



gustavo piqueira

**cacofonia  
à brasileira**

um olhar sobre o  
brasil pitoresco  
de victor frond



residência artística  
biblioteca brasiliana guita e josé mindlin  
bbm usp  
2024

reitor

Carlos Gilberto Carlotti Junior

vice-reitora

Maria Arminda do Nascimento Arruda

pró-reitora de cultura e extensão universitária

Marli Quadros Leite

pró-reitor adjunto de cultura e extensão universitária

Hussam El Dine Zaher

biblioteca brasiliana guita e josé mindlin

diretor

Alexandre Macchione Saes

vice-diretor

Hélio de Seixas Guimarães

publicações bbm

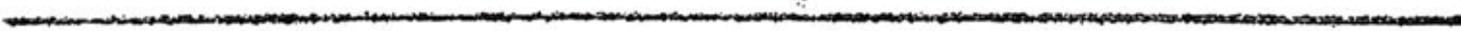
editor

Plínio Martins Filho

editoras assistentes

Graciele Carnevale e Isabella Ferreira

BRILL



AND

REF

---

REF

SONG

OUND.

PHOTOGRAPH

ARTS

S, PAISAGES

TOS, COSTU

LIADOS

BUM

NS, MONUM

MES, ETC.,

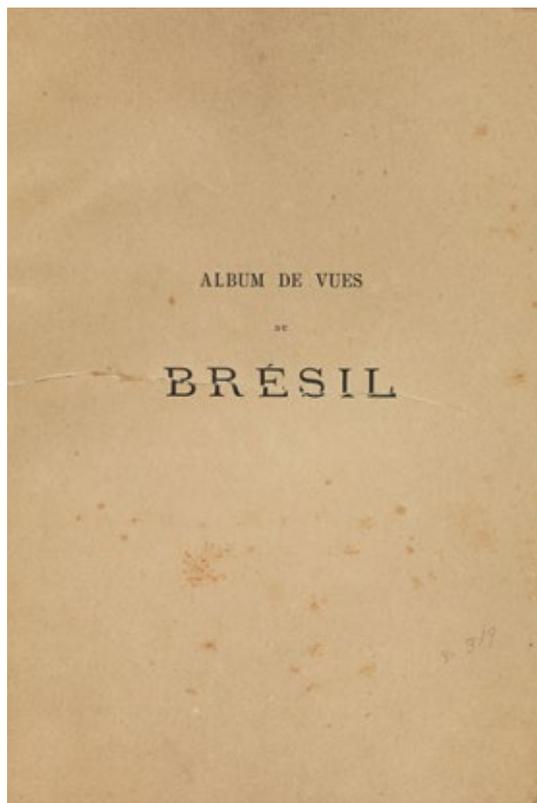


# **cacofonia à brasileira**

um olhar sobre o  
brasil pitoresco  
de victor frond

Impresso em 1889, poucos meses antes da deposição de D. Pedro II, o *Album de Vues du Brésil* foi um dos últimos rebentos do Império.

Numa sequência de imagens majoritariamente fotográficas, a obra traz 94 vistas produzidas por autores diversos, que se alternam entre paisagens naturais e urbanas — com notável predominância destas últimas —, almejando apresentar ao público estrangeiro um país não apenas rico nos já conhecidos recursos naturais, mas também transbordante em progresso e civilização. Nem seria preciso folhear suas páginas para se comprovar o caráter publicitário da obra, bem como as mãos da Coroa Imperial por trás de sua confecção: bastaria a informação de que o livro fora organizado pelo Barão do Rio Branco — já então um nome de destaque na diplomacia nacional — para ser divulgado na Exposição Universal de Paris daquele mesmo ano.





RIO-DE-JANEIRO.

LA BOCANE.



RIO-DE-JANEIRO.

HOPITAL DE LA MISERICORDIE.



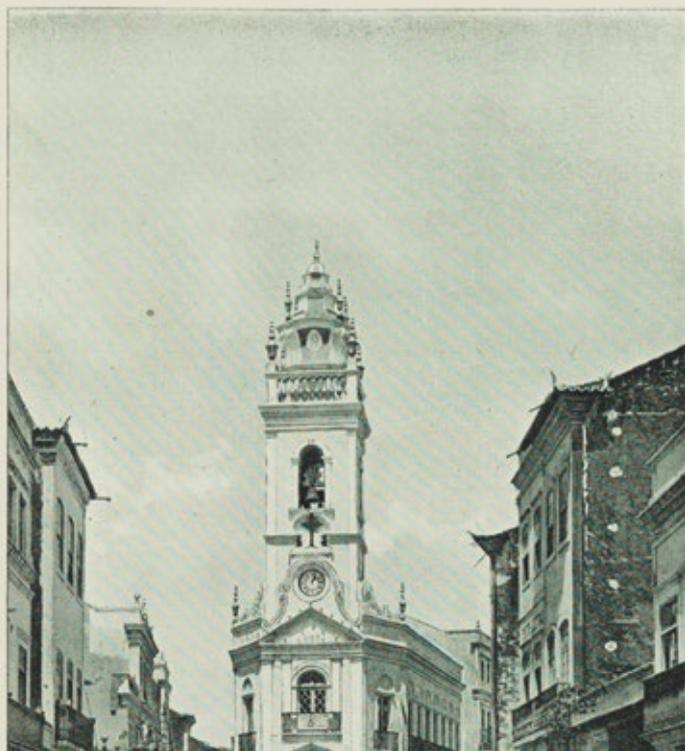
RIO-DE-JANEIRO.

ÉGLISE N.-D. DE LA GLOIRE, PLACE DUC DE CAXIAS.



RIO-DE-JANEIRO.

ÉCOLE PUBLIQUE DE GLORIA, PLACE DUC DE CAXIAS.





La Poste.

Église des Militaires.

Égl. N.-D. du Carmel.

RIO-DE-JANEIRO.

LA POSTE ET LA RUE PRIMEIRO DE MARÇO.



Chapelle impériale.

Égl. N.-D. du Carmel.

Égl. Candelaria.

RIO-DE-JANEIRO.

BUE PRIMEIRO DE MARÇO. — VUE PRISE DE LA PLACE



D'après une photographie exposée au Champ de Mars (Pavillon du Brésil à l'Exp. Un. de 1889).

PLANTATION DE CAFÉ DE LA COLONIE PAULICÉA.

(Dessiné par S. BAULO.)

D. PEDRO II.



D'après une photographie exposée au Champ de Mars (Pavillon du Brésil à l'Exp. Un. 1889).

CUEILLETTE DU CAFÉ PAR DES COLONS EUROPÉENS.  
(PROVINCE DE S. PAULO).



D'après une photographie de MARC FENNEZ.

PÉTROPOLIS.  
LA RUE DE NASSAU.

Pouco mais de meio século antes, em 1834, a mesma Paris recebia o primeiro dos três volumes da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret. Na obra, o pintor francês desfilava, por suntuosas páginas de 53 por 35 centímetros, 153 litografias criadas a partir de desenhos seus, bem como breves textos descritivos sobre o país que fora seu lar entre 1816 e 1831. Ao contrário do Barão do Rio Branco, as intenções de Debret nada tinham de institucionais: ele queria encantar os leitores e, em troca, receber seus dividendos — noutras palavras, “fazer sucesso”. Pouco importando se as opiniões que alguém levaria do Brasil após o término da leitura seriam positivas ou negativas. Para tanto, a paisagem — urbana ou natural — quase sempre desempenhava um papel coadjuvante, funcionando mais como pano de fundo para modulações diversas em torno de um mesmo olhar exótico sobre as feições e costumes de indígenas e negros escravizados, bem ao gosto do público europeu. Assim, se o livro já vinha revestido dos tons científicos popularizados por Humboldt em sua *Vista das Cordilheiras*, de 1810, obra que ditaria o tom iluminista às narrativas de viagem do período, não é difícil conectar o cerne da visão de Debret a uma linhagem de obras bem desprendidas de escoras rigorosas, como as narrativas de Hans Staden ou André Thevet no já então longínquo século XVI.

Ao contrário do *Album de Vues du Brésil*, não houve nenhum tipo de apoio financeiro ou chancela oficial à *Viagem Pitoresca* por parte do Governo Imperial brasileiro, então no Período Regencial, hiato entre a abdicação de D. Pedro I e a coroação de D. Pedro II. Não que Debret não tenha usufruído das benesses da Coroa. Pelo contrário, chegara ao país como integrante da Missão Artística Francesa organizada a mando de D. João VI e pode ser considerado como o artista favorito da Corte nos quinze anos que esteve aqui, tanto sob as ordens de Portugal quanto do Brasil de D. Pedro I.





PAUVRE FAMILLE DANS SA MAISON



Lith de Thierry Freres. Succ<sup>de</sup> de Engélinas & C<sup>ie</sup>

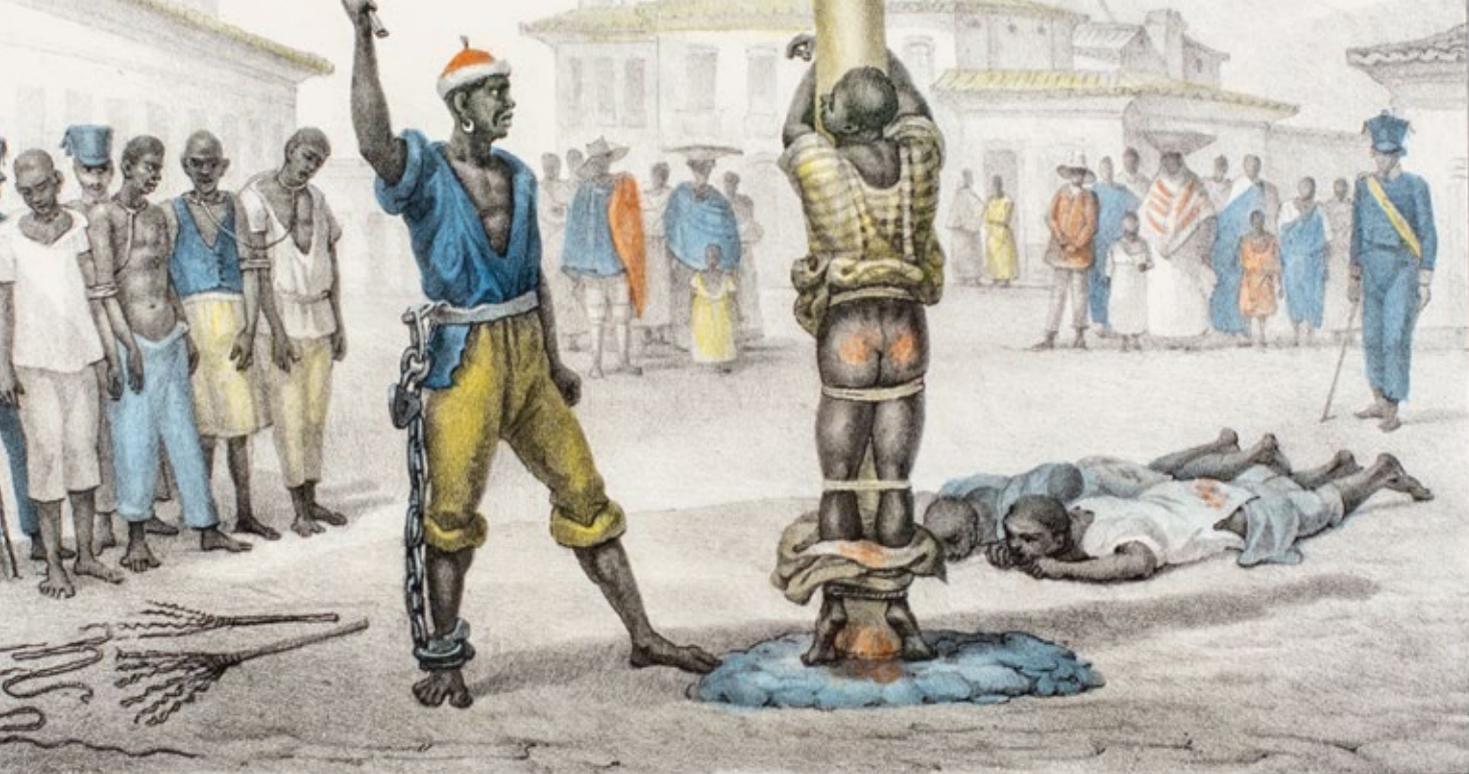
R, ALLANT S'INSTALLER. TRANSPORT DE FEUILLES D'ALDÈS



FEMMES GUARANIS CIVILISÉES ALLANT A L

PL. 15





L'EXÉCUTION DE LA PUNITION DU FOUET.



est del.

Lith. de Thierry Frères Succ<sup>rs</sup> de Engelmann & C<sup>ie</sup>

NÈGRES À TRONTO





J.B. Debret del.

Lith. de Thierry Freres. Succ<sup>rs</sup>

### INTÉRIEUR D'UNE HABITATION DE CIGANOS.

2<sup>e</sup> Partie.

PI



Posicionando a viagem de Debret em uma das pontas e o álbum organizado pelo Barão do Rio Branco na outra, temos uma linha que percorre a quase totalidade do período Imperial brasileiro. Mas colocar as duas obras assim, lado a lado, não costuma ser exercício usual. Afinal, elas foram construídas com objetivos diversos. Visavam públicos diferentes, ainda que ambos europeus. Têm princípios de autoria opostos. E foram elaboradas em contextos históricos diferentes, utilizando tecnologias distintas para a criação e a reprodução de imagens.

Acima de tudo, o que contribui para esse distanciamento é o fato de ambas possuírem seus elementos constitutivos — tanto narrativos quanto formais — bem encaixados em campos consolidados e, em certa medida, isolados um do outro. Não apenas no que tange a ideias e períodos históricos, mas também no que se refere aos modelos de classificação e análise iconográfica, seja este feito com viés historiográfico ou artístico. Nesse sentido, as diferentes técnicas utilizadas para representação pictográfica configuram um dos maiores, senão o maior, agente divisor. Gravuras executadas a partir de desenhos e fotografias são automaticamente percebidas — tanto pelo olhar leigo do leitor quanto pela organização dos campos de estudo — como materiais de constituição distinta. E é assim que devem ser absorvidos, ensina a regra. Pelos sentidos e pelo intelecto.

O século XIX, palco de ambas as obras, nasceu imprimindo imagens por meio de desenhos gravados e, quando deu lugar ao século XX, já imprimia fotografias. No entanto, se o ponto decisivo dessa mudança não é difícil de ser detectado — a invenção da fotografia —, essa passagem não se deu de forma imediata. Nem em termos tecnológicos, nem na cristalização dos significados simbólicos que conferiram a fotografias e gravuras seus respectivos *status* culturais. Ideias, tecnologias e anseios nem sempre andaram a passos sincronizados, ao contrário dos encaixes harmônicos sobre os quais a escrita da História com frequência ergue sua narrativa. Do mesmo modo, relações de causa e efeito também costumam ter vias de mão dupla, não direções tão impositivas quanto às vezes se considera. Assim, do mesmo modo que não existe uma ruptura completa da sociedade brasileira quando essa deixa de responder ao Império e passa a prestar juramento à bandeira republicana, não há uma substituição automática no modo como se articularam tecnologias e linguagens na medida que foram surgindo aperfeiçoamentos e novidades. Pelo contrário: muitas vezes existe mais continuidade entre as etapas do que se costuma supor, dada a complexidade das articulações dos múltiplos agentes envolvidos no processo.

Em territórios nos quais há grande concomitância de elementos envolvidos em sua formação — como um livro —, as cacofonias advindas de eventuais desarmonias entre as peças costumam se revelar de modo sutil. Porém, quando os múltiplos fatores constitutivos de uma obra se encontram simultaneamente imersos em transformações estruturais, isso pode emergir como seu cerne narrativo. É o caso do *Brasil Pitoresco*, de Victor Frond.

---

**O MAIS  
SOUVENIR  
BRASIL PE**

**Album de setenta magnificos**

com as mais interessantes vistas, panoramas do Brasil, adornado com os retratos da Imperatriz por V. Frond, e lithographado pelos primeiros artistas. 4 volumes de texto descriptivo, em franc

Basta um lance de vista para esta primeira ha de mais interessante para servir de album de mais proprio para se offerecer de presente de vistas, superiores a tudo que no mes

---

---

**BELLO**  
**DO BRASIL.**  
**ATTORESCO**

**quadros em grande formato**

mas, paisagens, monumentos e costumes  
augusta familia imperial, photographado  
meiros artistas de Paris, acompanhado de  
ez e portuguez, por C. Ribeyrolles.  
norosa obra para se convencer que nada  
agradavel recordação ao estrangeiro, nem  
esente, do que esta riquissima colleção  
mo genero se tem publicado.

---

Nascido em 1821, em Montfaucon, França, Jean Victor Frond era um oficial do Corpo de Bombeiros quando, em 1852, o presidente Luis Bonaparte, sobrinho de Napoleão, desfere um golpe militar e se torna o imperador Napoleão III. Ferrenho militante republicano, Frond está entre os que se opõe à manobra e, por isso, é preso e deportado para a Argélia. Após escapar da cadeia, ele chega à Inglaterra ainda no mesmo ano. De lá segue para Lisboa até, finalmente, em 1856, desembarcar no Rio de Janeiro. Não se possuem registros precisos para uma reconstrução exata de seus passos nesse trajeto, mas, em algum ponto da longa rota de fuga, o ex-tenente vira fotógrafo. E é exercendo esse ofício que ele se apresenta em solo brasileiro para, já no ano seguinte, inaugurar seu estúdio na capital do Império.

Ao que tudo indica, imbuído de grande senso pragmático, Frond deixa de lado a sanha republicana e logo cai nas graças da monarquia brasileira — registros da contabilidade da Coroa revelam que, durante os quatro anos em que atuou no Brasil, ele esteve entre os fotógrafos mais bem remunerados pelo erário público. Frond fotografa D. Pedro II e sua família logo em seu primeiro grande projeto no país, a *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, elaborado em parceria com o conterrâneo Sébastien Auguste Sisson, litógrafo. Projeto que, não se sabe ao certo o motivo, Frond abandonaria antes de seu término. Para alguns, por não concordar com a crescente exigência pela inclusão de nomes questionáveis à lista dos tais brasileiros ilustres. Para outros, com o intuito de se lançar em seu mais ambicioso empreendimento, o *Brasil Pitoresco*.

# BRAZIL PITTORESCO.

## ALBUM

DE VISTAS, PANORAMAS, PAISAGENS, MONUMENTOS, COSTUMES, ETC.,

COM OS RETRATOS

DE SUA MAJESTADE IMPERADOR

**DON PEDRO II ET DA FAMILIA IMPERIAL,**

PHOTOGRAPHIADOS

POR

**VICTOR FROND,**

LITHOGRAPHIADOS

PELOS PRIMEIROS ARTISTAS DE PARIS,

MM. LÉON NOËL, FANOLI, DESMAISONS, CICERI, SABATIER, TIRPENNE, PHILIPPE BENOIT, JAME,  
JACOTTET, CLERGET, LAURENS, SORRIEU, CHAMPAGNE, BACHELIER, AUBRUN, DERROY, FICHOT, V. ADAM, DURUY, CHARPENTIER, LEBRETON, ETC.,

E ACOMPANHADOS DE TRES VOLUMES IN-4,

SOBRE A HISTORIA, AS INSTITUÇÕES, AS CIDADES, AS FAZENDAS, A CULTURA, A COLONISAÇÃO, ETC., DO BRAZIL,

POR

**CHARLES RIBEYROLLES.**



PARIS,

LEMERCIER, IMPRIMEUR-LITHOGRAPHE,

RUE DE SEINE, 37.

1861.

O projeto editorial era ousado e, até então, inédito: utilizar a jovem técnica da fotografia para construir um amplo retrato do Brasil. A paisagem urbana da capital seria um inescapável tema de destaque, mas a obra também buscava registrar outras cidades, outras “paisagens, monumentos, costumes, etc.”. Para a redação do texto, Frond convidou um antigo companheiro de barricadas republicanas, Charles Ribeyrolles, que, após aceitar a participação na empreitada, aportou no Rio em 1858. A dupla chegou a realizar algumas incursões pelo interior fluminense, mas o plano de uma vasta cobertura do território brasileiro foi interrompido pela morte repentina de Ribeyrolles apenas dois anos após sua chegada, colocando o ponto final do *Brasil Pitoresco* numa página bem anterior àquela esboçada por seus autores.

Retratos do Imperador e de sua família, a Imperatriz Teresa Cristina e as filhas Isabel e Leopoldina abrem a sequência de imagens do livro. O Rio de Janeiro vem na sequência. Petrópolis, fazendas do interior do Estado fluminense, Salvador e paisagens do interior baiano completam a narrativa visual, que sempre prioriza a paisagem construída à flora natural, a despeito de uma cascata aqui e uma floresta ali. As imagens das fazendas de café, para além de sua arquitetura, detalham as tecnologias envolvidas na produção, como o “carro para o transporte de açúcar”. Também mostram as pessoas escravizadas que ali trabalhavam. Se era parte do plano original ou não, a verdade é que, somados, fazendas, seus utensílios e trabalhadores escravizados terminariam por compor o grande corpus iconográfico do *Brasil Pitoresco*.



SCOTT & BROWN

1850

NEW YORK

*D. L. V.*



*View from Pier - Pt. Lacerda - Rio de Janeiro*

*Genoa*

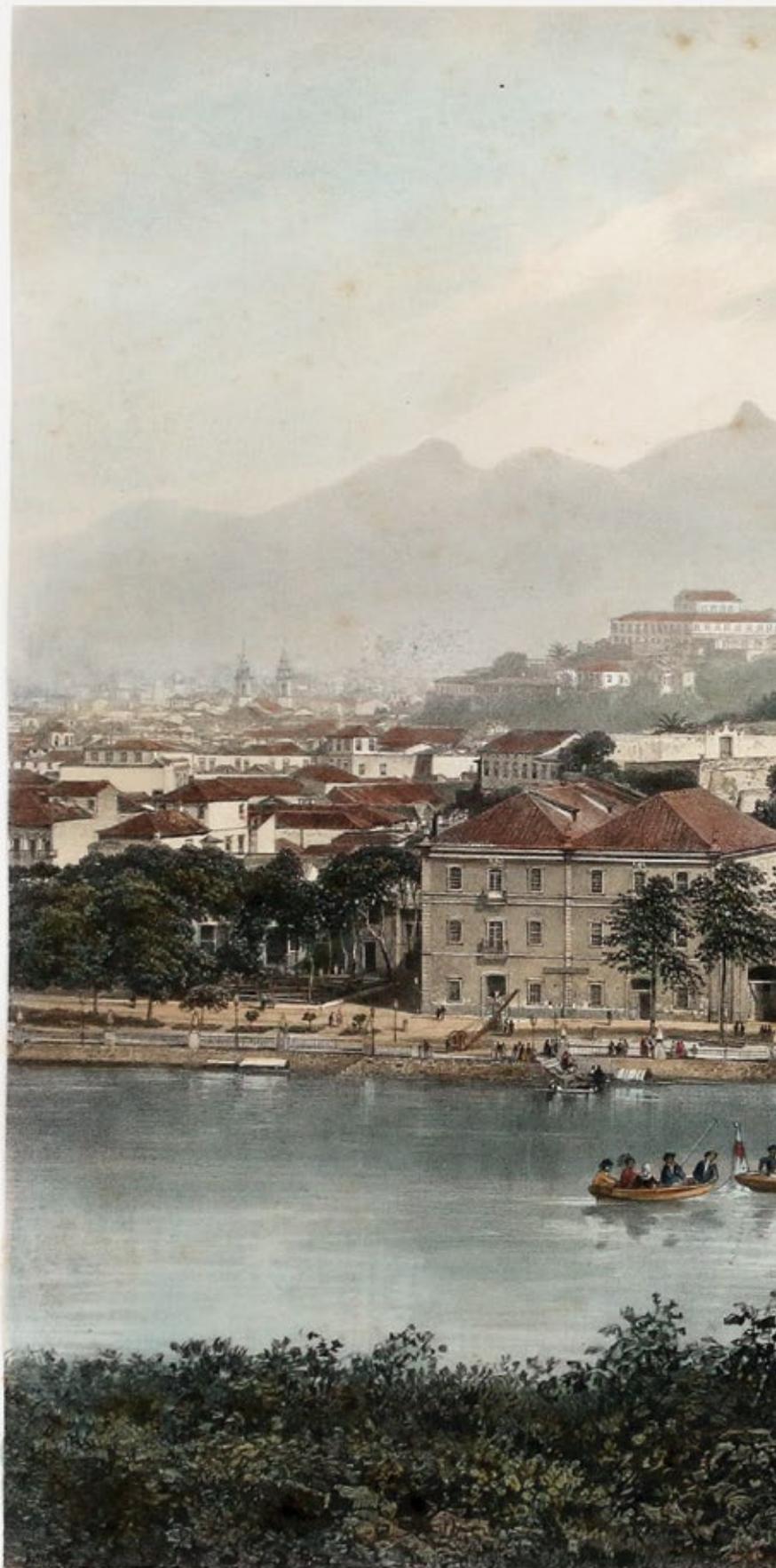
*Cathedral of São Paulo*

PANORAMA DE RIO DE JANEIRO



*Manila de la Marne*

*del Comandante Pico*



Ville d'Haiphong, 2. Janvier 1844.

Haiphong  
Hanoi



*Vue de St. André*

*Vue de la Marine*

*Jay Leveque Paris*

ANORAMA DE RIO DE JANEIRO.



View from Praça, Rio de Janeiro, 1808

J. G. Schreyer del.

PALAIS IMPÉRIAL A RIO DE JANEIRO





Victor Freund Photograph — Jaime Loh

CAMPOS-DOS-GOYTACAZES



Imp. L'Anse-au-Loup



View from Point of View, San Francisco, 1846



Des. Lamourin rue de Seine, St. Paris.

ENTRADA DA BARRA

LIQUOR DE SERRA



View from Bahia - 1840s

View from Bahia - 1840s

VUE DE BAHIA



Vitor Erich Photograph

Imp. L'Espresso Paris

Janet 186

A BARRA, ÉGLISE ST ANTONIO



View from the East — Bulletin 102

July 1, 1902

## ÉGLISE DE ST. FIDELIS

CONSTRUITE PAR LES MISSIONNAIRES EN 1799

21 - 7



CASES À NÈGRES

34



Voir Fond d'Étang. D. B. B. 100

By L. L. L. L.

LA SIESTE À LA ROCA PLANTATION

35



Van Fondberg, J. L. 186.

by Emanuel Piss

FABRICANTS DE JACAS . (PANTONS)



by Leobard Pena

FAZENDA DE QUISSAMAN PRIS DE CAMPOS



Water Proof Photo — F. Serran lith.

189. American Photo

## LE REPOS A LA ROCA



34



Victor Flandrigny — Jusseret et V. Adam del.

Imp. Lemoyne Paris.

CHARS POUR LE TRANSPORT DU SUCRE ET POUR LES VOYAGEURS



Vieux Pressoir. — L'œuvre de

l'œuvre de

## PILAGE DU CAFÉ



ATTELAGE DE BŒUFS.

64



V. de la Roche

Imp. Lemerle Paris

Pl. Saint 16.

TRANSPORT DU BOIS DE LA FORÊT

65

Muito já se especulou sobre o quanto de apoio direto a obra obteve da Casa Imperial. Mesmo diante da inexistência da comprovação de qualquer tipo de auxílio, um exame do resultado final do livro torna bastante improvável não terem existido vínculos bastante estreitos entre o poder público e o projeto de Frond, dada sua perfeita consonância com a imagem que a monarquia brasileira ansiava comunicar à audiência externa (e também a uma restrita parcela de público interno) naquele momento.

Mas o interesse do Imperador talvez não tenha se restringido à crença em seu potencial como propaganda institucional. Afinal, o caso de amor entre D. Pedro II e a fotografia vinha de longe: desde 1840, mesmo ano em que assumira o trono (após ter sua maioridade decretada aos catorze anos), ele já adquirira sua máquina de produzir daguerreótipos — há até quem cogite ter sido ele o primeiro brasileiro a tirar uma fotografia, mesmo sem nenhuma base para comprovar tal teoria. O Imperador também se tornaria um colecionador contumaz de imagens fotográficas durante toda sua vida e grande parte de seu enorme acervo de 23 mil fotos seria doado, em testamento, à Biblioteca Nacional sob o nome de Coleção D. Teresa Cristina Maria.

O ano que marca o início dessa paixão não é fortuito: 1840 também é a data das primeiras fotografias registradas no Brasil que se tem notícia, três vistas em torno da Praça do Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Não por D. Pedro II, mas pelo capelão francês Louis Compte, que saíra em viagem a bordo do navio L'Orientale espalhando pelos quatro cantos do planeta a invenção anunciada oficialmente pela Academia de Ciências da França no ano anterior, o daguerreótipo criado por Louis Daguerre a partir das pesquisas de Nicéphore Niépce.



A novidade do processo e sua imediata convergência com os anseios daqueles tempos, fez com que rapidamente uma tecnologia extremamente precária, lenta e de manejo complexo fosse se aperfeiçoando com velocidade assombrosa. Assim, se o daguerreótipo produzia peças de tiragem única, logo o advento do processo utilizando negativos de colódio úmido, ainda durante a década de 1840, permitiria a uma imagem capturada se ver reproduzida em múltiplas cópias, enquanto o papel albuminado, também desenvolvido na virada dos 1840 para os 1850, aumentava consideravelmente a qualidade da imagem revelada. Esses e outros avanços tornaram a produção e a circulação de fotos cada vez mais rápida, mais simples e com melhor qualidade (ainda que anos-luz distante dos parâmetros atuais), consolidando a fotografia como atividade econômica, com a conseqüente proliferação de estúdios, como o de Victor Frond, pelos principais centros urbanos do planeta — o *Almanak Laemmert*, por exemplo, traz o anúncio de trinta profissionais atuantes no Rio de Janeiro em 1864. Todos tinham como principal fonte de renda a produção de retratos para atender à demanda por prestígio da crescente burguesia. Foram os tempos das Carte de Visite, um formato que barateava custos de produção para vender pequenas fotografias (aproximadamente 5,5 x 9 cm) não apenas com imagens pessoais ou familiares a serem distribuídas ao rol de conhecidos dos retratados, mas também com efígies de monarcas, atrizes e outras figuras célebres, numa espécie de precursor de alguns formatos que o futuro próximo conheceria bem, do cartão postal ao álbum de figurinhas. A Carte de Visite foi um estrondoso fenômeno de vendas por todo o mundo e muitos fotógrafos escolhiam os temas a serem registrados com base em seus supostos potenciais de comercialização.



As fotos de pessoas escravizadas executadas por Christiano Júnior, em meados da década de 1860, eram comercializadas como Carte de Visite. Muito provavelmente para atender a uma demanda de consumidores estrangeiros ávidos por souvenirs de sua viagem por terras distantes e povos exóticos.

Em função disso, apesar do uso de diferentes técnicas de execução, é difícil dissociá-las por completo das imagens de tipos criadas por Debret ou Rugendas décadas antes. Ou até mesmo das alegorias de raça executadas pelo holandês Albert Eckhout no Recife do século XVII. Ainda assim, é inquestionável como as fotografias, por menos particularizantes que intentassem ser, terminavam por revelar fraturas e angústias individuais que os desenhistas e gravadores do passado também devem ter discernido em seus modelos originais, mas acharam por bem substituir por um discreto sorriso aqui e uma suave placidez ali.





As imagens do *Brasil Pitoresco* de Frond seguem nessa mesma toada: retratos posados de pessoas escravizadas visando a materialização de tipos coletivos, não da individualidade que se tornaria inerente à decodificação de um retrato fotográfico num futuro próximo.

Como se sabe, o Brasil foi o último país a abolir a escravidão na América. Antes da Lei Áurea de 1888, contudo, o país já vinha sofrendo enorme pressão de sua principal autoridade econômica, a Inglaterra, pela supressão da escravatura. Em função disso, o tráfico fora abolido, ao menos oficialmente, já em 1831. Em 1845, uma decisão parlamentar inglesa autorizou os navios da rainha Vitória a apreender embarcações brasileiras suspeitas de carregamento de escravizados, mesmo se estas estivessem navegando sobre território brasileiro. Se muito do humanitarismo britânico era abastecido por combustíveis nada magnânimos, como a ampliação de mercados de consumo, a escravidão já se tornara, na Europa Ocidental, alvo de veemente condenação moral. Assim, para D. Pedro II, monarca que por toda sua vida cultivou a imagem de culto e moderno, ser visto como um dos últimos governantes a reinar sob a égide da escravidão deve ter sido algo, no mínimo, desconfortável. Mas, por pior que tenha sido o incômodo, ele não se transformou em ação para enfrentar os vetores que sustentavam a economia baseada no sistema escravista no Brasil. E foi nesse cenário de extrema dissonância, entre imagem projetada e paisagem palpável, entre pretensão e concretude, que vem à luz o *Brasil Pitoresco*. No texto, Ribeyrolles toma ares inflamados:

Devemos, como os colonos proprietários, acusar o trabalhador negro — sua indolência, seus vícios, sua natureza inferior?  
Ou, com os filantropos, acusar o colono proprietário, seu orgulho, suas violências, seus crimes? Certo, há uma parte de homens, escravos ou senhores, no déficit do capital e suas obras. Mas é preciso julgar de mais alto. O vício residia no organismo social. E essa instituição que põe tudo a perder: a escravidão.

Se a obra trazia a chancela do Império responsável pela manutenção da escravidão, por que o tom áspero de crítica? Nem mesmo a afamada aversão histórica de D. Pedro II a qualquer tipo de censura bastaria para justificar o aparente paradoxo. É o próprio Ribeyrolles quem, no final do discurso, revela a sutil mensagem que concilia sua teatral rebeldia aos interesses da Coroa:

As artes, os ofícios, as indústrias, o comércio, os trabalhos públicos — canais, estradas, caminhos de ferro — exploram com energia todas as especialidades e existem por toda a parte. E o que lucra com isso a produção nacional, a agricultura, a terra?

Quase nada. Os estrangeiros abarracam. Não se fixam em habitações. De má fortuna ou rendimento feito, eles desaparecem.

Como propaganda de civilização, como exemplo de trabalho e força de um dia, é elemento precioso. Como família nacional, amando o solo e a pátria, formando tronco, eles não existem. São sempre hóspedes. Que concluir de tudo isso? Atrair para a terra os trabalhadores. Colonizar. Colonizar!

Colonizar! Numa síntese redutora, mas não por isso imprecisa, eis o objetivo central do Império com o *Brasil Pitoresco*: confeccionar uma peça de propaganda destinada a atrair a imigração de europeus a esta terra tão rica em recursos naturais, tão pobre em material humano. O *Brasil Pitoresco* se apresenta, desse modo, como uma espécie de pioneiro na conduta que marcaria o país na segunda metade do século XIX — intensificada após ele se tornar uma nação republicana —, cujas marcas são até hoje sensíveis: o embranquecimento da população como estratégia primordial para que o Brasil atingisse seus modelos aspiracionais do hemisfério norte. A substituição do negro escravizado não pelo negro liberto, mas pelo trabalhador europeu. Nunca é bom esquecer que D. Pedro II, até hoje elogiado como erudito, amigo das artes e promotor das ciências, tinha como um de seus mais longevos e próximos interlocutores o Conde Gobineau, autor do famigerado *Ensaio sobre a Desigualdade das Raças Humanas*, obra que atinge os mais altos tons em termos de racismo e eugenia. Para o francês, que combatia ferozmente a miscigenação, “se, em vez de se reproduzir entre si, a população brasileira estivesse em condições de subdividir ainda mais os elementos daninhos de sua atual constituição étnica, fortalecendo-se através de alianças de mais valor com as raças

européias, o movimento de destruição observado em suas fileiras se encerraria, dando lugar a uma ação contrária". Se o século XIX se postou com firmeza contra a escravidão, aplicou o mesmo afincamento na invenção de tratados pretensamente científicos que estabeleciam irrefutáveis hierarquias de valor entre os povos com base na cor de sua pele. Assim, se até hoje é quase senso comum acreditar nas juras de amor ao Brasil por parte de D. Pedro II, é sempre bom pontuar qual era esse Brasil ao qual ele estava se referindo.

Tudo isso está impresso nas imagens do *Brasil Pitoresco*: pessoas escravizadas, mas aparentando grande dignidade. Descansando, almoçando, batendo papo... Como se o Brasil — e D. Pedro II — contasse ao resto do mundo que seu anacronismo, uma escravidão que persistia enquanto todos os outros países a condenavam, era apenas aparente, não existia de fato. Ao menos não com as conotações negativas que o termo costumava trazer. No Brasil era diferente. Aqui as pessoas todas recebem o necessário para se viver, até aquelas em "condição servil", como versava o eufemismo do período. A quem duvida, basta folhear o *Brasil Pitoresco* e reparar na serenidade dos tantos olhares.

Assim, se estruturalmente é possível comparar as imagens de Frond às dos viajantes de outrora, bem como às contemporâneas Carte de Visite, seu caráter programático é bastante distinto. Do mesmo modo, a contradição entre a indignação do texto frente à escravidão e imagens mostrando cenas pacíficas e cordiais é apenas aparente: ambas estão unidas, narrativas complementares a serviço da construção de uma única mensagem.

Pelas frestas das litografias do *Brasil Pitoresco*, porém, escapam as particularidades inerentes às matrizes fotográficas: posturas corporais que revelam revolta, tristeza, desconforto; roupas esfarrapadas que borram a maquiagem do asseio. É nesse choque que reside o caráter altamente perturbador da obra: como se ela buscasse, simultaneamente, amenizar e revelar a violência da escravidão. Imagens que ao mesmo tempo criam alegorias adequadas ao poder Imperial e denunciam toda a violência do regime. E é aí, muito mais do que em seu célebre epíteto de "o primeiro livro de fotografia realizado na América Latina", que reside sua força. Sua desconfortável e cacofônica força.





































É provável que essa cacofonia não fosse tão estridente caso o livro fosse composto pela reprodução fotomecânica das imagens de Victor Frond. No entanto, o leitor não tem diante de si fotografias, mas litogravuras. Pode parecer um insignificante detalhe técnico, mas não é.

Pois se a tecnologia fotográfica evoluiu a passos rápidos para que Christiano Júnior comercializasse múltiplas cópias de seus registros fotográficos na mesma época do *Brasil Pitoresco*, a transposição para matrizes integradas à impressão tipográfica de livros, jornais ou panfletos levaria mais duas décadas até que o sistema de retículas — aqueles micropontos que surgem quando observamos uma fotografia impressa de perto — começasse a ser incorporado às prensas.

A tecnologia de impressão adentrou a primeira metade do século XIX muito próxima à desenvolvida por Gutenberg, quatro séculos antes. A inserção de imagens continuava a ser realizada com a impressão de gravuras em máquinas e matrizes totalmente à parte das letras. E, se a frenética evolução tecnológica desencadeada pela Segunda Revolução Industrial, com a invenção da bobina de papel e da prensa rotativa, desencadeou uma verdadeira corrida atrás da descoberta de novos processos em praticamente todas as etapas da produção de impressos, essas inovações se consolidariam apenas no final daquele século.

Enquanto isso não ocorria, tipógrafos e editores se viravam com o que tinham. E o que tinham era a gravura — principalmente xilogravura de topo ou litografia. A imprensa do período já era capaz de transformar desenhos à mão em matrizes com altíssima fidelidade ao traçado original. Assim, quando a fotografia começou a se popularizar, simplesmente se substituíram originais à grafite ou aquarela por fotografias, experimentando, com inconstante grau de êxito, diferentes maneiras para a transposição da nova constituição das matérias-primas visuais. Independentemente dessas variáveis, os resultados geravam percepções semelhantes aos observados no *Brasil Pitoresco*: enquanto as paisagens gravadas a partir de originais fotográficos encantavam pela riqueza de detalhes, as figuras humanas exalavam desolação e tristeza.



RUINES D'UN PALAIS, À UXMAL.

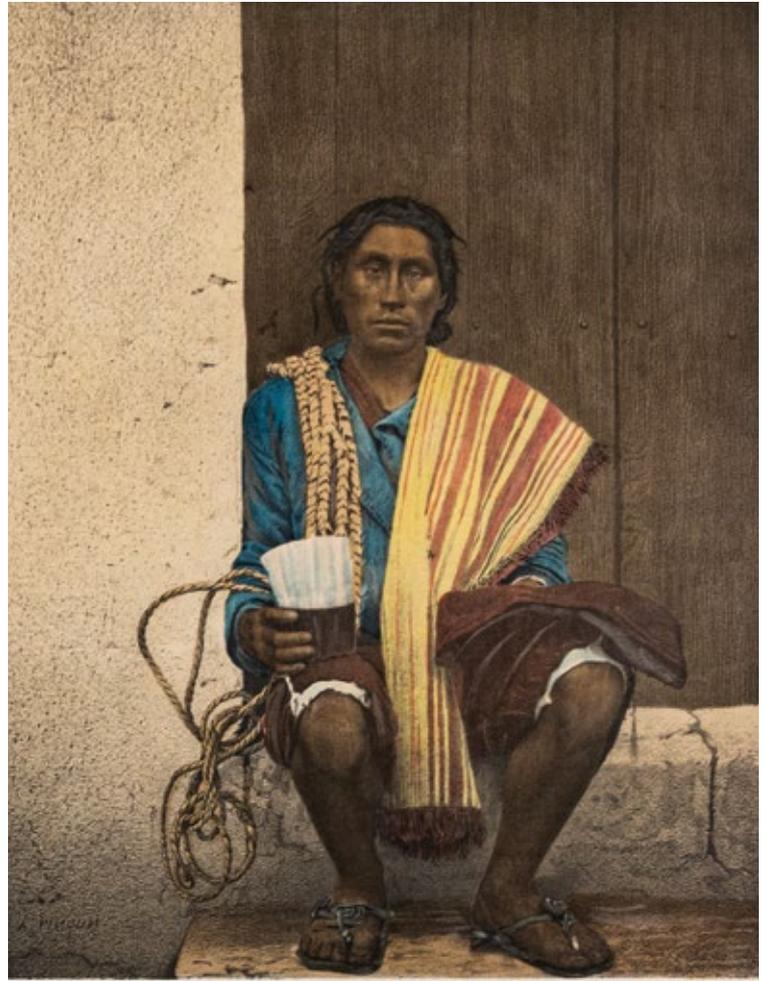
Yucatan

*Ruine eines Palastes zu Uxmal* RUINE OF A PALACE AT UXMAL. *Ruine eines Palastes zu Uxmal*

Yucatan

Yucatan

Yucatan



UH YHIO.



A afirmação de que o *Brasil Pitoresco* havia sido executado “pelos primeiros artistas de Paris”, no anúncio do *Almanak Laemmert*, não fora mera bravata comercial: a Casa Lemercier, para onde Victor Frond enviara seus originais, era, de fato, a pioneira na produção de litografias a partir de fotografias, tendo sido responsável, inclusive, por inovações no processo de gravação da pedra litográfica que seriam, mais tarde, fundamentais ao desenvolvimento da impressão offset. Mas, se as técnicas para a transposição eram das mais apuradas e as informações presentes no original fotográfico naturalmente se impunham como o conteúdo central de uma gravura, quase sempre haviam acréscimos, supressões ou ajustes na transposição para a matriz de impressão. Em primeiro lugar, porque os critérios de respeito ao original de uma obra, hoje vigentes, ainda não existiam. Nesse sentido, eram frequentes a inserção ou remoção de detalhes pontuais, bem como a alteração em efeitos de iluminação, sem que ninguém se sentisse ultrajado ou considerasse o resultado final uma versão adulterada. É possível observar alguns exemplos disso tanto no cenário incrementado e na roupa bem passada de D. Pedro II, como na inclusão de uma sombra dramática e

uma metalinguística equipe de fotografia em frente à igreja da Bahia, ambas imagens pertencentes ao *Brasil Pitoresco*. Mas exatamente o quanto — e o quê — se alterou na transposição das fotos de Frond para as gravuras das imagens das pessoas escravizadas da obra é impossível saber: nenhuma dessas fotografias originais chegou aos nossos dias.



Além de aplicar os costumeiros procedimentos de incremento, a equipe de Lemerrier também deve ter interferido por conta de uma demanda bastante objetiva: era extremamente difícil a obtenção de perfeita nitidez em fotografias mostrando pessoas sem a utilização dos apoios disponíveis nos estúdios fotográficos. Isso fica evidente em outra foto de Frond — não incluída no *Brasil Pitoresco* —, tirada numa fazenda do Espírito Santo por volta de 1860, na qual todos os rostos aparecem borrados devido ao tempo de exposição então necessário para se fixar a imagem fotográfica. Assim, é quase certo que a grande maioria — se não a totalidade — das expressões faciais das imagens tomadas de planos médios e distantes do *Brasil Pitoresco* podem ter sua autoria integralmente creditada à equipe de gravadores franceses.



Essa incipiência dos recursos tecnológicos também entrava numa não planejada sintonia com o desejo ideológico de se retratar uma escravidão pacífica e organizada por meio de composições posadas: mesmo se Frond quisesse, não seria possível obter o registro instantâneo que costumamos associar a uma fotografia. Desse modo, a recorrente pose forçada de pessoas escravizadas do período, seja obra de Frond, de Marc Ferrez ou de qualquer outro fotógrafo, atendia a múltiplos fatores: ali estão, fundidas, a herança alegórica, a limitação técnica e a ideologia do período. O peso da limitação técnica nessa equação, contudo, não deve ser subestimado: imagens alegóricas e ideologias escravagistas também ditavam a regra nos tempos de Rugendas, por exemplo, e isso não impediu que composições do alemão, como *Rua Direita* ou *Mercado de Negros* — ambas também impressas em litografias, mas a partir de desenhos — trouxessem composições dinâmicas, apesar da diferença de objetivos deste para com os fotógrafos acima listados. No mesmo sentido, porém na outra ponta, é impossível concluir que a foto de Roger Fenton, tirada na Guerra da Crimeia em 1855, tivesse por objetivo divulgar como o *front* estava calmo tal qual um chá da tarde.







A mistura de originais fotográficos e gravuras apresentou, até sua obsolescência na virada para o século XX, diferentes modulações. Nos periódicos da segunda metade do século XIX, por exemplo, era comum o uso de modelos fotográficos para a execução de parte da caricatura — normalmente o rosto da pessoa — enquanto o resto da cena era feito de desenho, seja na proporção distorcida das figurações, seja na ligeireza do traço. Quem unia ambas as linguagens era a matriz litográfica. Às vezes, porém, a repetição de uma imagem fotográfica na mesma cena, encabeçando corpos em situações distintas, sem alterar sua expressão facial, evidenciava como a fusão das duas diferentes linguagens era um recurso circunstancial, nem sempre planejado ou executado com grande esmero.

# REVISTA ILUSTRADA

CAPITAL  
ANNO 168000  
SEMESTRE 98000  
TRIMESTRE 58000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.  
A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
À RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 50, SOBRADO.

ESTADOS  
ANNO 208000  
SEMESTRE 118000  
AVULSO 18000



*Se podessemos ser attendidos, pediamos ao Dr. Sampaio Ferraz que trocasse os seus futuros triumphos parlamentares, pela gloria de ter sido e continuar a ser o melhor e o mais respeitado chefe de policia de nossa Capital.*

As litografias do *Brasil Pitoresco*, assim como a maior parte das litografias do período, foram impressas a uma cor, preto. A colorização, quando havia, era executada manualmente: se a impressão multicolorida fora um desejo desde os espaços em branco dos incunábulo entregues aos últimos iluminadores medievais para serem preenchidos com miniaturas, sua incorporação ao sistema produtivo de impressos não se daria antes da virada do século XIX para o XX. Desse modo, não é incomum encontrar diferentes execuções cromáticas da mesma imagem em diferentes exemplares da obra, mais um item que salienta o livro como um encontro de técnicas e linguagens em diferentes graus de consolidação.

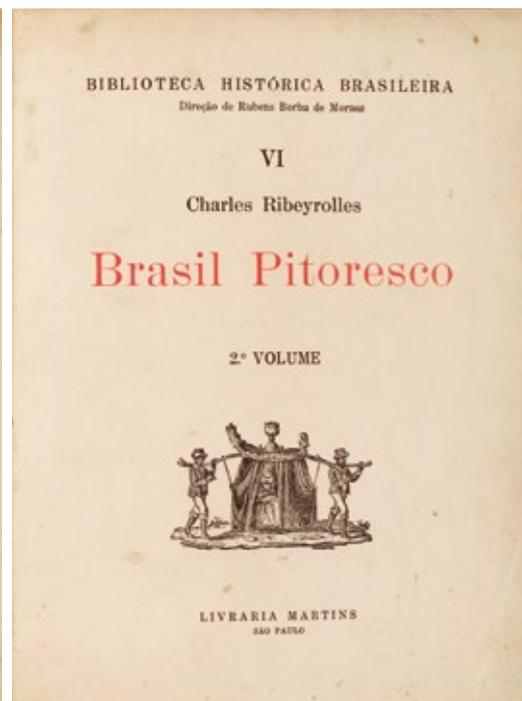
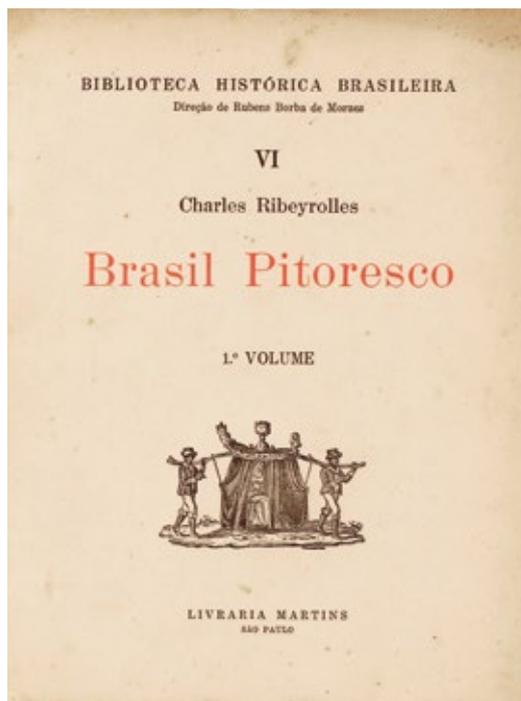


EPLUCHEUSES DE MANDIOCA



EPLUCHEUSES DE MANDIOCA

Curiosamente, quando publicado, o *Brasil Pitoresco* desmembrou o trabalho de Ribeyrolles e Frond não apenas em três volumes distintos — dois com o texto, o terceiro com as imagens —, mas que foram lançados separados por considerável intervalo de tempo entre eles: os tomos um e dois saíram em 1859, o volume com imagens em 1861, após parte delas terem circulado por algum tempo como itens avulsos. Em 1941, a obra foi relançada como parte da Biblioteca Histórica Brasileira, editada por Rubens Borba de Moraes, já bem encaixada aos moldes tradicionais: o frontispício traz apenas o nome de Ribeyrolles, autor do texto, como manda o figurino do livro impresso, e as imagens são salpicadas ao longo das páginas. Outras reedições, das décadas de 1970 e 1980, seguirão padrão semelhante.





Em vista do que, pois, nós outros, representantes dos Estados Unidos da América, reunidos em congresso geral, atestando o Juro Supremo do Universo e da justiça das nossas intenções, em nome e por autorização do povo destas colônias, publicamos e declaramos que estas colônias unidas são e devem ser de direito estados livres e independentes, tornando-se herdeiras de toda a obediência à coroa britânica. E debaixo deste título de estados livres e independentes, ficam plenamente autorizados a fazer a paz como a guerra, formar as alianças, empregar todos os atos, em suma, e regular todos os objetivos, como compete a estados independentes. E, respondendo firmemente sob a proteção da Divina Providência, empunhamos-nos mutuamente em sustentar a presente declaração, vida e bens, e a nossa honra".

Esta enérgica e orgulhosa proclamação dos direitos era um apelo ardente a todas as colônias avassaladas. Espanha e Portugal fecharam os seus vastos impérios de além-mar. Mas, sob o sêde da Inglaterra e o impulso irresistível do novo espírito, a declaração viu, pouco a pouco, abater-se as alfândegas e as fronteiras. Não se supunham documentos dessa espécie. E, alguns anos depois, tendo corrido os mares o novo pavilhão das *Freze Estrelas*, as colônias sobiam como as metrópoles. O Brasil tinha lido o apêlo.

Assetava que, de todas as províncias desse imenso território, a mais fiscalizada, a mais espoliada, a mais espoliada era, sem excepção, a de Minas Gerais. O rei, soberano de direito, perdia na quinta parte os valores extraídos das minas. Todo o terreno descoberto, contendo ouro ou diamantes, não era mais propriedade particular e passava para o estado, distribuindo os seguintes quinhões: o primeiro para o crário, o segundo para o comando militar, o terceiro para o intendente da provincia ou do município, e quarto para os descobridores, proprietários ou não. De minas que dispensavam de trabalhadores vinham afinal e apressavam-se de restar.

Sob o e solo assim repartido, distribuído e governado, exercia-se grande vigilância. A pena capital punia os delinquentes, e toda a contestação sobre o direito ou sobre a parte era decidida pelo intendente.

Em seguida ao delicto, o julgamento. A morte era a justiça.



SALVADORA DO RIO DE JANEIRO

Mas o *status* alcançado pelo livro não se deveu ao texto — cuja baixa qualidade, aliás, se tornaria recorrente em todas as análises da obra —, mas sim a Frond. Sua inserção, feita pelo campo de estudos da fotografia, no rol dos importantes fotógrafos brasileiros do século XIX, terminou por alçá-lo a uma posição de merecido destaque. Ele era, afinal, um fotógrafo.

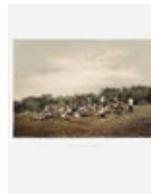
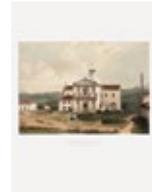
O *Brasil Pitoresco*, no entanto, não é um livro de fotografia. E só pode ser classificado como produto “híbrido” se considerarmos que toda divisão rígida é necessária, que todo encaixe oferecido pelas categorias estabelecidas é um encaixe natural e obrigatório. Coisa que não é.

Temos diante de nós uma fotografia e um desenho litografado. Numa só imagem. Devemos lê-la com quais das regras de análise e percepção? As da fotografia? Ou as do desenho?

Ou será que aprendemos tudo errado?







Brazil Pittoresco. Album de Vistas, Panoramas, Paisagens, Monumentos, Costumes, etc., com os Retratos de sua Majestade Imperador Don Pedro II et da Familia Imperial Litogravuras a partir de fotografias de Victor Frond 1861

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin - BBM USP



**Album de Vues du Brésil**  
Reproduções de fotografias e gravuras de autores diversos  
1889



**Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**  
Litogravuras a partir de desenhos de Jean Baptiste Debret  
1834



**Anúncio publicado no Almanak Laemmert**  
1865  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin - BBM USP



**Dom Pedro II**  
Fotografia  
Sem data  
Domínio Público / Acervo Arquivo Nacional



**Vendedor Ambulante**  
Fotografia de Christiano Junior  
1864  
Domínio Público / Wikipedia



**Vendedores Ambulantes**  
Fotografia de Christiano Junior  
1864-66  
Domínio Público / Wikipedia



**Negresses de Rio de Janeiro**  
Litogravura a partir de desenho de Johann Moritz Rugendas  
1835  
Acervo Pessoal



**Índia Tupi**  
Albert Eckhout  
Óleo sobre tela de Albert Eckhout  
1641  
Domínio Público / Wikipedia



**Ruines D'un Palais, à Uxmal**  
Litogravura a partir de foto de Frederick Catherwood  
1843  
Acervo Pessoal



**Un Indio**  
Litogravura a partir de foto de Emile Garreaud  
1865  
Acervo Pessoal



**Dom Pedro II**  
Fotografia de Victor Frond  
c.1858  
Domínio Público / Wikipedia



**Igreja em Salvador, Bahia**  
Fotografia de Victor Frond  
1858  
Domínio Público / Wikipedia



**Ranche Impérial sur le bord du Rio Fumaca [sic] à la colonie de Sta. Leopoldina et dans lequel dina Sa Majesté l'Empereur**  
Fotografia de Victor Frond  
ca. 1860  
Domínio Público / Acervo Biblioteca Nacional



**Escravos Numa Fazenda de Café no Brasil**  
Fotografia de Marc Ferrez  
c. 1885  
Domínio Público / Wikipedia



**Fazenda do Quititi**  
Fotografia de Georges Leuzinger  
c. 1865  
Domínio Público / Acervo Biblioteca Nacional



**Rue Droite**  
Litogravura a partir de desenho de Johann Moritz Rugendas  
1835  
Acervo Pessoal



**Marché aux Nègres**  
Litogravura a partir de desenho de Johann Moritz Rugendas  
1835  
Acervo Pessoal



**L'Entente Cordiale**  
Fotografia de Roger Fenton  
1855  
Domínio Público / Wikipedia



**Revista Ilustrada n. 605, Anno 15**  
Litografia de Angelo Agostini  
1890  
Acervo Pessoal



**Éplucheuses de Mandioca**  
Litogravura a partir de fotografia de Victor Frond  
1861  
Acervo Pessoal



**Brasil Pitoresco**  
Biblioteca Histórica Brasileira  
- Direção de Rubens Borba de Moraes - Volume VI  
1941  
Acervo Pessoal

# referências bibliográficas

AGOSTINI, Ângelo. *Cabrião*. Edição Fac-Similar. São Paulo, Editora Unesp, 2000.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. *História da Fotorreportagem no Brasil. A Fotografia na Imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. São Paulo, Editora Campus, 2004.

BLAND, David. *A History of Book Illustration: The Illuminated Manuscript and the Printed Book*. London, Faber and Faber Limited, 1969.

BOEIRA, Luciana Fernandes. "Lendo Imagens: A Litografia no Brasil do Século XIX". *Saeculum – Revista de História*, n. 28, 2013.

BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: Visões do Paraíso Selvagem. Obra completa*. Rio de Janeiro, Capivara, 2010.

BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: Paisagens Para um Brasil Moderno*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: O Imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *D. Pedro II*. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

\_\_\_\_\_. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que Não Foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

COSTA, Carlos. *A Revista no Brasil do Século XIX: A História da Formação das Publicações, do Leitor e da Identidade do Brasileiro*. São Paulo, Alameda Editorial, 2019.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca ao Brasil*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2016.

DIENER, Pablo & COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil. Obra completa*. Rio de Janeiro, Capivara, 2012.

EISENSTEIN, Elizabeth L. *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. New York, Cambridge University Press, 1983.

FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: O Tempo do Liberalismo Oligárquico*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018, vol. 1.

FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

FRANCESCHETTO, Cilmar. *Victor Frond 1860: Uma Aventura Fotográfica pelo Itinerário de D. Pedro II na Província do Espírito Santo*. Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2015.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Para uma História Social da Reprodução Fotomecânica*. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br>>

GAMA, Luís & AGOSTINI, Angelo. *Diabo Coxo*. Edição Fac-Similar. Org. Antonio Luiz Cagnin. São Paulo, Edusp, 2005.

GASCOIGNE, Bamber. *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Inkjet*. London, Thames & Hudson, 1986.

GRIFFITHS, Antony. *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*. Berkeley, University of California Press, 1996.

GRINBERG, Keila & SALLES, Ricardo. *O Brasil Imperial*. Vol. 3: 1870-1889. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2023.

HIRSZMAN, Maria Lafayette Aureliano. *Entre o Tipo e o Sujeito: Os Retratos de Escravos de Christiano Jr*. São Paulo, USP, 2011. (Dissertação de Mestrado)

IVES, Colta. "The Print in the Nineteenth Century". *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004.

IVINS, William M. *Prints and Visual Communication*. Cambridge, The MIT Press, 1953.

KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: Século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Funarte, 1980.

\_\_\_\_\_. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia, Ateliê Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_ & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo, Edusp, 1994.

LAGO, Bia Corrêa. *Augusto Stahl*. Rio de Janeiro, Capivara, 2001.

\_\_\_\_\_ & LAGO, Pedro Corrêa. *Coleção Princesa Isabel: Fotografia do Século XIX*. Rio de Janeiro, Capivara, 2013.

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_. *Os Fotógrafos do Império*. Rio de Janeiro, Capivara, 2005.

LAGO, Pedro Corrêa & BANDEIRA, Júlio. *Debret e o Brasil: Obra Completa*. Rio de Janeiro, Capivara, 2009.

MAYOR, A. Hyatt. *Prints & People: A Social History of Printed Pictures*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1972.

MONTEIRO, Rosana Horio. "Arte e Ciência no Século XIX: Um Estudo em Torno da Descoberta da Fotografia no Brasil". *Estudos Históricos*, vol. 2, n. 34, pp. 51-70, jul.-dez. 2004, Rio de Janeiro.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagem sobre o Negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo, Edusp, 2012.

PEARSON, David. *Books as History: The Importance of Books Beyond Their Texts*. London, The British Library, 2008.

PEREIRA, Ângelo Chemello. "Victor Frond (1821-1881): Um Fotógrafo Francês no Brasil". *Matinal Jornalismo*, 22 maio 2021.

SEGALA, Lygia. "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*, vol. 14, n. 41, 1999.

SILVA, Maria Antonia Couto da. "Imagens de Permanência: Considerações Acerca do Álbum *Brasil Pitoresco* de Charles Ribeyrolles e Victor Frond". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 8, 2007, Campinas.

\_\_\_\_\_. "Representação da Paisagem e Crítica Ambiental: Comentário Sobre o Álbum *Brasil Pitoresco*, de Charles Ribeyrolles e Victor Frond". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 10, 2008, Campinas.

\_\_\_\_\_. "Um Espírito Imparcial e as Paisagens Mais Belas: Considerações Acerca da Repercussão das Imagens do Álbum *Brasil Pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 13, 2010, Campinas.

THOMAS, Hugh. *The History of the Atlantic Slave Trade, 1440-1870*. London, Phoenix, 1997.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fotógrafos Pioneiros no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Dazibao, 1990.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

Este livro é fruto da residência artística realizada por Gustavo Piqueira na BBM - Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP entre outubro de 2023 e maio de 2024, como parte do 9º Edital de Residência em Pesquisa da BBM.

Da pesquisa nasceram três publicações que, a partir de recortes da cultura gráfica no acervo da instituição, buscam lançar olhares sobre o Brasil de fins da Monarquia e início da República, período no qual o país saiu numa busca desenfreada por uma modernidade desbragadamente calcada em seus tão admirados modelos europeus, enquanto, em paralelo, a produção de impressos assistia a uma série de avanços técnicos que possibilitavam inovações tanto gráficas quanto narrativas. É da articulação entre esses dois protagonistas, e de suas profundas contradições, que surge o trio de obras que, a despeito de reunidas sob um só conjunto, desenvolvem-se independentes umas das outras, tanto em termos de conteúdo específico quanto de proposta formal.



#### **Nasce um País**

Narrativa visual-tipográfica escrita exclusivamente com fragmentos de anúncios publicados em revistas brasileiras durante as duas primeiras décadas da República, de 1889 a 1910. Uma obra ficcional cômica, se não fosse tão trágica, em torno dos valores de progresso materializados nos produtos e serviços oferecidos para o consumo da elite letrada do Brasil de então.



#### **Cacofonia à Brasileira – Um Olhar Sobre o Brasil Pitoresco de Victor Frond**

Ensaio iconográfico que busca estabelecer uma perspectiva de análise sobre o *Brasil Pitoresco* de Victor Frond, acessando a obra não apenas como pioneira no uso da fotografia (trata-se, afinal, do primeiro livro ilustrado a partir de fotografias a ser impresso no Brasil), mas também como fruto de um momento de transição tanto da imagem que se projetava do país quanto da produção iconográfica, já que as matrizes fotográficas produzidas por Frond precisaram ser transformadas em litogravuras para serem impressas em livro, e essa particularidade, mais do que mera curiosidade técnica, talvez tenha sido a grande responsável pelo inquietante resultado final da obra publicada em 1861.



#### **Cromografias**

Livro que toma como objeto o primeiro ano da revista *O Tico-Tico*, 1905, e traz um olhar microscópico sobre as diversas maneiras encontradas para se reproduzir imagens coloridas num período no qual ainda não havia uma tecnologia consolidada para tal. Num primeiro momento, o livro se estrutura como um livro de artista por meio de uma narrativa não-linear composta por uma sequência de imagens abstratas. O ensaio no caderno final, porém, revela tratarem-se de reproduções ultra ampliadas de quadrinhos fotografados das páginas da revista, além de apresentar um breve panorama da busca pela impressão a cores desde Gutenberg e seus tipos móveis, no século XV.

Gustavo Piqueira é artista gráfico, designer, pesquisador e escritor, com mais de quarenta livros publicados nos quais mistura livremente texto e imagem, ficção e não ficção, design, história e tudo mais que encontrar pelo caminho. À frente de sua Casa Rex, é um dos mais premiados designers gráficos do Brasil, com mais de seiscentos prêmios recebidos. Também já recebeu prêmios como escritor e como ilustrador.

Seus outros livros podem ser encontrados em

[www.gustavopiqueira.com.br](http://www.gustavopiqueira.com.br)

Este livro contou com o indispensável auxílio de Carol Vapsys e Kaique Xavier na produção e tratamento de imagens, bem como em sua diagramação, fechamento de arquivos e produção gráfica.

Agradeço também a Alexandre Macchione Saes e Hélio de Seixas Guimarães, pela brava iniciativa de ampliar as possibilidades de pesquisa no acervo da BBM. E a Plínio Martins Filho, pelo suporte e amizade de sempre.

Copyright desta edição © 2024 Gustavo Piqueira

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19 de fevereiro de 1998.

É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização, por escrito, da editora.

Textos e imagens: Gustavo Piqueira

Design: Casa Rex

Revisão: Plínio Martins Filho e Graciele Carnevale

**Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM/USP)**

---

Piqueira, Gustavo.

*Cacofonia à Brasileira: Um Olhar Sobre o Brasil*

*Pitoresco de Victor Frond* / Gustavo Piqueira. – São Paulo:

Publicações BBM, 2024.

96 p. : il. ; 21 x 27 cm

ISBN: 978-65-87936-30-7

1. Brasil-Império 2. Fotografia 3. Frond, Jean Victor  
4. Litografia 5. Gravura - Técnicas I. Título.

CDD 770.98103

---

Bibliotecária: Jeanne B. Lopez, CRB-8/7268

Este livro foi publicado em novembro de 2024.

O miolo foi impresso no papel Pólen Bold 90 g/m<sup>2</sup> e a capa no papel Markatto Concetto Bianco 320 g/m<sup>2</sup> pela Gráfica CS. Foram usadas as famílias tipográficas Degular e Neue Haas Grotesk.

Direitos reservados a

**Biblioteca Brasileira** Guita e José **Mindlin**

Rua da Biblioteca, 21 cep 05508-065  
Cidade Universitária, São Paulo, sp, Brasil  
bbm@usp.br tel.: (11) 2648-0320

Printed in Brazil 2024.

Foi feito o depósito legal.

publicações  
**BBM**



ISBN 978-65-87936-30-7