineteenth Century*. London: Thames & Hudson, 1984.

ROSEN, Jeff. "The Printed Photograph and the Logic of Progress in Nineteenth-Century France." *Art Journal*, Vol. 46, n.4, The Political Unconscious in Nineteenth-Century Art. (Winter, 1987), pp. 305-311.

ROUILLE, A.; LEMANGY, J.C. *Histoire de la photographie*. Paris : Bordas, 1986.

ROUILLÉ, André. *La photographie en France 1816-1871 - Textes & Controverses, une anthologie*. Paris, Ed. Macula, 1989.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1941.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. [1835]. São Paulo : Edusp; Belo Horizonte : Itatiaia, 1979

SANTOS, Renata. *A imagem negociada: a casa Leuzinger e a edição de imagem no Rio de Janeiro do século XIX*. Dissertação de mestrado - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Imagem gravada, a a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Casa da Palavra, 2008.

SARTOR, Mario. *Arte latinoamericana contemporanea*. Milano : Jaca Books, 2003.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Version de Jesús Pardo de Santayana. Madrid: Alianza, 2001.

SCHWARZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. Dom Pedro II um monarca nos trópicos. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

_____. *O espetáculo das raças : cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930 /* São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

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.

_____, *Itinerância fotográfica e o Brasil Pitoresco*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 27, p. 62-85, 1998 a.

_____. O retrato, a letra e a história: notas a partir da trajetória social e do enredo biográfico de um fotógrafo oitocentista. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.14, pp. 159-168, n.41, out. 1999.

_____. A Natureza Virgem e a Paisagem Humana no Projeto Fotográfico de Victor Frond (1857, 1861). In: SALGUEIRO, HA. (Org.). *Paisagem e Arte: a*

invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, v. 1, p. 129-138.

_____. “Clique civilizatório”. *Nossa História*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n. 14, dezembro de 2004, p. 44-47.

_____. Prescriptive Observation and Illustration of Brazil: Victor Frond's Photographic Project (1857-61). *Portuguese Studies*, Volume 23, Number 1, 15 March 2007, pp. 55-70 (16).

SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser em modos de ver: Ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, ca.1808-1850)*. Doutorado em História Social, IFCH/UNICAMP, 2006.

SILVA, Maria Antonia Couto. “Imagens de permanência: considerações acerca do álbum ‘Brasil Pitoresco’ de Charles Ribeyrolles e Victor Frond.” Campinas, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.8, jul. a dez. de 2007, p. 51-62.

_____. “Representação da paisagem e crítica ambiental: comentário sobre o álbum “Brasil Pitoresco”, de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. Campinas, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.10, jul-dez 2008, p. 83-97.

_____. “Pintura e fotografia no Brasil do século XIX: considerações acerca do álbum ‘Brasil Pitoresco’ de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. *Boletim 3 do Grupo de Estudos Arte & Fotografia*. São Paulo : ECA-USP, maio de 2009, p. 37-48.

_____. “Um espírito imparcial e as paisagens mais belas – considerações acerca da repercussão das imagens do álbum Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles”. Campinas, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 13, jan-jul 2010, p. 93-108.

SIMPÓSIO Internacional "Caminhos Cruzados Machado de Assis pela Crítica Mundial" (2008 : São Paulo, Brazil). *Machado de Assis e a crítica internacional*. Benedito Antunes e Sérgio Vicente Motta (orgs.). São Paulo, SP : Editora UNESP, 2009.

SISSON, S A. *Galeria dos brasileiros ilustres : os contemporaneos*. [1859]. São Paulo : Martins, 1948.

SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava - Brasil Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1999.

- STEIN, Stanley J. *Vassouras: um município brasileiro do café: 1850-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1966.
- SOUGEZ, Marie Loup. *Historia de la fotografia*. Madrid : Catedra, c1988.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie*. Paris : Nathan, 1998.
- SOUZA, Wladimir Alves de. *Aspectos da arte brasileira*. Prefácio João Vicente Salgueiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. [1823]. 4 ed. v. 3. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo : Cia das letras, 1990.
- TAFT, Robert. *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889*. New York: Dover, 1964.
- TAINE, Hippolyte, 1828-1893. *Filosofia da arte na Itália*. São Paulo : EDUC : Imaginario, 1992.
- TAUNAY, Affonso de E. “Charles Ribeyrolles (1812-1860)” [1941]. In: RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco; história, descrição, viagens, colonização, instituição*. Ilustrado por Victor Frond. Belo Horizonte : Itatiaia; São Paulo : Edusp, 1980, p. 11-22.
- THÉZI, Marie de. *Charles Marville (1816-1878?)*. Paris : Centre National de la Photographie, 1996.
- TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photographs*. New York : Hill & Wang, 1989.
- TSCHUDI, Johann Jakob von. *Viagem à Província do Espírito Santo: imigração e colonização suíça - 1860*. Fotografias: Victor Frond. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2004.
- TURAZZI, Maria Inez . “Imagens da cidade colonial nas imagens do século XIX: o Rio de Janeiro no Brazil Pittoresco”. *Acervo* (Rev. do Arquivo Nacional), Rio de Janeiro, v. 6, 1993.

____. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

____. *Marc Ferrez*. São Paulo : Cosac & Naify, 2000.

____ (Org.) *Tipos e cenas do Brasil imperial; a Litografia Briggs na Coleção Geyer*. Petrópolis: Museu Imperial, 2002.

____. "Quadros de história pátria": fotografia e cultura histórica oitocentista. In: Fabris, Annateresa; Kern, Maria Lúcia Bastos. (Org.). *Imagem e conhecimento*. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2006, p. 229-253.

____. "A Exposição de História do Brasil de 1881 e a construção do patrimônio iconográfico." In: *XII Encontro Regional da Anpuh*, 2006, Niterói. Anais do XII Encontro Regional da Anpuh. Niterói : Anpuh, 2006a.

VASQUEZ, Pedro. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro, Index, 1985.

____. *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro: V. Frond, G. Leuzinger, M. Ferrez, J. Gutierrez*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1990.

____. *Niterói e a fotografia : 1858-1958*. Niterói, Funarte, 1994.

____. *Mestres da fotografia no Brasil: coleção Gilberto Ferrez*. Rio de Janeiro, CCBB, 1995.

____. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX : Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*. São Paulo : Metalivros, 2000.

____. *Revert Henrique Klumb: um alemão na Corte Imperial brasileira*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

____. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo : Metalivros, 2003.

VERS LE REPORTAGE/ Musée d'Orsay. [rédigé par] Françoise Heilbrun. Milan : 5 Continents; Paris : Musée d'Orsay : [diff. Seuil], 2007.

VICTOR Hugo: photographies de l'exil – en collaboration avec le soleil. Org. Françoise Heilbrun, Danielle Molinari. Paris : Rmn, 1998.

VICTOR MEIRELLES, novas leituras. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; São Paulo: Studio Nobel, 2009.

VISÕES do Rio na coleção Geyer. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

WATRISS, Wendy; Zamora (ed.) *Image and memory: photography from 1866-1994*. Houston; University of Texas Press, 1998.

WITTER, José Sebastião. *Revolta dos parceiros*. São Paulo : Brasiliense, 1986.

WRIGLEY, Richard. *The Origins of French Art Criticism, from the Ancien Régime to the Restoration*. Oxford : Oxford University Press, 1995.

LE YUCATAN est ailleurs: expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay : la collection du Musée du quai Branly : [exposition, Musée du quai Branly, Paris, 13 février-13 mai 2007]. Org. C. Barthe. Arles : Actes Sud ; [Paris] : Musée du quai Branly, impr. 2007.

ZALUAR, Augusto Emílio. *Peregrinação pela Província de São Paulo: 1860-1861*. [1862]. São Paulo: Ed. Itatiaia, USP, 1975.

_____. “Manuel Antônio de Almeida, apontamentos biográficos e críticos”. *O Guarany*. Rio de Janeiro, n° 18, 19, 20, 1871.

_____. *Exposição Nacional de 1875*. Rio de Janeiro: Tipografia Globo, 1875.

ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZENHA, Celeste. “O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas”. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, julho-dezembro de 2002, p. 134-160.

_____. “O negócio das ‘vistas do Rio de Janeiro’: imagens da cidade imperial e da escravidão”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, julho-dezembro de 2004, p. 23-50.

_____. “Les usages de la photographie dans la production des vues du Brésil à la période impériale”. Traduction par Claire Bustarret. *Etudes photographiques*, n.14, janvier 2004 a, p. 17-18.

_____. “O Brasil na produção de imagens impressas durante o século XIX: a paisagem como símbolo da nação”. In: *POLÍTICA, NAÇÃO e edição - o lugar dos impressos na construção da vida política: Brasil, Europa e Américas, séculos XVIII a XX*. Orgs: Eliana de Freitas Dutra & Jean-Yves Mollier. São Paulo: Annablume, 2006, p. 353-368.

ZIEGLER, J. 1979. "Victor Frond et les Pompiers de Courbet". *Gazette des Beaux-Arts*, Tome CXII, 1979.

Meio eletrônico

AZEVEDO, Silvia Maria. "Tiradentes ou a canonização de um herói". *Patrimônio e Memória*, v.1, n.1, 2005, p. 11-20. Disponível em: <www.assis.unesp.br/cedap/...e...e.../Silvia%20Maria%20Azevedo.pdf>. acesso em: 21/09/2010.

BARBUY, Heloisa. "O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal". *Anais do Museu Paulista* (Impresso), São Paulo, v. 4, p. 211-261, 1996. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/anaismp/v4n1/a17v4n1.pdf> acesso: 20/11/2010.

CHIARELLI, Tadeu. "História da Arte/História da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações." São Paulo, *Revista Ars*, v. 6, 2005, p. 78-87. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars6/chiarelli.pdf>>. acesso 02.07.2008

CHIAVARI, Maria Pace. "O exórdio de uma cultura urbana no Brasil no final do século XIX e início do século XX: a leitura das imagens produzidas pelos fotógrafos italianos presentes naquela época no Brasil." Atas do I Encontro de História de História da Arte da UNICAMP, Campinas, 2004. Disponível em: <www.unicamp.br/.../atas-IEHA-v3-034-044-maria%20pace%20chiavari.pdf>. acesso em 30/7/2010.

COHEN, Ilka Stern. "Thomas Davatz revisitado: reflexões sobre a imigração germânica no século XIX". *Revista de História*, São Paulo, n. 144, 2001. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092001000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16/10/2010.

DEPARTMENT of Photographs. "Mission Héliographique, 1851". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm>. Acesso: 23/10/2009.

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista* [online]. 2006, vol.14, n.1, pp. 243-261. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142006000100008&script=sci_arttext>.

Acesso: 11-12-2009.

DICCIONÁRIO bibliográfico português: (1.-13. do suplemento) A-Z. Por Innocência Francisco da Silva, Brito Aranha, Jose Joaquim Gomez de Brito, Alvaro Neves e Ernesto Soares. Lisboa : Imprensa Nacional, 1911. Disponível em:

<http://books.google.com/books?id=wj8PAAAAYAAJ&pg=PA337&lpg=PA337&dq=z+critico+cesar++1861+diário+rj&source=bl&ots=9APdohikEJ&sig=IaF2BVKiPxKPYR5Q_Vg>.

Acesso em: 15/12/2010.

DIENER, Pablo. "The Picturesque as an aesthetic category in the art of travelers: notes on J. M. Rugendas's work". *Historia* (Santiago), Santiago, v.40, n.2, p.285-309, dec. 2007. Disponível em:

<http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942007000100001&lng=en&nrm=iso>.

Acesso em: 21/04/2008.

ENDERS, Armelle. "O Plutarco Brasileiro": a produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado. *Estudos Históricos*, 25, 2000, p. 41-62.

Disponível em:

<virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2114/1253>.

Acesso em: 21/04/2008.

FARIA João Roberto. "Machado de Assis, Leitor e crítico de Teatro". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 1951, agosto 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020&lng=en&nrm=iso> .

Acesso em 24 abr 2010.

FAYET SALLAS, Ana Luísa. *Ciência e arte nas imagens etnográficas de viajantes alemães no Brasil do século XIX*. 25a Reunião Brasileira de Antropologia, ABA – Associação Brasileira de Antropologia, Goiânia GO – 11 a 14 de junho de 2006.

disponível

em:

<<http://www.ifch.unicamp.br/ihb/Textos/GT48AnaSallas.pdf>>.

acesso: 03/10/2006.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. "Henrique Fleiüss: vida e obra de um artista prussiano na Corte (1859-1882)". *ArtCultura* (UFU), v. 8, p. 85-96, 2006.

Disponível

em:

<<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/lretmo/Guimaraes%20Lucia.doc>>.

acesso: 08/10/2010.

KODAMA, Kaori. “Os estudos etnográficos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1840-1860): história, viagens e questão indígena”. *Boletim do Museu Paranaense Emílio Goeldi*, Belém, v. 5, n. 2, p. 253-272, maio-ago 2010.

Disponível em: <www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v5n2/a05v5n2.pdf>.

Acesso em: 28/11/2010.

MATTOS, Claudia Valladão. “O enfrentamento entre homem e natureza na pintura de paisagem do Brasil no século XI”. Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. Disponível em:

<www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_mattos_claudia_art.pdf>.

acesso: 07/12/2010.

MATTOS, Claudia Valladão de. “Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay”. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm>.

Acesso: 07/12/2010.

MENDES, José Sacchetta Ramos. “Desígnios da Lei de Terras: imigração, escravismo e propriedade fundiária no Brasil Império.” *Cad. CRH*, Salvador, v. 22, n. 55, Apr. 2009 . Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792009000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11/10/2010.

MENEZES, Paulo Roberto de Jesus. “Sociedade, imagem e biografia na litografia de Sebastião Sisson”. *Anais do XIII Encontro de História, ANPUH RJ*, 2008a.

Disponível em:

<http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=38>.

acesso: 18/09/2009.

MURASSE, Celina Midori. “O Auxiliador da Indústria Nacional e a educação”. *Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Educação*. Goiânia, Universidade Católica de Goiás, 5 a 8 de novembro de 2006.

Disponível em:

<<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe4/individuais-e-co-autorais-eixo05.htm>>.

acesso: 04/08/2010.

NEUMANN, Gerson Roberto. *O Brasil na literatura alemã do século XIX e a temática da emigração: as obras em prosa. Espaço Plural*, ano IX, n. 19, 2008, p. 9-19. Disponível em:

<e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/.../1517>.

acesso: 08/10/2010.

PORTUGAL. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico, Volume VII, pág. 717-718. Edição em papel © 1904-1915 João Romano Torres - Editor. Edição electrónica © Manuel Amaral 2000-2009. disponível em: <<http://www.arqnet.pt/dicionario/zaluar.html>>. acesso: 24/10/

SEGALA, Lygia. *Victor Frond et le projet photographique du Brésil Pittoresque*. Colloque International “Voyageurs et images du Brésil”. MSH-Paris, 2003. Disponível em: <<http://www.chairesergiobruarque.msh-paris.fr/pdf-voyageurs/segala.pdf>>. acesso: 20/04/2007.

_____. Prescriptive Observation and Illustration of Brazil: Victor Frond's Photographic Project (1857-61). *Portuguese Studies*, Volume 23, Number 1, 15 March 2007, pp. 55-70. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_6748/is_1_23/ai_n28437190/?tag=content;col1>. acesso: 15/06/2009.

TURAZZI, Maria Inez. “Os melhoramentos da nação e a documentação fotográfica das obras públicas no Brasil”. *Relics & Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890*, s.d. Disponível em: <<http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Turazzi01.htm>>. acesso: 08/05/2009.

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. Site do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo. Disponível em: <http://www.ape.es.gov.br/bib_pdf.htm>. acesso: 02/01/2007.

ZENHA, Celeste. “Les usages de la photographie dans la production des vues du Brésil à la période impériale”. Traduction par Claire Bustarret. *Etudes photographiques*, n.14, janvier 2004, p. 17-18. Disponível em : <<http://etudesphotographiques.revues.org/index375.html>>. acesso : 20/05/2009.

Periódicos do século XIX

Revistas:

A Semana Ilustrada.

Jornais:

Correio Mercantil

Courrier du Brésil

Diário do Rio de Janeiro

L'Écho du Brésil et de l'Amérique du Sud

Gazeta de Notícias

Jornal do Commercio

Jornal do Povo

A Legenda (1860)

O Parayba (Petrópolis)

Periódicos internacionais

La Lumière (1851-67)

Le Moniteur de la Photographie

Revue Photographique.

ANEXO

**Litografias a partir de fotografias de Victor Frond, que ilustram o
álbum *Brasil Pitoresco***

Fotografias de Victor Frond, realizadas no Espírito Santo em 1860

Relação de litografias do *Brasil Pitoresco*

Victor Frond – fotografias. Vários litógrafos.

Local/Data: Paris: Lemercier, 1861. 69 pranchas [79 gravuras].

As gravuras reproduzidas abaixo foram obtidas, em sua maioria, da edição de 1941.

Ribeyrolles, C. *Brasil pitoresco*. São Paulo : Livraria Martins, [1941].

As litografias medem, em sua maioria, 36 x 48 cm.

Fig. 1F - Retrato de D. Pedro II. Litógrafo: Leon Noel.

Fig. 2F - Retrato da imperatriz D. Tereza Maria Cristina de Bourbon. Litógrafo: M. Fanoli.

Fig. 3F – Retrato da princesa Isabel. Litógrafo: E. Desmaisons.

Fig. 4F - Retrato da princesa Leopoldina. Litógrafo: E. Desmoulins.

Fig. 5F - Panorama do Rio de Janeiro. Entrada da baía. Litógrafo: Jeune.

Fig. 6F - Panorama do Rio de Janeiro. Morro do Castelo e Hospital Militar. Litógrafo: Aubrun. 36 x 48 cm

Fig. 7F - Panorama do Rio de Janeiro. Litógrafo: Deroy. (Armazéns, trapiche, Convento de Santo Antonio, Igreja da Candelária).

Fig. 8F - Panorama do Rio de Janeiro. Litógrafo: Ph. Benoist.

Fig. 9F - Panorama do Rio de Janeiro. Litógrafo: J. Jacottet. (Convento de S. Bento, Arsenal da Marinha). 36 x 48 cm

Fig. 10F - Panorama do Rio de Janeiro. Litógrafo: Jaime (Vista do porto comercial do bairro da Saúde).

Fig. 11F - Cascata do Itamaraty, Petrópolis, 1858-1861. Litógrafo: Cicéri.

Fig. 12F - Panorama de Niterói e São Domingos. Litógrafo: J. Jacottet.

Fig. 13F - Cortina da Floresta Virgem. Litógrafo: Tirpenne.

Fig. 14F - O aqueduto do Rio de Janeiro. Litógrafo: Bachelier. 41,4 x 48 cm.

Fig. 15F - Palácio Imperial no Rio de Janeiro (Largo do Paço). Litógrafo: Aubrun.

- Fig. 16F - Hospital Geral da Santa Casa de Misericórdia no Rio de Janeiro. Litógrafo: Jacottet.
- Fig. 17F - Presidência em Petrópolis. Litógrafo: Tirpenne.
- Fig. 18F - Vassouras. Litógrafo: Eug. Cicéri.
- Fig. 19F - Panorama de Petrópolis. Litógrafo: Sabatier.
- Fig. 20F- Rio e Cidade de Paraíba do Sul. Litógrafo: Jaime.
- Fig. 21F - Enseada da Glória, Rio de Janeiro. Litógrafo: Jaime. 36,3 x 48 cm
- Fig. 22F - Quinta Imperial da Boa Vista, no Rio de Janeiro. Litógrafo: Eug. Cicéri.
- Fig. 23F - Fazenda do Secretário, no município de Vassouras, Rio de Janeiro. Litógrafo: J. Jacottet.
- Fig. 24F - Fazenda do Secretário, no município de Vassouras, Rio de Janeiro. Litógrafo: J. Jacottet. (parte posterior da casa)
- Fig. 25F - Cascata do Itamaraty, Petrópolis (tomada da parte inferior da queda). Litógrafo: Eug. Cicéri.
- Fig. 26F - Palácio Imperial de Petrópolis. Litógrafo: Eug. Cicéri.
- Fig. 27F - Panorama de São Cristóvão. Litógrafo: Sabatier.
- Fig. 28F - Interior da Fazenda do Governo: oficinas e senzalas. Litógrafo: Sabatier.
- Fig. 29F - Ponte sobre o Rio Paraíba do Sul. Litógrafo: Hubert Clerget.
- Fig. 30F- Fazenda do Governo, em Paraíba do Sul. Litógrafo: Hubert Clerget.
- Fig. 31F - Usina de açúcar em Ubá. Litógrafo: Clerget. 25,1 x 35 cm
- Fig. 32F - Hospital D. Pedro II, Rio de Janeiro, RJ. Litógrafo: Bachelier.
- Fig. 33F - Vista da pedreira do Rio de Janeiro, tomada do Palácio de São Cristóvão. Litógrafo: J. Jacottet.
- Fig. 34F - Panorama da Lagoa Rodrigo de Freitas tomado do Palácio de São Cristóvão. Litógrafo: Aubrun.
- Fig. 35F - Panorama do Saco do Alferes. Litógrafo: Lebreton.
- Fig. 36 F - Fazendo do Beco, Campos, RJ. Litógrafo: J. Jacottet
- Fig. 37F - Campos de Goitacazes, RJ. Litógrafo: Jaime.

Fig. 38F - Carro para o transporte de açúcar. Litógrafo: J. Jacottet.

Fig. 39F - Carro para o transporte de viajantes. Litógrafo: V. Adam.

Fig. 40F - Vista de Salvador, Bahia. Litógrafo: Aubrun.

Fig. 41F - Grande teatro em Salvador, Bahia. Litógrafo: Bachelier.

Fig. 42F - Antigo Colégio dos Jesuítas na Bahia. Litógrafo: Benoist. 24,5 x 32,2 cm

Fig. 43F - Igreja da Piedade na Bahia. Litógrafo: Aubrun

Fig. 44F - O Farol da Barra, Bahia. Litógrafo: Hubert Clerget.

Fig. 45F - Entrada da Barra, Rio de Janeiro. Litógrafo: Sabatier.

Fig. 46F - Igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Salvador, BA. Litógrafo: Hubert Clerget.

Fig. 47F - A Barra, Igreja de Santo Antônio, Salvador, BA. Litógrafo: Jaime.

Fig. 48F - Residência particular em Salvador, BA. Litógrafo: Jaime.

Fig. 49F - Templo protestante na Bahia. Litógrafo: Aubrun.

Fig. 50F - Passeio público na Bahia. Litógrafo: Benoist.. 24,9 x 31,6 cm

Fig. 51F - A partida para a roça. Litógrafo: F. Sorrieu.

Fig. 52F- Senzalas. Litógrafo: Ph. Benoist.

Fig. 53F - O descanso na roça. Litógrafo: Ph. Benoist.

Fig. 54F - Encaixotamento e pesagem do açúcar. Litógrafo: Ph. Benoist. 15,7 x 22,7 cm.

Fig. 55F - Junta de bois. Litógrafo: Ph. Benoist.

Fig. 56F - Vacas. Litógrafo: Duruy.

Fig. 57F - Transporte de madeira da floresta. Litógrafo: Ph. Benoist.

Fig. 58F - Antes da partida para a roça. Litógrafo: Ph. Benoist.

Fig. 59F - Cozinha na roça. Litógrafo: Ph. Benoist.

Fig. 60F - Raspagem de mandioca (Produção de farinha de mandioca). Litógrafo: Duruy.

- Fig. 61F - Fabricantes de jacás (paniers). Litógrafo: J. Laurens.
- Fig. 62F - Após o trabalho. Litógrafo: Champagne. 24,8 x 18,5 cm.
- Fig. 63 F - Figueira Brava. Litógrafo: Tirpenne.
- Fig. 64F - Fazenda de São Fidélis. Litógrafo: J. Jacottet.
- Fig. 65F - Trabalhador da roça. Litógrafo: Charpentier.
- Fig. 66F - Negra da roça. Litógrafo: Charpentier.
- Fig. 67F - Trabalhador do mato (Travailleur do mato - forêt). Litógrafo: Champagne.
- Fig. 68F - Fazenda (sistema português). Litógrafo: J. Jacottet.
- Fig. 69F - Vendedor de aves na roça. Litógrafo: Charpentier.
- Fig. 70F - Descascadoras de mandioca. Litógrafo: Champagne.
- Fig. 71F - Pilagem do café. Litógrafo: J. Laurens.
- Fig. 72F - As rendeiras (ouvrières em dentelles). Litógrafo: Champagne.
- Fig. 73F - Trabalhadores da roça. Litógrafo: F. Sorrieu.
- Fig. 74F - O almoço na roça. Litógrafo: F. Sorrieu.
- Fig. 75F - Igreja de São Fidélis construída pelos missionários em 1799. Litógrafo: Bachelier.
- Fig. 76F - São Fidélis. Litógrafo: J. Jacottet.
- Fig. 77F - As margens do Paraíba. Litógrafo: J. Jacottet.
- Fig. 78 F - Fazenda Quissamã perto de Campos. Litógrafo: J. Jacottet.
- Fig. 79F - O Descanso na roça. Litógrafo Sorrieu.

Fotografias de Victor Frond, realizadas no Espírito Santo em 1860

- Fig. 1 - Entrada da baía de Vitória
- Fig.2 - Entrada da baía de Vitória
- Fig. 3 - Panorama geral de Vitória.

- Fig. 4 - Vista de Vitória, fotografada do Hospital da Misericórdia
- Fig. 5 - Residência do Presidente da Província em Vitória
- Fig. 6 - Hospital da Misericórdia, Vitória
- Fig. 7 - Convento do Carmo, Vitória
- Fig. 8 - Ponte sobre o rio Jucu em Santa Isabel
- Fig. 9 - Lotes dos colonos Carl Wicke e Jacob Gehardt em Santa Isabel
- Fig. 10 - Lotes e rancho do colono Adam Weyandt na Colônia Santa Isabel
- Fig. 11 - Lote e habitação do colono Michel Schneider em Santa Isabel
- Fig. 12 - Lote e habitação do colono Christoph Werner na Colônia Santa Isabel
- Fig. 13 - Casa do diretor da Colônia Santa Isabel
- Fig. 14 - Rancho Imperial às margens do rio Fumaça, na colônia de Santa Leopoldina, onde sua Majestade, o Imperador, jantou.
- Fig. 15 - O Frade, em Rio Novo
- Fig. 16 - Fazenda do Barão de Itapemirim

Litografias a partir de fotografias de Victor Frond, que ilustram o álbum
Brasil Pitoresco



Fig. 1 F - Retrato de D. Pedro II. Litógrafo: Leon Noel.



Fig. 2 F - Retrato da imperatriz D. Tereza Maria Cristina de Bourbon. Litógrafo: M. Fanoli.



Fig. 3 F - Retrato da princesa Isabel. Litógrafo: E. Desmaisons.



Fig. 4 F - Retrato da princesa Leopoldina. Litógrafo: E. Desmoulins.



Fig. 5 F - Panorama do Rio de Janeiro. Entrada da baía. Litógrafo: Jeune.



Fig. 6 F - Panorama do Rio de Janeiro. Morro do Castelo e Hospital Militar. Litógrafo: Aubrun.



Fig. 7 F - Panorama do Rio de Janeiro (Alfândega, Convento de Santo Antonio, Igreja da Candelária).
Litógrafo: Deroy. (armazéns)



Fig. 8 F - Panorama do Rio de Janeiro. Litógrafo: Ph. Benoist.



Fig. 9 F - Panorama do Rio de Janeiro (Convento de S. Bento, Arsenal da Marinha).
Litógrafo: J. Jacottet.



Fig. 10 F - Panorama do Rio de Janeiro (vista do porto comercial do bairro da Saúde).
Litógrafo: Jaime.



Fig. 11 F - Cascata do Itamaraty, Petrópolis, 1858-1861. Prise de l'Hermitage. Litógrafo: Cicéri.

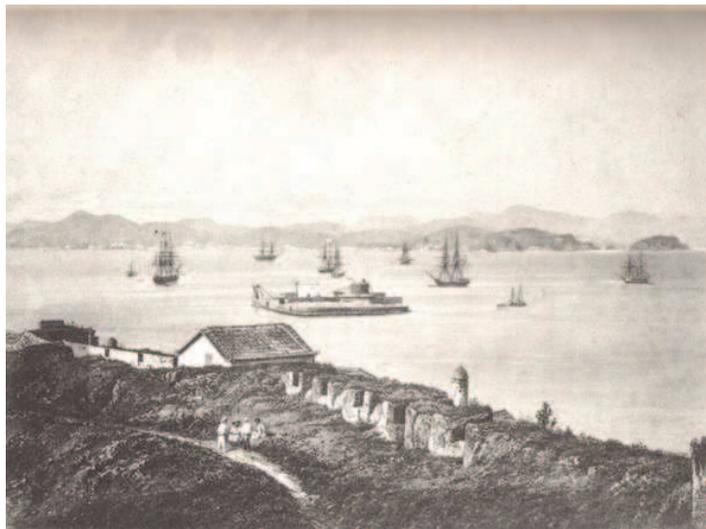


Fig. 12 F – Panorama de Niterói e São Domingos. Litógrafo: J. Jacottet.



Fig 13 F – Cortina da Floresta Virgem. Litógrafo: Tirpenne.



Fig. 14 F – O aqueduto do Rio de Janeiro. Litógrafo: Bachelier.



Fig. 15 F - Palácio Imperial no Rio de Janeiro. Litógrafo: Aubrun.



Fig. 16 F - Hospital Geral da Santa Casa de Misericórdia no Rio de Janeiro.
Litógrafo: Jacottet.



Fig. 17 F – A Presidência, em Petrópolis. Litógrafo: Tirpenne.

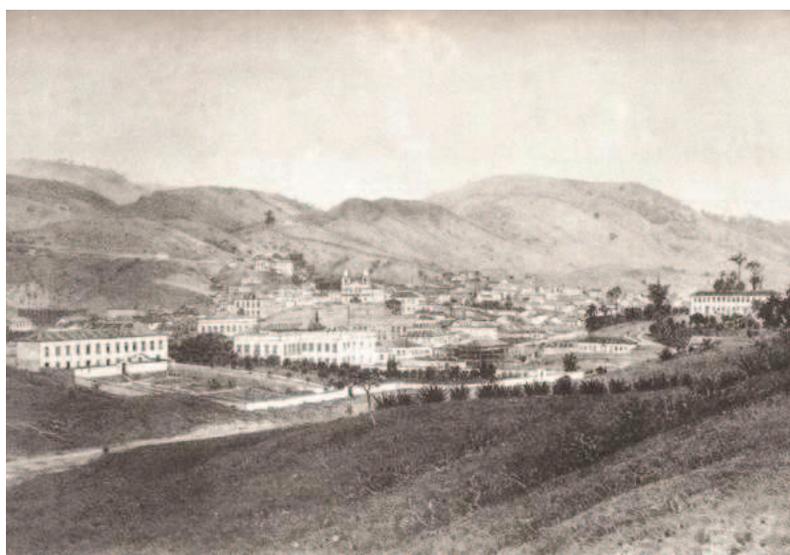


Fig. 18 F – Vassouras. Litógrafo: Eug. Cicéri.



Fig. 19 F - Panorama de Petrópolis. Litógrafo: Sabatier.



Fig. 20 F - Rio e Cidade de Paraíba do Sul. Litógrafo: Jaime.



Fig. 21 F - Enseada da Glória, Rio de Janeiro. Litógrafo: Jaime.



Fig. 22 F - Quinta Imperial da Boa Vista, no Rio de Janeiro. Litógrafo: Eug. Cicéri.



Fig. 23 F – Fazenda do Secretário, no município de Vassouras, Rio de Janeiro.
Litógrafo: J. Jacottet.

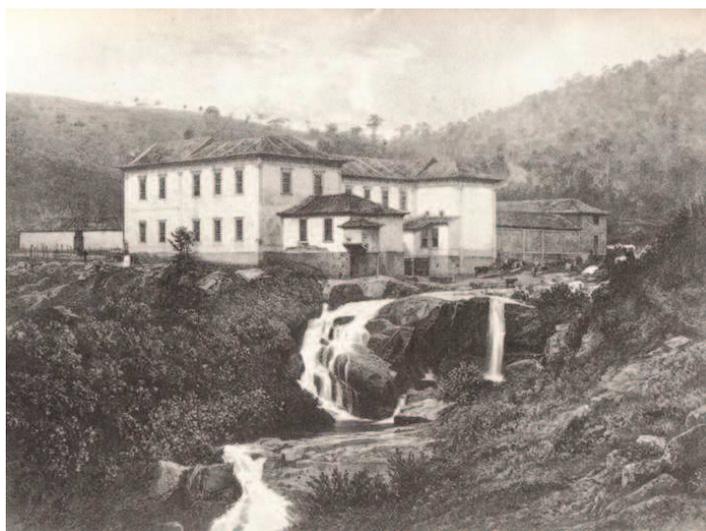


Fig. 24 F - Fazenda do Secretário, no município de Vassouras, Rio de Janeiro.
Litógrafo: J. Jacottet. (vista da parte de trás)

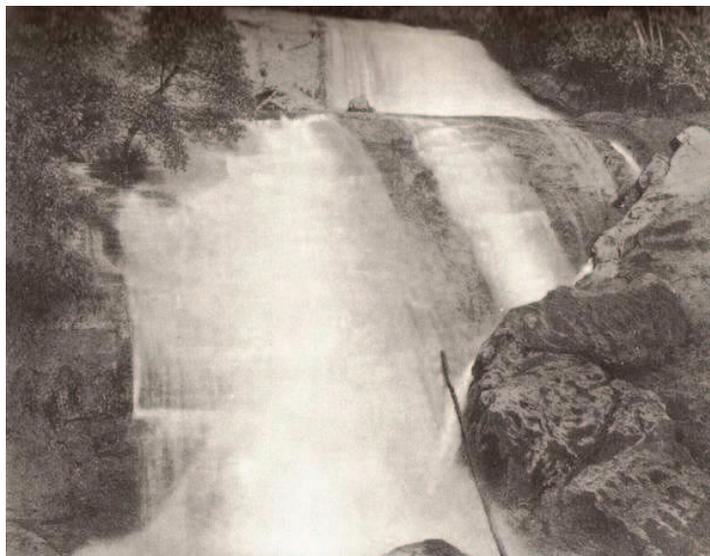


Fig. 25 F - Cascata do Itamaraty, Petrópolis (tomada da parte inferior da queda). Litógrafo: Eug. Cicéri.

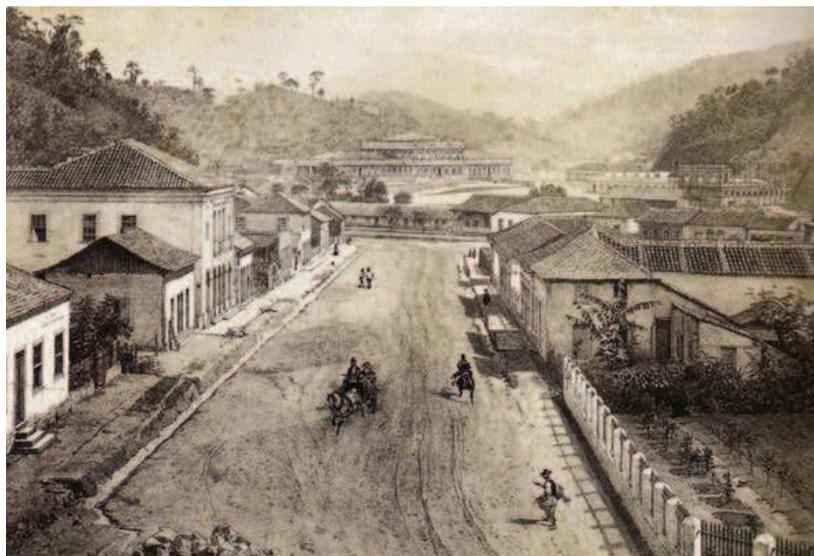


Fig. 26 F – Palácio Imperial de Petrópolis. Litógrafo: Eug. Cicéri.



Fig. 27 F - Panorama de São Cristóvão. Litógrafo: Sabatier.

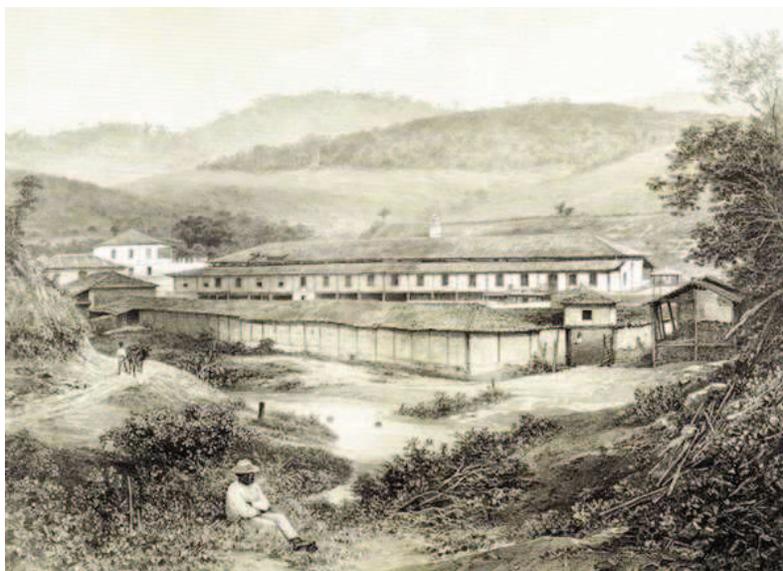


Fig. 28 F - Interior da Fazenda do Governo: oficinas e senzalas. Litógrafo: Sabatier



Fig. 29 F - Ponte sobre o Rio Paraíba do Sul. Litógrafo: Hubert Clerget.



Fig. 30 F- Fazenda do Governo, em Paraíba do Sul. Litógrafo: Hubert Clerget.



Fig. 31 F - Usina de açúcar em Ubá. Litógrafo: Clerget. 25,1 x 35 cm



Fig. 32 F - Hospital D. Pedro II, Rio de Janeiro, RJ. Litógrafo: Bachelier.



Fig. 33 F - Vista da pedra do Rio de Janeiro, tomada do Palácio de São Cristóvão.
Litógrafo: J. Jacottet.



Fig. 34 F - Panorama da Lagoa Rodrigo de Freitas tomado do Palácio de São Cristóvão.
Litógrafo: Aubrun.



Fig. 35 F - Panorama do Saco do Alferes. Litógrafo: Lebreton.



Fig. 36 F - Fazenda do Beco, Campos. Litógrafo: J. Jacottet



Fig. 37 F - Campos de Goitacazes (RJ). Litógrafo: Jaime.



Fig. 38 F - Carro para o transporte de açúcar. Litógrafo: J. Jacottet.



Fig. 39 F - Carro para o transporte de viajantes. Litógrafo: V. Adam



Fig. 40F - Vista de Salvador, Bahia. Litógrafo: Aubrun.



Fig. 41F - Grande teatro em Salvador, Bahia. Litógrafo: Bachelier.



Fig. 42 F - Antigo Colégio dos Jesuítas na Bahia. Litógrafo: Benoist.



Fig. 42 F - detalhe.



Fig. 43F - Igreja da Piedade na Bahia. Litógrafo: Aubrun

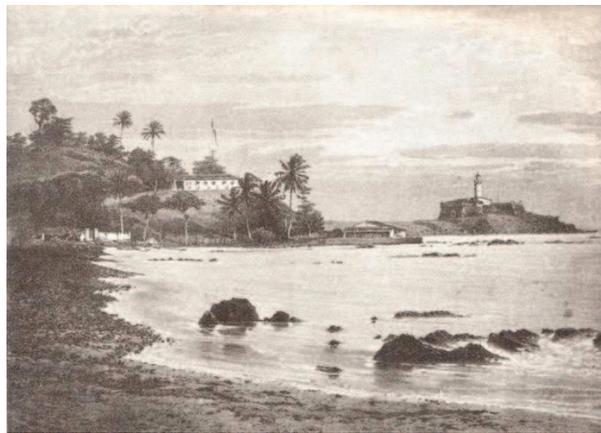


Fig. 44 F - O Farol da Barra, Bahia. Litógrafo: Hubert Clerget.

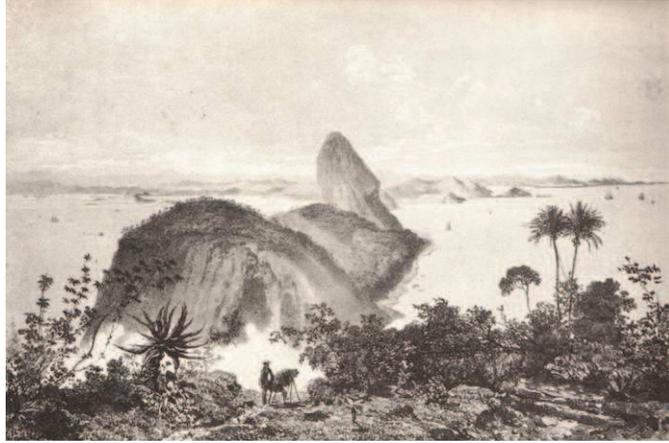


Fig. 45 F - Entrada da Barra, Rio de Janeiro. Litógrafo: Sabatier.



Fig. 45 F – detalhe.



Fig. 46 F - Igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Salvador, Bahia. Litógrafo: Hubert Clerget.



Fig. 47F - A Barra, Igreja de Santo Antônio. Litógrafo: Jaime.

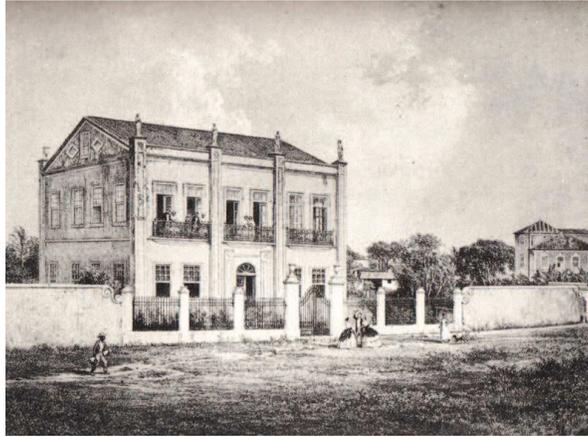


Fig. 48 F - Residência particular em Salvador, Bahia. Litógrafo: Jaime.



Fig. 49 F - Templo protestante na Bahia. Litógrafo: Aubrun.

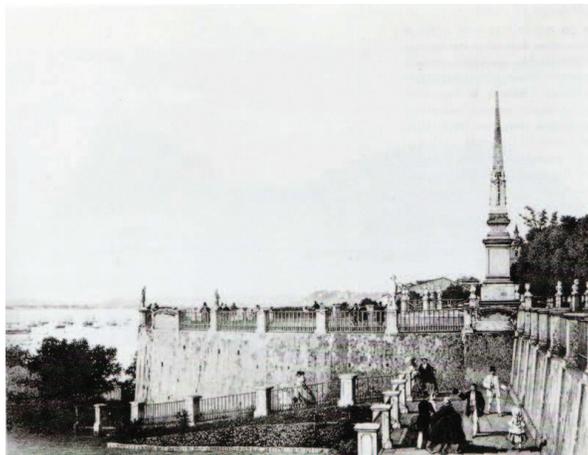


Fig. 50 F - Passeio público na Bahia. Litógrafo: Benoist.. 24,9 x 31,6 cm



Fig. 50 F – detalhe



Fig. 50 F – detalhe



Fig. 51 F - A partida para a roça. Litógrafo: F. Sorrieu.



Fig. 52 F- Senzalas. Litógrafo: Ph. Benoist.



Fig. 53 F - O descanso na roça

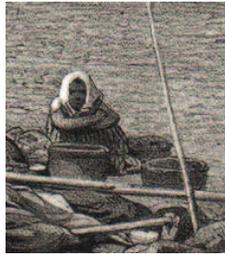


Fig. 53 F – detalhe



Fig. 54F - Encaixotamento e pesagem do açúcar. Litógrafo: Ph. Benoist.



Fig. 55 F - Junta de bois. Litógrafo: Ph. Benoist.



Fig. 56 F - Vacas. Litógrafo: Duruy.



Fig. 57 F - Transporte de madeira da floresta. Litógrafo: Ph. Benoist.



Fig. 58 F - Antes da partida para a roça. Litógrafo: Ph. Benoist



Fig. 59F - Cozinha na roça. Litógrafo: Ph. Benoist.



Fig. 59F - detalhe



Fig. 59F - detalhe

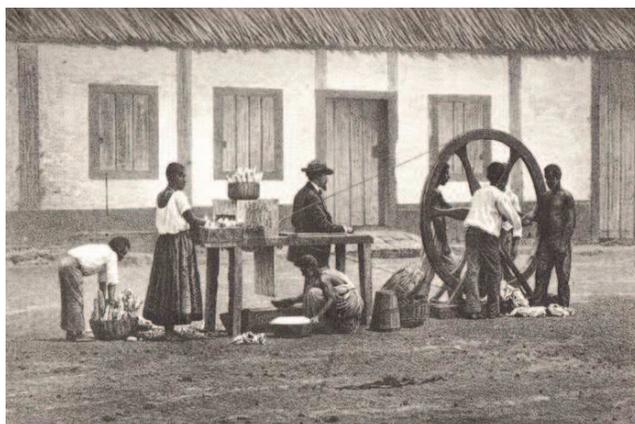


Fig. 60 F – Raspagem de mandioca (Produção de farinha de mandioca). Litógrafo: Duruy.



Fig. 61 F - Fabricantes de jacás (paniers). Litógrafo: J. Laurens.

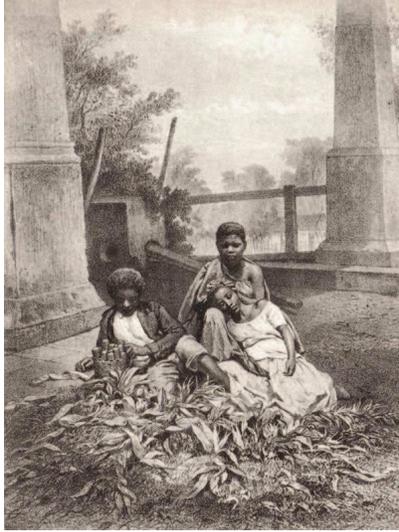


Fig. 62 F - Após o trabalho. Litógrafo: Champagne.



Fig. 63 F - Figueira Brava. Litógrafo: Tirpenne.

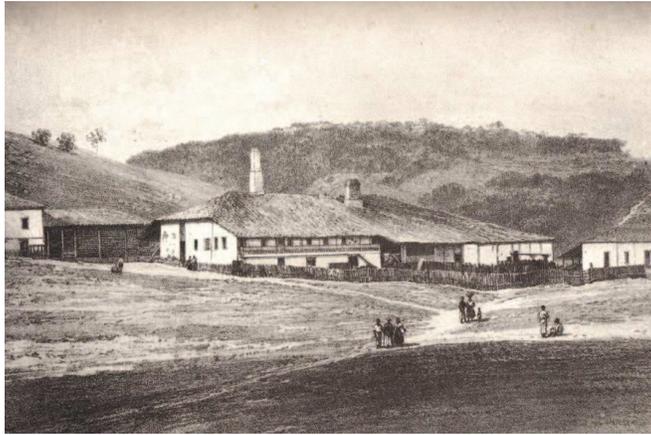


Fig. 64F - Fazenda de São Fidélis. Litógrafo: J. Jacottet.



Fig. 65F - Trabalhador da roça. Litógrafo: Charpentier.

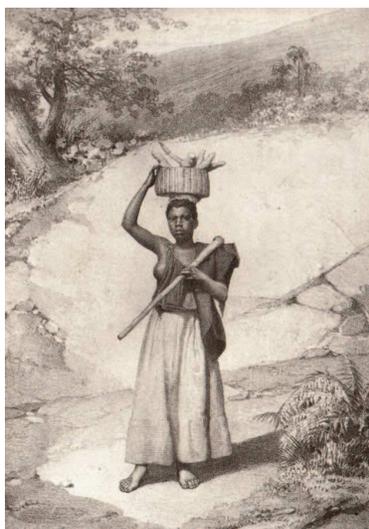


Fig. 66F – Negra da roça. Litógrafo: Charpentier.



Fig. 67 F – Trabalhador do mato (Travailleur do mato - forêt). Litógrafo: Champagne



Fig. 68 F - Fazenda (sistema português). Litógrafo: J. Jacottet.



Fig. 69F - Vendedor de aves na roça. Litógrafo: Charpentier.

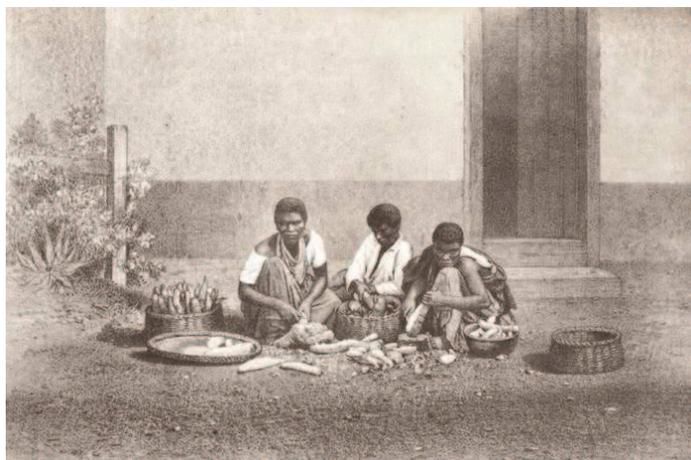


Fig. 70 F - Descascadoras de mandioca. Litógrafo: Champagne.

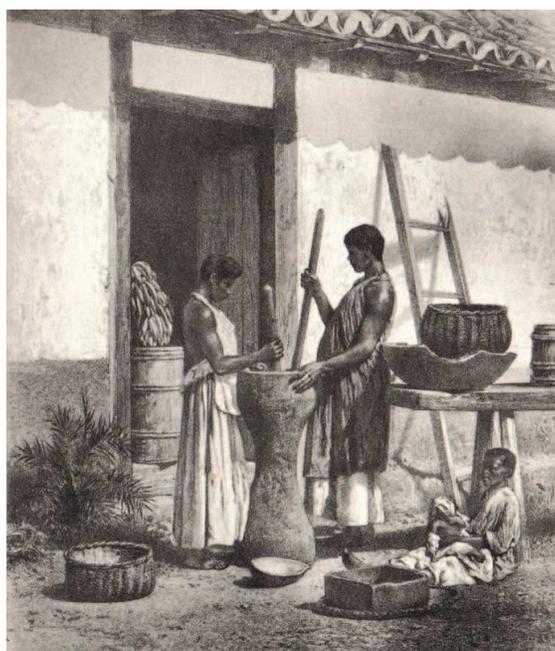


Fig. 71F - Pilagem do café. Litógrafo: J. Laurens.



Fig. 72 F - As rendeiras (ouvrières em dentelles). Litógrafo: Champagne.

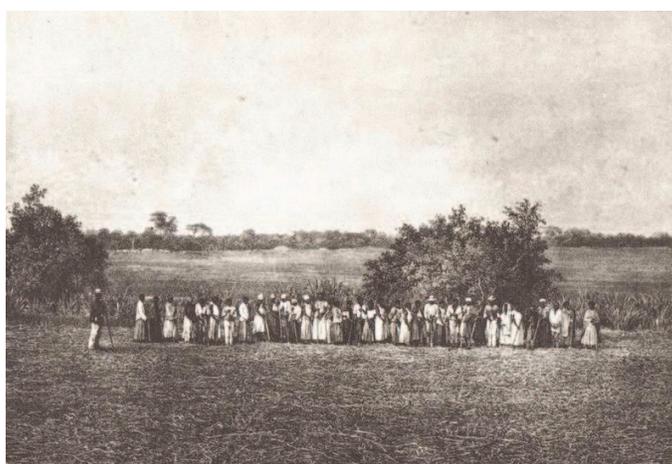


Fig. 73 F - Trabalhadores da roça. Litógrafo F. Sorrieu



Fig. 73 F (detalhe)



Fig. 74 F - O almoço na roça. Litógrafo: F. Sorrieu.

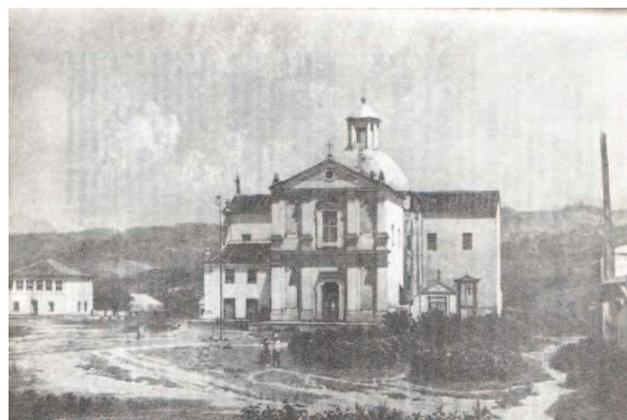


Fig. 75 F - Igreja de São Fidélis construída pelos missionários em 1799. Litógrafo: Bachelier.

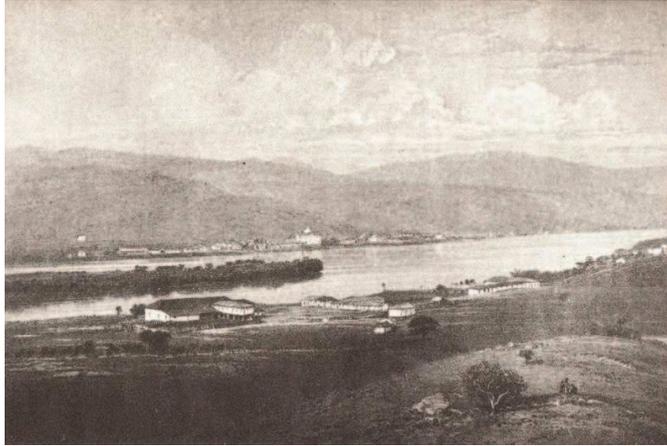


Fig. 76 F - São Fidélis. Litógrafo: J. Jacottet.



Fig. 77 F - As margens do Paraíba. Litógrafo: J. Jacottet.



Fig. 78 F - Fazenda Quissamã perto de Campos. Litógrafo: J. Jacottet.



Fig. 79F – O Descanso na roça. Litógrafo Sorrieu.

ANEXO 2:

FOTOGRAFIAS DO ESPÍRITO SANTO (1860)

Fotografias do Espírito Santo, realizadas em setembro de 1860



Fig. 1 – Entrada da baía de Vitória



Fig.2 – Entrada da baía de Vitória



Fig. 3 – Panorama geral de Vitória.



Fig. 4 – Vista de Vitória, fotografada do Hospital da Misericórdia



Fig. 5 – Residência do Presidente da Província em Vitória



Fig. 6 – Hospital da Misericórdia, Vitória



Fig. 7 – Convento do Carmo, Vitória



Fig. 8 – Ponte sobre o rio Jucu em Santa Isabel



Fig. 9 – Lotes dos colonos Carl Wicke e Jacob Gehardt em Santa Isabel



Fig. 10 – Lotes e rancho do colono Adam Weyandt na Colônia Santa Isabel



Fig. 11 – Lote e habitação do colono Michel Schneider em Santa Isabel



Fig. 12 – Lote e habitação do colono Christoph Werner na Colônia Santa Isabel



Fig. 13 – Casa do diretor da Colônia Santa Isabel



Fig. 14 – Rancho Imperial às margens do rio Fumaça, na colônia de Santa Leopoldina, onde sua Majestade, o Imperador, jantou.



Fig. 15 – O Frade, em Rio Novo



Fig. 16 – Fazenda do Barão de Itapemirim