



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Leila Cristina Gibin Coutinho


**Uma cidade pitoresca? A representação visual dos negros e da capital do  
Império do Brasil nos álbuns de viagem (1845-1861)**

Rio de Janeiro

2021

Leila Cristina Gibin Coutinho

**Uma cidade pitoresca? A representação visual dos negros e da capital do Império do  
Brasil nos álbuns de viagem (1845-1861)**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Camila Borges da Silva

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

C871 Coutinho, Leila Cristina Gibin.  
Uma cidade pitoresca? A representação visual dos negros e da capital do Império do Brasil nos álbuns de viagem (1845-1861) / Leila Cristina Gibin Coutinho. – 2021.  
172 f.

Orientador: Carlos Eduardo Pinto de Pinto.  
Coorientadora: Camila Borges da Silva.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Negros – Rio de Janeiro (RJ) – História – Teses. 2. Negros – Retratos – História – Teses. 3. Litografia – Rio de Janeiro (RJ) – História – Teses. 4. Viajantes – Rio de Janeiro (RJ) – História – Teses. I. Pinto, Carlos Eduardo Pinto de. II. Silva, Camila Borges da. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDU 308-054 (=96)(815.31)(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Leila Cristina Gibin Coutinho

**Uma cidade pitoresca? A representação visual dos negros e da capital do Império do Brasil nos álbuns de viagem (1845-1861)**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2021.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto (Orientador)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Camila Borges da Silva (Coorientadora)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

---

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Renata Figueiredo Moraes  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Rio de Janeiro

2021

## AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas foram de suma importância em minha vida ao longo da realização desse trabalho, portanto, gostaria de mencionar algumas delas. Agradeço ao amor da minha vida, Marco Túlio, por toda ajuda, por sempre acreditar no meu potencial e por tonar meus dias mais felizes. Aos meus pais, Leila e Sérgio Coutinho, que foram a minha primeira base, estiveram comigo em todas as minhas realizações e angústias. Ao meu irmão preferido e único, Sandro Coutinho, e sua esposa, Cristiane Coutinho, que me dão apoio e estão sempre na torcida.

Ao meu querido orientador, Carlos Eduardo, que tem me auxiliado desde meus primeiros passos em minha vida acadêmica, com quem construí uma bela amizade que tem rendido muitos sorrisos, reflexões e aprendizado. E minha querida coorientadora, Camila Borges, sempre amável, fez excelentes apontamentos e críticas necessárias. Paulo Knauss, que gentilmente aceitou avaliar esse trabalho, trazendo orientações e reflexões singulares, indispensáveis a realização dessa tarefa. E a radiante Renata Moraes, cuja aulas foram fundamentais à minha formação como historiadora, que segue me auxiliando, fazendo críticas construtivas e dando excelentes contribuições.

Às seguintes instituições detentoras de acervo e seus funcionários e funcionárias: Museu Imperial, Biblioteca Nacional e Arquivo Nacional.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 88882.450797/2019-01.

## RESUMO

COUTINHO, L. C. G. *Uma cidade pitoresca? A representação visual dos negros e da capital do Império do Brasil nos álbuns de viagem (1845-1861)*. 172f. 2021. Dissertação (Mestrado em História Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

O presente trabalho tem como principal objetivo analisar a imagem dos negros na capital imperial a partir de quatro álbuns de viagem feitos por artistas viajantes europeus. Para isso foram selecionados os seguintes álbuns: *Rio de Janeiro pitoresco* (1842-1845), de Louis Auguste Moreau e Louis Buvelot, *Panorama de la ville de Rio de Janeiro* (1845), de Iluchar Desmons, *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* (1856), de Pieter Godfre Bertichen e *Brasil pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1861). Nesses álbuns, até os anos 1850 a imagem do negro era farta, depois disso, passou a ser escassa, tornando a apresentação da capital imperial mais moderna e civilizada – ou seja, mais europeia, como definido por Celeste Zenha. Isso se deveu a dois motivos: a ascensão dos saquaremas ao poder e a proclamação da lei de 1850, Eusébio de Queiroz, que proibia o tráfico de escravizados. Nos álbuns, procurou-se arrolar variados aspectos da percepção que os artistas imprimiram sobre negros e negras, como: vestuário, atividades de trabalho, festividades, castigos, presença de laços familiares, hierarquizações. Ademais, pretende-se compreender o que tais aspectos significavam para a representação da cidade do Rio de Janeiro, bem como analisar em quais locais os negros foram representados e em quais situações. Com tais objetivos, a proposta dessa dissertação coaduna com os estudos da Cultura Visual, de maneira a pensar a produção da imagem a partir de sua própria época. Soma-se o conceito de representação, conforme dito por Roger Chartier, considerando a imagem não como uma representação do real, mas como um campo de disputas sociais.

Palavras-chaves: Negros. Artistas viajantes. Rio de Janeiro. Representação. Litografias.

## ABSTRACT

COUTINHO, L. C. G. *A picturesque city? The visual representation of blacks and the capital of the Empire of Brazil in travel albums (1845-1861)*. 172f. 2021. Dissertação (Mestrado em História Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

The main objective of this work is to analyze the image of black people in the royal capital from four travel albums made by European traveling artists. For this, the following albums were selected: *Rio de Janeiro pitoresco* (1842-1845), by Louis Auguste Moreau and Louis Buvelot, *Panorama de la ville de Rio de Janeiro* (1845), by Iluchar Desmons, *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* (1856), by Pieter Godfre Bertichen and *Brasil pitoresco*, by Victor Frond and Charles Ribeyrolles (1861). In these albums, until the 1850s the image of black people was abundant, but after that, it became scarce, making the presentation of the imperial capital more modern and civilized – that is, more European, as defined by Celeste Zenha. This was due to two reasons: the rise of saquaremas to power and the proclamation of the 1850 Law, Eusébio de Queiroz Law, which prohibited the slave trade. Those albums present many different perceptions of the artists about the life of black people, such as: clothing, work activities, festivities, punishments, presence of family ties, hierarchies. Furthermore, it is intended to understand what these aspects meant for the representation of the city of Rio de Janeiro, as well as to analyze in which places black people were represented and in what situations. With such objectives, the proposal of this dissertation is in line with the studies of Visual Culture, in order to think about the production of the image from its own time. The concept of representation is added, as said by Roger Chartier, considering the image not as a representation of the real, but as a field of social disputes.

Keywords: Black people. Traveling artists. Rio de Janeiro. Representation. Lithographs.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	A carioca.....	31
Figura 2 -	Capa de <i>Rio de Janeiro pitoresco</i> .....	34
Figura 3 -	Tomado do Morro de Santo Antônio a voo de pássaro.....	39
Figura 4 -	Tomado do Morro de Santo Antônio a voo de pássaro editada.....	41
Figura 5 -	Museu Nacional – Campo da Aclamação.....	43
Figura 6 -	Capa de <i>O Brasil pitoresco e monumental</i> .....	44
Figura 7 -	<i>Les Aqueducs a Rio de Janeiro</i> (Aquedutos no Rio de Janeiro).....	47
Figura 8 -	<i>Brasil pitoresco</i> : caixa de guarda, capa e fundos.....	53
Figura 9 -	<i>Le depart des pompiers courant a un incendie</i> (o departamento de bombeiros durante um incêndio).....	55
Figura 10 -	<i>Les rafraichissemens de l'après dîner sur la Place du Palais</i> (Refeições à tarde na Praça do Palácio).....	65
Figura 11 -	Vista da Mãe D'Água (1850).....	66
Figura 12 -	Pintura de Arnaud Julien Pallière (1830).....	67
Figura 13 -	Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência.....	69
Figura 14 -	Escrava de ganho vendedora.....	70
Figura 15 -	Natureza morta.....	71
Figura 16 -	Tomado à voo de pássaros do Castelo.....	89
Figura 17 -	Sem título.....	91
Figura 18 -	Sem título.....	93
Figura 19 -	Alfandega – praia dos mineiros.....	95
Figura 20 -	Largo do Paço.....	96
Figura 21 -	Tomado do Morro de Santo Antônio à voo de pássaro.....	99
Figura 22 -	Tomada da chácara do senhor Barão de Mauá a voo de pássaro.....	100
Figura 23 -	<i>La pedreira a Rio de Janeiro</i> (a pedreira no Rio de Janeiro).....	102
Figura 24 -	A carioca.....	103
Figura 25 -	O Entrudo.....	106
Figura 26 -	O Divino.....	107



Figura 27 -	O Judas.....	108
Figura 28 -	Sem título.....	109
Figura 29 -	Sem título.....	110
Figura 30 -	Tomado do Morro de Santo Antônio a voo de pássaro.....	119
Figura 31 -	Vista da Glória tomado do Passeio Público.....	121
Figura 32 -	Tomada da Chácara do Sr. Barão Mauá a voo de pássaro.....	124
Figura 33 -	A Lapa, a rua do Ouvidor.....	125
Figura 34 -	Sem título.....	128
Figura 35 -	Sem título.....	129
Figura 36 -	<i>Coffee carries</i> (carregadores de café).....	130
Figura 37 -	Sem título.....	131
Figura 38 -	Praça do Comércio: Rua Direita.....	133
Figura 39 -	Barraca de quitandeira.....	134
Figura 40 -	Clube fluminense.....	135
Figura 41 -	<i>Palais Impérial a Rio de Janeiro</i> (Palácio Imperial no Rio de Janeiro).....	136
Figura 42 -	Rio de Janeiro - Colégio para meninas.....	138
Figura 43 -	Cemitério dos Ingleses – Rio de Janeiro.....	139
Figura 44 -	Retrato do imperador dom Pedro II.....	140
Figura 45 -	Vista da entrada do Rio de Janeiro.....	141
Figura 46 -	<i>Le départ pour la roca</i> (a saída para a roça).....	142
Figura 47 -	Cédula de 200 cruzeiros.....	143
Figura 48 -	Louis Buvelot.....	171
Figura 49 -	Charles Ribeyrolles.....	172

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 -	Relação de imagens de negros e brancos no álbum <i>Rio de Janeiro pitoresco</i> .....	32
Gráfico 2 -	Relação de imagens de negros e brancos no álbum <i>Panorama de la ville de Rio de Janeiro</i> .....	38
Gráfico 3 -	Relação de imagens de negros e brancos no álbum <i>Rio de Janeiro e seus arrabaldes</i> .....	45
Gráfico 4 -	Relação de imagens de negros e brancos nas imagens sobre a capital imperial no álbum <i>Brasil Pitoresco</i> .....	48

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 -	Número de crianças representadas nos álbuns .....	104
Tabela 2 -	Trabalhos apresentados por Louis Buvelot nas Exposições Gerais de Belas Artes .....	165
Tabela 3 -	Trabalhos apresentados por Louis Auguste Moreau nas Exposições Gerais de Belas Artes .....	166
Tabela 4 -	Trabalhos apresentados por Iluchar Desmons nas Exposições Gerais de Belas Artes .....	167
Tabela 5 -	Trabalhos apresentados por Pieter Godfred Bertichen nas Exposições Gerais de Belas Artes .....	167
Tabela 6 -	Locais do Rio de Janeiro que aparecem nos álbuns .....	168

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
EGBA	Exposição Geral de Belas Artes
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 ENTRANDO EM UM NOVO UNIVERSO</b> .....	26
1.1 <b>O pitoresco, a paisagem e a história</b> .....	26
1.2 <b>Rio de Janeiro pitoresco</b> .....	30
1.3 <b>Panorama de la ville de Rio de Janeiro</b> .....	38
1.4 <b>Rio de Janeiro e seus arrabaldes</b> .....	42
1.5 <b>Brasil pitoresco</b> .....	46
1.6 <b>A chegada da Missão Francesa e o estabelecimento de instituições artísticas</b> .....	59
1.7 <b>A representação dos negros e das negras nas imagens oitocentistas</b> .....	64
<b>2 A REPRESENTAÇÃO DOS NEGROS E O IDEAL CIVILIZATÓRIO</b> .....	73
2.1 <b>A hegemonia dos conservadores e a política imperial</b> .....	73
2.2 <b>A visão do estrangeiro</b> .....	83
2.3 <b>O vestuário africano e europeu</b> .....	87
2.4 <b>A família</b> .....	98
2.5 <b>Conversas, danças e castigos</b> .....	105
<b>3 A PRESENÇA NEGRA NA CAPITAL IMPERIAL</b> .....	112
3.1 <b>Rio de Janeiro, a capital imperial</b> .....	112
3.2 <b>O Rio de Janeiro pelos olhares dos artistas</b> .....	116
3.3 <b>O trabalho negro nas ruas da cidade</b> .....	118
3.4 <b>A produção dos artistas para além dos álbuns</b> .....	137
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	145
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	150
<b>APÊNDICE A</b> .....	165
<b>APÊNDICE B</b> .....	168
<b>ANEXO</b> .....	171

## INTRODUÇÃO

No decorrer do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro passou por inúmeras transformações, presenciou a chegada da Família Real Portuguesa, momento que se tornou sede do império ultramarino português. Já no Brasil independente, transformou-se em capital imperial<sup>1</sup> e em 1834 Município Neutro da Corte. Essas mudanças foram sentidas, não apenas em seu título, mas no dia a dia da cidade, que recebeu moradores ilustres, foi palco dos acontecimentos históricos e teatro do poder.

Desde o século XVIII, o Rio de Janeiro era uma das mais importantes cidades da América portuguesa. Em 1763, havia desbancado Salvador, tornando-se sede do Vice-rei e do Governador-geral do Brasil. Mais tarde, com os desdobramentos da Revolução Francesa e a ascensão de Napoleão Bonaparte, acentuou-se a delicada relação entre Portugal, Inglaterra e França. Como resultado, o inédito acontecimento da transferência da Corte portuguesa para uma de suas possessões ultramarinas. Mesmo tendo possessões espalhadas na América, África e Ásia, o Rio de Janeiro foi escolhido para sediar a Família Real (ENDERS, 2015).

Apesar de sua relevância, o Rio de Janeiro estava muito aquém do que se esperava de uma capital, especialmente se comparada às cidades europeias. A cidade era pequena, basicamente limitada entre quatro morros (Santo Antônio, São Bento, Castelo e Conceição), com ruas estreitas, sujas e insalubres. Existiam poucos espaços culturais e de entretenimento para as elites. Além disso, circulavam negros (livres, libertos e escravizados) por todos os lados, muitas vezes maltrapilhos, realizando todos os serviços necessários manutenção da vida na cidade (SANTOS, 1979).

A transferência da sociedade de corte portuguesa para o Rio de Janeiro requereu diversas modificações na dinâmica da cidade e do país, destacando-se a criação da imprensa régia, da Real Academia Militar, do Jardim Botânico e do Banco do Brasil. Além disso, houve mudanças e reformas na estrutura física da cidade, que foi palco de acontecimentos de relevo, como a Coroação de dom João VI (ENDERS, 2015).

Nesse contexto, cabe destacar algumas medidas, tais como a Abertura dos Portos às Nações Amigas, a chegada da Missão Artística Francesa e a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Enquanto o Brasil esteve sob o domínio português, vigorou uma

---

<sup>1</sup> Nesse trabalho utilizo o termo capital imperial para me referir ao Município Neutro da Corte, assim dialogando com o termo utilizado por Marly Motta, cidade-capital, para se referir ao Rio de Janeiro em diversos períodos, inclusive, o imperial (MOTTA, 2004).

legislação que proibia a entrada de estrangeiros na região, leis que ficaram mais rígidas com a descoberta de metais preciosos em Minas Gerais no século XVIII. Quando um estrangeiro – isso é, não português – recebia permissão para permanecer no Brasil, sua estada era vigiada. Desse modo, durante três séculos a maioria dos relatos produzidos sobre o Brasil foi feita por portugueses (LARA, 2013). Para atender às exigências britânicas (aliados que auxiliaram a transferência da Corte ao Brasil) foi necessário decretar a Abertura dos Portos às Nações Amigas, pondo fim ao monopólio português, como também se retirou a proibição da entrada de estrangeiros (FRANÇA, 2013).

Além disso, a chegada de artistas europeus em 1816 e a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios possibilitaram a ampliação de uma esfera artística e intelectual na cidade. Os artistas da Missão foram responsáveis por registrar a Corte nos trópicos e arquitetar as transformações na cidade seguindo o molde francês. Nesse sentido, deve-se considerar a ideia do Brasil, especialmente o Rio de Janeiro, como uma “Europa possível”, como defende Afonso Marques dos Santos: “(...) importava trazer da Europa o gosto, a cultura e o conhecimento científico do alvorecer do século XIX – a Europa possível para o Império tropical” (SANTOS, 1979, p. 39).

Declarada a Independência, a cidade transformada em capital imperial e posteriormente em Município Neutro da Corte (1834), continuou tendo sua relevância alavancada. A cidade detinha a capacidade de ser polo aglutinador de grandes eventos, servindo de modelo a ser seguido pelos demais centros urbanos do país. De fato, como afirma Marly Motta, o Rio de Janeiro detinha as sedes de poder político, administrativo e econômico. Era onde se concentravam as principais formas de vida cultural, exemplo de cosmopolitismo e ideal de civilização espelhado na Europa (MOTTA, 2004). Portanto, a cidade do Rio de Janeiro era “o lugar da política e da cultura, como núcleo da sociabilidade intelectual e da produção simbólica, representando (...) o papel de foco da civilização, núcleo da modernidade, teatro do poder e lugar de memória” (MOTTA, 2004, p. 9).

Essa cidade constantemente renovada chamou atenção dos viajantes, atraindo para a capital imperial um grupo formado, principalmente, por europeus. Estima-se que a maioria dos viajantes eram ingleses ou franceses e somava aproximadamente 70% dos viajantes, seguida por alemães, que chegavam próximo aos 30%, e os demais vinham de países como Itália, Holanda, Áustria e Rússia. A profissão desses viajantes costumava ser a motivação do deslocamento, a maior parte (80%) dos viajantes eram cientistas, artistas e marinheiros, os demais eram comerciantes, missionários, médicos, cônsules etc. (SELA, 2008). Elaine Dias destaca a intensa presença de estrangeiros na cidade:

É altamente numerosa a quantidade de estrangeiros que residiram no Rio de Janeiro, atuantes nas mais diversas áreas de conhecimento e de diferentes nacionalidades. Portugueses, franceses, alemães, espanhóis, entre outros, trocaram suas terras pelo Brasil em busca de trabalho, afirmação consagração e experiência. No campo artístico, esse número corresponde não apenas ao tradicional mundo das belas artes, no qual a pintura encontrou seu maior sucesso, mas também à gravura, à fotografia e às técnicas mais inovadoras em torno da reprodução da imagem, além de grandes oportunidades no ambiente do teatro e da música (DIAS, 2019, p. 129).

Esse corpo variado de estrangeiros produziu diversas formas de relato sobre o Rio de Janeiro, suas visões foram permeadas por suas vivências sócio-históricas, trazendo um olhar singular a respeito de um mesmo objeto. Assim, ao mesmo tempo que existiam semelhanças nos relatos, escritos ou visuais, neles há algo único e peculiar. Portanto, a figura do artista viajante ganha aqui especial interesse, já que eles produziram vastas imagens sobre o Rio de Janeiro e seus habitantes e com elas apresentaram uma visão da cidade para o público europeu, ou mesmo brasileiro. Assim permitindo que o público que vivia em outro continente, a Europa, pudesse também fazer uma espécie de viagem (CHIAVARI, 2000).

Contrastando com o ideal civilizatório a partir do Rio de Janeiro, estava a circulação em ampla escala da população negra. Estima-se que, em meados do século XIX, 40% da população carioca era escrava (ENDERS, 2015). Os escravizados - homens, mulheres e crianças - eram propriedades dos senhores. Tais cativos trabalhavam em todos os serviços que eram rejeitados pelos homens brancos e em que a força física era necessária (HONORATO, 2008). Muitas vezes eram colocados ao ganho ou ao aluguel para exercer atividades como as de barbeiro, vendedor de quitutes e frutas, carregador de sacas de alimentos, caixotes etc. Também faziam os serviços domésticos e cuidavam das crianças, a exemplo das mucamas e amas de leite (ENDERS, 2015).

Ademais, ter um escravo demarcava *status* social, significando uma tentativa de elevar-se na hierarquia social. Era comum que mesmo os populares tivessem ao menos um escravo, e quanto mais escravos tivesse uma família, mais alto era o seu poder econômico. Era comum que saíssem à rua levando consigo grande número de cativos luxuosamente vestidos (SOARES, 2007).

A cidade também detinha muitos negros livres e libertos - segundo o censo de 1849 - havia 10732 libertos no Rio de Janeiro. Estes tentavam ganhar a vida nas ruas da urbe e muitas vezes competiam com os escravizados pelos mesmos serviços desvalorizados. Em outras situações, conseguiam ascender economicamente, detendo grandes posses e seus próprios escravos, mas ambos os grupos tinham que lidar com o estigma associado à cor da pele (KARASH, 2000).



A presença de negros nas ruas do Rio, além de sua natureza tropical exuberante, fazia do Rio um local atrativo para artistas viajantes. Somou-se a essas características a criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) em 1826, em substituição à Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, das Exposições Gerais de Belas Artes – (EGBA) – (CAMPOFIORITO, 1983). Esse corpo variado de estrangeiros ganha aqui especial interesse, já que eles produziram vasta documentação sobre o Rio de Janeiro e seus habitantes.

Desde o século XVII os relatos de viagem eram amplamente difundidos e levavam curiosidades sobre outros países às cidades europeias. Nesse sentido, a literatura de viagem ganhou destaque, pois facilitava ao leitor conhecer um “novo mundo” mesmo sem realizar uma grande viagem. Faziam sucesso os chamados álbuns pitorescos, que davam ar de fidedignidade ao relato, pois não buscavam o belo, mas sim mostrar a “realidade” daquela localidade. Eram destacados aspectos como a vegetação, moradia, habitantes, em especial os pormenores culturais que fossem considerados exóticos (LIMA, 2004).

Dito isso, foram produzidos vários álbuns de viagem sobre o Rio de Janeiro e sobre outras cidades do Brasil no Oitocentos. Tais produções poderiam ser apenas textuais, com textos e imagens ou ainda apenas com imagens. Alguns deles foram comercializados como souvenir, alguns foram vendidos no Brasil e na Europa (KOSSOY; CARNEIRO, 2002). Dessa forma, muitas obras procuraram relatar a capital imperial, seu centro urbano e bairros do entorno, além de registrar a população negra em grande quantidade, mostrando suas atividades de trabalho e aspectos culturais.

Nessa pesquisa me interessei especificamente pela chegada de artistas europeus que produziram álbuns de viagens com imagens que retratavam a presença negra nos centros urbanos da cidade do Rio de Janeiro. Busco entender o que a imagem dos negros – num momento em que a escravidão era vista como um sinal de atraso – significava para a representação da capital imperial. Para tal, uso como base quatro álbuns de viagem: *Rio de Janeiro pitoresco*, de Louis Auguste Moreau e Louis Buvelot e *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, de Iluchar Desmons, *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* (também conhecido como *O Brasil pitoresco e monumental*), de Pieter Godfred Bertichen e *Brasil Pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles.

Nos primeiros dois álbuns, que foram produzidos antes de 1850, a representação dos negros era abundante e variada. Em contrapartida, nos demais álbuns, produzidos depois de 1850, a imagem do negro se tornou escassa. Aqui, assumo a perspectiva de Celeste Zenha, que defende que existiu uma mudança na representação dos negros e do Rio de Janeiro a partir de 1850. A imagem dos negros, que antes era abundante e demonstrava diversos

aspectos de sua vida cotidiana, passou a ser pontual. A cidade do Rio de Janeiro foi branqueada, a exemplo das damas vestindo roupas europeias. Deu-se grande destaque aos prédios públicos, numa tentativa de demonstrar um Rio de Janeiro “civilizado” (ZENHA, 2004).

Aqui, nesse estudo, apesar de ter selecionado quatro álbuns, dois que representaram o negro em abundância e dois em que a imagem deles foi esvaziada. É importante frisar que outros álbuns detêm a mesma característica que comprovam a hipótese, os álbuns aqui selecionados foram escolhidos devido ao seu maior número de fontes. Dentre os álbuns produzidos antes de 1850 como *Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil* (Vistas e costumes da cidade e da vizinhança do Rio de Janeiro, Brasil), de Henry Chamberlain e publicado em 1822, contendo inúmeras imagens específicas sobre os negros, sejam realizando tarefas de trabalho ou acompanhando seus senhores. *Brasil pitoresco, histórico e monumental*, de Joseph Alfred Martinet, publicado em 1847 contendo quatro imagens em que três aparecem negros.

Podem ser mencionados mais álbuns cuja data da publicação foi posterior a 1850 e que a presença negra se encontra diminuída. Um deles é a produção *Álbum do Rio de Janeiro moderno*, uma produção de Auguste Sisson, em que não se sabe a data exata de publicação, mas sabe-se que foi posterior a 1850, onde o artista retratou poucos negros e quando apareciam era de maneira discreta.

Dito isso, cabe a pergunta: o que levou à mudança da representação dos negros no Rio de Janeiro? O motivo apontado por Celeste Zenha seria a lei de 1850, Eusébio de Queiroz, um marco das pressões inglesas para o fim do tráfico de escravizados de maneira efetiva (2006). Após vários acordos com ingleses em 1831 foi decretado o fim do comércio atlântico de escravizados, no entanto, a lei não foi eficaz. O tráfico continuou de forma intensa, que teve fim em 1850 (ARAÚJO, 2018).

Além de considerar a lei de 1850 como um marco, acrescento também a ascensão do grupo político conservador conhecido como saquaremas. Tal grupo político alcançou a “direção” do governo a partir da década de 1850, e primou em fazer do Rio de Janeiro - capital imperial e Município Neutro da Corte - o centro do poder administrativo, da civilização e cultura brasileira. Para Ilmar de Mattos:

Na cidade tornada Município Neutro da Corte pelo Ato Adicional de 1834, a colocação em destaque do seu papel administrativo pela direção conservadora imprimida pelos saquaremas à política imperial, que por meio das práticas desenvolvidas quer por meio das representações elaboradas, dentre as quais ganhava relevo o sublinhar constante da expressão “neutro” que qualificava o município onde se localizava a Corte, tinha como corolário a desqualificação da cidade como espaço

político de liberdade e igualdade jurídica dos cidadãos. Na Corte imperial, burocratas, negociantes e plantadores escravistas entrecruzavam seus interesses urdindo uma preponderância que se expressava na consolidação da ordem política imperial (MATTOS, 2002, p. 81).

O Rio de Janeiro se tornou uma porta para o interior do Brasil e por ela deveriam passar modelos de comportamento, símbolos, valores levando a “civilização” para outras cidades (MATTOS, 2002). Nesse projeto político conservador estava em pauta a produção agrícola em larga escala, para a qual a mão de obra escravizada era considerada indispensável. Dessa maneira, apesar de rejeitarem a imagem do negro, era a força de trabalho dos escravizados que sustentava o processo de civilização brasileiro (MATTOS, 2009). Nas palavras de Ilmar de Mattos:

O principal propugnador do regresso conservador estabelecia particular relação de implicação entre agricultura e civilização, pois se a grande lavoura de exportação de produtos coloniais dependia da mão de obra escrava negra, era a escravidão quem propiciava, no fundamental, a civilização que deveria distinguir o império do Brasil (MATTOS, 2009, p. 37).

O Rio se tornava parte central em seus planos de governo, pois tinha como função educar e civilizar, ser exemplo para as demais cidades. Portanto, era também local que concentrava a elite, as livrarias, as lojas da moda e era centro das principais decisões políticas (MOTTA, 2004). Era essencial que nas imagens o Rio de Janeiro fosse representado e lido como uma cidade civilizada, o que contribuiria para que a imagem do negro - que já era escassa nas formas mais valorizadas de arte como a pintura - diminuísse. A presença negra ficou cada vez mais incomoda nos álbuns de viagem aos olhos daqueles que os viam como inferiores. Como afirma Schwarcz, “(...) o escravismo representava o oposto da imagem civilizada e progressista que o país procurava veicular. Melhor apostar na natureza exótica dos trópicos e em seus habitantes primeiros, e deixar escravos como sombras, silêncios e sobras da representação” (SCHWARCZ, 2014, p. 393).

## **Quadro teórico**

Durante muito tempo, as imagens foram deixadas de lado pelos historiadores, ou foram utilizadas como mera ilustração. Mas com a “revolução historiográfica” a partir da Escola dos *Annales*, as fontes escritas, orais e as imagens ganhariam a mesma relevância. A imagem tem um potencial ímpar de comunicação, sendo “capaz de atingir todas as camadas

sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão.” (KNAUSS, 2006, p. 99).

Peter Burke aponta para o desenvolvimento, nos últimos tempos, para novos campos da história, como a história das mentalidades e a história cultural. Dessa forma, as leituras desses novos campos ficariam empobrecidos ou não seriam possíveis somente com a utilização de fontes tradicionais. Portanto, a história oral, a literatura e as imagens ganham cada vez mais espaço (BURKE, 2004).

O autor defende que a imagem deve ser trabalhada juntamente com outras fontes e os historiadores devem criar métodos de crítica às fontes, assim como realizaram com os documentos textuais. Deve-se, portanto, lembrar que as imagens dão acesso à visão de mundo em determinado contexto, lembrando que seu produtor tem uma intenção, ela deve ser contextualizada em seu período de produção, sendo necessário pensar as entrelinhas, os detalhes e as ausências (BURKE, 2004).

O conceito de representação se tornou grande aliado na análise de imagens e está no cerne da renovação da história cultural, no momento que foi muitas vezes chamado de crise das ciências sociais e *linguistic turn* (CHARTIER, 1991). Nesse contexto, deu-se relevância às novas formas de abordagem, novos temas e novas fontes, a imagem e o audiovisual ganharam espaço no ofício do historiador.

Pelas considerações de Carlo Ginzburg, é verificável um significado não-mimético quando a representação denota uma ausência e aponta um símbolo e um significado mimético quando faz um objeto presente (GINZBURG, 2001 apud SANTOS, 2011).

Para Chartier a representação é um constante espaço de disputas de poder entre diferentes grupos. Não é algo que detém ares de neutralidade (CHARTIER, 1991):

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (...) As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio (CHARTIER, S/D, p. 17).

No final dos anos 1980 despontaram os estudos de Cultura Visual, que por sua vez reúne uma gama de significados. Abrangendo a diversidade de imagens como propagandas, filmes, fotografias, televisão e as artes visuais. Também é caracterizado pela sua interdisciplinaridade, partindo de um cruzamento dos estudos da história das artes com a antropologia, entre outros (MONTEIRO, 2008).

Há uma divergência entre diversos autores do que seria a Cultura Visual e de como ela deveria ser aplicada, um dos mais conhecidos no debate, Mirzoeff entende a Cultura Visual como uma abordagem que se possa utilizar para trabalhar vários espaços da vida contemporânea, pensando de que forma o público recebe a imagem (MONTEIRO, 2008).

Paulo Knauss apresenta duas perspectivas ao se trabalhar a Cultura Visual, uma delas seria mais limitante, a exemplo da proposta de Mirzoeff, pois é específica para pensar a atualidade e seu intenso compartilhamento de imagens; por outro lado, há grupos mais abrangentes, como o de David N. Rodowick, para ele a cultura ou os Estudos Visuais devem ser usados para pensar a imagem em outros recortes temporais mais distantes, uma vez que não usá-la seria como ignorar a potencialidade da imagem ao longo da história. Portanto, o historiador deve entender a produção da imagem em diálogo com a lógica de sua época da produção da imagem (KNAUSS, 2006).

Ademais, a abordagem da Cultura Visual permite uma análise da imagem não apenas a partir de determinado valor estético, mas pensar seu papel na vida cultural da sociedade (MONTEIRO, 2013). De maneira mais geral, Knauss conclui que a maioria dos estudos que abarcaram a Cultura Visual entendem a imagem como uma representação visual, em que nela existe uma construção de sentido em determinado contexto social (KNAUSS, 2006). Assim, estabelece-se uma relação entre estudos da Cultura Visual e a representação, como diz Rosana Monteiro:

No contexto da cultura visual, a imagem, além de representação, pode ser entendida como um artefato cultural; por isso ela permite a reconstituição da história cultural de grupos sociais, contribuindo também para um melhor entendimento de processos de mudança social, do impacto da economia e da dinâmica das relações interculturais. Ou seja, a representação também é uma prática de significação (MONTEIRO, 2008, p. 133).

Portanto, o método da análise de imagens a partir do entendimento de uma Cultura Visual, com a qual essa pesquisa coaduna, se faz relevante para entender as diversas representações. Portanto, é maneira eficaz de pensar a representação dos negros e negras no século XIX, buscando entender essas representações como pertencentes à Cultura Visual daquele período, afastando-a de seu significado enquanto apenas produção artística. Ao mesmo tempo entendendo-a como uma produção dotada de sinais, símbolos e significações que eram próprias da sociedade que a criou.

## Balanço historiográfico

Ao trabalhar com produções feitas pelos viajantes, muitas vezes a historiografia levou em consideração apenas relatos textuais, deixou de lado a imagem, ou a usou como mera ilustração. Apesar disso, não se deve esquecer que as imagens oferecem várias possibilidades de leitura e interpretações, para além dos textos, e podem ampliar nosso entendimento sobre a história (KOSSOY; CARNEIRO, 2002). A mudança começou na década de 1990, com a coleção, dividida em três volumes, denominada *O Brasil dos viajantes*, de Ana Maria Belluzzo, que reuniu imagens de artistas estrangeiros feitas em vários formatos, em diferentes períodos e com diferentes objetos. Na obra, são encontradas imagens de negros, de indígenas, das cidades, da natureza, dos alimentos, da fauna e da flora. Trata-se de um grande esforço em prol de reunir e analisar diferentes tipos de imagens, mostrando que a imagem de viagem é fonte riquíssima e indispensável ao trabalho do historiador (BELLUZZO, 1994, 3 v.).

Nessa dissertação, meu interesse central é a presença negra nos álbuns de viagem, portanto, destacarei as principais obras que trabalham com essa temática. Apesar das abordagens terem se iniciado há pouco tempo, já existe uma produção significativa que buscou pensar de forma mais aprofundada a imagem de negros e da escravidão. Assim, cito as três principais: *O olhar europeu* (2002), de Boris Kossoy e Maria Luiz Tucci Carneiro, *Modos de ser, modos de ver* (2008), de Maria Eneida Mercante Sela e *No estúdio do fotógrafo* (2006), de Sandra Sofia Machado Koutsoukos.

Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro buscaram entender as representações sobre os escravos através das imagens feitas por estrangeiros em *O olhar europeu - O negro na iconografia brasileira do século XIX*. A obra de Kossoy e Carneiro teve como principal objetivo demonstrar a potencialidade das imagens para realização de leituras sobre a história do Brasil, visto que, muitas vezes estas foram deixadas à margem pela historiografia. A ideia central dos autores era comparar obras a partir da representação da escravidão, articulando diferentes visões. Ganham destaque, cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e

Salvador, importantes centros urbanos.<sup>2</sup> Os autores, procuraram analisar diferentes aspectos da escravidão, como a escravidão urbana, o olhar europeu sobre as “raças” africanas, o mercado de escravos, a suas formas de resistência, a repressão e seus registros fotográficos, especialmente aquelas consideradas como expressão do exótico e vendidas como souvenir (KOSSOY; CARNEIRO, 2002).

Acresce a publicação da tese de doutorado de Eneida Maria Mercante Sela, intitulada *Modos de ser, modos de ver: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Nesse trabalho, Sela teve como objeto de estudo as imagens produzidas pelos viajantes europeus na primeira metade do século XIX e analisou seus olhares sobre os escravos na cidade do Rio de Janeiro. Para cumprir seus objetivos ela utilizou como fontes as imagens e relatos textuais produzidos pelos estrangeiros. Em suas próprias palavras, buscou: “(...) examinar as maneiras pelas quais os viajantes europeus que estiveram no Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XIX perceberam e representaram os africanos na experiência da escravidão” (SELA, 2008, p. 25).

Para tal, foram selecionados pinturas, álbuns pitorescos, imagens avulsas, com e sem autoria conhecida. A historiadora sistematizou o pensamento intelectual atribuído ao período, trabalhando com os filtros que os olhares dos viajantes carregavam. Tratou do reconhecimento visual de valores tipicamente africano que estavam presentes naquela sociedade, em destaque para suas representações culturais, como aparência, tatuagens, danças. Analisou, em especial, as chamadas divisões de “raças” e “tribos” dos povos africanos. Sela faz apontamentos rápidos sobre duas pranchas do álbum *Rio de Janeiro Pitoresco* de Louis Buvelot e Louis Auguste Moreau. Que foram demonstradas como exemplo típico de um álbum “pitoresco” ela descreve as pranchas, que contêm vários desenhos de ambientes urbanos, paisagens, com e sem legenda e representavam os escravos, em especial, trabalhando (SELA, 2008).

Em comparação com a obra de Sela, a produção de Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro tem como principal objetivo demonstrar a potencialidade da imagem como fonte histórica para a pesquisa sobre a escravidão. Já Maria Eneida Mercante Sela realizou efetivamente uma análise da escravidão por meio das produções visuais e textuais de viajantes.

---

<sup>2</sup> Com objetivos semelhantes cito a obra de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *A travessia da Calunga Grande*, que reúne cerca de 500 obras que tratam do negro livre, liberto e do escravo no Brasil num recorte cronológico que abrange os séculos XVII, XVIII e XIX, privilegiando o olhar europeu (MOURA, 2000).

Apesar de não ter utilizado exclusivamente fontes produzidas por viajantes, se faz necessário menção ao trabalho de Sandra Sofia Machado Koutsoukos, *No estúdio do fotógrafo: Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil*. Assim como o livro de Kossoy e Carneiro, esta tese teve como destaque as grandes cidades como Salvador, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, porém sua produção ficou contida na segunda metade do século XIX. Koutsoukos realizou uma análise da representação da escravidão através de imagens, especificamente, as fotografias. Desta maneira, ela voltou sua atenção para os registros feitos não apenas de escravos, mas também de forros e negros livres, e pensou nas representações feitas deles e na influência deles em sua própria representação (KOUTSOUKOS, 2006).

Na obra, ela buscou defender a ideia de que as imagens em que os negros aparecem vestidos conforme o padrão europeu, não eram decorrentes de um processo de aculturação, mas sim de uma tentativa deliberada desses em se inserirem na ordem social vigente. As fotografias de escravos são divididas da seguinte forma: senhores que levavam seus escravos para serem fotografados para álbuns de família, outros para servirem de souvenir (estas imagens romantizavam a escravidão), fotografias que tinham como pretensão servir de base para teses científicas de cunho racista e fotos feitas de condenados inseridos em álbuns de detentos. A autora escolheu analisar especialmente fotos de estúdios pois a “(...) intrigava a história de se construir, no interior de um ateliê, uma cena que poderia ser (à primeira vista) mais facilmente conseguida no espaço público das cidades.” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 6).

Além disso, sua tese também trouxe uma introdução sobre a história da fotografia no século XIX e seu advento no Brasil, uma comparação entre os escravos e os negros livres e forros, assim mostrou a tentativa desses últimos em serem inseridos naquela sociedade desigual. Também houve espaço para dissertar sobre as fotos feitas de souvenir e para estudos racialistas. Assim Koutsoukos, apresenta um grande diferencial das fotografias trabalhadas por Kossoy e Carneiro, ao utilizar fotografias apenas imagens de estúdio e ao empregar fotos das galerias dos condenados, além de pensar a influência do próprio negro ou escravo e não apenas do fotógrafo no resultado da fotografia (KOUTSOUKOS, 2006).

Apesar de não ter uma análise da imagem dos negros, acrescento a tese de Maria Antonia Couto da Silva denominada *Um monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861)* e a tese de Lygia Segala, *Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond*. Ambos os trabalhos tratam especificamente de um álbum selecionado nessa pesquisa, *Brasil Pitoresco* de Victor Frond e Charles Ribeyrolles.



Lygia Segala foi a primeira autora a se debruçar sobre o livro-álbum idealizado por Victor Frond. Realizando uma análise do álbum a partir de uma comparação com as ideias iluministas, além de realizar uma biografia de Victor Frond atentando para suas relações com a política. Além disso, se tornou referência para o estudo de fotografia no Brasil (SEGALA, 1998).

No texto de Maria Antônia Silva, autora tem como principal intuito trabalhar a recepção do álbum e sua relação com a fotografia (SILVA, 2011). Conforme expressado acima, há pouca produção bibliográfica que tenha se esmerado nessa proposta e, em algumas obras, a temática é pouco aprofundada, já que apenas levantam possibilidades do uso das fontes e não procedem a uma análise propriamente dita. Faltam, portanto, trabalhos que tenham por pretensão pensar a relação dos negros com a cidade do Rio de Janeiro por meio das imagens, tarefa a que se propõe a pesquisa que aqui apresento.

Deste modo, esse estudo possibilita o enriquecimento das produções que priorizam a imagem como principal fonte histórica. Levando sempre em consideração uma análise crítica que ressalte que as imagens não são meramente uma recriação do real, mas são leituras que detêm finalidades específicas. Além de trazer uma singela contribuição para pensar a representação dos negros, enquanto diferencial: compreender como os negros estavam associados à imagem da cidade do Rio de Janeiro e quais eram suas relações com a urbe.

## **Divisão dos capítulos**

Dessa forma, o primeiro capítulo, *Entrando em um novo universo*, exhibe um panorama sobre as artes no Rio de Janeiro no século XIX e apresenta os álbuns pesquisados de forma detalhada. São explorados aspectos gerais que tangem a cada formato de álbum e sua composição formal, além de uma pequena trajetória biográfica dos autores dos álbuns. Faço um panorama sobre a estada de artistas estrangeiros no Rio de Janeiro, a chegada da Missão Artística Francesa e seus desdobramentos para as artes no Brasil, a criação da Academia Imperial de Belas Artes, e o estabelecimento das Exposições Gerais de Belas Artes. Além disso, realizo uma breve análise da representação dos negros nas imagens do século XIX a partir de álbuns de viagem, pinturas e fotografias.

O segundo capítulo, *A representação dos negros e o ideal civilizatório*, é voltado para a análise dos negros nos álbuns abordados. Dou relevância a aspectos como a presença de laços familiares, o tipo de vestuário apresentado, registros de festejos e punições. Para maior compreensão desses aspectos, levantei questões sobre o sentido de diferença e a desigualdade. Além disso, aponto também teorias científicas que, a partir do século XVIII, que afirmavam inferioridade do negro e superioridade do branco europeu. Tais teorias muitas vezes, influenciaram a visão desses artistas e da população em geral. Além disso, discuti a chegada do grupo conhecido como saquaremas ao poder e, colocando em voga o ideal de civilização que eles traziam consigo e deixaram os negros a margem.

No terceiro capítulo, *A presença negra e a Capital Imperial*, dou continuidade às análises, porém nesse momento com maior atenção aos aspectos físicos da urbe carioca associados à presença negra na cidade. Portanto, será analisado o ideal de cidade que foi representado nas imagens, apontando em quais regiões os negros foram registrados em maior número, em quais ruas eles estavam e onde não estavam. Além disso, analisarei outros aspectos, como o tipo de trabalho realizado, notadamente funções ligadas ao cuidado de crianças, venda de alimentos e transportes de objetos.

## 1 ENTRANDO EM UM NOVO UNIVERSO

Para compreender em que moldes se dava a representação de mulheres negras e homens negros, escravizados ou libertos, nos álbuns de viagens do século XIX, bem como sua diminuição gradativa na virada dos anos 1850, é fundamental abordar o panorama artístico do período. Naquele momento, se formou e consolidou o ensino sistemático das artes no Brasil, a partir de uma instituição oficial, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Ainda, iniciou-se uma divulgação intensa de obras realizadas aqui, por meio de álbuns, pinturas por encomenda, criação de estúdios fotográficos e elaboração de Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA). Com esse panorama no horizonte, o presente capítulo foi planejado com o propósito de apresentar os álbuns de viagem abordados na pesquisa, uma breve biografia dos artistas e o universo das artes no Brasil, a partir do Rio de Janeiro.

### 1.1 O pitoresco, a paisagem e a história

A partir do século XVIII houve a disseminação de uma cultura de publicação de álbuns de viagem no velho continente. Surgiu um público leitor interessado em relatos textuais e/ou com imagens produzidos por diferentes categorias como: geógrafos, cientistas, botânicos, mineralogistas e artistas. Esse tipo de literatura versava sobre diversas partes do globo, mas como a atenção naquele período estava voltada para a cultura clássica, existiu grande procura pelas cidades gregas e romanas. Por outro lado, as Américas também despertavam curiosidade, principalmente pelas suas características naturais, pela presença de grupos indígenas e do sistema escravista (LIMA, 2004).

Num primeiro momento os relatos eram, em sua maioria, constituídos apenas por textos sem imagens. No século XVIII, passou-se a acreditar que o uso de imagens nos registros traria maior fidedignidade, sobretudo quando se tratava de produções científicas (SELA, 2008). A facilidade de reprodução de imagens foi de grande proveito para os cientistas e botânicos, que em suas viagens científicas passaram a levar consigo artistas para registrar os resultados das pesquisas. A partir do século XIX tais publicações se tornaram

mais acessíveis e eram produzidas em maior quantidade, se tornando um grande negócio (ZENHA, 2002).

As novas técnicas de reprodução melhoraram a qualidade das imagens e reduziram seu custo. O uso da litografia permitiu a reprodução de imagens em ampla escala, levando-a até novos consumidores (LIMA, 2004). Normalmente as litografias eram produzidas a partir de desenhos ou de pinturas em aquarela, mas com o advento do daguerreótipo, diversos artistas apostaram em realizar seus álbuns com base nessa técnica, originada na França nos anos de 1840, a exemplo de *Brasil pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (SILVA, 2011).

A técnica de reprodução litográfica consistia na impressão de imagens a partir do uso de pedra de calcário poroso, água e gordura (LIMA, 2004). Celeste Zenha explica de maneira mais detalhada o procedimento químico da litografia:

O processo litográfico seguia os princípios da invenção de Alois Senefelder e estava baseado no fato de que o óleo e a água se repelem. Ele consistia em lavar a superfície da pedra litográfica com uma solução corrosiva à base de água, goma arábica diluída e ácido nítrico; a solução se fixava nas áreas que não haviam sofrido a ação da tinta à base de óleo utilizada anteriormente para os desenhos. Depois a superfície do relevo delineado pela ação do corrosivo era coberta com uma tinta oleosa que aderiu somente às marcas feitas pelo desenho. Finalmente, a tinta era transferida para o papel, que era pressionado contra a pedra através de uma prensa (ZENHA, 2004, não paginado).

É necessário ainda uma ressalva: apesar da imagem buscar garantir fidelidade ao relato, sabe-se que era comum que os desenhos, gravuras e aquarelas que fossem litografados sofressem alguma alteração durante o processo. Muitos litógrafos se sentiam à vontade em remover ou adicionar detalhes para deixar a imagem mais atraente, com isso, nem sempre se consegue saber o que foi ou não alterado numa imagem litografada (LIMA, 2004).

Deixando de lado os detalhes mais técnicos, é importante também analisar os viajantes. Afinal, o que os atraía a adentrar um navio, atravessar os mares e chegar a novos continentes? A decisão de deixar a terra natal, de embarcar rumo ao desconhecido e ao incerto poderia ser motivada por diversos fatores, como as conjunturas políticas que levavam ao exílio ou incentivos institucionais como prêmios e bolsas de pesquisa. Ainda assim essas respostas são genéricas, pois cada um desses viajantes tinha seus motivos e convicções. Saber o que determinou a viagem e a escolha pelo Brasil muitas vezes será uma barreira intransponível, mas certamente pode-se acrescentar o espírito aventureiro dos viajantes em desbravar novos horizontes (CAMPOFIORITO, 1983).

Ao desembarcarem, os artistas acabavam interagindo com os residentes. Muito deles criaram estabelecimentos onde ofereciam seus serviços de pintores, desenhistas, litógrafos, retratistas e fotógrafos, mesmo que em algum momento retornassem ao país de origem ou

rumassem para novas descobertas. Alguns artistas chegavam a criar vínculos institucionais dando aula em colégios ou ofereciam seus serviços em domicílio. Outros se vincularam à Academia Imperial de Belas Artes e muitos apresentaram obras nas Exposições Gerais de Belas Artes, onde poderiam ser premiados e ter seus trabalhos reconhecidos.

Fazer uma viagem no século XIX poderia ser considerado como um mergulho no desconhecido, nas incertezas e no estranhamento. Cada sujeito, artista viajante, que se colocou em tal situação a encara de forma única, confrontando uma vida inteira de antigas certezas com as novas e desconcertantes experiências. O viajante entra em contato com um “novo universo”, uma nova forma de pensar, novas crenças e costumes. As reações são diversas, o artista se encontra encantado, intrigado, perplexo. Apesar de ser considerado um “novo mundo”, os artistas já tinham travado um contato anterior com esses países a partir dos relatos construídos anteriormente ou através de cartas de algum parente que já residia no local (SCHWARCZ, 2008).

A Europa ansiava por informações a respeito das demais regiões do globo. Os avanços tecnológicos facilitaram o deslocamento entre continentes e percorrer maiores distâncias se tornou mais comum (embora ainda não fosse algo simples). O espírito aventureiro, a busca por respostas e o desenvolvimento da ciência impelia os sujeitos ao incomum. Diante dessa “missão”, esses autores buscaram formas de descrever o que viam e o que sentiam, transpassando à uma tela com um pincel ou à uma folha usando uma pena.

Os artistas viajantes oitocentistas produziram vasto material sobre o Rio de Janeiro, sobre a Bahia, sobre o rio Amazonas e outras regiões. Registraram os hábitos locais, os diferentes grupos indígenas e a população negra (SCHWARCZ, 2008). No que tange à representação dos negros, enquanto os álbuns de viagem continham muitas imagens que mostravam os negros e o sistema escravista, a imagem deles pouco era vista em pinturas, consideradas uma forma de arte mais elevada. Nas poucas telas que apareciam eram apresentados de forma harmoniosa em meio à paisagem ou usados como escala (SCHWARCZ, 2008).

Sabidamente os artistas que vinham para o Brasil tinham notícias da região e contato com álbuns previamente publicados na Europa, que serviam de inspiração e de modelo para os trabalhos futuros. Desse modo, Lília Schwarcz aponta para a dubiedade desse “novo mundo”, pois ao mesmo tempo que era uma novidade para os viajantes recém-chegados, também era um “velho conhecido”, levado pelos álbuns produzidos anteriormente (SCHWARCZ, 2008). Nesse mesmo sentido, Ana Maria Belluzzo aponta a semelhança entre os relatos:

As publicações ilustradas de viagem proliferam no século XIX e os modelos dos livros ilustrados de viagem, uma vez configurados, passam a exercer influência sobre os viajantes, que constituem conjuntos de desenhos com base neles. Em vez de livres jogos de observação, que a seguir são organizados em álbuns, as apreensões orientam-se pelos álbuns. Não surpreende portanto que os álbuns pitorescos pareçam, à primeira vista, semelhantes entre si. (BELLUZZO, 1994, p. 76, v. 3).

Como lembra Schwarcz, as imagens “conversam” entre si, por entre elas há trocas de modelos e de tradições (SCHWARCZ, 2014). Apesar das semelhanças que possam existir entre as produções de viagem, esses não devem ser entendidos como cópias, já que cada relato acrescentou um novo aspecto, um novo olhar sobre os locais já documentados (SCHWARCZ, 2008).

Apesar das possíveis semelhanças e de muitas vezes observarem o mesmo espaço, os viajantes construíram para eles mesmos e, nesse caso, também para os outros, visões distintas de uma mesma paisagem num mesmo período. Com o Rio de Janeiro não foi diferente: uma gama de artistas – notadamente europeus – retrataram a cidade e apesar de estarem em um mesmo local, fizeram descrições únicas.

Com isso em mente, se faz relevante pensar o conceito de geografia imaginativa que foi utilizada por Edward Said em sua obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1990). De maneira geral, o autor usa o conceito para demonstrar de que forma o Ocidente definiu o Oriente ao mesmo tempo que criava sua própria imagem. No Brasil uma certa produção recorrente sobre o Rio de Janeiro acabou criando padrões e ideias gerais do que seria o Rio e serviu de modelo para os próximos relatos e imagens. Esses olhares para o diferente, ou seja, o Brasil, também carregava em si uma construção do que seria a própria Europa. A busca pelo exótico define não só o Brasil, mas o contraste constrói a ideia de Europa. A geografia imaginativa também criou uma padronização geral do que seria determinado local, nesse caso, gerando características comuns para diferentes regiões. Para Luis Bartato, “a partir de relatos – acadêmicos, administrativos e literários - produzidos a partir de determinados olhares europeus, opera-se um processo de homogeneização e unificação de uma região vasta e diversa (...)” (BARTATO, 2013, p. 5).

Deve-se entender que ao registrar uma cidade e resumi-la em poucas imagens não é uma tarefa fácil. Para isso, o artista deve escolher um ângulo adequado, seus personagens, saber o que deseja transmitir ao público, o que deve ficar em primeiro ou em segundo plano. Conduzir o olhar do espectador em direção àquilo que considera mais importante. Pois, se trata de uma representação, não um retrato fiel a realidade, mas um conjunto de escolhas entre o que deve ou não deve ser registrado (CHARTIER, 1991). Nesse caso, a escolha se dava em defender uma ideia do que era a urbe carioca. Portanto, destaco artistas que sintetizam, por

meio das imagens, diferentes características da cidade do Rio de Janeiro. Para Piedade Grinberg: “No trabalho do ilustrador, o artista escolhia ângulos, selecionava aspectos da paisagem, construindo certo número de imagens que, transformadas em monumentos, representavam a cidade, bem como os habitantes e seus costumes” (GRINBERG, 2011, p. 351).

A partir dessas considerações, acredito ser necessário compreender a trajetória percorrida pelos artistas estudados, sendo esse um dos principais fatores que influenciaram na forma de conceber a cidade e de retratá-la. É essencial entender as vertentes artísticas e as características que estavam presentes nos álbuns. Serão trabalhados, a seguir, quatro álbuns de viagem divididos em dois grupos, o primeiro deles se referem aos álbuns produzidos antes de 1850 considerado um período em que a imagem dos negros era representada de forma abundante na capital imperial e o segundo grupo aponta as obras produzidas em depois de 1850 e que revelam uma diminuição gradativa (e não completo apagamento) da representação dos negros no Rio de Janeiro. O primeiro grupo é composto por *Rio de Janeiro pitoresco* (1845), de Louis Auguste Moreau e Luiz Buvelot, e *Panorama de la ville de Rio de Janeiro* (1845), de Iluchar Desmons. O segundo é formado por *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* (1856), de Pieter Godfred Bertichen, e *Brasil pitoresco* (1861), de Victor Frond e Charles Ribeyrolles.

## 1.2 Rio de Janeiro pitoresco

A obra de Louis Auguste Moreau e Louis Buvelot, *Rio de Janeiro pitoresco*, se encaixa no primeiro grupo de álbuns produzidos antes de 1850, momento em que a representação de negros era abundante e variada, como será exposto nesse capítulo e nos demais. Trata-se de uma produção apenas de imagens, sem textos descritivos, existindo somente pequenas legendas com indicações de locais ou assinalando algum tipo de festividade. O álbum contém exclusivamente imagens da província do Rio de Janeiro e a grande maioria se refere à capital imperial. As imagens representam o centro urbano e alguns bairros, como São Cristóvão, Catumbi, Glória e Jacarepaguá. Nelas, estão presentes monumentos e logradouros, como igrejas, chafarizes, cais, praças e ruas de grande circulação. Apesar do foco nas regiões urbanizadas, os artistas também registram a vegetação carioca.

A produção é composta por 18 folhas, em cada folha há um número variado de figuras, às vezes uma única imagem ocupa uma folha por completo, em outros casos as folhas podem conter três, cinco ou até oitos figuras. Nesse trabalho é comum que as pequenas gravuras criem uma espécie de moldura em torno de uma imagem central, denotando sua importância para os artistas, como na figura 1.<sup>3</sup> Nessa mesma imagem, o Largo da Carioca aparece envolvido por imagens menores que retratavam um tropeiro, uma palmeira, um homem num balaio, a região de Santa Luzia, negros acorrentados e um grupo se divertindo. Assim, pode-se perceber que em uma mesma folha os autores buscaram registrar diversos aspectos da cidade, os tipos urbanos, a vegetação, a arquitetura, as ruas de renome e os hábitos da população local.

Figura 1 – A carioca



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i1.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i1.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

Na constituição do álbum é notório o grande número de negros em diversas situações e cenários, participando de festividades, trabalhando e conversando. Portanto, os negros foram registrados como uma presença constante na capital imperial, sendo predominante em

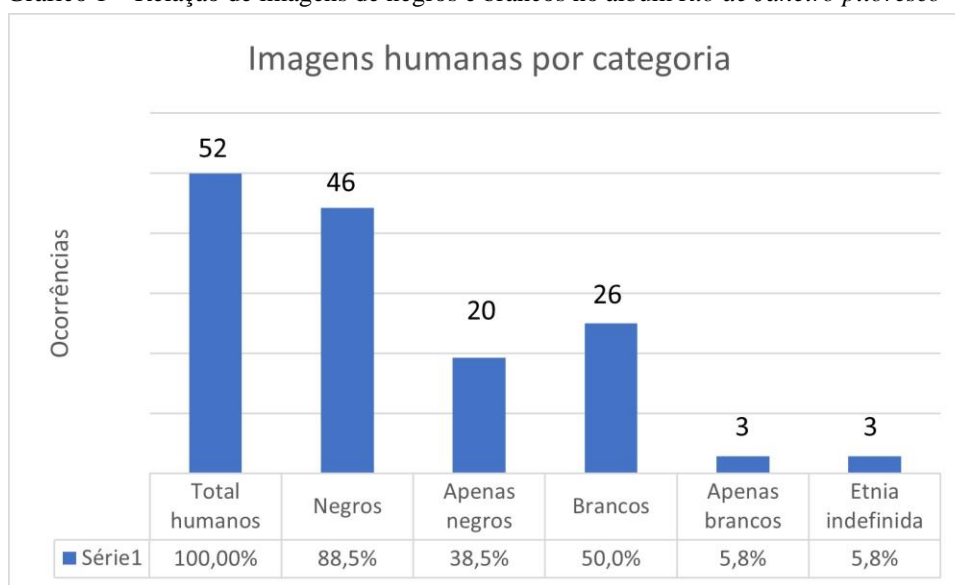
<sup>3</sup> Todas as imagens aqui reproduzidas de *Rio de Janeiro pitoresco* foram digitalizadas pela Biblioteca Nacional e estão disponíveis online no site da instituição, com exceção da figura 2, digitalizada pelo Núcleo de Memória, Informação e Documentação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.



comparação com a população branca. Foram registrados homens negros e mulheres negras realizando diversos tipos de atividades de trabalho: vendendo alimentos, carregando objetos e acompanhando os senhores.

A somatória das imagens das 18 folhas resulta num total de 71 figuras, desse total 67 são sobre a cidade do Rio de Janeiro (exclui-se desse estudo imagens de Praia Grande e outras regiões). Do total de imagens sobre o Rio de Janeiro estima-se que cerca de 52 imagens apresentem figuras humanas, dessas 52 figuras 46 contém negros (88,5%), enquanto 26 contém imagens de brancos.<sup>4</sup> Além disso, 20 imagens representam apenas negros e outras 3 apresentam apenas brancos, existem ainda imagens com registros humanos em que não se pode identificar se se trata de negros ou brancos. Esse pequeno balanço demonstra o interesse no registro de humanos, com maior destaque aos negros, o que intui o observador a pensar que a população negra era majoritária na cidade, o que é demonstrado no gráfico 1.

Gráfico 1 – Relação de imagens de negros e brancos no álbum *Rio de Janeiro pitoresco*



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845.

A comercialização do álbum foi realizada da seguinte maneira: vendia-se três grupos contendo seis folhas cada. A compra dos três grupos totalizaria o álbum completo com suas 18 folhas. O álbum foi publicado pela Heaton & Rensburg e comercializado entre os anos de 1842 e 1845, cada grupo de seis folhas foi vendido por cinco mil réis (SANTOS, 1943).<sup>5</sup> Ou seja, para conseguir a coleção completa o comprador deveria desembolsar a quantia de 15 mil réis, o que era um valor considerável para a época, para se ter uma ideia a assinatura anual do

<sup>4</sup> O balanço realizado apresenta números aproximados, uma vez que devido algumas imagens serem muito pequenas há dificuldade de identificar se é o registro de um negro ou não.

<sup>5</sup> Uma segunda edição do álbum foi lançada em 1943 pela editora Martins em São Paulo, essa publicação conta com texto introdutório de Francisco dos Marques Santos.

*Jornal do Comercio* em 1842 custava 20 mil réis (JORNAL DO COMERCIO, 1 e 2 jan. 1842, p. 1). O trabalho poderia ser encontrado à venda na casa de seus autores, além de locais como a rua do Rosário nº 94, Quitanda nº 77, Ouvidor nº 36 e nº 114, no escritório do *Jornal do Comércio* e na residência de F. e H. Laemmert. Foram anunciadas como “lindas vistas desenhadas e litografadas com absoluta exatidão e nitidez” (SANTOS, 1943). O álbum foi lançado somente no Brasil, o que indica que sua comercialização estava voltada para o público local, mas também pode ter circulado entre estrangeiros. *Rio de Janeiro pitoresco* poderia ser um belo presente, especialmente usado como souvenir.

O uso do termo “pitoresco” aponta para um gênero literário muito comum nas produções dessa época. Esse gênero, que pode ser encontrado em diversas obras, infere que o autor pretendia apresentar aquela localidade “tal qual ela era” nos mais diversos aspectos, dando destaque aos seus moradores, à cultura e o cotidiano (SELA, 2008). Assim, o autor deveria registrar aspectos considerados exóticos (do ponto de vista europeu), sem ter necessariamente uma preocupação estética. O dicionário de Língua Portuguesa de Antonio Moraes Silva, publicado em 1831, define pitoresco como: “Que pinta, e descreve as coisas ao vivo, fielmente” (SILVA, 1831, p. 474).

O termo pitoresco começou a ser usado ainda no século XIX, a exemplo dos trabalhos de Choiseul-Gouffier, *Voyages pittoresques de la Grèce* (Viagens pitorescas à Grécia), e Saint-Non, *Voyages pittoresques de Naples et Sicile* (Viagens pitorescas à Nápoles e Sicília) (LIMA, 2004). Valéria Lima aponta que na maioria das vezes a palavra pitoresco está associada a priorizar o uso da imagem mesmo em trabalhos textuais. Ademais, aspectos políticos não são o mais importante a serem registrados e sim aspectos culturais, a exemplo da religião e dos costumes (LIMA, 2004). Para a autora, os álbuns de viagem:

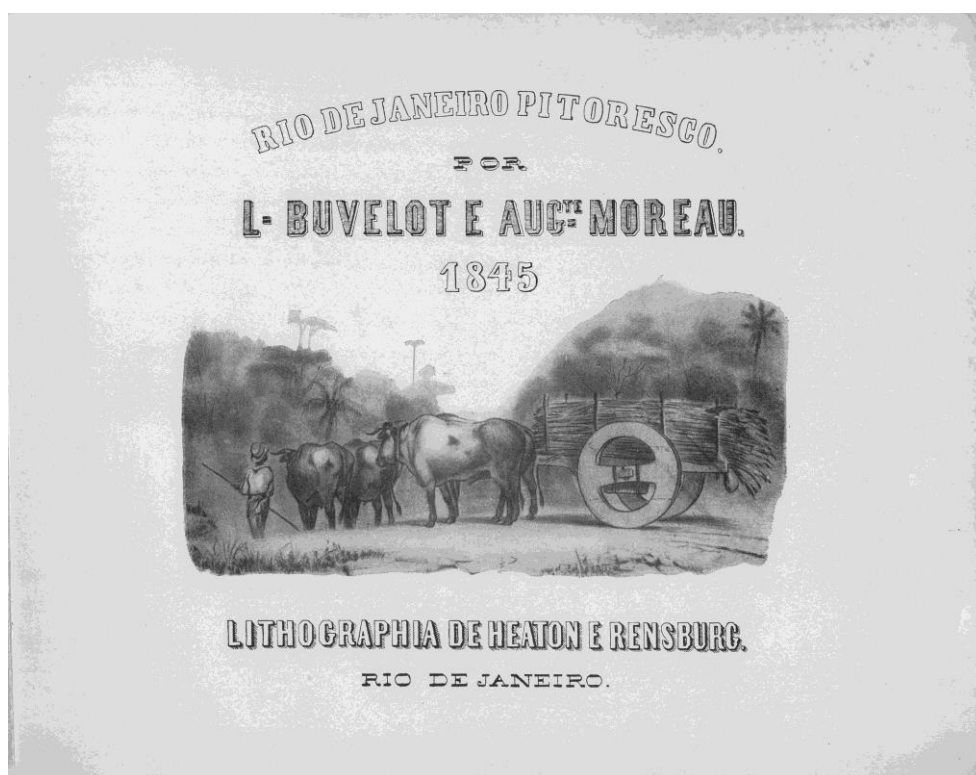
(...) traduzem uma grande preocupação com a qualidade artística das imagens, que, executadas com o máximo de apuro, deveriam informar e emocionar o leitor, fazê-lo sonhar. Já não se prestavam apenas à enumeração exaustiva de realidades não-acessíveis ao leitor, mas ofereciam-lhe, a partir de uma execução precisa, a possibilidade de ser tocado pela força do passado (LIMA, 2004, p. 14).

Para Belluzzo foi a Inglaterra que deu maior contribuição para o significado de pitoresco, com o modelo vigorando entre os artistas, jardineiros, cientistas, arquitetos e poetas. O pitoresco teve origem nos arranjos de jardins, a partir do modelo de jardim inglês. Esse padrão tentava imitar a natureza, o que significava sobretudo copiar as irregularidades de um terreno, o crescimento desalinhado de plantas e questionar a ordem clássica estabelecida pelos jardins franceses. Assim, deixando de lado a monotonia, o jardim assimétrico e acidentado deveria surpreender. No Brasil, o pitoresco na natureza das regiões montanhosas,

das quedas-d'água, do litoral e do terreno irregular chamaram atenção dos viajantes (BELLUZZO, 1994, v. 3).

Na capa escolhida para o álbum (figura 2) nota-se algumas informações gerais como a presença do título do álbum, os nomes de seus artistas, além da editora e ano de publicação. Chama atenção na escolha de imagem da capa a lembrança de uma cena bucólica, onde há um rapaz negro que conduz uma carroça de bois. A imagem destoa da maioria das imagens apresentadas no álbum, que demonstram em sua maioria aspectos urbanos da cidade. Mas ainda é importante mencionar que os autores demonstraram um personagem negro, grupo que predomina no trabalho desses artistas.

Figura 2: Capa de *Rio de Janeiro pitoresco*



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1943.

Sobre o álbum *Rio de Janeiro pitoresco*, destaco que essa produção foi uma parceria entre dois artistas: Louis Auguste Moreau ficou responsável por retratar os transeuntes e Louis Buvelot, que era um respeitável paisagista, retratou a vegetação e a arquitetura fluminense (CARELLI, 1990). Abraham Louis Buvelot<sup>6</sup> nasceu na Suíça em 1814 e teve como principal área de atuação a pintura e fotografia. Estudou em Paris com Camille Flers,

---

<sup>6</sup> A grafia do nome pode variar conforme autor e documento, pode ser encontrado como Luís ou Luiz Buvelot.

em Lausanne com Marc-Louis Arland e na Academia de Berna com Volmar. Chegou ao Brasil em 1840 e, num primeiro momento, residiu em Salvador com um tio, mas logo mudou-se para o Rio de Janeiro (CARELLI, 1990). Mais tarde, em 1855, foi para Austrália, onde faleceu em 1888 (STICKEL, 2004).

Em sua estada no Brasil produziu relevantes trabalhos artísticos, fazendo registros do Rio de Janeiro em pinturas e retratos de personalidades importantes. Participou de edições das Exposições Gerais de Belas Artes, como pode ser observado na tabela disponível no apêndice A. A partir das obras expostas pelo autor, pode-se notar sua relevante atuação no cenário artístico carioca. Exemplo disso, foi a compra realizada pela Imperatriz Teresa Cristina de uma de suas vistas na exposição de 1843 (SANTOS, 1943). De certo, Buvelot não foi um artista que passou despercebido, pois na exposição de 1843 ganhou Medalha de Ouro, em 1844 recebeu Menção de Louvor em Segundo Grau e em 1846 foi agraciado como Cavaleiro da Ordem da Rosa (LEVY, 1990). Nos jornais foram redigidas críticas aos seus trabalhos, em sua maioria teciam elogios, como a nota publicada em 1849 sobre a EGBA no *Correio Mercantil, e instrutivo, político, universal*:

(...) Na paisagem nota-se dois quadros de Buvelot, que é o artista que melhor sente a natureza do Brasil, e o que melhor a executa: são os ns. 6 e 7 da primeira sala. As faluas, as velas, a cor do céu e das águas, o reflexo do sol no plano talhado a pique das montanhas vulcânicas, é belo e verdadeiro: talvez porém se encontre em um deles a cor da água demasiadamente espessa, e no céu do outro alguma moleza; assim também se poderia dizer que a acumulação de detalhes, ainda que belos e bem tratados, prejudica ao todo da obra, chamando a atenção para minuciosidades de nenhuma importância, quando se quer produzir grande efeito. Mas, apesar destas leves imperfeições, fecharemos este parágrafo como o principiamos: **Buvelot é o artista que melhor sente e melhor executa a natureza do Brasil** (...) (CORREIO MERCANTIL, 18 dez. 1849, p. 4, grifo meu).<sup>7</sup>

A partir dos comentários tecidos pelo crítico é interessante notar a valorização do trabalho do artista, assim seu comentário positivo em um importante jornal poderia influenciar o público e gerar benefícios e novos clientes a Buvelot. Chama atenção também que um autor estrangeiro teria maior sensibilidade para registrar o que seria o Brasil, mesmo que ainda tenha alguns pequenos defeitos. Nos jornais, além de serem criticados, os artistas divulgavam sua produção, demonstrando por meio do texto o que era diferencial em seu trabalho, muitas vezes já mencionado uma obra já concluída (DIAS, 2019).

Em seu currículo, nota-se a atuação – iniciada em 1846 – como professor de desenho no Colégio S. Pedro de Alcantara (JORNAL DO COMÉRCIO, 18 out. 1846, p. 4). Ademais, seu trabalho foi além da pintura: em parceria com seu colega L. Prat abriu uma oficina de

---

<sup>7</sup> Todos os textos aqui citados tiveram sua grafia atualizada.

daguerreótipos (JORNAL DO COMÉRCIO, 4 jun. 1851, p. 3). A parceria ficou conhecida como *Oficina Imperial Buvelot e Prat*, o empreendimento deu grande prestígio a Buvelot, que foi agraciado com o título de Fotógrafo da Casa Imperial.<sup>8</sup> Sabe-se que esse título foi criado pelo Imperador e concedido entre 1851 e 1889, foi considerado o primeiro título desse tipo no mundo e teve como intuito a valorização da profissão do fotógrafo, sendo conferido a apenas 26 indivíduos. Não se sabe ao certo o que motivava a escolha dos fotógrafos a serem agraciados, porém isso demonstra a valorização que o trabalho de Buvelot alcançou. Além disso, ostentar o título significava maiores receitas, pois ajudava a atrair clientes, inclusive a própria Família Imperial (CASTRO, 2013).

Seu parceiro de trabalho e desenhista dos transeuntes, Louis Auguste Moreau (conhecido por Moreau Junior para ser diferenciado de seus irmãos, também artistas: Charles Léon Moreau e François René Moreau), nasceu na França, em Rocroy, no ano de 1817 (CARELLI, 1990).<sup>9</sup> Foi aluno de Antoine-Jean Gros na *École Nationale des Beaux-Arts* a partir de 1834 onde também estavam matriculados seus irmãos. Chegou ao Brasil em 1839, percorreu várias províncias, como Pernambuco, Bahia e Alagoas (DIAS, 2020), e se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1841, residindo na rua Direita n. 45, depois mudando-se para a rua do Rosário n. 94 (JORNAL DO COMÉRCIO, 7 abr. 1841, p. 4). Desempenhou funções como pintor e retratista, oferecendo seus serviços de professor de desenho e pintura na sua residência na rua do Rosário (JORNAL DO COMÉRCIO, 4 mar. 1845, p. 4). Mais tarde, em outubro de 1845, deixou a residência onde morava com seu irmão, mudando para a rua dos Latoeiros, esquina com a rua do Ouvidor (JORNAL DO COMÉRCIO, 9 out. 1845, p. 4).

Ofereceu, junto com Buvelot, um curso de desenho e pintura onde os alunos poderiam aprender técnicas empregadas diversos gêneros como paisagem, retrato e perspectiva. As aulas em parceria demonstram os laços de amizade e sociedade entre os autores (CORREIO MERCANTIL, 31 jan. 1840, p. 4).

O artista também participou ativamente das EGBA (apresento no apêndice A tabela com os trabalhos expostos) infelizmente esses trabalhos não se encontram disponíveis para consulta. Porém, a partir dos títulos pode-se chegar à algumas conclusões, percebe-se o grande interesse de Moreau em produzir retratos, nos títulos não há muitas referências a locais

---

<sup>8</sup> OFFICINA Imperial Buvelot & Prat. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636611/officina-imperial-buvelot-prat>. Acesso em: 23 jan. 2020.

<sup>9</sup> Há variações da grafia do nome de Louis Auguste Moreau na bibliografia e nos documentos, seu nome pode aparecer traduzido como Luiz Augusto e o sobrenome acrescido de um “X” Moreaux.

específicos. Nas obras do artista pouco se nota a presença explícita de negros, apesar do interesse da representação de mineiros, onde havia a possibilidade de registro deles.

Um de seus trabalhos, de temática religiosa, foi comprado pelo imperador dom Pedro II durante a exposição de 1843 (SANTOS, 1943; STICKEL, 2004). Além disso, na exposição de 1841 recebeu como prêmio a Medalha de Ouro, em 1843 Primeiro Cavaleiro da Ordem da Rosa e em 1844 foi agraciado com Menção de Louvor em Primeiro Grau (LEVY, 1990). O autor também apresentou seus trabalhos em outros espaços, um deles na galeria Bernasconi & Moncada, onde expôs um retrato de dom Pedro II (CORREIO MERCANTIL, 22 jul. 1863, p. 1). Apesar dos elogios que obteve pelo trabalho e o reconhecimento com o recebimento de prêmios, Moreau também não escapou de críticas, a exemplo da nota extraída do *Correio Mercantil, e instrutivo, político, universal*:

É um belo painel o do Sr. Luiz Augusto Moreaux, presente feito à academia, representando a figura da Norma, na ópera deste nome. A figura destaca-se bem do fundo harmonioso; a expressão solene da cabeça, o braço pendido, cuja mão pega na capa, esta e a túnica são bem estudados; o braço direito, porém, que está estendido, é defeituoso, e parece não sair precisamente do ombro. (...) (CORREIO MERCANTIL, 11 jan. 1861, p. 1).

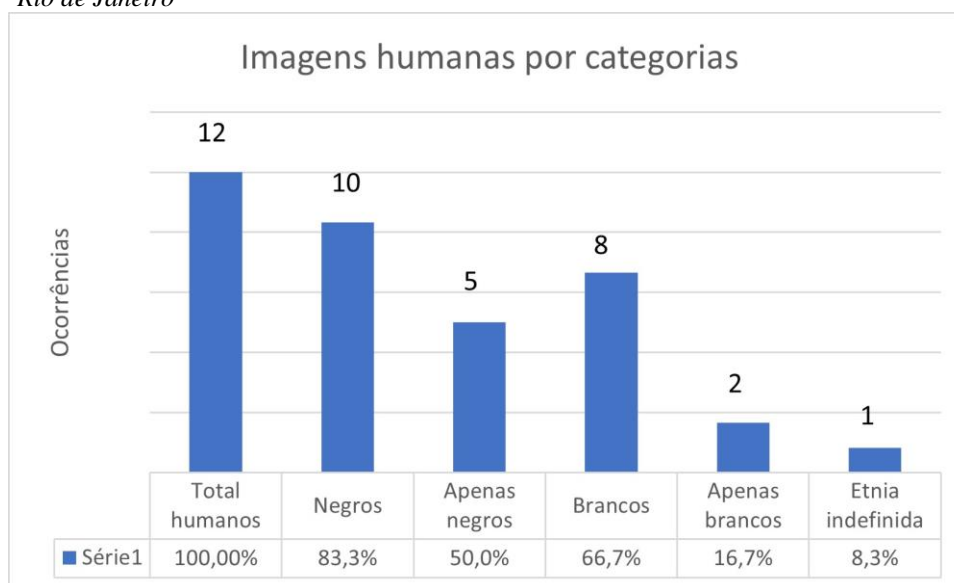
Assim como seu irmão René, também foi alvo de críticas de Araújo Porto Alegre, na revista *Minerva Brasiliense*, que o acusou de plágio, afirmou que seu trabalho seria cópia de *O Cristo e o Anjo* de Émile Signol que fora apresentado em 1843 (DIAS, 2020).

É relevante conhecer um pouco da biografia desse irmão, François-René Moreau. Eles chegaram juntos ao Brasil e exerceram a mesma profissão. Apesar disso, François-René parece ter se destacado mais. Elaine Dias considera que François-René trabalhou com diferentes suportes e gêneros, produziu pinturas históricas, e estava envolvido com o ensino artístico da AIBA. Ofereceu serviço de fotógrafo com H. Klumb e depois com Insley Pacheco. Criou uma escola artística gratuita, onde reunia obras de artes que serviam de estudo e inspiração, constituindo um pequeno museu. Foi um dos fundadores do Liceu de Artes e Ofícios, onde também foi professor. Chegou no Rio de Janeiro próximo da data da coroação e participou da decoração da varanda que seria usada nessa data. Tem trabalhos relevantes no tema da pintura histórica, entre eles *Coroação de dom Pedro II*, comprado pelo imperador. Além disso, teria intenções de substituir Araújo Porto Alegre na AIBA (DIAS, 2019).

### 1.3 Panorama de la ville de Rio de Janeiro

O outro álbum produzido ainda na década de 1840 chama-se *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, de Iluchar Desmons, que em 1854 recebeu uma edição brasileira com o título de *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*. O trabalho foi editado em Paris na Oficina de Lamerrier e litografado pelos seguintes artistas: Eugène Ciceri, Charles Fichot, Louis Aubrun, Philippe Benoist, Louis-Julien Jacottet e Perjeune.<sup>10</sup> A obra contém 13 folhas e, diferentemente de *Rio de Janeiro pitoresco*, uma única gravura ocupa uma folha inteira. Todas as litografias se referem à cidade do Rio de Janeiro, especialmente aos locais urbanizados. A maioria das imagens denota uma visão panorâmica da cidade. Nesse sentido, a grande parte dos registros foi realizado a partir do alto de morros, ainda que com algumas exceções. Apesar de ser um panorama, o autor costumava representar alguns indivíduos em primeiro plano, normalmente negros, como o exemplo da figura 2.<sup>11</sup>

Gráfico 2 – Relação de imagens de negros e brancos no álbum *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*



Fonte: DESMONS, 1845.

Do total de 13 imagens, 12 contêm representações humanas, 10 registram pessoas negras, 8 registram brancos. Dessas imagens 5 representam apenas pessoas negras enquanto 2

<sup>10</sup> Uma segunda edição brasileira foi publicada em 1963 pelo Banco do Estado da Guanabara com uma tiragem de 1000 exemplares, fazendo parte da Coleção Mauá, produzidas em escala 1/8 em relação ao original (CUNHA, 2010).

<sup>11</sup> As imagens aqui reproduzidas do álbum de Iluchar Desmons pertencem à sua versão brasileira de 1854, *Panorama da cidade de Rio de Janeiro*, apesar de me referir especificamente à versão de 1845, as imagens da publicação brasileira são idênticas ao anterior. Todas as imagens desse álbum aqui utilizadas pertencem à Biblioteca Nacional e estão disponíveis no site da instituição.

representam apenas brancos. No caso, os negros estão presentes em 83,3% das imagens que detêm seres humanos, corroborando a ideia da população carioca como majoritariamente negra como pode ser observado no gráfico 2.

Ao longo do álbum, Desmons parece querer construir uma relação harmoniosa da cidade com a natureza. A produção chamou atenção dos integrantes da Família Real, que em 1856 compraram seis álbuns de Desmons, somando um valor de 330 mil réis de despesa. Apesar de não se saber exatamente quem comprou e a quem se destinavam os álbuns, a compra aponta o interesse da Família Imperial pelas artes que representavam o Rio de Janeiro, a capital imperial (CÓDICE E. 230 1856-1859, p. 10).

Figura 3 – Tomado do Morro de Santo Antônio a voo de pássaro



Fonte: DESMONS, 1854. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684433/icon684433.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684433/icon684433.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

O álbum também não possui textos explicativos e, quase sempre, comporta legendas que informam o local registrado e apontam nomes de ruas e instituições. Há uma preocupação de Desmons em representar tanto os aspectos ligados à natureza como os urbanos. Na obra há importantes registros da população carioca, especialmente de pessoas negras. Em geral o artista apresentou os transeuntes com roupas de luxo. Nas imagens foram representadas



fazendas da nobreza, o centro da cidade e bairros como a Glória e o Catete, além do Passeio Público. Deve-se levar em conta que o álbum de Desmons foi litografado por diferentes artistas, isso significa que alguns de seus desenhos podem ter sofrido alterações por alguns desses litógrafos. Mas como o álbum permanece com um padrão característico, acredito que, se houve alguma alteração, foi mínima.

No que tange à presença negra no álbum, ela ganha um aspecto único, pois apesar do artista ter um interesse particular de registrar a cidade do alto, isso não o impediu de localizar pessoas em primeiro plano, especialmente os negros. Num exemplo que se repete em várias imagens do álbum, os negros parecem demonstrar o que pode ser lido como uma convivência familiar, localizados do lado esquerdo e inferior da imagem, como o exemplo da figura 3. Apesar do destaque dado em primeiro plano, os negros são colocados de maneira distante da cidade, associados à natureza. Ao longo do álbum os negros aparecem vestidos à moda europeia e a hierarquização entre negros e brancos foi bem demarcada.

As imagens presentes no álbum de Desmons são enquadradas como panoramas. O panorama é definido como uma imagem feita a partir de um ponto alto. Esse tipo de produção ganhou espaço no contexto artístico do século XIX e tinha como objetivo envolver o observador com a imagem e demonstrar um todo, ou seja, dar a ideia de totalidade. No Brasil, o panorama foi caracterizado pela condensação do espaço, primando-se por aproximar o que era distante, assim trazendo numa mesma imagem pontos afastados de um local. O panorama também deveria incutir a contemplação à natureza tropical, levando a sensação de harmonia e serenidade (FRANÇA, 2008).

No século XIX houve uma grande produção de panoramas, o que aponta o interesse dos artistas do período em reproduzir uma totalidade, dessa forma, o panorama entrou no hall de excelência paisagística. A palavra panorama tem origem grega e significa “visão do todo”. Existem duas formas de se entender o panorama: o primeiro significado foi originado no século XVII e está associado à ideia de quadro. A segunda foi inventada no século XIX por Robert Barker e era uma espécie da pintura circular que buscava criar uma ilusão. Na primeira acepção, o panorama pode ocorrer de duas maneiras: o artista produz a imagem a partir de uma embarcação ou de um ponto alto da região. Em ambos os casos o artista se afasta da paisagem para imergir nela, ou seja, representar sua totalidade. O registro de panoramas feitos de embarcações e com visões do litoral foi muito popular em cidades como Rio de Janeiro, Salvador, Maranhão e Belém (BELLUZZO, 1994, v. 3). Como exemplo de panorama, além do álbum *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, pode-se mencionar as fotografias de Victor

Frond em *Brasil pitoresco* (que abordarei mais adiante), pois muitas das fotografias foram realizadas do alto, a partir de morros, ou de embarcações.

Figura 4 – Tomado do Morro de Santo Antônio a voo de pássaro editada



Fonte: DESMONS, 1854. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684433/icon684433.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684433/icon684433.jpg). Acessado em 26 jul. 2020

Gostaria de chamar atenção para a composição estética do álbum: há uma preocupação com a relação espacial dos objetos e dos personagens. É de interesse do artista apresentar ao leitor uma visão agradável da cidade e isso consiste em enquadramentos específicos. Na figura observada (figura 4) há dois pontos de interesse: o primeiro é o uso da regra de terços, que consiste em enquadrar uma imagem central entre terços (entre linhas imaginárias), recurso que permite ao autor dar ao observador maior sensação de equilíbrio, como também destacar parte da imagem. O outro caso, que se encontra na mesma imagem, é o que pode ser chamado de linha direcional, essa linha permite chamar atenção do observador de um ponto principal da tela até outro mais distante (CARROLL, 2014). Desse modo Desmons usa o Aqueduto da Carioca como linha direcional levando o olhar do observador da aparente família escrava ao restante da cidade.

É importante tratar da trajetória de Iluchar Desmons, porém a pesquisa sobre o autor é difícil, pois existem poucos registros de sua estada no Brasil. Um primeiro ponto a se chamar atenção é sua identificação, segundo Elaine Dias é comum ver nas fontes o artista ser identificado apenas como Desmons ou ainda como Nicolas Desmons. Apesar do artista ter chegado ao Brasil na década de 1840, seu nome não aparece nas Exposições Gerais de Belas antes de 1859, essa demora em se apresentar nas exposições não era comum, já que os artistas assim que chegavam buscavam expor seus trabalhos, o que levanta dúvidas se eram a mesma pessoa (DIAS, 2020).

Ademais, sabe-se que nasceu na França em 1803, mas não se tem informações sobre sua formação artística. Chegou ao Brasil em 1840, se fixou no Rio de Janeiro em 1843

(STICKEL, 2004). Enquanto esteve na cidade, atuou como professor de desenho, oferecendo seus serviços em sua residência e em domicílio. Em 1843 ofereceu aulas específicas sobre o gênero de paisagem, sendo um dos primeiros a apresentar esse tipo de curso (DIAS, 2020). Ofertou seus préstimos de pintura e ornamentos de residências (JORNAL DO COMÉRCIO, 17, 18 abr. 1843, p. 4; JORNAL DO COMÉRCIO, 8 out. 1847, p. 4). Além do álbum *Panorama de la ville do Rio de Janeiro* vendeu litografias avulsas sobre a cidade entre 1858 e 1863 (DIAS, 2020). Viveu no Rio de Janeiro até 1863, na rua Nova, em Laranjeiras (INDICADOR ALFABÉTICO, n. 1, 1863, p. 33). Veio a falecer ainda no Rio de Janeiro em 1864 (DIAS, 2020, p. 117).

Enquanto esteve no Brasil, participou de duas EGBA como pode ser visto na tabela disponível no apêndice A. Se comparado com os artistas trabalhados acima, percebe-se que Desmons não produziu na mesma quantidade que o demais, talvez o artista tivesse pouca notoriedade, o que justifica a escassez de fontes a seu respeito. A partir dos títulos de suas obras listadas no quadro, percebe-se que o autor tinha proximidade com o bairro de Laranjeiras (onde residiu), pois elaborou ao menos cinco trabalhos sobre a região. Além disso, dedicou-se também aos estudos anatômicos.

#### 1.4 Rio de Janeiro e seus arrabaldes

Após ter analisado o primeiro grupo de álbuns, trabalharei o segundo grupo composto por obras publicadas após os anos de 1850. O primeiro deles foi lançado em 1856 e pode ser encontrado com o título *O Brasil pitoresco e monumental* ou *Rio de Janeiro e seus arrabaldes*, de autoria de Pieter Godfred Bertichen.<sup>12</sup> O álbum se constitui numa produção de imagens sobre a província do Rio de Janeiro, com destaque para regiões como a Tijuca e o Centro da cidade, além de registros de Petrópolis, cidade onde o imperador e vários nobres mantinham residência.

---

<sup>12</sup> Uma segunda edição do álbum foi publicada em 1973 pela editora Livraria Kosmos contando com a introdução de Gilberto Ferrez.

Figura 5 – Museu Nacional – Campo da Aclamação



Fonte: BERTICHEM, 1856. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em:

[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393044/icon393044\\_39.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044_39.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

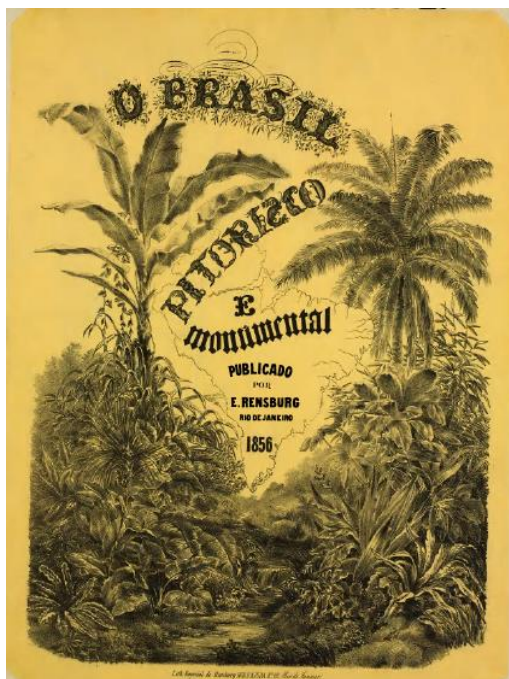
Nesse trabalho, o autor teve pouco empenho no registro dos tipos urbanos, dando especial atenção à arquitetura. Bertichen buscou registrar os prédios públicos renomados e a residência da nobreza, a exemplo do prédio do Gasômetro e da residência do conde da Estrela. Na figura 5, foi representado a magnitude do prédio do Museu Nacional localizado no Campo da Aclamação (atual Praça da República), há muitos detalhes no prédio, mas pouco transeuntes em pequena escala.<sup>13</sup> No geral, a presença dos negros no álbum é bem reduzida, quando os negros são representados costumam ser do gênero masculino, além de aparecem exercendo atividades de trabalho.

O álbum é composto por 50 gravuras que foram vendidas em grupos com quatro folhas cada, contando com um texto introdutório. A Biblioteca Nacional possui dois álbuns desse mesmo artista, o primeiro dele detém o título de *O Brasil pitoresco e monumental* e contém 46 folhas e o segundo é *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* (nome que utilizo na pesquisa e que também foi utilizado na segunda edição da obra) com 24 estampas. Suas

<sup>13</sup> As imagens aqui reproduzidas do álbum *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* pertencem à Biblioteca Nacional e estão disponíveis no site da instituição, com exceção da figura 39 digitalizada diretamente da segunda edição do álbum feita pela livraria Cosmos.

figuras foram elaboradas entre 1850 e 1856. Os dois itens detêm o mesmo local de impressão, autor e data. Além disso, cada imagem deveria ser acompanhada de um pequeno texto, que infelizmente só estão disponíveis a folha de rosto, as páginas 9 e 17 que dizem respeito a apenas 7 pranchas, disponíveis na Biblioteca Nacional (CUNHA, 2010).

Figura 6 – Capa de *O Brasil pitoresco e monumental*



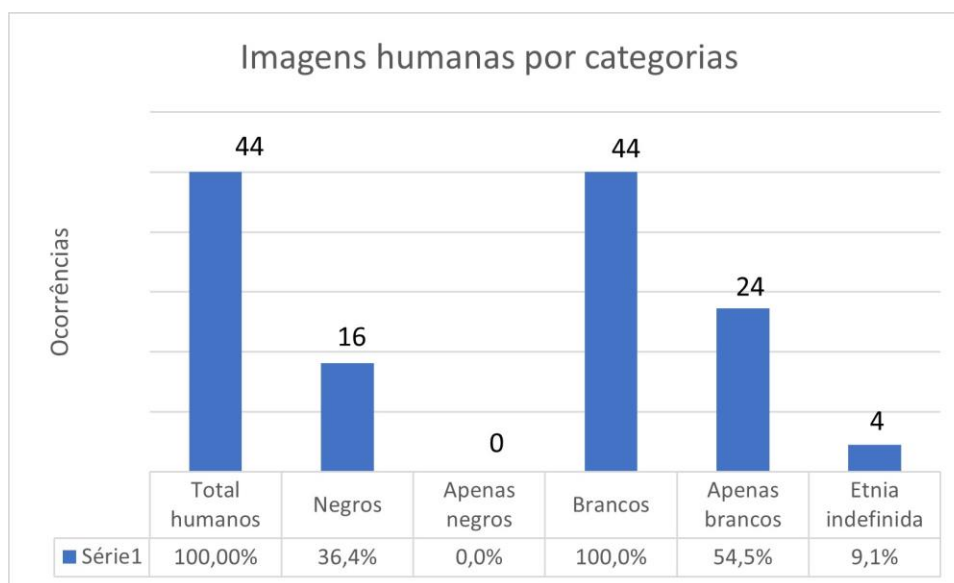
Fonte: BERTICHEM, 1856. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393044/icon393044\\_39.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044_39.jpg)  
 pg. Acessado em 21 jan. 2020.

No álbum *O Brasil pitoresco e monumental*, disponibilizado pela Biblioteca Nacional, contém a capa (figura 6). No caso, a imagem escolhida também destacou a vegetação carioca, o que curiosamente destoa do restante das imagens presentes no álbum em que predominam aspectos urbanos da cidade. O autor não quis deixar de lado a paisagem natural da cidade marcada por bananeiras e palmeiras. Outro aspecto que chama atenção é o contorno de um mapa do Brasil presente na imagem e também o nome “Brasil” presente em um dos títulos alternativos do trabalho, lembrando que as imagens presentes são apenas do Rio de Janeiro. Assim reforça a ideia do Rio de Janeiro como local que representa o todo, ou seja, a capital apresentando o Brasil inteiro.

Do total de imagens presentes no álbum (47, excluindo-se a capa) 44 delas são sobre o Rio de Janeiro (exclui-se imagens de Niterói e de Petrópolis). Todas as imagens do Rio de

Janeiro apresentam figuras humanas, mas houve a redução do número de negros em relação aos anteriores, no gráfico 3 pode-se perceber que os brancos foram representados em todas as imagens e os negros em poucas delas, apenas 16 (36,4%). O que demonstra que na representação do Rio de Janeiro houve um “branqueamento” da cidade.

Gráfico 3 – Relação de imagens de negros e brancos no álbum *Rio de Janeiro e seus arrabaldes*



Fonte: BERTICHEM, 1856.

A publicação do álbum em folhas avulsas feita pela E. Rensburg e poderia ser adquirida na rua d’Ajuda por meio de assinatura num valor de 24 mil réis por ano (FERREZ, 1976). No mês de lançamento do álbum o periódico *A Semana* fez interessantes comentários a respeito do novo empreendimento. Elogiou a pontualidade e seriedade das publicações da editora em questão, Eduard Rensburg. Além disso, afirmou que a obra *Brasil pitoresco e monumental* vem a preencher uma lacuna a respeito do registro sobre o Brasil no seu atual grau de civilização. Apontando que se faz necessário apresentar aos nascidos aqui e aos estrangeiros, não tão somente os aspectos exuberantes da natureza tropical, mas também apresentar o seu monumento. O álbum foi classificado como uma obra para se ter em galerias e em bibliotecas. Observem a nota a seguir.

Até ao fim do presente mês se publicará uma obra, de que já tanto se carecia no estado de nossa civilização. O Brasil Pitoresco e monumental vem preencher uma grande lacuna, vem mostrar a estranhos e naturais que não há a admirar somente entre nós, o luxo e a majestade de uma natureza tropical, mas também estudar alguns monumentos que representam uma época histórica e fases artísticas (A SEMANA: jornal literário, científico e noticioso, 17 fev. 1856, p. 120).

Portanto, interessava que o trabalho pudesse apresentar um Brasil “civilizado”, com construções físicas, abordando sua história e demonstrando o desenvolvimento do uso de técnicas artísticas. O que destoava com a presença negra associada a escravidão, entendida como um sistema em decadência.

Seu autor, Pieter Godfred Bertichen, também é daqueles artistas que deixaram poucos registros. Nasceu na Holanda, especificamente em Amsterdã, em 1796. No país atuou como pintor e participou de exposições em 1818, ganhou Medalha de Prata em Zeichen Akademie (FERREZ, 1976). Chegou ao Rio em 1837 acompanhado de sua esposa, morou na capital imperial e na cidade de Petrópolis, em 1857 deixou o Brasil e rumou em direção à Europa, vindo a falecer em 1866 (STICKEL, 2004; FERREZ, 1976). Em sua estada no Brasil sabe-se que atuou como professor do Colégio de Belas Artes, localizado na rua do Passeio n. 17 (JORNAL DO COMÉRCIO, 2 jul. 1846, p. 4). Além disso, também expôs nas EGBA, onde recebeu Medalha de Ouro na exposição de 1845, com os trabalhos relacionados no quadro disponível em apêndice A. Nessa tabela também é notório o interesse do artista em registrar a cidade do Rio de Janeiro e suas vistas, mas há pouca menção aos seus habitantes.

### 1.5 Brasil pitoresco

O último álbum a ser trabalhado é *Brasil pitoresco*, de Victor Frond e de Charles Ribeyrolles,<sup>14</sup> publicado na França pela editora Lemercier.<sup>15</sup> A obra foi resultado de um grande empreendimento projetado pelo fotógrafo Victor Frond, cuja ideia inicial era viajar por diversas cidades do Brasil onde registraria em fotografias o cotidiano brasileiro. Além das fotografias, o trabalho também contaria com textos redigidos por um jornalista de renome (mais tarde escolheria o francês Charles Ribeyrolles). Nos textos foram relatados diversos aspectos da história brasileira, a exemplo do “descobrimento” e da independência. Somam-se a eles descrições da geografia e dos costumes de importantes províncias como o Rio de Janeiro, também foram retratadas cidades do interior do Rio como Vassouras e Campos dos

---

<sup>14</sup> A obra *Brasil pitoresco* contém pelos menos mais duas edições brasileiras impressas no século XX, a primeira de 1976 publicado pela editora Bbh/livraria Martins e outra em 1980 publicada pela editora Itatiaia.

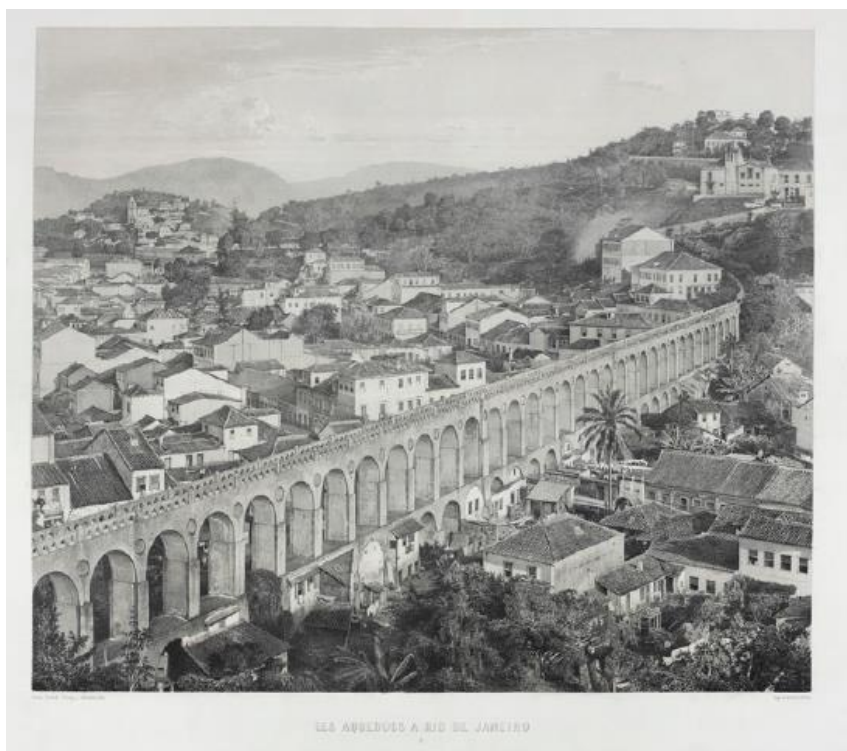
<sup>15</sup> *Brasil pitoresco* e *Panorama de la ville de Rio de Janeiro* foram publicadas pela mesma editora francesa, conhecida como Maison Lemercier. Já *Rio de Janeiro pitoresco* e *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* foram publicados no Brasil, pela E. Rensburg..

Goytacazes. O livro leva em seu nome o termo pitoresco, mas com um significado diferenciado, como diz Segala:

A ideia de “pitoresco” – que promovia os títulos editoriais na época como obra ilustrada que instrui e diverte – é ressignificada nesse trabalho. O livro-álbum é pensado pelos autores como projeto “de serviço” ao povo brasileiro, revelação de uma missão civilizatória. Aqui, o “pitoresco” enlaça-se à tradição colonial, ao território inculco, à usança e aos costumes que precisam ser “reformados” (SEGALA, 2000).

O número de imagens é abundante: 75 fotografias litografadas. Pela primeira vez na América Latina as litografias presentes em um álbum de viagem foram feitas a partir de fotografias e não com base em gravuras e aquarelas, como nos demais. Esse método foi considerado inovador e atribuiu ao documento ares de fidedignidade (SILVA, 2011). Apesar de a obra conter textos e imagens, as descrições textuais não fazem menção direta às imagens, o que permite uma interpretação mais livre do observador.

Figura 7 – *Les Aqueducs a Rio de Janeiro* (Aquedutos no Rio de Janeiro)



Fonte: FROND; RIBEYROLLES, 1861. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_ikonografia/icon1113654/icon1113654\\_16.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_ikonografia/icon1113654/icon1113654_16.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

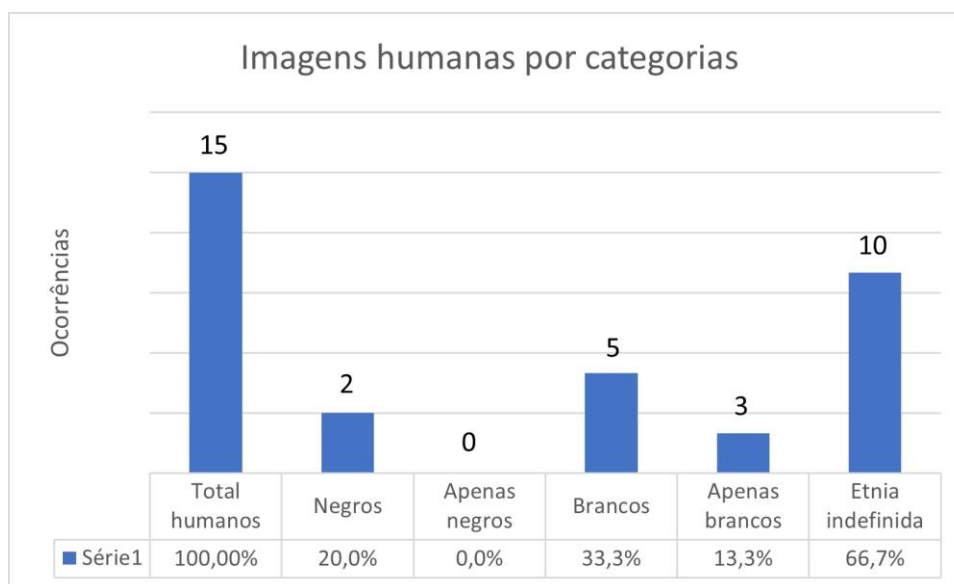
As litografias que compõem o álbum retratam prédios públicos, vistas panorâmicas do centro urbano carioca, vistas da Baía de Guanabara e fazendas do interior de alguns



municípios. Apesar da diversidade de imagens, grande parte das litografias são sobre a capital imperial, nelas pouco se vê a população, e há raríssimas oportunidades de ver transeuntes negros na cidade. Como exemplo, utilizo a figura 7, um registro do aqueduto do Rio de Janeiro.<sup>16</sup> A vista representa principalmente aspectos urbanos, os morros e a vegetação, sem que se possa notar a presença de pessoas. Mas os negros e a escravidão estão presentes nos textos de Ribeyrolles, assim como em outras imagens referentes à região rural. Desse modo, quase não se vê a presença negra na capital imperial, mas ela é ampla no interior do país, onde aparece em detalhes e em abundância.

Apesar do álbum conter um total de 75 imagens, 16 delas são especificamente sobre a capital imperial. As demais são sobre o interior da província do Rio de Janeiro e sobre a Bahia. Fazendo uma breve análise dessas imagens sobre a representação da urbe carioca percebe-se que na maioria das imagens, que são panoramas, os homens representados são bem pequenos e muitas vezes não se pode identificar sua etnia. Há de maneira geral um esvaziamento das figuras humanas na capital – não que estejam totalmente ausentes, mas se perdem na paisagem. Ainda assim, é possível identificar pessoas brancas de maneira mais destacada, enquanto os negros são quase imperceptíveis.

Gráfico 4 – Relação de imagens de negros e brancos nas imagens sobre a capital imperial no álbum *Brasil Pitoresco*



Fonte: FROND; RIBEYROLLES, 1861.

Das 16 imagens sobre o Rio de Janeiro 15 delas apresentam figuras humanas, mas em grande parte são muito miúdas, o que não permite perceber sua etnia (esse aspecto também

<sup>16</sup> As imagens aqui reproduzidas do álbum *Brasil pitoresco* pertencem à Biblioteca Nacional e estão disponíveis no site da instituição.

ajudou a esvaziar a presença negra da capital). Observar-se cerca de 5 imagens onde a população branca está presente e os negros estão presentes em apenas 2 imagens (20%) conforme o gráfico 4.

O álbum foi dividido em dois volumes, ambos contaram com textos escritos por Charles Ribeyrolles com versão na língua portuguesa e francesa. O primeiro volume descreve a história do Brasil a partir de seu “descobrimento” até o governo do imperador dom Pedro II. Em continuidade, o segundo volume detalha aspectos do Rio de Janeiro e do interior da província. Havia intenção de Ribeyrolles redigir um terceiro capítulo sobre as províncias da Bahia e Pernambuco, porém, o jornalista acabou falecendo subitamente (SEGALA, 1998). Aos textos somavam-se as 75 litografias que vinham de Paris em várias remessas. O álbum foi comercializado como assinaturas que custavam 200 mil réis, sendo necessário um adiantamento de 100 mil réis (CORREIO MERCANTIL, 27 out. 1859, p. 4).

No trecho abaixo, o próprio Victor Frond caracteriza seu empreendimento:

O Brasil Pitoresco – tal é o título da obra que nos propomos publicar. – Compôr-se-á: - 1º Do texto, cuja redação em língua francesa e portuguesa será confiada a um escritor de reputação europeia, talento distinto e poético em harmonia com os assuntos brilhantes e grandiosos que terá de descrever, e cuja inspiração será o reflexo verdadeiro da tão rica e variada natureza do Brasil. - 2º De um álbum de setenta e cinco fotografias, representando vistas, paisagens, panoramas, tirados a nossa escolha, ou designados pelo governo nas províncias do Rio de Janeiro, Bahia ou Pernambuco, assim como das localidades cujos nomes recordarão as mais gloriosas páginas da criação do império e da sua independência; das cidades, vilas ou sítios pouco conhecidos que poderão atrair a atenção dos colonizadores e dos comerciantes; enfim, da reprodução dos trajes nacionais, das florestas virgens e das plantas cujo desenho pôde ser muito útil ao estudo da botânica; esforçar-nos-emos, em uma palavra, em fazer do nosso álbum uma verdadeira ilustração do Brasil (CORREIO MERCANTIL, 9 dez. 1857, p. 4).

O projeto, iniciado em 1858, seria completado apenas em 1861, com a chegada das últimas litografias produzidas na França (CORREIO MERCANTIL, 19 nov. 1861, p. 1). Sabe-se que o trabalho tinha ambições de relatar, textualmente, outras grandes cidades como a Bahia, que estava prevista em viagem que não foi realizada devido ao falecimento inesperado de Ribeyrolles em 1860. Alguns autores sugerem que as imagens feitas da Bahia são de autoria de Benjamin Mulock e não de Frond (SILVA, 2011). Existem poucas informações sobre Mulock, era inglês, viveu e atuou como fotógrafo na Bahia entre 1858 e 1860. Acredita-se que tenha voltado para a Inglaterra após esse período (SILVA, 2011).

Diferentemente dos outros álbuns, a produção e empreendimento de *Brasil pitoresco* chamou a atenção da imprensa e da nobreza antes mesmo de ser publicado. Houve ampla divulgação da iniciativa, as assinaturas foram previamente vendidas para que os custos da viagem do fotógrafo e do jornalista fossem cobertos. Portanto, os assinantes não tiveram um

retorno imediato do investimento. O periódico *Correio Mercantil* publicou uma lista com os nomes dos ilustres assinantes do álbum, o que indica que já haviam sido adquiridos até aquele momento mais de 60 exemplares. Nesta lista consta o nome do imperador dom Pedro II, que adquiriu 8 exemplares, e de integrantes da nobreza, como o Barão de Mauá (2 exemplares), o Barão de Pirassununga (1 exemplar), o Visconde de Uruguai (1 exemplar) e D. Maria Eugenia Guedes Pinto (1 exemplar), o que concedia ainda mais prestígio ao empreendimento (CORREIO MERCANTIL, 23 fev. 1858, p. 1). A produção de Victor Frond foi apresentada durante a Exposição Universal ocorrida em 1862 em Londres, representando o Brasil e o Rio de Janeiro (SILVA, 2011). Lygia Segala, faz importantes apontamentos sobre o álbum de Frond:

Apresenta às “classes elegantes e abastadas” da corte um álbum “de serviço”, “obra nacional” onde foca a capital do império, síntese figurada do *palácio* e do *porto*, como centro de mediação no processo civilizatório, espaço privilegiado de comunicação entre a Europa e as solidões dos matos, das minas e das plantações (SEGALA, Lygia, 1999, p. 159, grifos originais do texto).

O empreendimento ganhou caráter filantrópico, pois Frond propôs levar na expedição dois órfãos que fossem escolhidos pelo Estado para que seguissem viagem com ele e aprendessem o ofício da fotografia (CORREIO MERCANTIL, 3 nov. 1857, p. 1). Apesar do planejamento, não se sabe se os órfãos participaram de fato das expedições (SILVA, 2011).

FronD não teve apenas o interesse de comercializar os livros como uma fonte de renda. Ele investiu na divulgação do país no exterior e acreditava que o álbum seria uma ferramenta para que se conhecesse a história do Brasil. Portanto, ofereceu uma cópia do álbum ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). A instituição aceitou o presente e teceu vários elogios: “Vê o instituto no Brasil Pitoresco um verdadeiro monumento erguido em prol da história e geografia pátrias; e idênticos sendo seus esforços, não pode deixar de congratular-se como V. S. pela ativa parte que em semelhante obra tem tomado” (CORREIO MERCANTIL, 31 ago. 1861, p. 1).

Cabe ressaltar que, apesar das imagens de Frond fazerem parte de um projeto maior englobando texto, as imagens tiveram maior repercussão e ficaram mais conhecidas que os escritos de Ribeyrolles, ganhando independência à medida que era possível adquirir somente as fotografias. Ou seja, muitas vezes o público teria uma interpretação do Brasil e do Rio de Janeiro apenas através das imagens de Frond, sem o acompanhamento do relato de Ribeyrolles. O que reforça o poder da imagem como representação de uma sociedade (SILVA, 2011). Assim como reconheceria o autor Affonso d'Escragnolle Taunay, para quem

as fotografias de Frond foram o que salvaram o texto de Ribeyrolles do esquecimento (TAUNAY, 1980).

*Brasil Pitoresco* é um álbum em destaque na pesquisa, já que teve apoio do Imperador e contou com o texto do jornalista Charles Ribeyrolles. Assim, gostaria de tecer breves comentários sobre o conteúdo do texto, dividido em dois volumes. A obra se ateve a aspectos históricos, tanto da cidade do Rio de Janeiro, como do Brasil, destacando num primeiro momento os conflitos com os franceses e a colonização portuguesa.

Sobre a organização do livro, Silva chama atenção para o caráter iluminista do trabalho, “de racionalização das cidades, organização das instituições e de reforma das instituições sociais” (SILVA, 2011, p. 48). De fato, Charles Ribeyrolles, pretende narrar uma história do Brasil, honrando a ideia de nação, uma vez que ele mesmo se diz filho da pátria (no caso, a França), mas que se encontra em exílio. Ele considera escrever a história da recente nação e de sua independência gloriosa como uma forma de retribuir a hospitalidade brasileira. Assim, ele começa a narrar a história da região de maneira a contar um épico. Ressalta a importância de pessoas consagradas, a começar por Pedro Álvares Cabral, que “descobriu” o Brasil, sem se esquecer de narrar a existência de populações nativas, chamadas de selvagens. Também não esquece de descrever com detalhes as empreitadas da Holanda e da França em torno da conquista do território considerado como domínios portugueses na América. Além disso, dá conta de trabalhar a Inconfidência Mineira, apontando os revoltosos como justos e considerando o governo português como opressor. Trabalha a independência, o período do primeiro reinado, bem como o segundo reinado. Nesse momento do texto, o autor faz elogios aos governantes, que sabe usar a sua majestade, não utiliza seus privilégios e diz que o Brasil é um país tolerante. Ademais, coloca algumas críticas, uma delas é a falta de mão de obra e o uso do trabalho do escravizado, além de uma ausência de “ciência, estudos, capacidades práticas para servir e conduzir a bom caminho os seus grandes destinos agrícolas, industriais e comerciais” (RIBEYROLLES, 1980, v. 1, p. 154).

O autor trabalhou com mais afinco a cidade do Rio de Janeiro, atribuindo-lhe diversos atributos, destacou algumas ruas e os locais de passeio da população. Como também caracterizou seus habitantes, com especial interesse na população negra, que é vista em ampla escala no local. Nessas passagens ele aponta a presença das quituteiras, dos tigres,<sup>17</sup> dos negros de ganho (cabe ressaltar que Ribeyrolles usa a palavra “negro” indistintamente, sem diferenciar livres, libertos ou escravizados). O autor prossegue seu texto falando de outros

---

<sup>17</sup> Os tigres eram os responsáveis pelo descarte dos dejetos humanos, lançados na baía, das casas da cidade. Era um dos serviços mais desvalorizados e realizados em sua maioria pelos escravizados (SOARES, 2008).

grupos: aos pardos livres ele acrescenta aspectos positivos, os considera como inteligentes e diz que eles já se encontravam em altos postos na região, estavam nas assembleias, nas cortes de justiça, nas ciências, nas artes e nas profissões liberais. Ele afirma que o negro livre, poderia alcançar altos postos, pois, diferentemente da colônia, a constituição imperial não traria impedimentos para esses grupos. Uma visão um tanto quanto romântica do escritor, deixando de lado a problematização do racismo daquela sociedade.

Ribeyrolles descreve a sua partida da cidade em direção a outras províncias do interior, como Vassouras, Petrópolis, Valença, Campos do Goytacazes e S. Fidelis de Simaringa. No geral, o autor vai destacar a história da criação daquela região e apontando suas características, aqui, o ponto mais interessante é lembrar que o livro-álbum serve como uma propaganda dessas localidades, para atrair mão de obra para essas regiões. Constantemente, o autor diz que “faltam braços”, ou seja, o trabalho nessas fazendas é realizado com o esforço do escravizado e sem mão de obra livre.

Nesse texto, o que mais interessa são as descrições detalhadas de Ribeyrolles dos escravizados no interior, ou seja, nas fazendas, por mais que o foco desse trabalho sejam os negros e negras na cidade do Rio de Janeiro, acrescenta saber de maneira mais ampla de que forma se dava o pensamento de Ribeyrolles sobre os negros e a escravidão. Ele começa a descrever a moradia dos escravos, sua alimentação precária, os cruéis castigos físicos e o longo dia de trabalho. Apesar das condições precárias, para o autor, isso não é nada se comparado as condições de *bas-fonds* de algumas regiões de Paris e Londres. Em comparação aos dois grupos, os escravos da senzala não têm família e sim ninhadas, uma vez o senhor pode tirar os filhos dos braços da mãe, são como objetos, porém, não passam fome. Já os miseráveis europeus que muitas vivem angustiados numa situação de penúria, preservam suas liberdades e momentos de contentamento. “Nas senzalas dos negros, nunca avistei uma flor. Não moram nela as esperanças e as recordações” (RIBEYROLLES, 1980, v. 2, p. 46).<sup>18</sup>

Nesse sentido, ao pensar o contexto sócio-histórico o autor traz à tona problemas sociais que o país enfrentava, como também criticou a escravidão, apesar das críticas procurou demonstrar uma escravidão menos feroz (SILVA, 2011), pois sempre que demonstra um lado negativo do sistema escravista, o coloca em contraste com os europeus, aponta que muitas vezes a situação dos escravizados no Brasil era melhor do que dos europeus miseráveis.

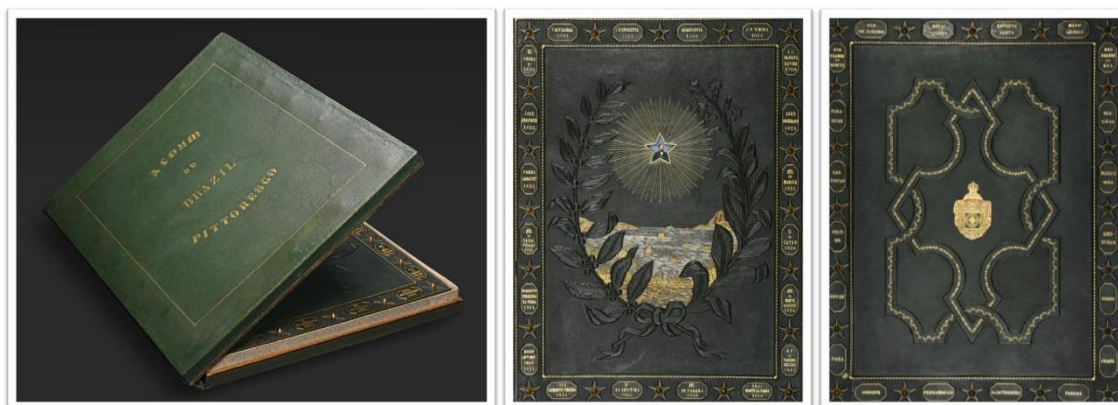
---

<sup>18</sup> Durante o século XIX, determinados grupos argumentavam que a situação dos escravizados no Brasil era mais favorável se comparada aos miseráveis europeus, a exemplo de um texto não identificado denominado: *Memória sobre o comércio dos escravos, em que se pretende mostrar que este tráfico é, para eles, antes um bem do que um mal* (MEMORIA, 1838).

Ribeyrolles destaca as províncias mais populosas: Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, mostrando que no país não há braços suficientes para o trabalho e para a ocupação do território. Ele considera a mão de obra indígena inapta e não útil ao país, enquanto o trabalho realizado pelos escravizados, ele considera irracional, porém útil a nação. Sua postura com os indígenas é de pena, já que afirma que eles há muito têm sofrido, mas por outro lado, considera que eles precisam ser civilizados, mesmo assim nunca serão uma fração importante do país.

Ao longo do texto, Ribeyrolles critica em vários momentos a vigência do sistema escravista, sem esquecer da eminência do fim da escravidão com o fim do tráfico em 1850, ele aponta o sistema escravista como o maior entrave do país: “É essa instituição que põe tudo a perder: a escravidão” (RIBEYROLLES, 1980, v. 2, p. 90). Uma vez que seu trabalho não é inteligente e o escravizado a realiza de forma insatisfeita. Porém, apesar de falar da privação da liberdade, das vestimentas pobres e da alimentação precária, o autor muitas vezes sustenta a ideia de uma boa escravidão ou de uma escravidão branda no Brasil. Ainda mais ao comparar a situação dos escravizados com os miseráveis europeus, sendo que ao menos os escravizados não morrem de fome. Por fim, aponta a imigração europeia como uma solução para que se ocupe o país e para que haja mão de obra suficiente, como ressalta Ligia Segala, a questão principal do livro gira em torno da “ética do trabalho” (SEGALA, 2000, p. 136).

Figura 8 – *Brasil pitoresco*: caixa de guarda, capa e fundos



Fonte: Museu Imperial/Ibram/MTur/nº19/2020. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/themes/Brasiliana/lib/plugins/pdfjs/web/viewer.html?file=http://200.159.250.2:10358/bitstream/handle/acervo/9880/LIV-T34241%5bOCR%5d.pdf?sequence=5&isAllowed=y>. Acessado em 20 out. 2020.

No livro, apesar de não deixar de lado as críticas, é notório que o texto se pretende elogioso, até porque o Brasil é tido um abrigo para os dois franceses exilados, sem perder de vista o próprio amparo e patrocínio do Imperador. Exemplo disso é a edição de luxo do

álbum-livro feita para o Imperador, que está disponível no acervo do Museu Imperial, o livro, muito bem conservado, teve sua encadernação feita por Jean Baptiste Lombaerts. Sua capa e sua “caixa” protetora foram feitas na cor verde em homenagem aos Braganças. Além disso, o álbum está repleto de símbolos. Tem grandes dimensões: a altura conta com 68,5 cm e a largura com 53,5 cm. Na capa há nomes de personalidades ligadas à história brasileira associados a determinadas datas. Onde se lê: Pedro Alvarez Cabral – 1500, J. D’ Anchieta – 1553, Arariboia – 1568, J. F. Vieira – 1624, J. J. da Silva Xavier – 1789, dom Pedro I – 1822, José Bonifácio – 1822, Lord Cockrane – 1822, Pedro Labatuti – 1822, M. de Caravelas – 1824, M. de Maricá - 1824, V. Cairú – 1826, Evaristo Ferreira da Veiga - 1831, M. de Monte Alegre – 1831, Diogo Antônio Feijó – 1831, P. B. de Vasconcelos – 1834, José Clemente Pereira - 1854, Visconde de Sepetiba – 1856 e Frei Monte Alverne - 1858.

Além disso, há também o nome “Brasil” no meio da imagem, com a data de lançamento do álbum, 1861, ambas as informações foram colocadas dentro de uma estrela que imite raios. Ao fundo, escolheu-se uma imagem do Rio de Janeiro, uma vez que há pequenas embarcações e um morro que parece o Pão de Açúcar. Mais uma vez o Rio foi escolhido como um local de representação do Brasil. Por fim, no fundo do livro, a moldura contém o nome de todas as províncias que compunham o Brasil em sua época, além das representações das insígnias imperiais.

Não há de se esquecer que as primeiras quatro imagens do álbum são litografias da Família Real: o imperador Pedro II, a imperatriz Teresa Cristina e suas duas filhas Isabel Cristina e Leopoldina Teresa ainda jovens. As imagens não apresentavam a pompa da família, nem ostentavam símbolos de luxo. Todos os personagens estavam, logicamente, bem-vestidos e ao lado de uma mesa (todos em pé com exceção do Imperador). As publicações mais importantes buscavam homenagear a Família Real, no caso de *Brasil pitoresco* as apresentações do Imperador, sua esposa e filhas detém um cenário voltado para demonstrar a erudição e a inclinação a ciência. Princesa Isabel, nesse período, já era cotada como possível sucessora de seu pai.

Assim, no livro de Charles Ribeyrolles se percebe uma simpatia para com o país em formação e para com seu governo. Apesar de não deixar de fazer críticas aos problemas que o Brasil enfrentava, deixou uma visão positiva, de um país que tinha o potencial de se devolver e fazer civilizar. No que tange a escravidão, ele faz vários comentários negativos ao sistema, mas adere a uma visão da existência de uma escravidão branda. Apesar das críticas ele trata os negros de maneira pejorativa e em nenhum momento o menciona para ser empregado como

mão de obra livre. Nas imagens de Frond, que só houve destaque para os negros nas fazendas, esses são vistos de forma exótica.

Após trabalhar o álbum, também interessa saber mais sobre a vida de seus autores. O fotógrafo Victor Frond nasceu em 1821, em Montfaucon, na França, e veio a falecer em 1881, em Varreddes, também na França. Sabe-se que atuou como fotógrafo, pintor e desenhista, numa época em que o serviço da fotografia ainda não era apreciado (SEGALA, 1999). Residiu no Rio de Janeiro entre 1855 e 1865, estabeleceu-se na rua da Assembleia. Sabe-se também que sua posição política, muitas vezes, era o motivo de seus deslocamentos, especialmente no que tange à conturbada França sob o governo de Napoleão III. Frond nasceu em uma família de pequenos proprietários rurais localizados ao sul da França. Foi oficial da 4ª Companhia do Batalhão do Corpo de Bombeiros de Paris, local onde se tornou chefe de uma rebelião em 1851. Na ocasião foi modelo de um quadro de Coubert denominado *Le depart des pompiers courant a un incendie* (O departamento de bombeiros durante um incêndio – figura 9). Foi autor de uma obra sobre medidas de prevenção a incêndios (SILVA, 2011). Ligia Segala faz uma análise da iconografia:

A tela traz a turba e o sinistro, destacando da sombra e das tintas a manobra de bombeiros hesitantes diante de duas orientações opostas que, estruturalmente, dividem o quadro: a dada por uma “mulher do povo” e a de um oficial do Regimento. Abre-se uma situação de impasse, factual e pictórica, adensando a dramaticidade do tema, registro simbólico de tensões políticas que atravessam a Segunda República e pré-configuram o golpe de Estado de Luís Bonaparte (2/12/1851) (SEGALA, 1999, p. 161).

Figura 9 – *Le depart des pompiers courant a un incendie* (O departamento de bombeiros durante um incêndio) de Gustave Coubert



Fonte: POMPIERS courant à un incendie. Disponível em:  
<http://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/pompiers-courant-un-incendie>.  
Acessado em 25 de fev. 2020.



Com a ascensão de Luís Napoleão, Frond se envolveu em protestos e insubordinações, chegando a ser preso e condenado à prisão na Argélia. Fugiu da prisão e refugiou-se na Inglaterra, onde encontrou outros colegas exilados que tinham os mesmos ideais republicanos. Uma das grandes fontes sobre sua vida é um documento em que ele solicitava indenização por se considerar uma vítima do império napoleônico, pautando pela lei de 1881 de reparação nacional. Em 1854 residiu em Lisboa, onde assumiu a profissão de fotógrafo. Para Silva é provável que o artista tenha aprendido a profissão na região com um fotógrafo francês que também havia fugido da prisão chamado Alfred Fillom (SILVA, 2011).

No Rio de Janeiro, montou estabelecimento para oferecer seus serviços como fotógrafo em 1857, uma atividade que ainda era incipiente. O periódico *Diário do Rio de Janeiro* destaca que o serviço estaria disponível para a classe “abastada”, faz elogios ao fotógrafo, além de destacar o apreço da imperatriz e do imperador: “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” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 11 mai. 1857, p. 2).

Além do projeto *Brasil pitoresco*, Victor Frond idealizou um projeto de biografias de personalidades brasileiras, resultando no *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, que era publicada em fascículos que continha uma imagem e uma biografia de grandes personalidades do império brasileiro (SEGALA, 1999). As imagens eram litografadas a partir de fotografias, algumas feitas por Frond, como as do Imperador, sua esposa e filhas cuja, litografia ficou a cargo de Sébastien Auguste Sisson, considerado o gravador de maior sucesso no Brasil (DIAS, 2019). O trabalho seguia os parâmetros estabelecidos pelo IHGB (SILVA, 2011).

Após o falecimento de Charles Ribeyrolles, em 1860, Frond fez uma tentativa frustrada de retornar à França, contudo teve seu visto negado por questões políticas. Não se sabe inteiramente os motivos que o levaram a querer retornar a sua pátria, mas chegou a pôr à venda seu estúdio fotográfico e os demais utensílios usados para exercer a atividade de fotógrafo (CORREIO MERCANTIL, 20 set. 1860, p. 4; CORREIO MERCANTIL, 4 fev. 1861, p. 3). Considerado um artista relevante, foi convidado para compor o júri de belas artes na Exposição Nacional (CORREIO MERCANTIL, 9 dez. 1861, p. 1). O fotógrafo estendeu sua atuação no país para outros campos, empreendendo em parceria com Cesar Garnier um projeto para o embelezamento do Campo de Santana (BRASIL, 1862, n. 32, p. 72).

Charles Ribeyrolles foi um jornalista francês, nascido em Martel, em 1812, falecido no Rio de Janeiro, em 1860 (STICKEL, 2004). Foi redator de importantes jornais, a exemplo de

*L'Homme, journal de la démocratie universelle* (O homem, jornal da democracia universal). Em sua vida política destaca-se a participação como candidato às eleições da Assembleia Constituinte, especificamente depois de 1848, sem sucesso. Com o golpe ocorrido em 1851 e a ascensão de Luís Napoleão, acabou passando um período de exílio na Inglaterra. No Brasil, atuou no jornal *Courrier du Brésil – politique, littérature, revue des théâtres et arts, industrie, commerce* (Correio do Brasil - revista de política, literatura, teatro e artes, indústria, comércio), um periódico publicado aos domingos em língua francesa, com ampla divulgação de textos que apoiavam a imigração europeia para o Brasil e a abolição (SILVA, 2011). Apesar de ser a favor do trabalho livre e assalariado, e de várias vezes apontar a condição precária dos escravizados, também abrandou a situação deles ao compará-los aos operários europeus que viviam em condições miseráveis.

O seu falecimento inesperado demonstrou a relevância e prestígio que tinha dentro da sociedade carioca, pois foi organizada uma comissão, composta por seus amigos e admiradores, com o objetivo dividir os custos do velório e como também lhe prestar as devidas homenagens. Nessa situação fúnebre, também ficaram patentes os laços de amizade entre ele e Victor Frond, que propôs assumir os custos do velório sozinho. Além disso, entrou em desacordo com aquela comissão (o que levou à sua saída), pois queria um monumento grandioso para Ribeyrolles, ao contrário da maioria, que escolheu uma lápide de pedra de mármore com o nome do falecido e a data fúnebre. Para conseguir custear a homenagem, Frond fez um abatimento no valor de *Brasil pitoresco*, que passou a ser comercializado pela quantia de 100 mil réis ao invés de 200 mil réis, esse valor deveria cobrir a construção de um mausoléu (CORREIO MERCANTIL, 19 jun. 1860, p. 4)

Tanto Victor Frond quanto Ribeyrolles tiveram grande prestígio no Brasil. O álbum *Brasil pitoresco* recebeu uma boa crítica, sendo considerado uma divulgação positiva do Brasil no exterior. Ainda em 1865, quase dez anos após o início do empreendimento, o *Jornal do Comercio* continuava a anunciar sua venda como “o mais belo souvenir do Brasil”, chamado de “incomparável obra artística”. Continua: “nada há mais interessante para servir de agradável recordação ao estrangeiro, nem de mais próprio para se oferecer de presente, do que esta riquíssima coleção de vistas, superiores a tudo que mesmo gênero se tem publicado” (JORNAL DO COMERCIO, 22 fev. 1865, p. 4). Nesse trecho é evidente o interesse de atrair um público estrangeiro, especialmente europeu. Apesar dos elogios às fotografias e ao texto de Ribeyrolles, o livro também apresentou alguns problemas, já que o papel utilizado na impressão foi de má qualidade e a tradução do francês continha vários erros (TAUNAY, 1980).

Durante sua permanência em Petrópolis, os autores se encontraram com Augusto Emílio Zaluar, redator do jornal *O Paraíba*. Silva transcreve uma ampla descrição sobre sua primeira impressão sobre os dois:

Ambos vinham trajados ao uso dos viajantes 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 ruins 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 havia lutado juntos nas barricadas de Paris pela causa, que hoje triunfa com Garibaldi, e que então levou Victor Hugo ao desterro. (JORNAL DO POVO, 12 abr. 1862, p.4 apud SILVA, 2011, p. 26).

Como aponta Silva, esse relato e seu tom romântico remete à forma que a imprensa transmitiu ao público, o caráter heroico dos estrangeiros que iriam registrar o país (SILVA, 2011).

Após ter realizado uma análise geral dos álbuns, gostaria de reforçar a ideia de que as imagens produzidas pelos artistas não são uma cópia fiel da realidade, nem mesmo as litografias que foram baseadas em fotografias. Assim, deve-se pensar nas características dos álbuns e como elas se inseriam no meio artístico. Entender o contexto histórico e social vivido por esses autores, buscar conhecer seus perfis, inspirações e ambições. É preciso entender os seus filtros culturais, sua bagagem histórica, buscar o que está nas entrelinhas (LARA, 2008). Apesar de os artistas terem registrado algumas localidades em comum, também a fizeram de forma única em seus trabalhos. Assim, nas palavras de Valéria Lima “De um modo ou de outro, os registros dos viajantes sobre o Brasil contribuíram para essa construção e (re)invenção do povo e do país” (LIMA, 2004, p. 33). De modo semelhante, Ana Maria Belluzzo defende que nos trabalhos dos viajantes há uma camada de representação que permite que o historiador tenha uma gama de versões e não de fatos sobre o que foi o Brasil. Sobretudo, as obras permitem ver o próprio estrangeiro, demonstrando de que modo as

culturas europeias enxergam o diferente (BELLUZZO, 1994, v. 1). A seguir, trabalharei mais detalhadamente, a produção artística no Brasil.

### **1.6 A chegada da Missão Francesa e o estabelecimento de instituições artísticas**

Nesse trecho, aponto algumas questões que se referem à construção de um modelo artístico institucional com a criação da Academia Imperial de Belas Artes e das Exposições Gerais de Belas Artes. Dessa maneira, retorno ao período joanino como um marco para a chegada de artistas franceses em 1816, momento que foi caracterizado como “Missão Artística Francesa”, de maneira a demarcar a relevância do grupo para o desenvolvimento das artes no Brasil. Demonstrando a influência dos estrangeiros, especialmente, dos franceses para estabelecer padrões de excelência a partir da escola neoclássica. Conhecer tais aspectos da história artística se faz relevante para um melhor entendimento de como era o ambiente vivenciado pelos artistas aqui trabalhados.

Com a chegada da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, a cidade passou por uma série de mudanças para se adequar a presença da Família Real. Algumas dessas mudanças ocorreram no meio artístico como o estabelecimento dos artistas franceses em 1816. Veio para o Rio de Janeiro um grupo composto por artistas franceses como os arquitetos Joaquim Lebreton, Charles Hanri Levassasseur e Grandejan de Montigny; os pintores Nicolas-Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret. Vieram também artistas com as seguintes especialidades: escultores, gravadores, auxiliares de arquitetura e artífices como ferreiros e serralheiros (GRINBERG, 2011).

A palavra “missão” foi comumente empregada para se referir à chegada dos artistas franceses. O termo foi aplicado pela primeira vez por Afonso D’Escragnolle Taunay, bisneto de Nicolas-Antoine Taunay, esse último foi um dos já mencionados artistas que chegaram em 1816. Em princípio, os próprios artistas usavam outro termo para se referir ao grupo como *notre colonie* (nossa colônia) dito por Debret, já Porto-Alegre a denominou de “colônia de artistas franceses”. O termo “missão”, na obra de Taunay pode inferir dois significados, um deles com a dimensão de encargo, partindo da ideia de que os artistas teriam recebido um convite do príncipe regente. O segundo significado atribui o papel que os artistas teriam no panorama cultural da colônia, trariam a civilização (SQUEFF, 2004).

Ao pensar a vinda de uma Missão Artística Francesa, deve-se considerar que a transferência da Corte Portuguesa ocorreu num panorama de agressão da França napoleônica. Portanto, a presença e permanência de artistas franceses em domínio português pode parecer contraditório. Sem perder de vista que a França era uma referência no campo das artes, com a derrota de Napoleão em 1815 houve uma rápida reordenação do cenário político, possibilitando que países antes em guerra pudessem realizar novos acordos (PINTO, 2018). Além disso, a elite portuguesa presente no Rio de Janeiro se voltou para a França como um modelo de “refinamento estético” (SCHULTZ, 2008, p. 158).

Nesse período a França havia superado a Itália que até o século XVII fora o modelo artístico na Europa. A partir do século XVIII a França foi ganhando espaço devido a um modelo de ensino propagado pelas suas instituições de arte (LIMA, 2004). Além de ser o exemplo a ser seguido nas artes, deve-se considerar as alterações políticas que fizeram os artistas vir para o Brasil. Os artistas da missão eram partidários de Napoleão, como o líder da Missão Joaquim Lebreton que se viu pouco favorecido com o retorno dos Bourbons ao poder. Marca-se, assim, a entrada de “ex-revolucionários” franceses em terras consideradas como conservadoras, atrasadas e cercadas pela escravidão (AZAMBUJA, 2003).

Existe certa divergência em relação às circunstâncias em que a Missão veio para o Brasil. Uma das versões aponta que a vinda dos artistas franceses foi viabilizada após um pedido feito por Antônio de Araújo de Azevedo, o Conde da Barca, ao Marques de Marialva – representante português na França – que tinha contato com o líder da missão, Joaquim Lebreton.<sup>19</sup> Após sua chegada (trazidos pelo brigadeiro *Calpe* sob bandeira americana) o príncipe regente concedeu-lhes uma pensão (BANDEIRA, 2003). Outra versão aponta diretamente para as dificuldades vividas pelos artistas bonapartistas na França após a queda de Napoleão que teriam visto no Brasil um refúgio, onde buscavam formar uma espécie de colônia de intelectuais que queriam trazer melhorias para o país.

Para Grinberg (GRINBERG, 2011) a chegada da Missão Francesa foi um marco para o ensino oficial de artes no Brasil, pautado pelo estilo neoclássico. Havendo um rompimento com o passado colonial e o estabelecimento de novo modelo estético. Assim se dava a criação de um campo artístico que seria a base para arte nacional e institucionalizada. O conceito de campo está associado à noção de *habitus*, e é aqui utilizado para pensar as representações dentro de uma determinada chave de valores. Nesse caso, ao estudar um estabelecimento de códigos e normas do que seria a arte valorizada, o neoclássico, e o que deveria ser

---

<sup>19</sup> Uma versão mais recente do debate sustenta que o grande articulador da vinda e estabelecimento dos franceses no Brasil fora o cavaleiro Brito (TELLES, 2019).

representado através dela e o que não poderia. Nesse caso, a imagem dos negros não era bem-vista na maior parte dos trabalhos artísticos, com exceção dos que os marcavam como exóticos. Uma obra de arte ou obra artística seria valorizada não apenas por ter sido realizada por alguém mais ou menos conhecido, mas também por conta dos valores atuantes no meio (BOURDIEU, 1998). Para ele:

(...) existe um intermediário que chamo o campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem e difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas (BOURDIEU, 2004, p. 20 apud PEREIRA, 2015, p. 351).

O neoclássico era o estilo que exercia hegemonia na Europa nos oitocentos, no Brasil ainda perdurava o barroco, apesar disso, não se pode negar a existência de trabalhos com características neoclássicas. Como exemplo pode-se mencionar o chafariz do Largo do Paço inaugurado em 1789, autoria do Mestre Valentim, com características geométricas condizentes com o estilo vigente na Europa (CONDURU, 2003). Um dos elementos que o estilo carregava era o ímpeto pela Antiguidade, buscava-se inspiração nos antigos mestres italianos. A arte antiga deveria ser almejada, copiada, nesse sentido, a cópia não significava uma mera imitação, era uma ressignificação. O neoclássico teve sua origem no século XVIII era denominado de “estilo verdadeiro” para assim se distanciar do barroco e do rococó. Seu domínio ultrapassava a artes e se mostrava com alcance no dia a dia das famílias. Com a chegada dos franceses, o neoclássico ganharia força, especialmente com a criação da Academia Imperial de Belas Artes (SCHWARCZ, 2008).

Outro ponto a ser levado em consideração para a escolha dos artistas franceses foi o desenvolvimento das artes em Portugal. A metrópole deu prioridade a música, dessa forma a pintura era pouco próspera, havia principalmente o barroco produzido pela Igreja. Na colônia não existia um ensino das artes de forma oficial e sistemática, os profissionais eram pouco valorizados, quem exercia o ofício aprendia a partir de uma relação estabelecida entre mestres e aprendizes, muitos deles se aproximando dos italianos e portugueses que chegavam ao Brasil no século XVII. Além disso, normalmente quem realizava esses ofícios estava nos baixos estratos sociais, muitos eram mestiços e negros praticando o que foi considerado como um barroco tardio, num período em que imperava o neoclássico (SCHWARCZ, 2008).

A chegada dos franceses não se fez sem atritos com os artistas locais, muito deles ficaram desgostosos e ressentidos, especialmente os portugueses que haviam se estabelecidos na região ainda no período colonial. Esses não tiveram nenhum apoio da coroa, tendo que batalhar pelos serviços por esforço próprio e foram preteridos com a chegada dos artistas

franceses que eram antigos apoiadores de Napoleão (GRINBERG, 2011). A presença francesa também mudou os sentidos da arte no Brasil, pois antes a pintura não era valorizada, ganhou prestígio assim como seus produtores, dessa forma, a arte se tornou presente na vida das elites (GRINBERG, 2011).

No mesmo ano da vinda da Missão Francesa, 1816, foi criada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios para que nela atuassem os artistas franceses, no entanto, o prédio da Academia só ficou pronto em 1826 já no Brasil independente e com o nome de Academia Imperial de Bela Artes (COUTINHO, 1990). Com a independência brasileira, deu-se a criação efetiva da AIBA, onde deveriam ser ministradas aulas de desenho, pintura e arquitetura (COUTINHO, 1990). Em 1826 o ensino das artes foi iniciado no prédio projetado por Grandjean de Montigny localizado no Beco das Artes.<sup>20</sup> O primeiro a dirigir a instituição foi um pintor português chamado Henrique José da Silva, que desaprovava os professores franceses, por outro lado, os franceses o viam como uma má escolha para instituição. Após sua morte em 1834, Felix-Émile Taunay assumiu a liderança da Academia (PEREIRA, 2016).

A Academia teve importante papel no ensino das artes no Brasil. Pois foi a partir dela que foi transmitido um modelo dominante, o neoclássico, eleita como a forma de representação legítima. Além disso, cabe ressaltar seus laços com a política imperial, de quem receberam amplo apoio, sugerindo uma estreita relação das artes com o poder, havendo uma forma “autoritária” no ensino que não permitia renovações de estilo (GRINBERG, 2011). A AIBA deve ser entendida como uma instituição construída num momento de consolidação do império brasileiro e que serviu de instrumento para a construção de uma identidade nacional (PEREIRA, 2013).

Mais tarde, foram realizadas as primeiras exposições de arte no Brasil, que ocorreram em 1829 e 1830, graças aos esforços de Debret, que organizou e financiou do próprio bolso os catálogos da exposição (LEVY, 1990). Essas duas exposições tiveram um público mais restrito, a primeira exposição contou com cerca de 2 mil visitantes, havia um júri responsável pela escolha dos artistas que seriam premiados com medalhas ou ordens honoríficas (GRINBERG, 2011). A exposição de 1829 recebeu o nome de *Exposição de Classe de*

---

<sup>20</sup> O prédio da Academia Imperial de Belas Artes localizava-se na atual travessa Belas Artes próximo à Praça Tiradentes. Após a instauração da República, seu nome foi alterado para Escola Nacional de Belas Artes, hoje faz parte dos cursos ofertados pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. O prédio projetado por Grandjean de Montigny foi demolido em 1938, dando lugar a um estacionamento. No local foram colocados tapumes que imitam a fachada do antigo prédio neoclássico. Apesar da demolição do prédio, sua fachada foi preservada, deslocada para o Jardim Botânico onde se encontra atualmente. QUAINO, Lilian. Travessa Belas Artes, no Centro do Rio, será rua de pedestres após obra. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-450-anos/noticia/2015/02/travessa-belas-artes-no-centro-do-rio-sera-rua-de-pedestres-apos-obra.html>. Acessado em 23 mar. 2020.

*Pintura Histórica, paisagem, arquitetura e escultura* e contou com 115 trabalhos (LIMA, 2004).

Com a Academia consolidada, as exposições passaram a ocorrer com mais frequência, normalmente uma vez por ano, apesar de sofrerem com falta de recursos e outros contratemplos, que muitas vezes impediam sua realização. Assim foram criadas Exposições Gerais de Belas Artes realizadas a partir de 1840. Era nas exposições que os artistas divulgavam seus trabalhos e vendiam suas peças e eram premiados (FERNANDES, 2002).

As EGBA aconteciam nos salões da Academia, onde eram apresentados trabalhos de artistas brasileiros e estrangeiros. No evento, a Academia também adquiria quadros dos artistas e alunos para compor sua coleção permanente (LEVY, 1990). Por fim, a exposição era um importante espaço para o artista ganhar notoriedade, nelas eram concedidos prêmios e bolsas de estudos. A expansão dos núcleos de estudos de arte chamava o interesse dos estrangeiros em visitar o Brasil (KNAUSS, 2013).

Além disso, ao participar das exposições os artistas tinham seus nomes expostos nos catálogos da exposição com seus endereços, assim se tornavam conhecidos do público. Também era criticados em jornais, a crítica poderia ser negativa ou positiva, mesmo que fosse negativa, servia para deixar o autor conhecido (DIAS, 2019).

Durante o século XIX também se deu a invenção da fotografia. A história da fotografia é complexa e há divergência na historiografia. Afinal quem seria seu inventor? Vários foram os princípios que levariam a fixação da imagem em suporte, que são conhecidos desde a antiguidade como a estrutura da câmera escura. Mas foi apenas no século XIX que de fato, houve essa fixação. Alguns autores defendem que a primeira fotografia foi feita por Joseph Nicéphore Niépce em 1826. O experimento ainda muito precário foi aperfeiçoado por vários curiosos, em 1839 foi inventado por Louis Jacques Mande Daguerre, o daguerreótipo (BORGES, 2011).

No mais, interessa saber que conforme a fotografia foi avançando, também adentrou no Brasil, se tornando cada vez mais acessível ao público. Foram criados estúdios fotográficos que prestavam diversos serviços entre eles: retratos, fotos de família etc., se concentravam no Rio de Janeiro, que em 1857 contava com 11 estúdios fotográficos. A invenção chamou atenção do imperador, tendo ele suas próprias coleções fotográficas e se tornando ele próprio um dos primeiros fotógrafos brasileiros. Dessa maneira, a fotografia cativou uma elite que gostava de ser imortalizada a partir da imagem fotográfica. Nesse momento, além dos artistas com interesse nas pinturas, fotógrafos também começaram a ver no “pitoresco” do Rio de Janeiro uma oportunidade para tirar boas fotos (KOUTSOUKOS, 2013). Nesse sentido,



chamo atenção para o grande e inédito empreendimento de Victor Frond, apesar das imagens utilizadas serem compostas por uma técnica já conhecida, a litografia. Litografá-las a partir das fotografias se tornavam uma grande novidade, chamava atenção dos nobres e dava ao empreendimento ares de modernidade.

Existiu uma relação entre pintura e fotografia, muitas das vezes o artista poderia desempenhar as duas funções, e por vezes seguir apenas com a fotografia ou apenas com a pintura. No caso, se encaixa o exemplo de Buvelot, prestigiado fotógrafo e paisagista. Além disso, muitas ideias utilizadas na composição das fotografias vinham das pinturas (KOUTSOUKOS, 2013).

### **1.7 A representação dos negros e das negras nas imagens oitocentistas**

Ao longo desse trabalho tenho afirmado que a imagem dos negros era incômoda, mesmo assim não era totalmente ausente nas imagens sobre o Brasil, mas seu lugar era bem restrito. Notadamente, os negros eram representados com mais frequência em formas de artes menos valorizadas. No século XIX, a pintura se encontrava no topo hierárquico das artes, nessas imagens a presença negra era escassa, isso quando ela não era totalmente ausente. Por outro lado, num patamar mais baixo da hierarquia artística estavam os populares álbuns de viagem, nesse material os negros foram representados de forma ampla, normalmente na chave do “diferente” e “exótico”. Dessa maneira, Lilia Schwarz afirma que o lugar do negro na imagem brasileira estava, sobretudo, nas imagens exóticas feitas para venda no exterior e para a realização de estudos científicos (SCHWARZ, 2014).

A seguir, realizarei uma breve análise da representação dos negros em variados tipos de imagem (fotografia, pintura, litografia etc.) oitocentista. Começo por uma litografia de Jean Baptista Debret (1768-1848), que foi produzida para o trabalho *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (Viagem pitoresca e histórica ao Brasil). Debret chegou ao Rio de Janeiro com a Missão Artística Francesa e permaneceu na região até a década de 1830. O autor teve grande contribuição para o estabelecimento e consolidação do ensino das artes no Brasil. Além disso, eram dele os principais registros da corte portuguesa no Rio e do reinado de dom Pedro I. Seu trabalho foi publicado nos anos de 1834, 1835 e 1839 e contou com descrições do Brasil, desde aspectos históricos, hábitos e costumes. Relatou detalhes sobre a

escravidão e a presença negra no Brasil, além de retratar grupos indígenas (LIMA, 2004). Com vasto repertório sobre os negros, registrou costumes, vestimentas, cerimônias religiosas, atividades de trabalho etc. Na figura 10 reproduzo uma dessas imagens, nela há vários negros numa região central da cidade do Rio de Janeiro, próxima ao chafariz do Mestre Valentim e ao Largo do Paço (atual Praça XV).

Figura 10 – *Les rafraichissemens de l'après dîner sur la Place du Palais*  
(Refeições à tarde na Praça do Palácio)



Fonte: DEBRET, 1835. Disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon326377/icon326377\\_092.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326377/icon326377_092.htm). Acessado em 15 mai. 2020.

Na figura 10, Debret retratou o hábito de comerciantes tomarem a fresca e se deliciarem com guloseimas, no entanto, a imagem permite observar também alguns aspectos do cotidiano dos negros. Nela, Debret registrou uma pequena aglomeração de transeuntes, representando tanto homens como mulheres negras que realizavam algumas tarefas. Nesse caso, observa-se homens e mulheres vendedores de alimentos servindo à elite branca. No fundo há outro tipo de atividade, o transporte de água em barris carregados em cima da cabeça. Outras características presentes são os tipos de vestimenta: a ausência de sapatos (que pode indicar a condição de escravizado, possivelmente pretos de ganho), o uso de turbantes, vestidos e panos da costa. A imagem marca uma hierarquização social entre os negros e os brancos: aqueles servem a estes, que descansam. Ademais, a imagem demonstra a intensa presença negra próximo à sede do governo imperial.

Os representantes do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (criado em 1838), Bento da Silva Lisboa e José Domingues de Ataíde Moncorvo, elaboraram um parecer crítico

sobre o trabalho de Debret. Até então os dois primeiros volumes haviam sido lançados. O primeiro volume da obra de Debret descrevia os indígenas e apontava para a possibilidade de o Brasil civilizar-se, recebeu grandes elogios do instituto. Já o segundo volume da obra que demonstrava o sistema escravista, especialmente no Rio de Janeiro, foi intensamente criticado. Principalmente as imagens que demonstravam maus tratos, como a litografia que representava o mercado de escravos no Valongo (SELA, 2008). Portanto, a presença negra nos álbuns de viagem antes de 1850 era ampla e variada, mas já começava a sofrer várias críticas, nesse caso, de instituições ligadas ao governo imperial, especialmente aquelas que demonstravam o lado mais cruel do sistema escravista.

Na pintura, a imagem dos negros era incomum, quando representados apareciam camuflados e passavam quase despercebidos em meio aos tons escuros. Logo abaixo, observa-se uma pintura do renomado artista Felix-Émile Taunay (1795-1881). Taunay chegou ao Brasil com a Missão Artística Francesa, era filho do também pintor Nicolas-Antoine Taunay. Felix-Taunay teve grande importância no Brasil ao ser tornar diretor da Academia Imperial de Belas Artes em 1834, sendo o criador das Exposições Gerais de Belas Artes (COUTINHO, 1990).

Figura 11 – Vista da Mãe D'Água (1850).



Fonte: VISTA da Mãe D'Água. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6078/vista-da-mae-dagua>. Acesso em: 16 de mai. 2020.

Na figura 11 o homem negro se torna um pequeno ícone perto da monumentalidade da natureza, pois é pouco identificável, o que chama atenção são suas vestes avermelhadas que contrastam com as demais cores do quadro. O homem, apesar de estar no centro da imagem não é o principal elemento, serve de escala para demonstrar a grandiosidade da região. Portanto, era diminuto comparado ao ambiente montanhoso. Para Schwarcz, os escravizados e libertos “(...) – que eram de certa maneira excluídos da representação oficial – acabaram sendo utilizados para avaliar a escala avolumada da natureza. Anônimos, quase invisíveis, eles servem para dimensionar a paisagem, mas nela não interferem. São figuras silenciosas” (SCHWARCZ, 2014, p. 398). Essa imagem também dialoga com muitos dos registros feitos por viajantes que chegaram no Brasil e se depararam com uma natureza tida como exótica, com morros, montanhas, cachoeiras, palmeiras etc. (SCHWARCZ, 2014).

Figura 12 – Pintura de Arnaud Julien Pallière (1830)



Fonte: O filho do artista tomando banho na varanda da residência de seu avô, Grandjean de Montigny. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58284/o-filho-do-artista-tomando-banho-na-varanda-da-residencia-de-seu-avo-grandjean-de-montigny>. Acesso em: 16 de mai. 2020.

A figura 12 apresenta outro registro interessante a respeito do negro, trata-se de uma pintura do artista francês Arnaud Julien Pallière (1784-1862). O artista desembarcou no Rio de Janeiro trazido pelo mesmo navio em que chegou a princesa Leopoldina em 1817. A pintura representa sua esposa, filha de Grandjean de Montigny, com seu filho, Jean Léon Pallière Ferreira (que também se tornaria pintor) circundada por duas mulheres e um homem negro, registrando a residência de Grandjean de Montigny.<sup>21</sup> A imagem foi inspirada nas madonas do período renascentista, assim se aproximando da sacralidade de Maria com o menino Jesus. (CARELLI, 1990).

A esposa e o filho parecem ser contemplados pelos negros, os brancos são destacados no centro da tela, colocados como os ícones mais importantes, especialmente o bebê. Ao mesmo tempo, a criança tem os cuidados e as atenções dos três negros que o lavam, levam alimentos e o cobrem. A maternidade também foi representada como algo sacro. Há contraste nos tons da imagem que fica mais clara no centro e mais escuras nas extremidades, contraste é feito não só pelos tons de pele, mas também pela roupa de tons claros da senhora e tons escuros dos negros. Os tons claros associados aos brancos dão ideia de pureza na relação entre mãe e filho. Os negros aparecem bem-vestidos e com adereços (brinco, cordão e pulseira), mas descalços, um dos claros sinais da condição de escravizados. O pintor destaca a posição social de sua família possuidora de escravos e cercada de cuidados, ao mesmo tempo que demarca o que seria o local dos negros: servir aos senhores brancos com dedicação.

Gostaria de citar o exemplo de outro álbum de imagens possivelmente da década de 1850,<sup>22</sup> a produção de Auguste Sisson, que se chama *Rio de Janeiro Moderno*.<sup>23</sup> A palavra moderno é entendida pelo dicionário da língua portuguesa como algo novo (SILVA, 1831), indicando que este era o interesse do pintor na paisagem carioca. O álbum conta com 12 imagens ovais sobre o Rio de Janeiro, destacando-se prédios públicos e construções famosas, por exemplo: o Cemitério dos ingleses, a Santa Casa de Misericórdia, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, a Igreja do Sacramento, a Estação da Estrada de Ferro Pedro II e o interior do Jardim Botânico. Além de paisagens como a Cascata da Tijuca, a entrada da Barra etc. Poucos indivíduos são registrados nelas, mas quando aparecem são homens e mulheres bem-vestidos, o que indica que pertencem a famílias abastadas. Quando os negros aparecem estão

---

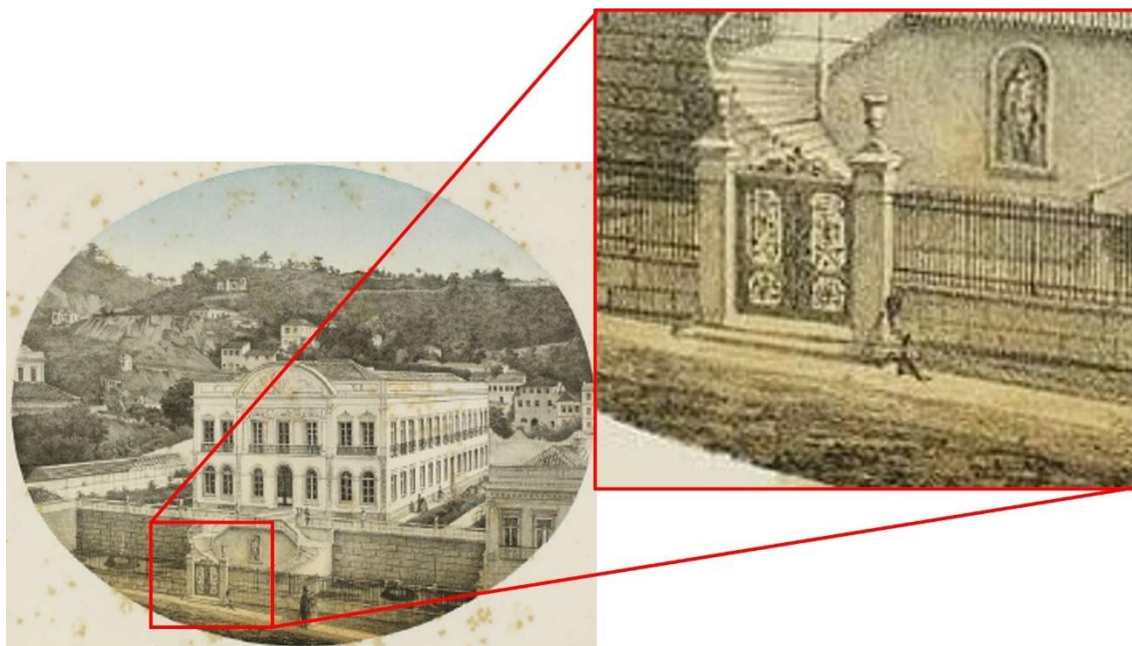
<sup>21</sup> O Solar do artista August Grandjean de Montigny localizava-se rua Marques de São Vicente na Gávea, atualmente abriga o Centro Cultural da PUC-Rio. Mais informações disponíveis em: [https://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/solar/historia\\_solar.html](https://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/solar/historia_solar.html). Acessado em 17 jun. 2020.

<sup>22</sup> Não se sabe ao certo a data da publicação da obra, mas sabe-se que o artista só chegou no Brasil em 1852 (STICKEL, 2004). Uma das datas prováveis de sua publicação é por volta de 1855 (CUNHA, 2010).

<sup>23</sup> Auguste Sisson (1824-1898), artista de origem francesa, residiu no Rio de Janeiro a partir de 1855, trabalhou como litógrafo e retratista. Além disso, foi responsável pela celebre obra *Galeria dos brasileiros ilustres* (STICKEL, 2004).

numa escala muito reduzida, o que dificulta identificá-los, ou seja, a presença negra é escassa. Nos poucos momentos em que aparecem estão dentro de uma embarcação e em frente a um hospital, como se pode ver na figura 13.

Figura 13 – Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência



Fonte: SISSON, s/d. Disponível em:

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon395084/gallery/index.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon395084/gallery/index.htm). Acessado em 16 de mai. 2020.

A exemplo da figura 13, poucos indivíduos podem ser identificados no álbum, nesse caso, buscou-se representar a arquitetura do prédio do Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência, localizado na Glória. Há um homem negro encostado no muro da instituição, talvez a esmolar. Ele aparece tão pequenino na imagem que um observador menos atento não o veria. Nesse caso, ele também serve de escala para demonstrar o tamanho da instituição considerada moderna, mas também coloca o negro na condição de um moribundo desamparado.

Representações dos negros também podem ser vistas em fotografias do século XIX. Inicialmente, a fotografia era um serviço caro e pouco acessível, mas com o tempo foi se difundindo, apesar de demandar um alto investimento financeiro. Na arte fotográfica também ocorreu uma forma de apagamento dos negros, especialmente no que diz respeito às imagens externas. As vezes há ausência total de negros ou apenas sua representação para servir de escala, para que o observador tivesse noção do tamanho da figura observada. Ademais a fotografia também criaria hábitos como os retratos de grupos e os álbuns de família, nesse item existe um tipo de retrato em que o negro fica mais evidente. Nesse caso, me refiro

especialmente aos retratos de amas de leite ou amas-secas que posavam junto à criança, o que a coloca num local diferenciado de proximidade com a família do senhor. Outro caso era o registro dos negros com seus senhores, uma forma da família do senhor registrar em imagens os seus valiosos bens. Sem esquecer que muitos negros também buscavam ter seu registro em fotografias e assim frequentavam os estúdios fotográficos (KOUTSOUKOS, 2010).

Outros casos também conhecidos estão ligados a ideia de pitoresco, um deles é o registro para venda de souvenir, normalmente eram fotografias de negros feitas em estúdios que encenavam práticas que comumente aconteciam nas ruas, por exemplo, homens e mulheres vendendo alimentos. Outro ponto eram as fotografias que seriam usados para a realização de estudos, muitos deles os negros eram registrados nus de frente, de costas e de perfil (KOUTSOUKOS, 2010).

O tipo de imagem registrado abaixo está relacionado ao exotismo (para os estrangeiros) do cotidiano do Rio de Janeiro, que era, muitas vezes, dado como presente. Alguns começaram inclusive a colá-los em álbuns para não os perder. Essas imagens eram vendidas na chave do exotismo, como as figuras de escravizados e indígenas, eram vendidos retratos de personalidade como o Imperador, de políticos, artísticas e autoridades religiosas (LEITE, 2011).

Figura 14 – Escrava de ganho vendedora



Fonte: Disponível em  
<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6490>.  
Acessado em 16 mai. 2020.

O fotógrafo português Christiano Junior (1832-1902) realizou uma série de fotografias de negros em estúdio no Rio de Janeiro, as imagens que serviam especialmente de souvenir registravam homens, mulheres e crianças encenando diversas atividades que poderiam ser encontradas nas ruas, como a venda de alimentos. Nos anúncios reportados em 1866 encontra-se a seguinte descrição no Almanaque Laemmert: “Variada coleção de costumes e tipos de pretos, **coisa muito própria para quem se retira para a Europa**” (LEITE, 2011, p. 32).

No caso do registro de Christiano Junior (figura 14), há uma fotografia montada em estúdio de uma imagem que costumava ser vista com facilidade nas ruas e que também foi muitas vezes registrada em litografias. A imagem de uma mulher negra vendedora de alimentos, que utilizava trajes típicos da África, marcadamente o turbante e sua roupa que lembra a baiana vendedora de quitutes, figura tradicional das ruas cariocas. Além disso, há uma criança com um cesto ao seu lado, que parece exercer o papel de comprador.

Figura 15 – Natureza morta



Fonte: Natureza-morta. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65199/natureza-morta>. Acesso em: 16 jun. 2020.

Por fim, não se pode deixar de lado que nesse período também existiam relevantes contribuições às artes por artistas negros (lembrando que há registro de negros executando o serviço da litografia).<sup>24</sup> Há sobretudo, artistas destacados na segunda metade do século XIX.

<sup>24</sup> Para saber mais sobre artistas negros no século XIX consulta a obra: LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros do Oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel, 1988.



Apresento aqui o exemplo de Estêvão Silva (1845-1891), de origem humilde e filho de escravos, o artista frequentou aulas na AIBA e expos seus trabalhos nas EGBA. Silva teve seu trabalho reconhecido e ganhou vários prêmios nas exposições, como a medalha de ouro recebida em 1865 (SILVA, 2016).

Estêvão Silva ficou conhecido pelas produções de obras de natureza morta, seu trabalho condizia com os paramentos do neoclássico, registrou frutas tropicais características do Brasil, utilizando um grande contraste de cores e formas. Com destaque para as cores de tons verdes e amarelo,<sup>25</sup> vindas de frutas como abacaxi, mangas, cajus, pinha e uvas.

Portanto, o negro estava presente nas imagens sobre o Brasil, porém tinham seu local bem delimitado de maneira a complementar a paisagem, mesmo que algumas vezes ganhasse destaque, no contexto do abolicionismo, na década de 1880 o negro passaria a ganhar mais destaque (KNAUSS, 2013). Em resumo, apresentei as formas mais comuns do registro dos negros nos oitocentos e como sua imagem era deixada à margem ou literalmente diminuída e exibida como algo exótico, sem esquecer que os negros também produziram importantes trabalhos no campo das artes. Além disso, a apresentação dos álbuns aqui estudados e suas características, demonstraram algumas das formas de artes sobre o Rio de Janeiro e como essas modificaram a imagem do negro que se tornou escassa. Além de demonstrar como, apesar das semelhanças, os artistas fizeram registros sobre o Rio de Janeiro de maneira singular.

No próximo capítulo, dando prosseguimento as análises dos álbuns, trabalharei os aspectos gerais que tangem ao pensamento do grupo político que deteve maior peso nas política imperial do segundo reinado: os saquaremas. Tratando também de que modo o ideal de civilização era entendido nesse período, e de que maneira esse ideal rejeitou a imagem do negro. Trabalharei aspectos que tangem ao chamado racismo científico, ou seja, ideais que apontavam para a inferioridade do negro e que circularam em ampla escala na Europa, sendo acessível aos artistas e podendo moldar sua visão sobre o negro.

---

<sup>25</sup> É importante ressaltar que nesse momento as cores verde e amarelo já compunham as cores da bandeira do Império do Brasil.

## **2 A REPRESENTAÇÃO DOS NEGROS E O IDEAL CIVILIZATÓRIO**

Esse capítulo está voltado para o desenvolvimento de algumas questões relativas a políticas e pensamentos que podem ter influenciado a representação dos negros. Trabalharei a política conservadora, que considerava os negros como um sustentáculo do império, mas os desprezava e os avaliava como inferiores. Esse grupo político primou por fazer da Corte, a cidade do Rio de Janeiro, o exemplo de civilização, pautado pelos moldes europeus, a ser seguido pelas demais cidades, nesse caso, a imagem dos negros era destoante. Não obstante a essas políticas, estão também mudanças que giravam em prol do fim do comércio atlântico de escravizados, como a Lei Eusébio de Queiroz, além de medidas, como a Lei de Terras, que visavam a ocupação do território brasileiro por imigrantes europeus. Essas medidas dizem respeito a condição dos negros no Brasil, principalmente do escravizado, trazendo em voga o conflito entre a manutenção e o fim do sistema escravista e a escolha da elite por primar pelos imigrantes europeus como mão de obra livre e assalariada.

Além disso, é importante tratar de estudos de caráter científico realizados no período e que podem ter influenciado o pensamento dos viajantes e dos próprios brasileiros sobre os negros. Esses trabalhos, que serão detalhados abaixo, afirmavam que os negros tinham características negativas intrínsecas, portanto os colocava nos degraus mais baixos na hierarquia entre os diferentes povos. Somados a esse olhar pejorativo, também havia uma visão que considerava os negros como algo exótico e pitoresco, dessa forma, sua cultura despertava curiosidade, especialmente no público europeu. Nesse capítulo dou início às análises das imagens, pautadas pelas questões descritas acima, chamando a atenção para alguns pontos que eram recorrentes nas litografias estudadas: o tipo de vestuário utilizado pelos negros, a presença de famílias negras, as punições físicas e a participação em festividades.

### **2.1 A hegemonia dos conservadores e a política imperial**

Para o desenvolvimento desse trabalho, se faz necessário entender algumas características centrais da formação e do pensamento dos conservadores que tomaram a

direção do governo imperial. Afinal, influenciaram políticas culturais e tiveram grande ímpeto na construção de um ideal de nação brasileira, seguindo moldes europeus. Nesse sentido, acredito que essa esfera cultural foi fundamental para que a imagem dos negros – considerados como inferiores e incômodos – fosse gradativamente diminuída nos álbuns de viagem na capital brasileira. Para isso, farei um breve retorno ao período regencial, momento em que esse grupo político conservador se formou.

Durante o império, organizaram-se diversos grupos políticos, existindo uma gama de denominações para caracterizá-los, entre eles: caramurus, moderados e exaltados; progressistas e regressistas, estes também chamados de luzias e saquaremas; além de tendências consideradas em oposição como corcundas e constitucionais, monarquistas e republicanos e federalistas e unitários. Esses grupos políticos estiveram em constante embate ao longo dos anos de 1820 a 1850, disputando a hegemonia política e a construção da nação brasileira. Em meados do século XIX, consolidou-se no poder um governo conservador representado pelos saquaremas, tendo como foco a integralidade territorial e a centralização política (GONÇALVES, 2011).

Essa consolidação percorreria um longo caminho. Após a abdicação de d. Pedro I em 1831 – sem que seu herdeiro tivesse idade suficiente para ocupar o trono – foi iniciado o conturbado período das regências. A ocasião é conhecida por importantes leis como o Ato Adicional de 1834 (uma revisão da Constituição outorgada em 1824) e a criação da Guarda Nacional. É caracterizado também pela participação popular e pelas revoltas sangrentas, por exemplo: pelos Malês (1835), pela Cabanagem (1835-1840), pela Sabinada (1837-1838), pela Balaiada (1838-1840) e pela Farroupilha (1835-1845). Estavam na ordem-do-dia a manutenção da unidade territorial ou sua fragmentação e a centralização ou descentralização política, entre outros aspectos (BASILE, 2011).

Durante esse período houve intensas disputas entre grupos políticos que tentavam implementar suas propostas para o Brasil e para a construção da nação brasileira. Entre o final da década de 1820 e o início de 1830 surgiram três grupos principais: os liberais exaltados, liberais moderados e caramurus.<sup>26</sup> Os moderados tomaram corpo em 1826, correspondendo à elite política presente no Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. Eram formados por uma pequena burguesia e militares, preconizavam maior autonomia do judiciário. Os exaltados se organizaram mais tarde, em 1829, sendo compostos principalmente por profissionais liberais. Esse grupo foi considerado o mais radical, por defender o fim gradual da escravidão,

---

<sup>26</sup> Atualmente existe um debate na historiografia a respeito dos termos citados, especialmente no que se refere ao uso do termo “exaltado” (RIBEIRO, 2010).

princípios federalistas e a igualdade social. Os caramurus (também chamados de restauradores) eram o grupo monarquista formado em 1831 com a abdicação do imperador, não queriam alterações na Constituição, eram centralizadores e alguns almejavam o retorno de d. Pedro I ao Brasil (BASILE, 2011).

Nesse curto período de nove anos, várias vertentes políticas estiveram no poder. Como exemplo, há o estabelecimento de uma regência trina provisória e depois permanente, que demonstrou uma direção de caráter moderado. Ainda no período regencial os antigos grupos exaltados, moderados e caramurus, foram substituídos pelos regressistas e progressistas. No final da regência, viu-se o retorno do regresso, de caráter conservador, que colocaria em prática a interpretação do Ato Adicional de 1834, publicado em 1840. O período regencial terminaria com o golpe de maioria de d. Pedro II e o regresso ganharia ainda mais força. Assim, nesse embate de confrontos políticos, surgiriam os dois partidos políticos em disputa no Segundo Reinado: os conservadores (saquaremas) e os liberais (luzias), havendo um predomínio dos conservadores (BASILE, 2011).<sup>27</sup>

Foi a partir do movimento e domínio de um governo liberal, que os conservadores desenvolveram um projeto político coeso, sem deixar de lado suas ambições regionais (MATTOS, 2017). Para José Murilo de Carvalho (2003), o partido conservador surgiu da junção de ex-restauradores e ex-moderados, sob a liderança de Bernardo Pereira Vasconcelos. Mesmo que não tivessem um programa escrito, propunham mudanças em relação a leis de descentralização, eram favoráveis à centralização do poder imperial, ao aumento de atribuições do Poder Moderador e ao controle da polícia.

O grupo conservador tinha como principais expoentes os políticos Paulino José de Souza e Bernardo Pereira de Vasconcelos. Os conservadores eram compostos principalmente por donos de terras e burocratas, do lado dos liberais estavam os profissionais liberais (advogados, médicos, jornalistas) e donos de terras. Os dois grupos políticos também poderiam ser divididos por regiões do império, notadamente, os conservadores estavam relacionados às províncias do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco (CARVALHO, 2003).

---

<sup>27</sup> As denominações luzias e saquaremas surgiram nos meados do século XIX e remontam os conflitos de 1842, tramados pelos liberais. A insurgência foi derrotada pelo então Barão de Caxias na batalha ocorrida em Santa Luzia, a partir de então seus opositores conservadores passaram a chamá-los de luzias de forma a lembrá-los do incidente. Já a denominação saquarema surgiu em 1845, momento em que o governo estava em mãos dos liberais. Um conhecido padre, chefe de polícia de Vila de Saquarema, chamado de José de Cêa e Almeida, deu ordens que incluíam o assassinato daqueles que não aderissem à lista do governo. Sabendo disso, Paulino José Soares de Sousa e Joaquim José Rodrigues Torres, dois conservadores protegeram aqueles que estavam na lista, assim esse grupo ficou conhecido por saquarema. Logo, o termo saquarema passou a designar os conservadores, para os liberais, o termo foi usado de forma pejorativa para lembrá-los de serem protegidos, motivo para sua rápida popularização (MATTOS, 2017).

Com o início da década de 1850, houve uma hegemonia dos conservadores e uma conciliação entre os grupos políticos, o que Ilmar de Mattos chamou de “direção saquarema”, essa direção pode ser definida como a vitória de um projeto político que definiria as bases da construção do ideal de nação que o Brasil deveria se tornar. Isso decorreu também mudanças nos aspectos culturais, como a criação do IHGB (MATTOS, 2017). Existindo uma aproximação dos propósitos políticos e ideológicos, agradando os interesses gerais, isso é, com exceção daqueles excluídos da participação política, a população pobre e os escravizados (SALLES, 1996).

Para o que mais me interessa aqui, cabe informar que, para os conservadores, a Corte deveria ser o ideal de civilização a ser seguido, permanecendo o centro cosmopolita do Brasil, além de ter a função de educar as demais cidades. Nesse momento de construção de uma nova nação também era necessário ter dela uma boa imagem, era importante aparentar uma cidade “civilizada” (MATTOS, 2002). Os saquaremas priorizavam a existência de um Estado centralizado e a criação de uma nação brasileira, que deveria dar conta de uma totalidade, bem como mostrar sua diversidade: a presença de indígenas, de portugueses e dos próprios brasileiros (GUIMARÃES, 1998).

A construção da nação se deu também através de mudanças nos aspectos culturais da vida dos brasileiros, como aponta Marcia Gonçalves:

Em textos e ícones variados, enunciados empíricos e imagens enunciativas, buscaram expressar e constituir o “ser brasileiro”, como outro, na relação e na diferença, frente às heranças e características do colonizador português. Assim, de romances, peças teatrais e musicais, biografias, autobiografias, memórias, textos e pinturas históricas, das investigações sobre a língua falada e escrita, das críticas das letras e artes, emergiram alguns dos referentes da terra tomada como pátria e nação (GONÇALVES, 2011, p. 429).

Outro ponto de interesse para a elaboração de um ideal de nação é a construção e valorização de uma história nacional comum. Com esse propósito, deu-se a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838. Assim, o Estado consolidado teria como objetivo organizar a nação brasileira como um conjunto, sendo o seu principal desafio a presença dos indígenas e dos negros escravizados. A busca pela civilização deixaria esses grupos excluídos,<sup>28</sup> uma vez que a civilidade estaria ligada à população branca, que ansiava pela construção de uma nação aos moldes da cultura europeia (GUIMARÃES, 1998).

---

<sup>28</sup> Deve-se levar em consideração que o indígena teve um lugar reservado na cultura brasileira em diversos meios de representação romântica: na imagem, na literatura e nos textos sobre a história do Brasil. Houve um movimento chamado de indianismo que buscou, de maneira folclórica, valorizar a imagem desses que foram considerados os primeiros habitantes do Brasil, caracterizados pela força e valentia. No entanto, os indígenas representados eram apenas dos primeiros anos da colonização portuguesa, os indígenas existentes no século XIX

Apesar de rejeitarem a imagem dos negros, parte dos conservadores eram possuidores de escravos e defensores da manutenção desse sistema. Sendo a mão de obra escrava a principal forma de trabalho que movimentava todo tipo de serviço do império, em especial, a produção agrícola, que era o que sustentava o império economicamente. Portanto, sua imagem e influência deveria ser ocultada, ao mesmo tempo que seu trabalho ainda era utilizado.

Nesse mesmo período, o sistema escravista passou a ser questionado e considerado como um sinal de atraso, portanto a imagem dos negros associada a capital imperial a fazia inferior, conforme apontam diversas teorias racistas (MATTOS, 2002). Por isso, pouco aparecia nas formas de arte consideradas mais elevadas como a pintura. Essa produção mais valorizada estava ligada à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e às Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA). Dificilmente os compradores de artes gostariam de ter quadros expostos em suas residências em que houvesse negros em destaque. Por outro lado, havia um tipo de produção, os álbuns de viagem, que era mais acessíveis e em boa parte voltado para o público europeu e continha a representação de negros em grande número na chave do exótico. Porém, com ascensão do grupo conservador, a imagem dos negros ficou cada vez mais incômoda, mesmo nos álbuns de viagem.

O raciocínio que venho construindo até aqui deixa claro a importância política do termo “civilização”, que se tornou uma meta a ser alcançada. Portanto, considero necessária uma breve reflexão sobre os usos do conceito e suas significações. A palavra “civilização” funcionava como uma autopercepção do Ocidente, que se colocava em grau de superioridade, ao mesmo tempo que pensava a história como um movimento linear em que a humanidade estaria caminhando para o ápice, representado pela Europa. “Civilizar” pressupõe ação, ou seja, transformação dos rudes em civilizados, movimentação em direção ao progresso, a completude de um estágio (AZEVEDO, 2004). Ainda no século XVII, o uso de “civilização” trouxe consigo a ideia de intelectualidade, apresentava o orgulho europeu de si mesmo, que se considerava superior diante dos outros povos e culturas. Em tal superioridade estava em voga aspectos como o conhecimento tecnológico e a cultura humanística. Outros significados envolvem o desenvolvimento comercial (AZEVEDO, 2004).

A partir de meados do século XIX, aparecem outras interpretações para “civilização”, dessa vez associado ao crescimento material, industrial e econômico, transparecendo a ligação com a ideia de progresso. Em outros significados, o termo se aproximaria do desenvolvimento intelectual do indivíduo e do desenvolvimento social (AZEVEDO, 2004).

---

deveriam se habituar aos parâmetros de civilização europeu. Isso deveria ocorrer pelo contato dos indígenas com os brancos, a sua catequização e com incentivo a miscigenação entre indígenas e brancos (GUIMARÃES, 1998).

No caso brasileiro, durante o período colonial o termo civilização não existia, passaria a ser utilizado apenas no século XIX, para distinguir os “civilizados” dos “bárbaros”. Já nos meados do século, o termo ganhou tons de coletivo singular de maneira a incluir toda a humanidade. Normalmente aparece com o significado de “ato de civilizar”, em poucos momentos aparece com a definição de grau de polidez atingido por um grupo. O termo foi pouco mobilizado durante o processo de independência, não sendo utilizado no debate político e ganharia maior destaque e significação durante o fim da regência, especialmente a lei de interpretação do Ato Adicional de 1840, pois foi um período de redefinição de ideias e projetos, o que movimentou o campo debate político. Por fim, ganharia dimensão na ala conservadora com os discursos voltados a levar o Brasil em direção à civilização e ao progresso, como resultado de uma condução política (FERES JUNIOR; SÁ, 2014).

Diante do ideal civilizatório, apresentava-se o “problema” da presença de negros e negras escravizados, nitidamente “não europeus”. Além do sentido anterior, em que “civilizado” corresponde a “europeu”, a instituição da escravidão era tomada como sinal de atraso em termos de “evolução” histórica. Apesar disso, o senador conservador Bernardo Pereira de Vasconcelos entendia a questão de maneira diferente, para ele o projeto civilizacional deveria ser adaptado às condições brasileiras, fazendo jus a sua célebre frase “a África tem civilizado a América!” (JORNAL DO COMÉRCIO, 30 abr. 1843 apud SOUSA, 1957, p. 247). Em seu discurso, a presença dos escravizados também era a força civilizadora, já que o Brasil utilizava em larga escala a mão-de-obra escrava. O entendimento do termo “civilização” no Brasil tinha sua particularidade, isso significava que a força de mão de obra do sistema escravista era o que levaria a civilização (SALLES, 1996). Mesmo assim, a figura da escravidão, marcada pela cor de negros e negras, foi poucas vezes debatida no âmbito do discurso civilizacional, à exceção de José Bonifácio, que pensou a abolição gradual da escravidão, nos outros casos era justificada como no discurso de Vasconcelos (FERES JUNIOR; SÁ, 2014).

Portanto, pode-se perceber que tais ideais estavam presentes no imaginário e nos discursos imperiais. Era necessário que o Brasil se equiparasse às nações europeias, especialmente à França. Essa civilização deveria existir a partir de um desenvolvimento econômico, industrial e técnico. Também deveria estar nos hábitos da população, que necessitaria elevar-se intelectualmente. Nesse caso, os negros eram vistos como um entrave (SALLES, 1996).

Para que se alcançasse a civilização, era necessário se espelhar nas nações europeias, seguir seus padrões, mas, ao mesmo tempo, trazer algo novo e original do país, um projeto

imperial. Assim, buscou-se criar a nação brasileira, através da arte e da literatura, especialmente através do romantismo. Essa produção muitas vezes almejou valorizar o cotidiano e as tradições locais. Uma das características que marcaram a busca pela civilização foi o embate entre a natureza e a urbanização, a primeira estaria ligada à América, enquanto a segunda estava voltada para Europa (SALLES, 1996).

No quadro do começo do século XIX, a inferioridade dos negros era mais identificada com a ausência de elementos de cultura europeia nos povos africanos do que com suas características biológicas e raciais. A escravidão era vista como um fato das sociedades africanas e como resultado dessa mesma ausência de civilização (SALLES, 1996, p. 89).

A escravidão era tomada como uma espécie de paradoxo, pois já era tida como sinal de atraso, mas também era ela que sustentava todo o sistema de trabalho e produção brasileira. Ou seja, poderia ser vista como um entrave, até porque os negros eram considerados como inferiores, mas também como algo necessário ao desenvolvimento do país. No que diz respeito ao modo de percepção da civilização e quais moldes essas deveriam seguir, Ricardo Salles aponta três possibilidades: a primeira destaca a valorização da cultura americana, a segunda seria se adequar aos moldes de civilização europeia na América, a terceira via seria a adotada pelo governo brasileiro, ou seja, colocar-se como uma civilização europeia transplantada para a América. Essa opção garantia afastar os indígenas e os negros, os primeiros, encarados como primitivos e devendo serem assimilados; os últimos eram vistos como estrangeiros nessa sociedade, restando assim uma elite que se identificava com os europeus. Apesar disso, havia uma questão em pauta que afastava o Brasil dos moldes europeus de civilização: a continuidade do sistema escravista. Abolir o uso da mão de obra escrava e adotar outros meios de produção, como também conceder direitos de cidadãos aos escravizados, colocava em risco o processo civilizatório da nação em desenvolvimento (SALLES, 1996).

A criação do IHGB demonstra o envolvimento oficial do governo com a construção da nação e de uma história comum. Exemplo disso, era a verba que mantinha a instituição, grande parte dela, cerca de 75%, tinha origem no Estado. Assim, qualquer outro projeto ou expedição elaborada pelo IHGB necessitava de verba extra do império. Os anos de 1849 e 1850 também foram marcantes para a instituição, com a consolidação de uma centralização política pautada por um ideal de civilização e de esclarecimento. A história e o historiador ganharam papel fundamental, a história passou a ser vista de maneira exemplar, e o historiador se aproximaria da função teleológica, seria por meio dele a condução e ligação entre passado, presente e futuro (GUIMARÃES, 1998).



Um dos aspectos que chamam atenção no processo, foi a realização do concurso sobre como escrever a história do Brasil, vencido pelo alemão Von Martius, em 1847. Dentre os pontos levantados pelo vencedor, estava a ideia de demonstrar a construção da nação brasileira a partir de três raças: indígenas, brancos e negros, pensando um passado que serviria de exemplo de atuação no presente, levando ao futuro. Nesse ponto, a presença branca europeia era colocada como civilizadora, através de missões religiosas e das bandeiras que fizeram a ocupação do território brasileiro. Por outro lado, a permanência do elemento negro no Brasil seria um entrave ao estabelecimento da civilização. O fato de seus argumentos terem sido premiados endossa a concordância do IHGB com tais ideias, colocando os negros e indígenas com pouco destaque e tomando-lhes como empecilho ao progresso brasileiro, nesse caso, os negros eram vistos apenas como força de trabalho (GUIMARÃES, 1998).

Durante o governo saquarema idealizava-se que o Brasil alcançasse um grau de civilização próximo dos europeus. Nesse sentido, fica evidente a relação entre a política e a possibilidade de mudança na sociedade. Na visão dos saquaremas seriam os conservadores por meio de um governo centralizado que levariam o país rumo à civilização (FERES JUNIOR; SÁ, 2014).

Pode-se pensar no uso da imagem como valorização da história nacional.<sup>29</sup> A exemplo das pinturas históricas e dos retratos de autoridades brasileiras, como se pode ser verificado nas pinturas de Debret sobre a coroação de d. Pedro I, mais tarde, nas pinturas de Pedro Américo que registraram as batalhas da Guerra da Tríplice Aliança. Nesse âmbito, ressaltado também a possibilidade de as imagens dos álbuns de viagem servirem de representação positiva ou negativa do Brasil e do Rio de Janeiro, sustentando que a imagem dos negros na capital imperial era considerada problemática. Nesse contexto, os negros eram representados apenas como um “tipo” exótico.

(...) o escravismo representava o oposto da imagem civilizada e progressista que o país procurava veicular. Melhor apostar na natureza exótica dos trópicos e em seus habitantes primeiros, e deixar escravos como sombras, silêncios e sobras da representação. A cada qual o seu lugar (SCHWARCZ, 2014, p. 397).

Apesar de Schwarcz se referir à década de 1870, considero que essa leitura pode ser estendida para o período anterior (SCHWARCZ, 2014).

---

<sup>29</sup> Lilia Schwarcz (2008) aponta a Revolução Francesa como um período em que a arte e a imagem foram usadas à exaustão pelos populares e pelo Estado para propagar suas ideias, por meio de panfletos, caricaturas, propagandas e pinturas. Passou-se a reproduzir uma imagem oficial do Estado, assim o Estado criava suas próprias representações.

Nesse mesmo contexto, em 1850, foram decretadas duas leis relacionadas ao sistema escravista, Lei Eusébio de Queiroz e a Lei de Terras. Somadas as duas leis, demonstravam como estavam os debates entre os políticos sobre a condição dos negros do Brasil, a possibilidade da abolição gradual da escravidão e a substituição da mão de obra dos escravizados pela mão de obra de imigrantes europeus, que também contribuíram para a construção de um Estado civilizado.

A primeira delas, Lei Eusébio de Queiroz, foi responsável por banir o tráfico de escravos de maneira efetiva. Antes dela percorreu-se um longo caminho, resultado dos primeiros acordos entre ingleses e portugueses. No momento da vinda da Família Real Portuguesa, dom João VI estabeleceu uma série de acordos com a Inglaterra (responsável pela escolta do rei e parceiro comercial), um desses acordos girava entorno da proibição do comércio atlântico de escravizados. Os ingleses tinham interesse em coibir o comércio de escravizados, numa alegação humanista, pró-liberdade e contrária aos maus tratos sofridos pelos escravizados. Apesar disso, alguns historiadores apontam o empenho inglês em impor seu domínio em regiões africanas, o que era atrapalhado pelo comércio português de escravizados (GURGEL, 2006).

Em 1815 foi proibido o comércio de escravizados ao Norte de África, acima da linha do Equador, seu efeito prático foi a proibição do comércio na Costa da Mina Ocidental. No momento em que o Brasil se tornou independente, novos acordos com a Inglaterra foram firmados, um deles, de 1826, também visava o fim comércio de escravizados. O que seria efetivado apenas em 1831, com a primeira lei a proibir o comércio, e ficaria conhecida como “Lei para inglês ver”, uma vez que o tráfico de escravos continuou a existir (MAMIGONIAN; GRINBERG, 2018).

Contabiliza-se que no período de 1831 a 1845, cerca de 470 mil pessoas foram trazidas de maneira ilegal para serem escravizadas no Brasil, uma vez que também foi criada uma rede de suporte ao tráfico, seja pela compra da população de negros traficados ou contando com a conivência das autoridades. Apesar disso, tal lei não deve ser entendida apenas como uma lei usada para burlar os acordos com ingleses, mas deve-se ter em mente que muitas coisas foram mudadas em decorrência dela. Primeiramente, foi dado aos ingleses poder de fiscalizar navios brasileiros. Foi criado o *status* de africanos livres, que eram utilizados pelo governo em trabalhos de maneira compulsória, dessa maneira não eram escravizados, mas tampouco eram efetivamente livres. Além do mais, os traficantes criaram rotas e formas de desembarque para fugir da fiscalização (ARAÚJO, 2018).

Já que a lei de 1831 acabou não tendo a eficácia esperada, e a pressão inglesa teve continuidade, em 4 de setembro de 1850 foi decretada uma nova lei, a Eusébio de Queiroz, que também proibia o comércio transatlântico de escravizados. Porém dessa vez, a lei teve eficácia devido à fiscalização. Seu foco em punir apenas o traficante, se configurava em risco maior para esse grupo (ARAÚJO, 2018). Apesar disso, estima-se que cerca de 6.900 pessoas foram desembarcadas e escravizadas ilegalmente entre 1851 e 1856 (ALENCASTRO, 2018).

Resumidamente, as várias leis que se seguiram e culminaram com a abolição definitiva do tráfico em 1850 demonstram que a escravidão terminaria e que esse fim estava relativamente próximo. Além disso, reforça que o sistema escravista era criticado e estava associado às nações atrasadas. Desse modo, via-se como solução a substituição do braço escravo pela mão de obra assalariada europeia. Por isso, assim como afirma Zenha (2004), considero a lei de 1850 também como um marco para a redução da representação dos negros na capital imperial, já que a imagem da escravidão, depreciaria a imagem da capital.

Nesse mesmo contexto, foi decretada a lei n. 601, de setembro de 1850, também conhecida como Lei de Terras. A Lei de Terras tem relação com as diversas leis citadas acima, especialmente as leis de 1831 e 1850, que previam o fim do comércio atlântico de escravizados. Uma vez que o comércio transatlântico de escravizados tivesse terminado, havia uma preocupação em relação à manutenção da mão de obra para as plantações de café, especialmente na região do Vale do Paraíba. Assim, temendo a escassez de mão de obra assalariada, buscou-se como solução o incentivo à vinda de europeus. Havia uma preocupação em direcionar o europeu para trabalhar nas grandes fazendas, especialmente as de café, substituindo a mão de obra escrava. Não era interessante que os imigrantes adquirissem terras onde pudessem trabalhar para si próprios (CARVALHO, 2003).

Visando tais objetivos, a Lei de Terras dificultava a compra de terrenos pelos imigrantes. A lei proibia a doação no antigo molde de sesmarias (só seria permitido a permanência das sesmarias com mais de 20 anos, isso é, anteriores à independência). Não haveria doação de terras devolutas, era necessário um processo de compra, além da demarcação das terras. Tais pontos dificultavam a aquisição de terras por estrangeiros e consequentemente teriam que servir de mão de obra nas grandes fazendas (CARVALHO, 2003). A medida também dificultou a compra de terrenos por pobres e ex-escravos. Tal preocupação foi trabalhada por José Murilo de Carvalho que diz que:

os membros da seção receavam que a cessação do tráfico e tal modo os braços existentes que acabrunharia a indústria, isto é, a grande agricultura. E como a ocupação indiscriminada de terras dificultava a obtenção de trabalho livre, o parecer

propunha que se vendessem as terras e não mais fossem doadas nem fosse permitida ocupação (CARVALHO, 2003, p. 332).

Antes de ser aprovada a Lei de Terras passou por um longo debate, o primeiro projeto lei foi apresentado em 1835, mas o debate só seria retomado no governo de dom Pedro II em 1842. Havia várias divergências entre os grupos políticos, entre os pontos destaca-se pagamento de impostos e o reconhecimento de sesmarias, mas em sua maioria concordavam que era necessária uma medida que visasse a ampliação de mão de obra no país, sendo os maiores defensores do projeto os cafeicultores do Rio de Janeiro. Na prática o projeto não alcançou os objetivos, uma vez que outros países eram mais atrativos à imigração europeia, a exemplo dos Estados Unidos, que criou facilidades para o imigrante comprar sua própria terra (CARVALHO, 2003).

Para esse trabalho a lei deixa uma importante reflexão, havendo por parte dos políticos uma preocupação em substituir a mão de obra dos negros escravizados, havia um desejo que essa mão de obra fosse substituída por imigrantes estrangeiros, especificamente europeus. Ou seja, não era a presença de um imigrante qualquer, mas sim de um europeu, vindos dos países os quais o Brasil deveria se espelhar. Além disso, não se pensou na mão de obra negra assalariada como possibilidade.

## 2.2 A visão do estrangeiro

Como afirmei no primeiro capítulo, os artistas viajantes que aqui chegavam não tinham uma visão “neutra”, seus olhares eram perpassados por filtros culturais construídos durante suas vidas. Além disso, o Rio de Janeiro não era um mero desconhecido, pois antes da viagem os artistas já haviam travado contato com a literatura e imagens sobre a cidade, formando impressões sobre o Rio e seus habitantes. Essa primeira impressão se dava, portanto, a partir dos “olhos de outros”.

Um dos aspectos que poderiam influenciar o olhar dos artistas europeus (e mesmo dos brasileiros), eram as teorias científicas que criavam classificações sobre grupos humanos.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> É importante ressaltar que tais teorias, apesar de serem entendidas à época como científicas, na verdade, não dispunham de um real fundamento.

Esses modelos também ficaram conhecidos como racismo científico, regulado pela observação empírica, idealizava o progresso humano (PETEAN, 2014).

Como Hannah Arendt afirma, a ideologia racista ficaria mais aparente a partir da segunda metade do século XIX e no século XX, mas teve suas raízes ainda no século XVIII (ARENDR, 2013). Na Europa havia começado um movimento que buscava justificar a pureza e a superioridade dos povos brancos europeus, enquanto, por contraste, afirmava a inferioridade dos povos africanos e americanos. Esse pensamento ganharia mais força na segunda metade do século XIX e no início do século XX, com a realização de estudos de craniologia, frenologia, antropometria e do chamado darwinismo social. Interessa ter em mente que, já no século XVIII, no contexto iluminista, existia uma demarcação das diferenças de povos e “nações”, sem ainda existir uma diferenciação entre “raças” (SCHWARCZ, 2019).

Com a chegada do século XVIII tentou-se explicar as diferenças existentes entre diversos grupos humanos, uma delas estava associada a teorias climáticas, que usavam a geografia e o clima para catalogar essas diferenças e ao mesmo tempo criavam uma hierarquização entre elas. O uso de termo raça ganharia espaço com Kant e sua obra, *Das diferentes raças humanas* (1775), popularizada no século XIX (SELA, 2008). O termo raça, que no início era exclusividade da biologia, com o tempo passou a ser empregado nos estudos sociais e a explicar as diferenças entre os homens a partir de seu fenótipo que explicavam seu comportamento, cultura e sua capacidade intelectual (PETEAN, 2014).

Nesse contexto são relevantes os trabalhos de Buffon e De Pauw que definiam as características e diferenças entre grupos humanos. Buffon e De Pauw tinham uma perspectiva negativa dos habitantes do Novo Mundo, associando a eles palavras como “infantilidade” e “degeneração”. Buffon caracteriza a América como se fosse uma terra imatura, onde só existiam animais de pequeno porte, homens sem pelos e local de espaçada ocupação. Já De Pauw vê a América como deturpada e corrompida, e seus animais como inferiores (SCHWARCZ, 2019).

Outro trabalho de relevância no período é a produção de Le Cat sobre as cores humanas, publicado em 1765. O autor tinha uma preocupação em entender como se deram as diferenças nos tons de pele dos seres humanos, especialmente da pele negra (SELA, 2008). Cientistas desse período “apresentaram teorias sobre o desenvolvimento da humanidade que implicavam fatores morais, históricos e teológicos, encaixando os povos em escalas hierárquicas de civilização” (SELA, 2008, p. 46).

Já Carl Liné buscou em suas teorias pensar as características que considerava intrínsecas às espécies. Em 1758, o autor classificava o homem em grupos: europeus,

americanos, asiáticos e africanos. Para ele os europeus eram musculosos, tinham pele clara, cabelo loiro, olhos azuis, eram aptos para inventar coisas e teriam a perspicácia como característica, sendo governados por leis. Os americanos, por sua vez, tinham a cor semelhante ao cobre, cabelos negros e lisos, se cobriam com linhas vermelhas, sendo guiados por costumes. Os asiáticos tinham cabelos e olhos escuros e eram orgulhosos. Já os africanos tinham tom de pele acetinado, eram indolentes e negligentes, utilizavam gordura para cobrir o corpo e eram governados pelo capricho (SELA, 2008).

Kant, em sua teoria, dividiu os seres humanos em quatro grupos: negros, brancos, mongólicos e hunos. Para ele, a diferença entre esses grupos seria marcada por questões naturais da região, como a intensidade da incidência de raios solares, e variações climáticas, diante das quais os seres humanos iriam se adaptar e transmitir suas características as gerações futuras. Considera o negro como adaptado para viver em altas temperaturas e preguiçosos (SELA, 2008).

Hegel, um dos pensadores que criou uma teoria da história, tinha uma visão bastante rude para o continente africano, uma vez que afirmava que África não teria história e não faria parte da história universal. Para ele, os africanos (com exceção dos egípcios) estavam em estado de barbárie (MUNANGA, 2015).

Esse debate ganhou ainda mais corpo com a publicação, em 1859, do célebre livro de Charles Darwin, *A origem das espécies*. Após a obra de Darwin, a ideia de evolução ganharia um sentido mais amplo, deixou de ser de uso exclusivo da biologia, uma vez que o autor propôs a existência de uma luta pela sobrevivência, saindo vitorioso aquele que fosse mais adaptado. Partindo de tais princípios essa ideia foi transpassada para o social dando origem ao chamado darwinismo social (SCHWARCZ, 2018).

Entre os álbuns pesquisados neste trabalho, o que mais chama a atenção quanto a essas “teorias” pseudocientíficas está nos pensamentos de Charles Ribeyrolles a respeito do negro no Brasil, presente no texto de *Brasil Pitoresco*. No livro-álbum os negros são definidos como uma “raça impura” (RIBEYROLLES, 1980, v. 1, p. 152), mesmo que o autor reconheça a força de trabalho dos negros como relevante para o país. Nota-se que esse também poderia ser um pensamento compartilhado pelo fotógrafo Victor Frond, uma vez que ao trabalharem e viajarem juntos tiveram como compartilhar ideias que poderiam influenciar o trabalho um do outro.

Portanto, esses apontamentos demonstram que, num geral, os negros e os americanos foram considerados como inferiores, enquanto os europeus eram colocados no topo. Assim, esse tipo de argumento pode ter influenciado os artistas europeus na composição de seus

trabalhos. Além disso, outro aspecto presente nas obras é o olhar “pitoresco” isso significava que não só o negro poderia ser visto como um inferior, mas também poderia ser considerado como exótico, esse aspecto despertava interesses e curiosidades. Por isso, os negros se tornavam um interessante alvo de registro, pois era considerado “diferente”.

Dito isso, vale a pena frisar a pluralidade étnico-racial que compunha o cenário carioca e influenciava na formação de sua cultura. De maneira simplificada, pode-se falar de negros, brancos, indígenas e mestiços. Assim, percebe-se a configuração dos habitantes do Brasil era plural, ou seja, formada por grupos com diferentes características, sejam elas físicas ou culturais. No entanto, essa diferença foi transformada em desigualdade, no caso, o branco foi considerado superior ao negro (BARROS, 2014).

Entendo a existência de diferenças como algo comum ao ser humano, existindo, inúmeras características que podem diferenciar um indivíduo ou um grupo. Porém, muitas vezes essa diferença foi transformada em desigualdade. A desigualdade é estabelecida quando um grupo passa a ser excluído e ter direitos negados ou limitados. Os seres humanos têm vários tons de pele, mas a partir de um processo histórico os negros foram inferiorizados. Além da cor, forte indicativo de desigualdade, no Brasil havia também o parâmetro entre a escravidão e liberdade (BARROS, 2014).

Nesse caso, é interessante lembrar que houve uma construção do ser negro, entre os séculos XVI e XIX, já que os “negros” habitantes da África não se viam como tal, essa concepção partiu de uma construção dos “brancos”, enquanto os negros se viam como pertencentes a diferentes grupos étnicos. Da mesma forma, os negros africanos também não se viam como africanos, sendo essa mais uma construção europeia. Assim como reforça José D’Assunção Barros:

(...) a diferença “negro” foi construída a partir da igualização (ou da indiferenciação, seria melhor dizer) de uma série de outras diferenças étnicas que demarcavam as identidades locais no continente africano, sendo importante ressaltar que isso não ocorreu repentinamente, mas sim no decurso de um processo de quatro séculos que envolveu a implantação, realização e superação do escravismo (BARROS, 2014, p. 40).

Da mesma forma, também foi criada uma noção da África como inferior e atrasada, o que ajudava a justificar o sistema escravista e a exploração do escravizado (BARROS, 2014). Ou seja, foram vários os mecanismos para se justificar uma suposta inferioridade dos grupos negros. A seguir, trabalharei diversos aspectos dos álbuns, a começar pela indumentária.

### 2.3 O vestuário africano e europeu

Ao analisar as imagens feitas pelos viajantes selecionados nesse estudo, percebe-se que não houve uma descrição textual (mas em alguns casos existiram outros tipos de descrição) específica sobre os indivíduos que aparecem representados. Isso traz a seguinte questão: ao trabalhar tais imagens, não há como afirmar categoricamente que aqueles negros e negras registrados eram livres, libertos ou escravizados. Logo, a identificação desses *status* é dificultada, principalmente quando se leva em consideração que esses grupos poderiam exercer os mesmos tipos de atividade e conviver nos mesmos espaços. Ainda assim, existem indícios que apontam para a escravidão, a exemplo da postura (por exemplo: sentado ao chão) com que uma pessoa tenha sido representada, ou ainda o tipo de vestimenta. Notadamente, a ausência de sapatos estava associada à escravidão, embora não houvesse, no Brasil, uma proibição formal do uso de sapatos pelos escravizados. Apesar disso, era um hábito bastante comum não permitir que eles usassem o item, portanto, o uso de calçados tornou-se uma maneira de diferenciação entre negros livres e escravizados (SOARES, 2007).

Além da dificuldade de identificar livres, libertos e escravizados, existem outros aspectos indecifráveis na análise desses álbuns, como a origem étnica desses indivíduos. Não se sabe se os negros representados haviam nascido no Brasil ou se foram trazidos da África e menos ainda identificar de quais regiões. Portanto, não se pode afirmar se eram de grupos conhecidos como minas, benguelas etc.<sup>31</sup> Esse tipo de origem, muitas vezes, poderia ser diferenciado a partir de algum tipo de tatuagem, o que não foi encontrado em nenhuma das imagens aqui trabalhadas. Portanto, não era de interesse dos artistas diferenciar a origem étnica dos negros representados. Apesar disso, foi registrada uma hierarquização entre negros, por meio das indumentárias, que servem para marcar diferentes *status* e serviços realizados.

Portanto, percebe-se que a indumentaria (penteados, tecidos, tatuagens e adereços) é importante não apenas para cobrir o corpo e oferecer proteção das intempéries, mas também davam informações sobre a vida, origem e situação social dos indivíduos. No caso do sistema escravista, em que a cor da pele era um indicativo (mesmo que às vezes fosse equivocado) de

---

<sup>31</sup> Artistas como Debret e Rugendas tiveram interesse em registrar esse tipo de informação em seus desenhos, apresentaram detalhes de rostos e tatuagens onde pode-se notar uma tentativa que catalogar as características de diversas etnias. Ver mais em: BANDEIRA, Julio; LAGO, Corrêa. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.  
RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: EDUSP, 1979.



estar na condição de escravizado, a vestimenta se tornava importante ferramenta para que os negros livres e libertos se diferenciasssem dos escravizados (KARASCH, 2000).

Ao estudar as vestimentas utilizadas pelos negros e negras, percebe-se a influência da indumentária de origem africana e europeia. A escolha do uso desses trajes ocorria a partir de diversos fatores, dependendo dos recursos disponíveis, seja para a compra ou confecção, do tipo de atividade realizada e do *status* social exercido, como apresentarei a seguir. Analisar o vestuário utilizado pelos negros constitui-se como um desafio, uma vez que a indumentária, tanto europeia quanto a africana, tiveram muitas variações ao longo dos séculos. Além disso, a roupa africana também variava conforme o grupo étnico (FARIA, S/D).

Uma das formas de vestimentas utilizadas pelos negros eram as espelhadas na cultura europeia, como os vestidos luxuosos à francesa, os fraques à moda inglesa e seus acessórios, que eram pouco acessíveis à população geral e mais restritos à elite. Havia dois casos em que se poderia encontrar os negros usando roupas mais luxuosas. O primeiro deles correspondia aos negros enriquecidos, que buscavam através das roupas demonstrar seu *status* social elevado ao se portar como a elite carioca. O segundo era dos senhores que vestiam seus escravos de maneira luxuosa para demonstrar sua própria riqueza. Uma vez que se entende que uma pequena parte da população poderia usar roupas luxuosas, esse tipo de vestimenta é entendido como um sinal de *status* (SILVA, 2010).

Karasch aponta que o tipo de roupa mais comum entre os escravizados bem-vestidos era, para as mulheres, o vestido azul e xale negro, enquanto para os homens, eram paletó, coletes e calças. O vestuário negro (especialmente dos escravizados) tinha menos variações, usava-se calça comprida ou curta, blusas normalmente lisas e largas, e muitas vezes não usavam camisas, alguns mais abastados usavam camisas franzidas e paletó. Além da influência europeia, especialmente o modelo francês, a moda portuguesa também era relevante com suas cores fortes e ainda no modelo norte-americano, com uma cintura mais fina e longas saias (KARASCH, 2000).

No álbum de Desmons os negros, raramente, utilizem roupa africana, a maior parte das roupas representadas eram de origem europeia, e bem luxuosas. Como se pode ver na figura 16.

Figura 16 – Tomado à voo de pássaros do Castelo



Fonte: DESMONS, 1854. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684438/icon684438.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684438/icon684438.jpg). Acessado em 21 jun. 2020.

No panorama feito do alto do morro do Castelo, há uma interação entre mulheres negras e brancas, todas vestidas de maneira luxuosa, embora as brancas pareçam usar alguns ornamentos a mais. Essa interação pode ser um indício de que algumas das negras, que fossem escravizadas, servissem de acompanhantes às brancas. Em algumas imagens do álbum de Desmons é perceptível a dificuldade do artista em ressaltar características físicas e criar um ar de individualidade para as mulheres. Desse modo, tanto mulheres brancas como as negras têm dorsos e braços robustos (aspectos que se repete em outras imagens do artista). Nas faces também não há nenhum realce, a principal diferença entre elas está no tom da pele e no cabelo curto, no caso das negras, além da forma de se portar.

A moda europeia era importante parâmetro no Brasil, as mulheres seguiam os modelos vindos da França que simbolizavam o luxo e estava associada à nobreza (SILVA, 2010). No caso, o vestido utilizado pelas jovens é característico da década de 1840, nesse momento os vestidos ficaram mais compridos, cobrindo os tornozelos e usava-se crinolina para dar mais volume à saia (SOUZA, 2007).

A imagem também chama atenção pelo número de crianças luxuosamente vestidas, todas as mulheres negras têm cabelos curtos, já as brancas utilizam adereços na cabeça, como um chapéu e um lenço. As mulheres negras também usam pulseiras e uma delas segura um

lenço. Há um leve contraste na escolha da cor de suas roupas: as negras usam tons claros, enquanto as brancas usam ao menos uma peça de cor escura. Talvez, para o artista, o contraste de cores trouxesse maior equilíbrio na imagem, mas também poderia significar harmonização e boa convivência entre brancos e negros. É interessante que parte das mulheres tenham sido registradas de costas, indicando para onde o olhar do observador deve ser direcionado, ao mesmo tempo que a mulher negra que segura o lenço parece olhar direto para o observador.

No lado esquerdo há uma criança negra junto de uma branca, pode-se supor que era escravizada, propriedade da família daquele menino. Num comentário, Debret destaca que era bem comum que crianças brancas abastadas tivesse um negro que servia de “bode expiatório” (BANDEIRA, 2013, p. 152). Na imagem, é registrado uma convivência que se constitui com harmônica entre negros e brancos que estão num mesmo espaço, o Morro do Castelo, enquanto contemplam a cidade vista do alto.

Nessa imagem, é rica em detalhes das construções da cidade que parece um local limpo, organizado e urbanizado. Importantes regiões da cidade ficam em destaque, como a rua Direita, as igrejas (São José, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora do Monte do Carmo e possivelmente Igreja da Candelária), dando dimensão da importância da religião no local, e o Paço Imperial, onde também pode ser visualizado o chafariz. Além da vista para a Baía de Guanabara que aponta para uma ligação do homem com a natureza.

A rua Direita (atual rua Primeiro de Março) é uma região nobre da cidade, onde era localizada a área comercial da cidade e detinha a moradia da nobreza, aqui ela foi representada como uma rua larga e movimentada, cortada pelo passadiço que leva do Paço Imperial à Igreja, o que pode simbolizar a estreita ligação entre o poder imperial e a religião católica. Outras igrejas também são visíveis reforçando a importância delas na região, que chegam a disputar espaço e fiéis na mesma rua. Na imagem o mar aparece margeando toda a cidade, demarcando sua função de porto, assim é local de embarque e desembarque de produtos, é também local de chegada de ideias. Os morros estão presentes na figura, assim como aspectos naturais, como uma ilha localizada à esquerda. Ana Maria de Carvalho aponta que alguns panoramas feitos por artistas viajantes reforçavam a sensação de serenidade da imagem ao inserir pessoas em primeiro plano que contemplam a paisagem, ainda demarcando hierarquias sociais (CARVALHO, 2000).

Outro registro (figura 17) do álbum *Rio de Janeiro Pitoresco* apresenta aspectos semelhantes, negros vestidos com roupas luxuosas semelhantes às da elite. Acredito que a pessoa carregada na liteira seja uma mulher, uma vez que as mulheres deveriam se resguardar e saíam à rua apenas acompanhadas. A liteira é alçada por dois homens negros luxuosamente

vestidos, porém descalços e seguidos por três mulheres negras com diferentes faixas etárias. A composição da cena indica o poder e a situação financeira de que é transportado, assim como o luxo da própria liteira.

Figura 17 – Sem título



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i2.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i2.jpg). Acessado em 21 jun. 2020.

A liteira é carregada por dois homens negros, cuja ausência de sapatos indica que fossem escravizados. Para o desenvolvimento desse trabalho, considero a ausência de sapatos um forte indicativo, porém não absoluto, que o artista tinha intenção de representar uma pessoa na condição de escravizado, uma vez que não existia uma lei que proibisse o uso de sapatos pelos escravizados. No registro documental (relatos textuais e imagens) existem indícios que andar descalço era comum ao escravizado, por fim, os negros livres buscavam usar o item como forma de diferenciação. Isso não significa que não houvesse situações em que os escravizados usassem sapatos e que ao mesmo tempo houvesse livres ou libertos que andassem descalços (seja por questões financeiras ou por escolha própria). Na imagem, percebe-se que os homens negros utilizavam roupas de luxo para realizar uma atividade exaustiva, o traje “completo”, que inclui cartola, porém descalços.

Sidney Chalhoub traz informações interessantes sobre esse aspecto, aponta que já em 1808 houve uma pressão para que os escravizados não fossem diferenciáveis dos homens pobres livres. Além disso, na segunda metade do século XIX o uso de sapatos e roupas boas pelos negros escravizados tornou mais difícil para se identificar quem de fato era livre ou escravizado (CHALHOUB, 1990 apud SOUZA, 2011).

Voltando à figura 17, a cena parece inusitada ao olhar europeu por vários motivos, o primeiro deles é a própria liteira, que é um meio de transporte comum no Rio de Janeiro (foi registrado por inúmeros viajantes), mas que possivelmente era estranho ao europeu, que deveria estar mais acostumado ao uso da carruagem como transporte. No caso carioca, a

tração animal foi substituída pela força humana de homens negros. Além do mais, os homens estão luxuosamente vestidos, porém descalços, o que gera um contraste com relação ao luxo das cartolas. Por fim, a liteira é seguida por três mulheres que acompanham possivelmente à uma senhora, a imagem ao todo lembra a um cortejo, reforçando exotismo da cena.

A mulher negra, que está na frente das mais novas, utiliza um xale, item comum na vestimenta europeia. O xale também era considerado um sinal de distinção, tendo sua origem no Oriente, foi usado na França na virada do século XIX, após Napoleão ter levado alguns modelos do Egito. Nesse sentido, tornou-se item indispensável na França, principalmente para proteger do frio. No Brasil também foram amplamente usados, especialmente o de cachemira, produzida pela Inglaterra (SILVA, 2010).

Ainda com relação ao “cortejo”, para as famílias abastadas era comum ostentar luxo através do número de escravizados e de suas luxuosas vestimentas. Normalmente, essas escravizadas eram as que realizavam serviços domésticos como mucamas, amas de leite e amas-secas. Atividades ligadas à casa e a convivência dos senhores, sendo assim escravizadas que exerciam uma espécie de proximidade, o que algumas vezes poderia conceder-lhes benesses. Por outro lado, a convivência nem sempre era algo fácil, visto que deveriam lidar com o mal humor dos senhores (SOARES, 2007).

Quando a vestimenta era uma escolha dos próprios escravizados, muitas vezes eles preferiam usar as roupas de origem africanas, mais frescas e adequadas ao clima do Rio de Janeiro. Mesmo quando as negras usassem um vestuário pautado pelo estilo europeu, era comum que aparecesse algum elemento africano, seja no penteado ou em acessórios (KARASCH, 2000).

Portanto, a partir dessas duas imagens representadas percebe-se que as senhoras abastadas investissem nas roupas dos escravizados como uma forma de valorização da posição social de sua família (KARASCH, 2000). Nesse caso, os escravos deveriam estar vestidos com o padrão de moda europeia e não com as roupas africanas, que não eram valorizadas nessa sociedade. No entanto esses casos eram minoria, pois poucos senhores poderiam arcar com a vestimenta luxuosa (FARIA, S/D). Dessa maneira, explicita Patrícia de Souza:

Enquanto propriedade, os escravos estavam submetidos não só à sua exibição pública enquanto bens materiais do patrimônio senhorial, mas também a exibição da sua qualidade enquanto escravo na hierarquia da escravidão, estabelecida de acordo com as atividades desempenhadas, que, por sua vez, era definida pela idade, cor, origem, habilidade e também pela aparência. Em relação à aparência, os escravos destinados ao convívio mais íntimo da família se vestiam de forma melhor do que

outros (menos pela necessidade dos escravos do que pelo reflexo da condição econômica e social da família) (SOUZA, 2011, p. 109).

Restam outros tipos de indumentos encontrados nas imagens, muitas delas pautadas pela cultura africana, que era mais acessível. No traje feminino, era ordinário o uso da roupa de baiana, que consistia em um vestido, turbante e de um pano da costa. Nos homens era corriqueiro o uso de blusas e bermudas de pano de algodão, normalmente branco. Ambos corriqueiros nas ruas cariocas. Esse exemplo pode ser visto na figura 18.

Figura 18 – Sem título



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i11.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i11.jpg). Acessado em 21 jun. 2020.

Na figura 18, há possivelmente um momento de descanso, uma mulher negra tem seus pés calçados em destaque, um registro único entre as imagens analisadas dos quatro álbuns. Claramente, os artistas quiseram destacar sua posição de livre ou de liberta, a deixando em evidência. A indumentária da dupla é exemplo marcante das roupas encontradas nas ruas do Rio de Janeiro, especialmente daqueles com atividades ligadas ao aluguel e ao ganho. Além disso, chama atenção a existência de um cesto próximo aos dois, utensílio comumente associado aos escravizados. Tal cesto, conhecido como balaio, apesar de não ser parte do vestuário, estava associado aos negros, pois era comum serem usados por escravos ao ganho e vendedores de rua (SILVA, 1998).

O homem ao seu lado, curvado, aparenta estar cansado ou ainda poderia estar adoentado. Sua roupa simplória, de tons claros, exprime a ideia que de ele realizasse algum tipo de atividade pouco valorizada, é complementada pelo uso do barrete. Esse item, um tipo de gorro, foi várias vezes documentado nas imagens, com frequência na cor vermelha. De maneira geral, o uso de chapéus e seus semelhantes é visto como uma valorização do indivíduo que a utiliza, em alguns casos, o barrete poderia significar a liberdade, como as representações da revolução francesa.<sup>32</sup> Imagem semelhante é encontrada no folclore brasileiro: o Saci-Pererê é um jovem menino negro que comete travessuras, é representado de calça curta vermelha, barrete (gorro ou carapuça) vermelho e sem uma das pernas. Segundo Câmara Cascudo, a lenda possivelmente teve origem nas cidades do Sul durante o século XIX, o travesso, ou maléfico, rapaz utiliza um pèle romano, acreditava-se que daria riqueza a quem o usasse (CASCUDO, 1962). A crença popular também afirma que o barrete era a origem dos poderes do Saci, e quem o possuísse também tomaria posse da criatura fantástica. A partir dessa pequena reflexão, percebe-se uma associação entre o uso do barrete e a existência de benesses e o seu não uso à ausência de liberdade. Talvez o artista, ao registrar o negro usando barrete, quisesse inferir a ideia de liberdade e/ou representar o recorrente uso do adereço.<sup>33</sup>

O tipo de roupa utilizada pelos escravizados variava conforme a sua disponibilidade. A roupa era provida pelo senhor, ou, quando se tratava de livres ou negros de ganho, deveriam prover suas vestimentas através de seu trabalho. A vestimenta variava conforme a habilidade dos negros, especialmente mulheres, que muitas vezes sabiam costurar e assim produzir suas próprias vestes. Na medida do possível, esse grupo tinha maior liberdade de escolher o que iria vestir. A roupa mais simples era a masculina, principalmente daqueles que trabalhavam em atividades relacionadas ao carregamento de peso, que utilizavam roupas de tecido de algodão grosso, algumas vezes sem camisa. Assim como o exemplo da figura 19, homens carregando sacas e que usavam roupas quase idênticas, calças curtas e blusas de manga (KARASH, 2000).

A roupa associada à baiana era muito comum entre as negras e não estava limitada à Bahia, encontra-se amplamente no Rio de Janeiro, como pode ser visto em várias imagens e nos relatos textuais de artistas viajantes. O traje, assim como visto na figura 18, normalmente

---

<sup>32</sup> SAPÉ, Fabiano. O significado do gorro (barrete frígio) no Brasão de Campos dos Goytacazes, por Marcelo Bessa. Disponível em: <http://www.beethoven.com.br/2008/11/o-significado-do-gorro-barrete-frigio.html>. Acessado em 03 de out. 2020.

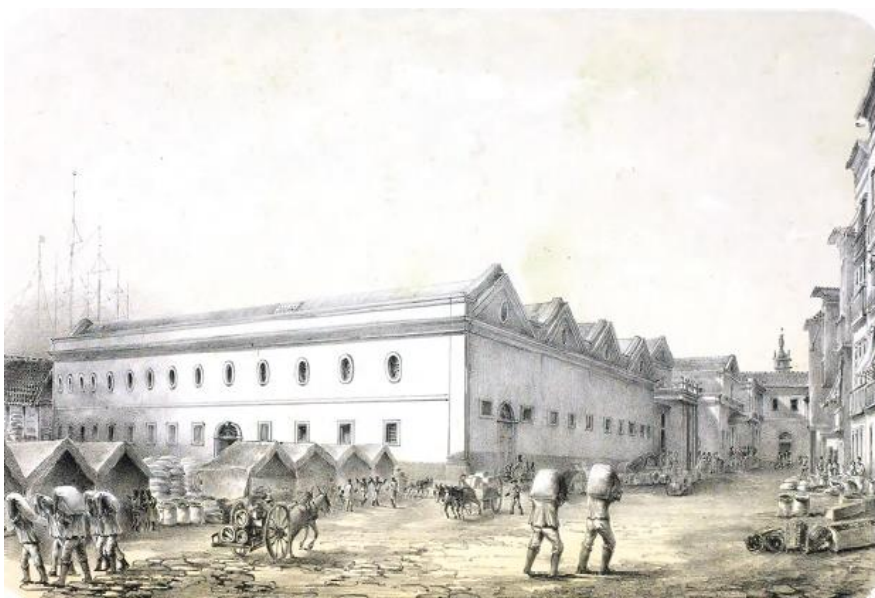
<sup>33</sup> Por outro lado, a narrativa de Schlichthorst aponta que os escravizados recém-chegados (que normalmente estavam nus) recebiam, além de um pano azul, um barrete. Nesse caso, o uso do barrete estava associado à escravidão e não à liberdade (SCHLICHTHORST, C).

era composto por um vestido, turbantes e pano da costa. O uso do turbante foi inicialmente uma influência afro-islâmica, que também servia para proteger a cabeça do sol, especialmente se a mulher estivesse com a cabeça raspada, uma prática comum de religiões africanas como em rituais de candomblé (VALLADARES, 1952 apud SOUZA, 2007). A maneira em que a mulher negra usava o turbante possuía diferentes significados, se estivesse ou não com a orelha coberta, o significado variava conforme a cor, se era branco ou colorido, mudava também conforme a alternância de tecido (LODY, 2003 apud SOUZA, 2007).

O pano da costa era um item bem comum utilizado pelas negras, normalmente era feito de tecido de algodão, contendo seis tiras, às vezes contendo uma renda. Podia ter várias cores, que poderiam alterar o seu significado. Além disso, tinha várias formas de uso, cobrindo o corpo todo, os ombros etc. (SOUZA, 2007).

O pano colocado na altura do busto e pendendo até aproximadamente os joelhos valoriza e indica a condição feminina, cobrindo os seios, o ventre e o sexo – temas frequentes do imaginário religioso, das tradições e da condição da mulher, ainda como representações de deuses femininos, mães ancestrais, entre outros (LODY, 2003 apud SOUZA, 2007, p. 93).

Figura 19 – Alfandega – praia dos mineiros.



Fonte: BERTICHEM, 1856. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393044/icon393044\\_03.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044_03.jpg). Acessado em 21 jun. 2020.

O vestuário dos homens negros encontrados na imagem de Bertichen correspondem a um tipo de roupa comumente utilizado por aqueles que faziam transporte de carga e alimentos. Era comum o uso de uma roupa simples, notadamente de baixo custo de produção



e muitas vezes branca, feita de algodão grosso. Tais camisas eram conhecidas como bedel (SOUZA, 2007). Nesse caso, a imagem mostra uma região de transporte de cargas, onde se pode notar negros carregando sacas, provavelmente de alimentos, que vestem praticamente a mesma roupa, o que os torna quase idênticos, não houve interesse do artista em criar características individuais, nessa imagem, pode-se dizer que os negros são todos iguais e são simples ferramentas de trabalho, são figuras sem rosto. No restante da imagem pode-se ver outros negros, homens e mulheres, porém, pouco se pode ver deles, parecem apenas pequenos pontos que esperam a próxima jornada de trabalho.

Figura 20 – Largo do Paço.



Fonte: BERTICHEM, 1856. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393045/icon393045.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393045/icon393045.pdf). p. 15. Acessado em 21 jan. 2020.

A figura 20 registra a região da alfândega, também conhecida como Praia de Mineiros (hoje, é parte da rua Visconde de Itaboraí). Era um local de controle de entrada de produtos de fiscalização governamental e a região era local de desembarque de produtos e de chegada de mineiros, por isso a popular denominação de Praia dos mineiros (CAVALCANTI, 2015). Na imagem, a região é colocada como um local agitado de intensa presença negra, notoriamente masculina, havendo uma clara associação entre a presença negra e o trabalho, principalmente do uso da força bruta.

Na figura número 20, há uma imagem diferenciada, uma vez que uma mulher negra foi representada com saias esvoaçantes, diferente do que se costuma ver para escravizadas que realizavam funções como a de vendedora de quitutes. Notadamente, artistas que costumavam fazer o registro de negras quituteiras a representavam num traje de baiana. Nesse caso, mesmo realizando um serviço pouco valorizado, a negra se trajou com roupas semelhantes às mulheres brancas encontradas na mesma imagem. Portanto, isso poderia indicar a possibilidade das quituteiras utilizarem outros tipos de vestimenta, mas também poderia ser uma interpretação do artista, que colocou o vestido da mulher negra semelhante ao da senhora à esquerda. Talvez, a ideia, mais uma vez, fosse criar um panorama pitoresco, onde o vestido luxuoso contrasta com a venda de quitutes feito com um tabuleiro acima da cabeça, do mesmo modo que outros homens negros também carregam cestos.

A imagem registra também o Largo do Paço por um ângulo diferenciado: o artista preferiu representar o chafariz do mestre Valentin e um prédio lateral a demonstrar o próprio prédio do Paço ou ainda as igrejas das redondezas. A região nobre da cidade é fortemente habitada pelos negros, homens e mulheres, que além de trabalharem vendendo alimentos também faziam o transporte de água da região.

A partir das imagens trabalhadas pode-se notar o tipo de vestimenta que os artistas mais buscaram representar os negros, destacando as luxuosas roupas europeias para alguns grupos, principalmente de mulheres, também as roupas de baianas para outros. Os homens na maioria das vezes foram registrados descalços, sem camisas ou com camisas simples e calças também simples, em alguns casos havia luxo, porém descalços. Havia nessas vestes símbolos, que poderiam significar a liberdade ou a ausência dela. Poderia marcar o grau na hierarquia social do negro na sociedade e transparecer quais tipos de atividade eles realizavam. Nesse caso, a vestimenta poderia representar o tipo de tratamento dado aos negros, poderia ser encarado como algo exótico, pode deter variados significados. Por que alguns negros foram representados bem-vestidos? Poderia ser uma forma de demonstrar que eles eram bem tratados, ou de demonstrar o Rio de Janeiro como um país civilizado próximo aos moldes europeus? Por que outros foram representados com roupas simplórias ou vestes africanas, era uma forma de demonstrar uma hierarquia social ou se apresentar ao estrangeiro, ao exótico? Por fim, muitas vezes as perguntas levam a mais de uma resposta, mas a partir das representações desses vestuários percebe-se diferentes formas de representar os grupos negros.

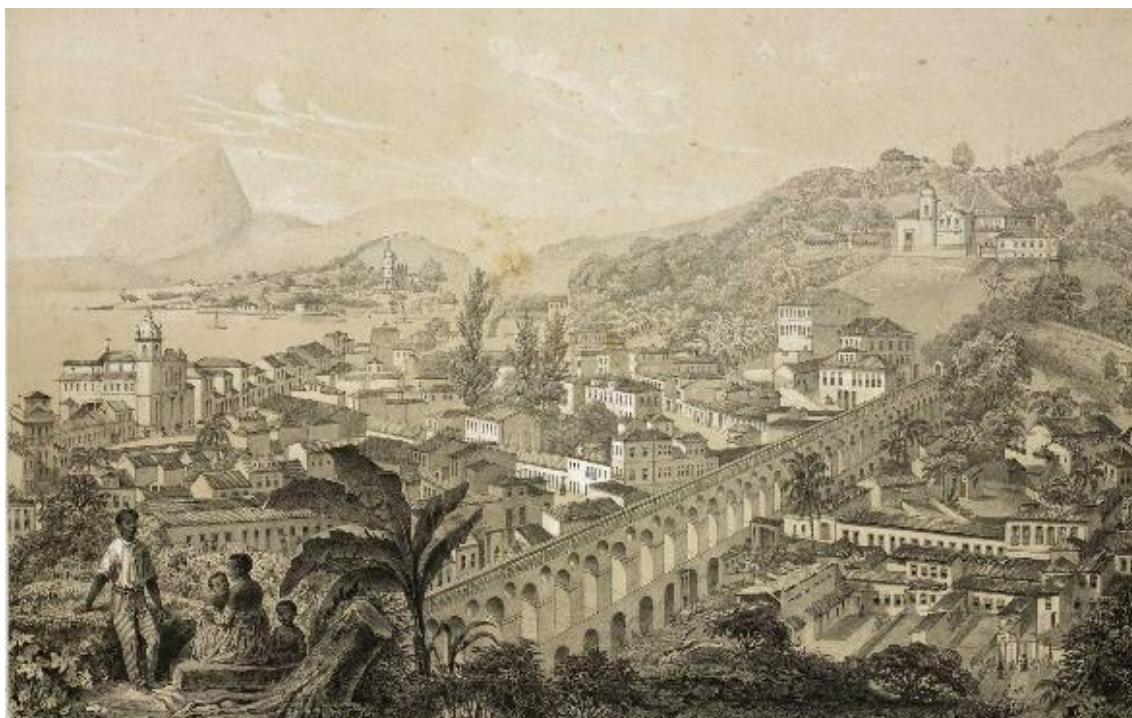
## 2.4 A família

Nas imagens analisadas um dos aspectos que chamam atenção é a presença do que parecem ser famílias negras, especialmente no álbum de Desmons como se vê abaixo (figura 21). Esse tipo de registro não era muito comum, e deve-se salientar que durante muito tempo a historiografia ignorou a existência das famílias negras, principalmente quando se tratava de família escrava, apostando especialmente numa relação de promiscuidade entre esse grupo. Muitos historiadores destacavam apenas a disparidade entre escravizados e escravizadas, sendo o número de homens superior ao de mulheres. Como exemplo, pode-se citar obras como *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (2013), que ajudou a consolidar um imaginário a respeito das relações promíscuas entre os negros. A partir da década de 1970, novas abordagens sobre a família escrava ganharam espaço, com destaque para os trabalhos de Robert Slenes e Richard Graham (REIS, 2018).

Não se pode esquecer que mesmo com dificuldades os escravizados buscavam meios de abrandar seu sofrimento, constituíam família, buscavam comprar sua liberdade, não permanecendo passivos diante de sua situação. Alguns autores defendem que, para o senhor, a constituição de uma família de escravizados era benéfica para a manutenção do sistema escravista, assim ao permitir alguns “privilégios” amenizava-se a dura vida dos escravizados, evitando possíveis revoltas. Apesar disso, nem sempre se pode afirmar que a família serviu como um instrumento apaziguador, uma vez que surgiam diversos conflitos quando essa estrutura familiar era colocada em risco por alguma imposição do senhor (REIS, 2018).

Voltando ao que tange à representação visual, nem sempre é uma tarefa fácil identificar a presença de famílias negras nas imagens. Especialmente ao se entender a presença de laços familiares de maneira mais ampla, sem buscar o padrão pai, mãe e filhos. Pode-se achar apenas o casal, ou mãe com o filho ou o pai com o filho, ou irmãos. Portanto, muitas vezes essa identificação é difícil. No entanto, Desmons foi um dos que se interessou por tais aspectos: em seus álbuns há pelo menos três imagens e um padrão visual que pode ser associado com a uma organização tradicional de família: pai, mãe e filhos.

Figura 21 – Tomado do Morro de Santo Antônio à voo de pássaro



Fonte: DESMONS, 1854. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684433/icon684433.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684433/icon684433.jpg). Acessado em 26 jul. 2020.

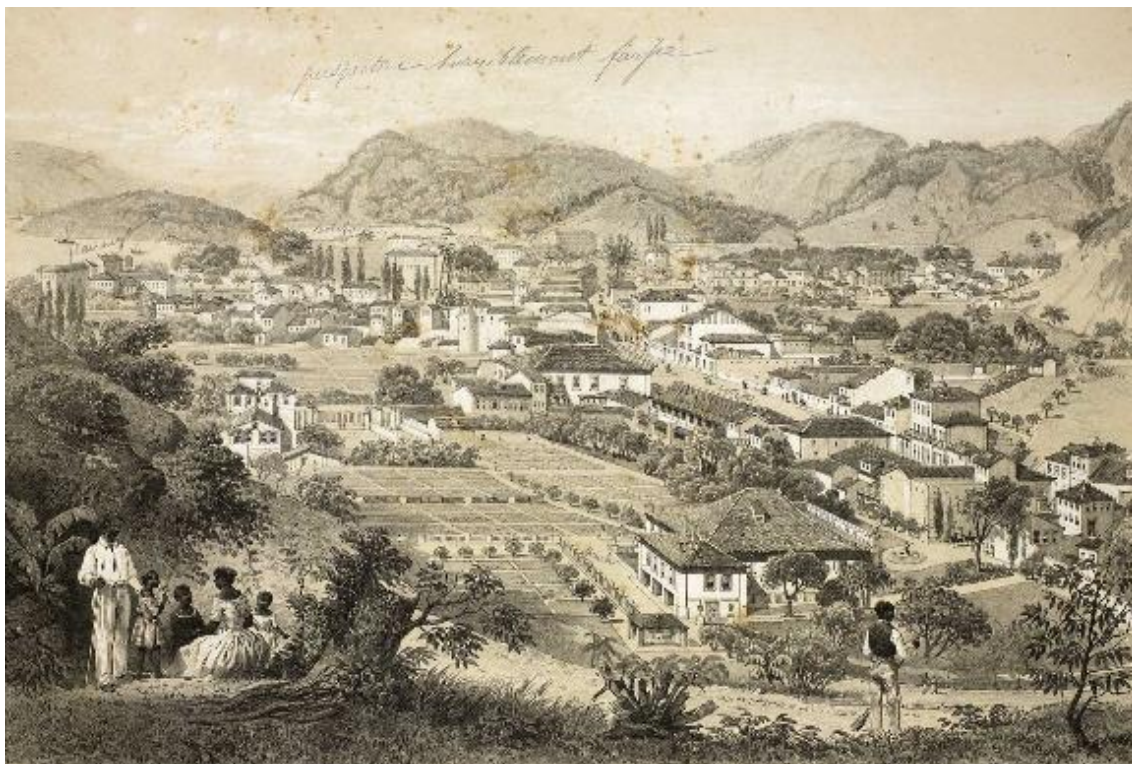
As imagens em que famílias aparecem representadas por Desmons seguem um padrão: estão em cima dos morros olhando uns para os outros, como na figura 21. No caso, apesar da família estar numa posição central da representação, sua imagem se perde perto da monumentalidade da cidade, chamando atenção para locais relevantes no Rio de Janeiro, como o Pão de Açúcar.<sup>34</sup> Nas duas imagens as famílias parecem conversar ou ouvir histórias em torno das mães. É, mais uma vez, uma imagem em que o artista pretende passar uma ideia de relação harmônica, seja na própria família negra, seja da relação entre aspectos urbanos e naturais da cidade. Nas imagens de Desmons, é comum ver a presença de um tronco de árvore cortado, localizado normalmente próximo a essas famílias, o que indica uma composição idealizada da imagem, tanto por sua repetição em paisagens distintas, quanto pelo papel de “moldura” que acaba por exercer, apartando os grupos do restante do ambiente.

Na figura 22, novamente há o registro de uma família bem-vestida, mas o homem aparece descalço. O panorama feito em cima do morro permite observar a serenidade da família, mas deixando a maior parte da imagem ser preenchida pela cidade, nesse caso, o

<sup>34</sup> Deve-se salientar que o Pão de Açúcar, hoje conhecido mundialmente como um ponto turístico característico do Rio de Janeiro, já era conhecido e ponto de referência no Brasil e no exterior. Era assim reproduzido em diversas imagens e citado nos relatos de viagem. Era um dos primeiros locais a serem avistados pelos viajantes que adentravam a Baía de Guanabara.

registro de uma fazenda do Barão de Mauá. Nesse ponto, a família parece girar em torno da mãe, que aparenta transmitir alguma fala, uma das meninas recebe um afago do pai. Parece ser uma família amorosa. Para Desmons, a imagem da mulher negra está constantemente ligada ao cuidado das crianças e a maternidade.

Figura 22 – Tomada da chacara do senhor Barão de Mauá a voo de pássaro



Fonte: DESMONS, 1854. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684436.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684436.jpg), Acessado em: 20 de jul. 2020.

Há em ambas as imagens de Desmons a criação de um ambiente harmônico e de boa convivência, o que é ajudado pelos tons bucólicos da cidade, entendida como um local civilizado, limpo, geométrico, onde aspectos naturais convivem com a ampliação da urbanização. Os negros estão mais próximo de aspectos naturais, como o tronco cerrado e pequenas árvores, associando a família negra a atividades mais ligadas à natureza. Da mesma forma que registrou a família negra, Desmons poderia ter feito um registro de uma família branca, mas talvez tenha preferido chamar atenção dos estrangeiros para a presença negra na chave de algo exótico.

Deve-se também considerar as várias formas da constituição da família negra, especialmente da escravizada, que pode ocorrer a partir de um casamento formal realizado pela igreja católica, além de uniões existentes sem que houvesse uma formalização ou ainda sem que se houvesse uma coabitação, mas se mantinha os laços de afeição e de parentesco.

Além disso, foram notadas outras formas de criação de laços de parentesco como a criação de compadrio nas irmandades religiosas (REIS, 2018).

Desmons registrou as famílias negras em regiões pouco mais afastadas do centro da cidade. No caso, se fossem uma família de escravizados, isso se justifica pela maior facilidade de escravizados constituírem laços nas fazendas que tinham maiores espaços para alojamento e maior número de escravizados. Como já afirmado, a possibilidade de os escravizados constituírem família e escolher seu cônjuge era uma forma de abrandar os ânimos dos cativos diante do sistema escravista, dando uma ideia de “paz” (FLORENTINO; GÓES, 2017). As cenas familiares de Desmons parecem coadunar com essa ideia de “paz”, uma vez que são cenas harmônicas de família interagindo entre si, sem a presença de brancos. Eles são representados juntos, como se estivessem apreciando a vista e a companhia um dos outros.

Também houve uma representação da família tradicional de forma semelhante no álbum de Victor Frond com uma composição de pai, mãe e filho. No caso, a imagem registra os transeuntes de forma geral, sem que essa família ganhe nenhum tipo de destaque dos demais. Pode-se pensar inclusive que se trata de uma família formada por negros livres ou libertos que pararam na rua para uma conversa descontraída com uma conhecida. Sendo ainda difícil identificar a família, no meio da paisagem da região de São Cristóvão, nas proximidades da Quinta da Boa Vista.

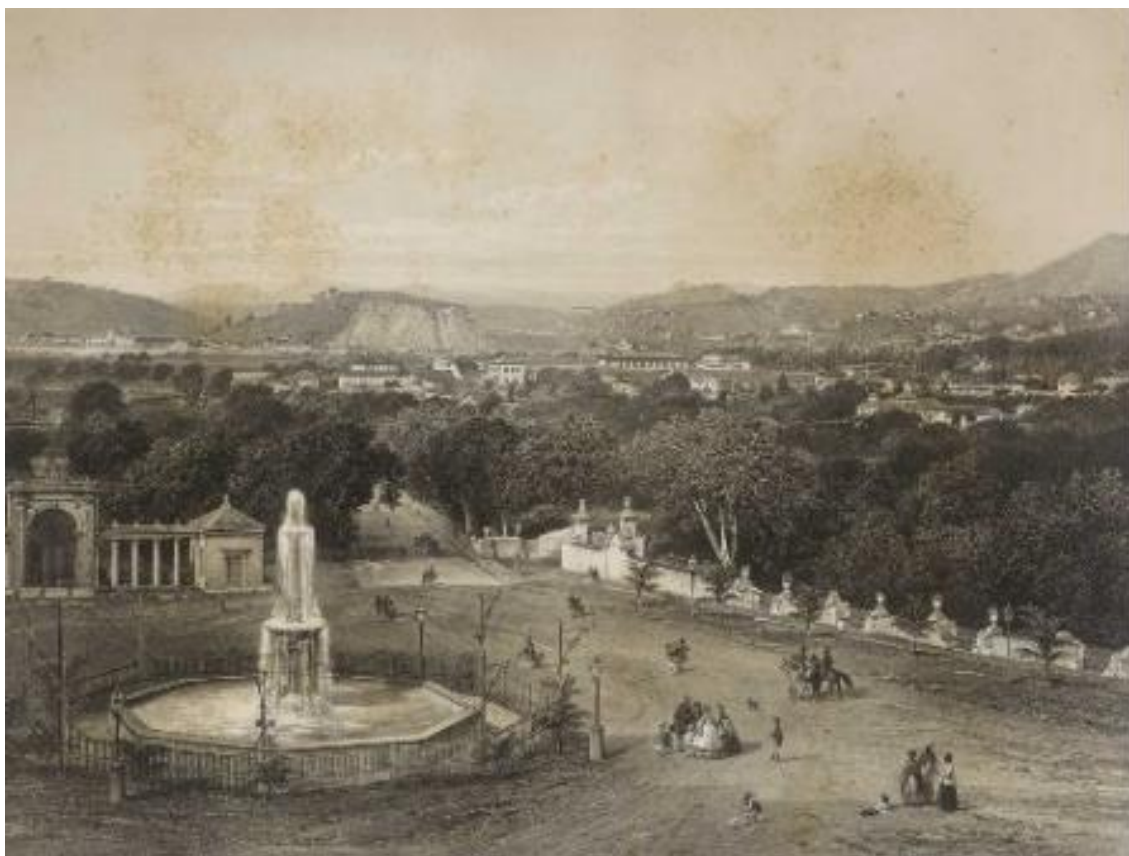
No álbum de Frond deve ser feita uma pequena ressalva, que em parte serve para os demais álbuns, por se tratar de litografias, essas eram passíveis de alterações e não permanecendo idênticas ao original. No caso de Frond, algumas de suas fotografias sofreram alterações, mas isso, com supervisão do próprio artista, em alguns casos que foram acrescentados passantes (SILVA, 2011). Nesse estudo não importa saber se foram ou não alteradas, basta saber que tais imagens circularam e foram observadas já alteradas, o que interessa é o trabalho que chegou ao público.

Nesse caso, não se pode perder de vista que as imagens do álbum foram feitas a partir de fotografias, portanto, sendo uma imagem da rua, significa que o artista não criou, *a priori*, os personagens. Ou seja, no caso dos álbuns feitos através de desenhos existe a possibilidade de os desenhistas criarem indivíduos a partir do que viram na cidade, não significa que eles de fato existissem. E se existiram, os autores poderiam ter criado um personagem a partir de suas feições e poderia os deslocar de uma região para a outra.

Não importa se aqueles indivíduos representados, de fato existiram, mas a criação feita pelos artistas e o que isso soma à imagem do Rio de Janeiro. Isso significa que numa imagem que foi feita a partir de uma fotografia, não significa que era uma cópia fiel da realidade.

Primeiramente, porque o recorte da imagem é uma escolha do artista, ele poderia dar ou não um close na família, ou cortá-la da imagem. Acresce que a imagem poderia ser alterada por um litógrafo. Portanto, o resultado é, de fato, uma representação que envolve uma gama de possibilidades.

Figura 23 – *La pedreira a Rio de Janeiro* (a pedreira no Rio de Janeiro)



Fonte: FROND; RIBEYROLLES, 1861. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1113654/icon1113654\\_35.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_35.jpg). Acessado em 20 de jul. 2020.

Na figura 23, na extremidade inferior esquerda, foi reproduzida uma família composta por pai, mãe e uma criança (o gênero da criança é de difícil identificação). Os adultos parecem conversar com outra mulher, o que pode ser um encontro casual de pessoas que estavam passeando ou se deslocando para uma outra região. A imagem registra os arredores da região da Quinta da Boa Vista, região nobre da cidade, próximo ao chafariz, espaço que também é desfrutado por outros transeuntes. As imagens acima permitem perceber um outro aspecto da vida dos negros no Rio de Janeiro, a da constituição de uma família, sejam eles coexistindo com o sistema escravista ou ainda estando lado a lado com homens livres.

Cabe ressaltar que, apesar de a família escrava ser mais numerosa no interior e nas fazendas. A escravidão também estava presente nas grandes cidades como Rio de Janeiro,

onde o sistema escravista ganhou contornos próprios. Nas cidades a convivência de negros livres, libertos e escravizados era uma constante, o que facilitou que houvesse família constituídas por diferentes estatutos jurídicos, ou seja, formação de famílias entre livres e escravizados (REIS, 2018). São relevantes, nessa imagem os comentários de Ligia Segala, para ela:

Do primeiro andar do prédio é possível olhar o jardim, a fonte da quinta, as residências apalacetadas, as chácaras das redondezas. Desse lugar. O título das pranchas chama atenção para as referências de segundo plano, a pedreira e depois as velas e o mar, na linha de fundo (SEGALA, 2000, p. 133).

Figura 24 – A carioca



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i1.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i1.jpg).  
 Acessado em 21 jan. 2020.

Em *Rio de Janeiro pitoresco* há uma representação da região da Carioca, especificamente do ponto onde estava localizado o chafariz, nela há uma concentração de pessoas, principalmente de negros, a maioria está retirando água do local. Um pouco mais distante do chafariz também há um grupo de mulheres que conversam, elas estão com cestos na cabeça e no chão, estão ali exercendo outra função, que não era o transporte de água, mas sim a venda de alimentos. Chama a atenção crianças correndo ao lado, dando a sensação de que elas estavam acompanhando algumas daquelas mulheres e aproveitaram a distração da(s) mãe(s) ou tutora(s) para brincar.

As duas crianças poderiam ser irmãs, ou apenas colegas que aproveitaram o breve encontro de suas mães, nesse caso, sendo impossível deduzir quem seria o pai. Ainda existem



outras possibilidades de interpretação, aquelas crianças poderiam ser também filhos de outras pessoas, ao mesmo tempo que estavam sendo cuidados por aquelas mulheres que estavam próximas ao chafariz. Mas interessa saber que foi registrada, uma outra configuração familiar, a de mães e filhos. Nesse sentido, a imagem também indica que era comum que crianças acompanhassem suas mães nos dias de serviço, além do trabalho, a venda, essas mulheres ainda teriam que tomar conta de seus filhos, exercendo uma dupla função. Portanto, talvez não tivessem com quem deixar seus filhos ou preferiam tê-los por perto a maior parte do tempo.

Nos álbuns predominaram os registros de adultos, as crianças aparecem em menor quantidade e normalmente concentradas em poucas imagens. Aparecem em registros de colégios, igrejas e locais de passeio. A representação de crianças brancas e negras variou conforme o álbum, mas elas sempre foram registradas ao lado de algum adulto.

Tabela 1 – Número de crianças representadas nos álbuns

<b>Álbum</b>	<b>Crianças negras</b>	<b>Crianças brancas</b>	<b>Total de crianças</b>
<i>Rio de Janeiro Pitoresco</i>	8	0	8
<i>Panorama de la vile de Rio de Janeiro</i>	13	13	26
<i>Rio de Janeiro e seus arrabaldes</i>	0	20	20
<i>Brasil pitoresco</i>	2	4	12

Fonte: BERTICHEM, 1856; BUVELOT; MOREAU, 1845; DESMONS, 1854; FROND; RIBEYROLLES, 1861.

A provável presença de famílias nas imagens dos artistas permite ao leitor uma outra visão a respeito dos negros, em que haveria a construção de uma vida individual e ativa, que pode ocorrer tanto na servidão como na liberdade. Nesse caso, mais que afirmar a existência da família negra, a imagem se traduz como uma alegoria que, desmontar uma vida mais amável. A ideia de que os escravizados tinham famílias organizadas os deixam mais humanizados, quebrando a ideia de intensa exploração.

## 2.5 Conversas, danças e castigos

Nos álbuns, nota-se que os negros ocuparam diferentes espaços na sociedade carioca, mais visíveis nos álbuns anteriores a 1850. Mesmo assim, a maioria dos registros está associada ao exercício do trabalho, com destaque para as atividades exercidas ao ganho. No entanto, ainda se pode ter registros variados da vida dos negros, o que a torna mais complexa e multifacetada. Nesse caso, existem dois tipos de imagens: as de festividades e as de castigos. Nesse prisma, *Rio de Janeiro pitoresco* é um álbum que se diferencia dos demais, pois os artistas tiveram interesse em retratar festividades (religiosas ou não) onde a presença dos negros era constante e ainda registraram momentos em que eles sofriam as mais severas punições.

Gostaria de afirmar que expor indivíduos negros, especialmente os escravizados, representados em algum tipo de festividade – que era negociada com o senhor – não significa afirmar a existência de uma escravidão branda. Tal aspecto se traduz em resistência, assim como afirma Renata Moraes: “Ocupar a cidade com festas religiosas negras ou batuques que, aos ouvidos dos senhores e da repressão policial, poderiam representar baderna e algazarra era, na verdade, uma forma de resistir à escravidão e ao extermínio de uma cultura” (MORAES, 2018, p. 233).

Portanto, salienta-se que a escravidão tinha várias facetas e a permissão desses indivíduos para participarem de festejos também era uma forma de manutenção do sistema. Deve-se pensar os escravizados não de maneira passiva, mas como indivíduos dotados de agência que no seu tempo “livre” podiam, sim, buscar formas de distração.

Apresento algumas imagens de festividades, que foram legendadas no livro: a festa do Divino Espírito Santo, o Entrudo e a malhação de Judas. Todas com intensa participação dos negros, principalmente homens. Na figura 25, há uma gravura sobre o Entrudo, uma importante festividade comemorada pelas ruas cariocas. Na cena, foi registrada a animação de um grupo, homens jogam uma espécie de líquido em uma mulher, que se desvia, enquanto uma senhora curiosa observa.

Figura 25 – O Entrudo



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i17.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i17.jpg). Acessado em 20 jul. 2020.

O Entrudo era uma importante festividade, que daria origem ao que hoje se conhece como Carnaval. Era uma festa popular que tinha seu início no domingo que antecedia a Quarta-Feira de Cinzas, quando se jogava água nas pessoas que passavam nas ruas. No caso dos escravizados, eles costumavam jogar água uns nos outros, mas não nos brancos (KARASH, 2000). A festa, popular entre os negros e os escravizados, muitas das vezes acabou desagradando o restante da população. Em 1838 houve uma proibição desses festejos, porém não houve eficácia (SOARES, 2007).

Além dessa, a figura 26 conta com uma banda que toca seus instrumentos na festividade conhecida como a chegada do Divino Espírito Santo, realizada entre a Páscoa e o dia de Pentecoste. Tinha o objetivo de agradecer pelas graças recebidas (GONÇALVES, 2008). A banda é composta por homens negros de variadas idades, o que demonstra a proximidade com a religião católica e a prática de serviços mais especializados, como tocar um instrumento. Essa banda poderia ter ligação com algum tipo de irmandade negra, era comum que essas bandas ajudassem no recolhimento de donativos que seriam usados para

manter a entidade. No caso, foram registrados instrumentos variados, a maioria de sopro e um deles de percussão. No geral, estão mais associados a instrumentos europeus, uma vez que os africanos utilizavam mais a percussão.

Figura 26 – O divino



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i5.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i5.jpg). Acessado em 20 de jul. 2020.

Há no grupo a presença de um rapaz, talvez ainda um adolescente, que mostra que, às vezes, o ensino do instrumento acontecia ainda cedo. Os rapazes também utilizam chapéus que era um adereço que trazia certa importância na roupa de quem o vestia. Apesar de a roupa não ser tão luxuosa para os padrões europeus, percebe-se que é mais sofisticada do que a do dia a dia.

Em outra figura (27) também foi registrado uma festividade cristã, a Malhação de Judas, momento em que se batia num boneco que representava Judas. Tanto na festa do Divino como na Malhação de Judas há destaque para a intensa participação de homens negros, especialmente jovens.

Figura 27 – O Judas



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i5.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i5.jpg). Acessado em 20 de jul. 2020.

Na Malhação de Judas havia um grande descarregamento de energia dos participantes em cima do boneco. Na literatura cristã, Judas foi considerado um traidor, pois teria entregado Jesus aos seus algozes por uma determinada quantia. Portanto, malhar o Judas significava, simbolicamente, fazê-lo pagar pela traição cometida. Mas para aquele que ali estava participando, o Judas poderia representar outra pessoa, uma desavença, um inimigo e até mesmo um senhor ou feitor (KARASCH, 2000).

De forma geral, as representações de festividades em *Rio de Janeiro pitoresco* parecem reforçar a ideia de que as festas de ruas envolviam tão somente os negros. Talvez, essas festividades fossem entendidas como uma espécie de arruaça pelos artistas e representadas de forma pejorativa como apenas uma bagunça, onde os brancos não participam e apenas observam de longe.

Duas imagens do album *Rio de Janeiro pitoresco* registram o lado mais pesado da vida dos negros, especialmente dos escravizados. Nas imagens abaixo pode-se ver homens acorrentados enquanto na outra imagem há uma dupla que conversa normalmente enquanto usam instrumentos de ferro que seriam de alguma forma de punição. O que leva a crer que se tratavam de escravizados.

Na figura 28 há a representação de dois homens negros sendo levados acorrentados por dois outros homens brancos bem vestidos. Pode-se intuir que são escravizados, principalmente o que estava de máscara de flandres, e ambos estão descalços. Se forem escravizados, pudessem ter sido pegos numa fuga e transportados de volta ao seu senhor ou poderiam estar sendo detidos devido a alguma infração. A máscara de flandres era uma

máscara de ferro que cobria todo o rosto e tinha pequenos orifícios na altura do nariz e da boca (GRINBERG, 2018). Nesse caso, a máscara aponta para um instrumento que era usado para que o indivíduo não conseguisse colocar coisas na boca, seja algum item precioso roubado, ou mesmo para evitar o hábito de ingerir bebidas alcoólicas ou ingerir terra. No caso, o homem de cabeça baixa apresenta vestes mais simplórias, blusa larga e bermuda branca, o homem com máscara de flandres está de blusa, calça, casaco e também segura um chapéu. Ambos estão descalços.

Figura 28 – Sem título



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/i-con393038i17.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/i-con393038i17.jpg). Acessado em 20 jul. 2020.

Na outra figura (29) foram registrados um homem e uma mulher negra conversando, possivelmente escravizados, os dois estão maltrapilhos e usando instrumentos de ferro. Nessas imagens está claro o antigo costume que dava direito ao senhor de aplicar punições corporais em seus escravizados. Portanto, se o senhor considerava que o escravizado cometeu algum tipo de falta ou não cumpriu devidamente alguma tarefa, poderia puni-lo de diversas maneiras. Nesse caso, os instrumentos representados eram comuns a escravizados que já tivessem tentado fugir (SOARES, 2007).

Figura 29 – Sem título



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845.  
Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i10.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i10.jpg). Acessado em 20 jul. 2020.

Nessa imagem, vê-se novamente o uso de uma máscara de flandres, porém num modelo um pouco diferente da imagem anterior. O homem utiliza uma gargalheira, haste de ferro colocada na cabeça e nos ombros, que dificultava sua mobilidade e fazia barulho quando o escravizado se movimentava, dificultando a fuga. Além disso, também usa correntes nos pés, conhecidas como peias, que, logicamente, limitavam o movimento (SOARES, 2007). Os escravizados, o homem e a mulher, estavam maltrapilhos, demonstrando sua condição precária. A imagem demonstra também que eles conversam entre si, sem parecer se importar com os instrumentos que usavam, talvez isso indique seu uso prolongado. As imagens parecem apontar para uma representação pitoresca do artista, que vê como incomum o uso de tais aparatos anti-fuga e de castigo.

Esse tipo de imagem de castigo era comum nas ruas da cidade, pois também serviam de exemplo para os demais escravizados sobre o que lhes poderia acontecer caso incorressem em alguma falta grave, como a tentativa de fuga. Além de comum, também era legitimado pelas leis e pelo costume, de maneira a demonstrar os poderes do senhor (GRINBERG, 2018). Ou seja, nas imagens estão contidas ao menos duas formas dos senhores e do Estado manterem o controle sobre os escravizados pela força da violência (SOARES, 2007). São imagens que deixam em evidência o lado mais brutal da escravidão, mas o sistema foi brutal em todos os seus aspectos, uma vez que além serem privados de suas liberdades eram considerados inferiores.

A partir das imagens apresentadas nesse capítulo, percebe-se que houve uma representação multifacetada dos negros nos álbuns. Algumas delas remetem a dois pontos chave: o olhar europeu, que muitas vezes o inferioriza e o aspecto de curiosidade, a busca pelo pitoresco e pelo incomum. Há, nesse sentido, diferentes interpretações da vivência negra no Brasil que varia conforme os álbuns e o local que foram representados.



### 3 A PRESENÇA NEGRA NA CAPITAL IMPERIAL

Nesse terceiro capítulo, atentarei para questões relativas à Corte, fazendo uma breve recapitulação de sua história, evidenciando sua ascensão ao longo dos séculos. Além do mais, continuarei analisando as imagens dos negros nos álbuns aqui estudados: *Rio de Janeiro pitoresco*, *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* e *Brasil pitoresco*. Darei maior ênfase a aspectos que envolvem as atividades de trabalho realizadas pelos negros, com destaque para serviços domésticos e afazeres associados à rua, com especial atenção aos negros de ganho. Por fim, trabalharei algumas imagens produzidas por esses artistas que não estão presentes nos álbuns, mas possibilitam compreender seus projetos de maneira mais ampla.

#### 3.1 Rio de Janeiro, a capital imperial

Os álbuns selecionados nesse estudo tinham como principal interesse registrar a cidade do Rio de Janeiro, a Corte (com exceção de *Brasil Pitoresco* que possui imagens e descrições de outras cidades) e suas minúcias. Apesar de eles representarem pessoas negras e outros aspectos, esse não era seu objeto central. Portanto, é importante entender um pouco mais sobre a trajetória da cidade.

O Rio de Janeiro já “nasceu grande” (MOTTA, 2009), ou seja, foi fundado com o *status* de cidade, o que não era comum, pois para chegar nesse patamar a região deveria passar por outros estágios, como aldeia e vila.<sup>35</sup> A fundação do Rio de Janeiro, já como cidade, se deu diante a tentativa de conquista feita pelos franceses, que tinham os índios tamoios como aliados. O interesse da coroa portuguesa em estabelecer ali um ponto militarmente forte baseava-se no fato de ser uma região estratégica para defesa das possessões americanas. Portanto a fundação do Rio de Janeiro como cidade seria importante para a consolidação da colônia portuguesa, visto que receberia mais recursos, possibilitando sua fortificação (ENDERS, 2015).

---

<sup>35</sup> Em princípio ter o *status* de cidade não pressupunha ter um grande agrupamento populacional, mas denotava sua importância política, comercial e religiosa (FRIDMAN, 2005).

A primeira fundação da cidade ocorreu em 1565, no morro Cara de Cão, localizado na Urca. Dois anos mais tarde a cidade passou por uma nova fundação, dessa vez, realizada no morro do Castelo, região mais segura e com um melhor ponto de observação para o caso de novas tentativas de conquista. Assim a cidade se estabeleceu em cima do Castelo e a partir do século XVI cresceu entre quatro morros: Castelo, Conceição, São Bento e Santo Antônio. Mais tarde, avançaria em direção a zonas mais periféricas, saindo dos limites desse quadrilátero (ENDERS, 2015).

Posteriormente a cidade ganhou cada vez mais relevância, especialmente com a descoberta de metais preciosos na região de Minas Gerais no século XVIII. Nesse momento, o Rio se tornou o porto por onde saíam os metais destinados à metrópole portuguesa e funcionava como entreposto para a região das minas. Esse ponto, somado à capitalidade que a cidade já exercia por sua importância estratégica e comercial, foi um dos principais motivos para a transferência da sede do Vice-Reino de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763 (ENDERS, 2015). Ser porto representava, além do comércio, a circulação de ideias e a facilidade de assimilação de diferentes culturas (AZEVEDO, 2002).

No século XIX o Rio ganhou ainda mais destaque: com a transferência da Corte portuguesa, a cidade se tornou cabeça de todo o império ultramarino português. A escolha pelo Rio de Janeiro demonstra sua importância em relação às outras cidades, não só na América, mas em relação a outras colônias portuguesas. Assim, denota-se a capitalidade da cidade, caracterizada pelo exercício da centralidade nos âmbitos administrativo, político e econômico. Era o local onde passariam a ocorrer grande parte dos fatos históricos que mudariam a história do futuro país. O Rio se tornava o centro cosmopolita, o exemplo de civilização que deveria ser seguido pelas demais cidades (MOTTA, 2004). Pode-se notar tais aspectos no comentário feito pelo viajante John Mawe, que esteve no Brasil entre os anos de 1809 e 1810:

Nenhum porto colonial do mundo está tão bem localizado para o comércio geral, quanto o do Rio de Janeiro. Ele goza mais do que qualquer outro, de iguais facilidades de intercâmbio com a Europa, América, África, Índias Orientais e as ilhas dos Mares do Sul, e parece ter sido criado pela natureza para constituir o grande elo (...) entre o comércio dessas grandes regiões do globo (MAWE *apud* GRINBERG, 2011, p. 348).

Deve-se salientar também que esse importante porto se tornou o maior porto escravista do Brasil, além de ser uma das cidades onde a presença negra era mais expressiva. A entrada de escravizados foi intensificada com a descoberta de metais preciosos em Minas Gerais, com

a chegada da Corte portuguesa e com o crescimento da produção cafeeira (CARVALHO, 2018).

A presença da Corte portuguesa no Rio de Janeiro em 1808 traria mudanças significativas na história do Brasil e da cidade. Após deixar Portugal em consequência dos conflitos com a França napoleônica, o Príncipe Regente desembarcou na Bahia em 22 de janeiro de 1808, onde assinou em 28 de janeiro a carta régia que abriu os portos às nações amigas e pôs fim ao monopólio comercial português. Mais tarde, partiu para o Rio de Janeiro, onde chegou em 7 de março daquele mesmo ano (GRINBERG, 2011).

Dentre as mudanças que ocorreram na cidade houve a sofisticação no estilo de vida dos antigos moradores com a entrada e comercialização de produtos ingleses com baixas taxas, que abriam a possibilidade da compra de artigos de luxo às camadas médias (AZEVEDO, 2002). Deste modo, a presença da Corte não trouxe apenas transformações urbanísticas, mas também criou hábitos, a população local, a exemplo dos europeus, começou a consumir louças, cachimbos, vidros, óculos, meias etc. (GRINBERG, 2011). Nesse mesmo contexto, houve a criação da Polícia da Corte, sob forte atuação do intendente Paulo Fernandes Viana, que conduziu a inspeção da obediência aos códigos de conduta, abriu ruas e criou edifícios, também esteve à frente da fiscalização da construção de edifícios privados (BARRA, 2015).

Ademais, foi no período entre 1808 e 1822 que a cidade triplicou de tamanho e novos bairros foram inseridos à zona urbana. Foram criadas ruas, alargaram-se estradas e mercados foram criados. No mesmo passo em que a cidade ganhava corpo também era necessário o aumento da mão de obra, nesse aspecto, continuou-se a utilizar o trabalho dos escravizados, havendo um aumento expressivo no número de importações no comércio atlântico (ALGRANTI, 1988).

Nesse mesmo contexto, em 1815, o Brasil foi elevado à categoria de Reino Unido de Portugal e Algarves, portanto, deixava de ser colônia. No que tange ao plano cultural, pode-se mencionar a chegada da Missão Artística Francesa em 1816, a criação Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (que teve seu prédio inaugurado apenas em 1826 e seu nome alterado para Academia Imperial de Belas Artes, como já foi trabalhado no primeiro capítulo). Pouco tempo depois diversas transformações levariam ao retorno de dom João VI à Portugal, sendo em 1822 declarada a independência do Brasil por seu filho, dom Pedro I. Naquele momento, o Rio de Janeiro passou a ser “cabeça” do império brasileiro (ENDERS, 2015).

Após intensas reviravoltas políticas, a abdicação de Pedro I em favor de seu filho Pedro de Alcântara de apenas 5 anos, teve início o período regencial. Nesse momento, em

1834, o Rio de Janeiro ganharia um novo *status*, recebendo o título de Município Neutro da Corte, reforçando-o como o centro do império brasileiro (MATTOS, 2002). Em 1838, houve um importante marco com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Arquivo Público do Império. Essas criações se deram no período de consolidação de uma identidade cultural comum aos brasileiros e para isso era necessário a construção e a preservação de uma história nacional (CHRISTO, 2009). Como destaca Valéria Lima, um dos objetivos da criação do IHGB seria a construção de uma nação de modo que suas feições se aproximassem das experiências europeias (LIMA, 2004). Além disso, é possível listar outras instituições oficiais que tinham como intenção a valorização da cultura nacional, a criação das Exposições Gerais de Belas Artes organizadas pela AIBA, do Imperial Colégio Pedro II, da Real Biblioteca e do Conservatório Dramático Nacional (GONÇALVES, 2011).

O início do segundo reinado, foi marcado, de forma mais contundente, pela consolidação do território brasileiro e pela concretização de um ideal de nação a partir de moldes europeus. O período também foi caracterizado pelo avanço da cultura cafeeira, pela liderança conservadora, pela consolidação de leis em prol do fim da escravidão e o fortalecimento de instituições de ensino artístico, como já foi dito.

No desenrolar desses acontecimentos, a cidade do Rio de Janeiro cresceu e atraiu novos moradores. Em 1834, o centro urbano estava dividido nas seguintes freguesias: Santa Rita, Candelária, São José, Sé, Engenho Velho e Glória (ABREU, 2008). Havia também freguesias mais afastadas do centro como: Sacramento, Irajá, Jacarepaguá, Guaratiba, Lagoa, Ilha de Paquetá, São Sebastião, Santa Cruz, Engenho Novo, Santo Antônio, Gávea e Espírito Santo (SILVA, 1988).

A divisão da cidade em freguesias também pode ser pensada a partir dos locais onde a população pobre e a população mais abastada residiam. A nobreza costumava habitar as freguesias do centro, primando por ruas como as do Lavradio e a dos Inválidos, além disso, também ocupavam chácaras nas regiões próximas ao centro, como São Cristóvão, Catete e Botafogo. Por sua vez, a população mais pobre se concentrava nas regiões periféricas, como Cidade Nova, bairros como Saúde, Gamboa e Santo Cristo (ABREU, 2008). Essa divisão se refere à moradia dos livres, os escravos, por sua vez, habitavam onde o serviço estivesse, portanto, poderiam habitar também as regiões mais nobres, mesmo sendo um dos estratos mais baixos da sociedade.

No que tange à população, havia grande número de escravizados no Rio de Janeiro o que fica mais aparente através dos números, conta-se que no momento da independência a

cidade detinha 112 mil habitantes e, desse número, 55 mil eram escravos. Já em 1849 a população livre era de 254 mil, sendo 110 mil escravizados (CARVALHO, 2018).

### 3.2 O Rio de Janeiro pelos olhares dos artistas

É importante ter em mente que foi esse universo que os viajantes vivenciaram e foi esse ambiente que eles retrataram, cada artista representou aquilo que considerou ser os pontos e ícones mais marcantes da cidade. Nesse âmbito, gostaria de realizar algumas considerações a respeito dos locais que os artistas registraram com mais frequência (no apêndice B, encontra-se uma tabela em que exponho os locais presentes nos álbuns: regiões, bairros, edifícios, monumentos e residências particulares).

Os quatro álbuns primaram por representar o centro urbano do Rio de Janeiro. Nos registros há em comum a ideia de uma cidade “civilizada”, com predomínio de paisagens construídas, ainda que os edifícios fossem precários. Isso não significa dizer que desprezavam aspectos naturais como a baía de Guanabara e os morros. O mar não é visto apenas como um elemento natural de admiração, é ressaltado em sua função de porto, de carga e descarga de produtos, local de transporte de pessoas e de pesca. O morro também é apresentado como uma característica da cidade (foram registrados os morros do Castelo, Santo Antônio, Santa Teresa e Corcovado), locais de habitação e pontos de observação da cidade. O Pão de Açúcar teve destaque como ponto característico da cidade pelo seu formato *suis generis*.

Nos álbuns também foram representados locais de intensa movimentação, isso é, regiões comerciais, chafarizes e igrejas. Os pontos de comércio se localizavam na rua Direita e na rua do Ouvidor. Na maioria dos registros se veem negros como vendedores, com seus balaios, especialmente perto de igrejas e de chafarizes.

Os artistas tiveram interesse em registrar o Largo do Paço, alcançando uma visão ampla do local, que demonstrava a praia, o mar, as embarcações, o chafariz do Mestre Valentin, o prédio do Paço Imperial, além das igrejas que ficavam na região e a população. Esse local, normalmente sintetizava ser a sede de poder imperial, poder religioso da Igreja Católica. Além de representar o embarque e desembarque de mercadorias e ideias e a distribuição da água feita principalmente pela população negra.

Em *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, há uma representação de regiões urbanizadas ao mesmo tempo que em que há espaço para observação de aspectos naturais, a presença de morros, da vegetação, do mar, dos prédios públicos e das casas particulares. Nesse ponto, o autor privilegiou locais como o morro de Santo Antônio, o Passeio Público, a enseada de Botafogo. Em *Rio de Janeiro pitoresco*, os personagens detêm grande destaque, mas também algumas regiões, especialmente as de intenso movimento como as ruas da Direita e do Ouvidor e os chafarizes, do mestre Valentim, do largo de Santa Rita e da Carioca.

Álbuns como *Brasil Pitoresco* e *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* buscaram transparecer uma capital imperial mais moderna e civilizada, esvaziando o registro de seus moradores negros. Em *Brasil Pitoresco*, Victor Frond optou por realizar panoramas da cidade, abarcando vários pontos numa mesma imagem. Deu destaque as obras arquitetônicas, como o Aqueduto, simbolizando o domínio técnico do homem sobre a natureza. Registrou aspectos como as embarcações e a Alfandega em torno da baía de Guanabara, os topos das igrejas, o Hospital da Misericórdia, o Hospital Pedro II e o Palácio Imperial.

Já *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* não foi feito a partir de panoramas, a cidade foi registrada “de baixo” e os prédios foram desenhados de maneira individual, dando grande relevância à arquitetura. Foram representadas instituições como igrejas, o Museu Nacional, o Banco do Brasil, a Câmara dos senadores, o Colégio Pedro II, o Convento de Santa Teresa e de Santo Antônio, a Escola Militar, o Hospício Pedro II, o Gasômetro, a Santa Casa de Misericórdia e o Passeio Público.

Apesar do foco na cidade do Rio de Janeiro, alguns álbuns também representaram imagens de sua vizinha, Praia Grande (atual Niterói), às vezes vista do Rio de Janeiro e outras, da própria cidade. Outro ponto de interesse de registro foi a região de Petrópolis, elevada ao *status* de cidade em 1857 (RIBEYROLLES, 1980, v. 1), despertando o interesse da elite, uma vez que o Imperador mantinha residência no local. Em *Brasil Pitoresco* há registros não só do Rio de Janeiro, mas de outras regiões, como a Bahia, além de outras localidades da província fluminense como Vassouras e Campos dos Goytacazes.

A posição dos negros em relação à cidade variou conforme o álbum. Em *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, com suas imagens bucólicas e com poucos personagens, a presença dos negros está associada aos morros, pois é onde a maioria deles foram representados, com exceção de duas imagens do Passeio Público. Já em *Rio de Janeiro pitoresco*, a presença negra é mais clara em locais de aglomeração: chafarizes e ruas comerciais.

Nos álbuns onde a presença negra é mais escassa, é mais difícil perceber em quais locais os negros estão. Em *Rio de Janeiro e seus arrabaldes*, os negros estão mais afastados

dos prédios públicos, aparecendo normalmente de forma isolada e com mais destaque na rua da Direita e na Alfandega. Em *Brasil pitoresco* é ainda mais difícil perceber a presença negra na Corte (embora seja abundante nas fazendas do interior da província), eles são notados apenas em algumas situações, como na imagem da Quinta da Boa Vista.

Ainda falando de *Brasil pitoresco*, no texto de Ribeyrolles vê-se uma significativa descrição do Rio de Janeiro. Ribeyrolles faz uma ode à suas praias, ao Pão de Açúcar e à própria baía, a abundância das águas, sem se esquecer das fortificações e das ilhas. Dá atenção ao centro urbano carioca, começando a descrever nomes de ruas e morros. Detalha alguns aspectos de organização da vida da cidade, como a divisão da rede de esgoto e sua má conservação, apontando o uso de escravizados na realização do trabalho fétido como os tigres, que estavam vulneráveis a doenças e a morte. Relata a melhoria da iluminação pública, feita por uma companhia, o que considera um avanço, mas critica a mobilidade da cidade, além disso a cidade também sofria com problemas de falta d'água.

Também procurou descrever os lazeres dos moradores da urbe, apontando os dois principais, o Passeio Público e a subida aos morros. O último ele afirma que é melhor ser feito à noite, apenas os negros e os viajantes arriscavam subir os morros nos horários mais quentes, além deles, o grande entretenimento da região eram os teatros. Critica o povo carioca, que não frequentava a AIBA, as bibliotecas, o Museu e o Jardim Botânico, para ele, nesses locais só há estrangeiros. Descreve as igrejas, faz pequenas críticas ao catolicismo brasileiro e português, pois não considera “uma prática sincera”, apenas uma mera convenção.

No que tange a população carioca, é considerada numericamente menor que a de Nova Iorque, para ele o Rio de Janeiro contava com pouco mais de 400 mil almas. Afirmou ainda que, nessa cidade, encontravam-se todo o tipo de pessoas, de diferentes etnias, culturas e personalidades.

### **3.3 O trabalho negro nas ruas da cidade**

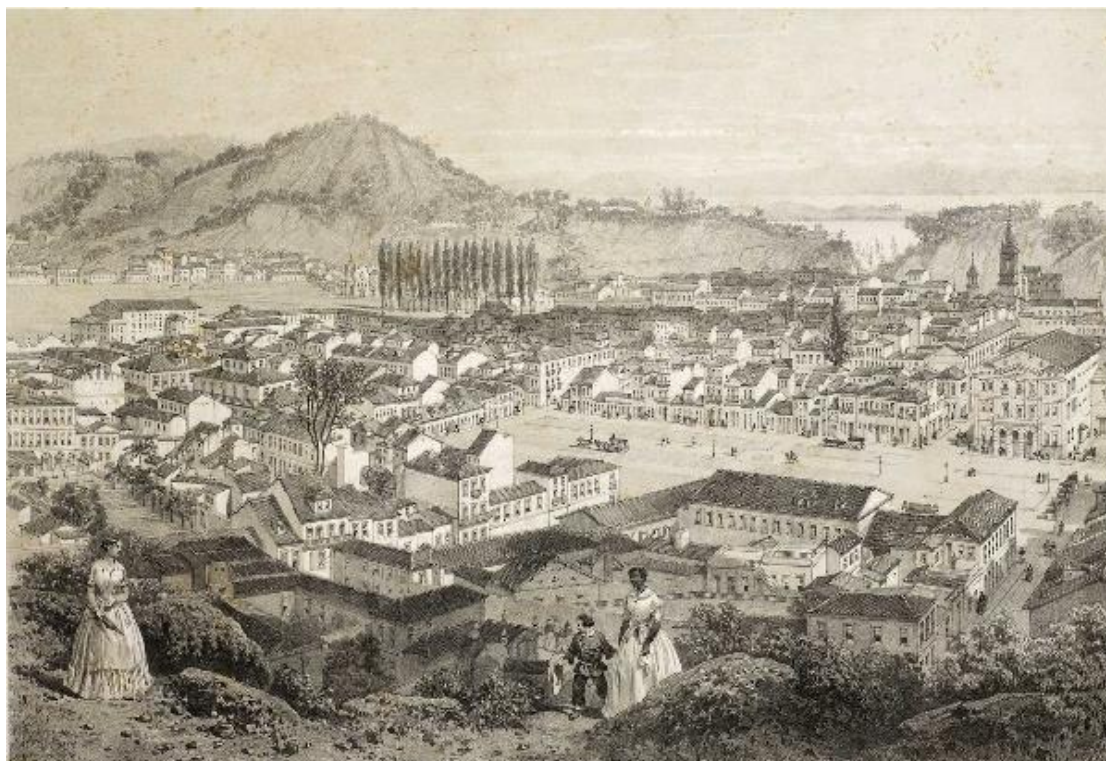
De fato, como venho reforçando ao longo desse estudo, o braço negro era essencial à vida da cidade do Rio de Janeiro. Nas imagens registradas pelos viajantes, esse é um traço marcante, na maioria das vezes em que um indivíduo negro foi registrado ele estava realizando algum tipo de atividade ligada ao trabalho: vendendo alimentos, transportando

objetos ou cuidando de crianças. Nesse ponto, trabalho livre e escravo coexistiam, sendo o último dividido, principalmente, mas não exclusivamente, em trabalho de ganho, aluguel e trabalho doméstico.

Num primeiro momento, a historiografia entendeu a escravidão urbana como uma espécie de desdobramento da escravidão rural, no entanto, atualmente compreende-se que a escravidão e o trabalho compulsório estiveram sempre presentes na urbanização das cidades (CARVALHO, 2018). Além disso, deve-se ter em mente que a escravidão na urbe e no campo assumia formas diferentes: enquanto no campo o trabalho dos escravizados estava voltado para a produção de gêneros para a exportação, na cidade seu trabalho estava voltado para realização de serviços e distribuição de materiais (SILVA, 1981).

Na cidade percebe-se dois tipos de atividades principais: um deles composto pelas atividades ligadas ao ganho e o outro, associado às tarefas domésticas, esse exemplo fica mais claro no caso dos escravizados. Não se deve esquecer que essa categorização não é fixa, e no caso dos escravizados, eles poderiam fazer vários serviços conforme a vontade do senhor, ou seja, um escravo de ganho poderia realizar tarefas domésticas e vice-versa. Os negros livres, que muitas vezes viviam em condições precárias, também costumavam realizar serviços semelhantes aos dos escravizados.

Figura 30 – Tomado do Morro de Santo Antônio a voos de pássaro



Fonte: DESMONS, 1854. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684430.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684430.jpg). Acessado em: 22 de out. 2020.



Desmons, autor de *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, em suas imagens, registrou diversas vezes mulheres negras que parecem cuidar de crianças, especialmente crianças brancas. Esse era um serviço normalmente encontrado dentro das casas das famílias abastadas, mas Desmons (e outros artistas, como Moreau e Buvelot) registrou esse momento na rua, uma vez que priorizou imagens externas. Na figura 30, Desmons produziu um panorama, onde os personagens centrais são uma mulher negra, uma branca e uma criança também branca.

Essa é mais uma das imagens em que Desmons realiza um panorama preconizando registrar, em uma única litografia, diversos pontos da cidade, ao mesmo tempo que insere alguns indivíduos em primeiro plano. Nesse caso, há uma mulher negra que dá a mão a uma criança branca, por quem ela parece ser responsável (talvez fosse uma mucama ou uma ama-seca), enquanto uma mulher branca (possivelmente mãe da criança) parece esperar pela chegada deles (outra possibilidade é que estivesse apenas observando a criança). A imagem cria uma espécie de aura harmônica nas relações das pessoas em destaque, a criança que recebe o cuidado da mulher negra e o olhar contemplativo da mãe.

A figura 30 foi registrada a partir do morro de Santo Antônio, o local mais utilizado por Desmons para realizar suas gravuras. Isso indica que de lá ele tinha uma vista privilegiada para diversos pontos da cidade, além de ser um local de passeio e movimento. Ao centro da imagem, o autor destaca o Campo da Aclamação,<sup>36</sup> que ganha destaque pelos importantes prédios, um deles é o prédio da AIBA, projetado por Grandjean de Montigny, e o Teatro de São Pedro. Portanto, a imagem demonstra um aspecto cultural e sofisticado da cidade. Mais afastada, está a região periférica da cidade: a Cidade Nova e o Campo de Santana. Na imagem pode-se ver a população bem-vestida e os carros puxados por cavalos, sem que se perceba outros personagens negros – a cidade parece limpa e ordenada. A única mulher negra estava representada de maneira a destacar sua luxuosa vestimenta. A junção do primeiro plano da imagem e de seu fundo transmitem uma ideia de cidade civilizada e uma convivência harmônica entre brancos e negros, sendo papel da negra, o do cuidado.

---

<sup>36</sup> A atual Praça Tiradentes detém uma extensa história, primeiramente era uma região próxima dos limites da cidade, considerada zona periférica onde se estabeleciam as camadas mais baixas e os ciganos, com a chegada da Corte chegou a receber um pelourinho para que ali ocorressem as punições aos escravizados. Mais tarde, ganharia nobres instituições como o teatro São João, onde em 1821, dom João VI juraria a Constituição portuguesa, ainda no século XIX receberia um monumento em homenagem a dom Pedro I. Ao longo de sua história a região passou por diferentes nomes: Largo do Rocio, Largo dos Ciganos, Praça da Polé, Praça da Constituição e na república foi chamada de Praça da Independência e por fim Praça Tiradentes (CAVALCANTI, 2015).

A figura 31 é semelhante a 30, mas dessa vez não se trata de um panorama e sim de uma paisagem feita a partir do mesmo plano do artista. A semelhança está na jovem mulher negra no centro da imagem, que brinca com ao menos três crianças, duas brancas e uma negra. Nesse caso, pode-se intuir que essas crianças fossem sua responsabilidade. Ambas as imagens emanam uma aura de tranquilidade em torno da mulher negra associada à maternidade.

Figura 31 – Vista da Glória tomado do Passeio Público



Fonte: DESMONS, 1854. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684435/icon684435.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684435/icon684435.jpg). Acessado em: 22 de out. 2020.

Ambas as cenas transmitem uma ideia de tranquilidade, harmonia e sofisticação. Pode-se imaginar que o autor tenha criado um paralelo entre as mulheres negras, que fazem a função de mucamas, e as serviçais brancas europeias, que acompanhavam suas senhoras, de forma a aproximar o Rio de Janeiro do luxo e da boa sociedade europeia. Ao mesmo tempo, o autor aposta no exotismo da situação, apontando o contraste do tom de pele da serviçal negra rodeada por crianças brancas. Pode-se considerar a possível condição de escravizadas dessas mulheres negras e, assim, deduzir que o artista quis demonstrar que eram bem tratadas, já que estavam luxuosamente trajadas. Sem deixar de marcar a posição social daquela mulher negra (figura 31) que, embora bem-vestida, estava sentada ao chão, o que ressalta o seu lugar

inferiorizado naquela sociedade. Além disso, é infantilizada também, pois está no mesmo nível das crianças.

Nessa imagem, Desmons quis registrar um importante ponto da cidade, o Passeio Público,<sup>37</sup> que também aparece em outra litografia do artista. O Passeio é colocado como um refúgio das elites, um lugar para as crianças brincarem e os casais passearem. Ali pode-se ter uma bela vista da Baía de Guanabara e da Igreja da Glória. Além disso, é o local para se passear usando boas roupas e para a nobreza desfilar com seus escravizados. Nessa área específica do Passeio foi representado um terraço (que hoje não existe mais nessas configurações) que dava vista para a Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar, o que criava uma associação entre aspectos naturais e características urbanas da cidade.

As mulheres negras das litografias de Desmons podem ser identificadas como amas de leite, amas-secas ou mucamas, esse tipo de atribuição era muito comum a mulheres escravizadas, mas não exclusiva desse grupo. O aleitamento da criança feito por uma ama de leite era um costume europeu, onde eram empregadas mulheres brancas pobres. Adaptado para o Brasil, a maior parte desse serviço era executado por mulheres negras e escravizadas. Pois, a mulher branca, especialmente as mulheres da elite, eram vistas como fracas e frágeis, desse modo a mulher negra era tida como uma opção para suprir essa fragilidade (TELLES, 2018).

A mulher negra, sobretudo a escravizada, quando ama de leite, ganhava um *status* diferenciado dos demais escravizados. Normalmente era poupada de realizar outras atividades, ganhava melhores roupas e melhor alimentação. Tornava-se próxima da família, o que, às vezes, poderia lhe conferir algum conforto, tudo isso em troca do afeto dedicado à criança. Apesar disso, deve-se ter em mente que essas concessões poderiam vir acompanhadas de maus tratos, humilhações e agressões por parte dos senhores (TELLES, 2018). Essas mulheres, em determinados momentos, também poderiam exercer a função de mucamas, em que acompanhariam suas senhoras, as ajudariam a se vestir, a fazer costuras e bordados (SOARES, 2007).

Um exemplo das benesses concedidas a mulheres negras amas de leite ou amas-secas foi o registro de suas imagens em fotografias presentes nos álbuns de família, normalmente essas fotos demonstravam apego entre a criança e sua ama.<sup>38</sup> Como afirma Lorena Telles, “as

---

<sup>37</sup> O Passeio Público foi inaugurado em 1783, o que valorizou as ruas em seu entorno que abrigaram novos sobrados e repartições públicas (CAVALCANTI, 2015).

<sup>38</sup> No final do século XIX as classes médias e os jornais escritos por mulheres começaram a criticar o uso de amas de leite, incentivando que o aleitamento de crianças fosse realizado pela própria mãe, além da alternativa do uso da farinha Láctea (1867) para as mães que não pudessem amamentar (KOUTSOUKOS, 2010).

amas de leite foram representadas como símbolos do carinho e devoção a seus senhores no interior de uma escravidão doméstica, idealmente doce e benevolente” (TELLES, 2018).

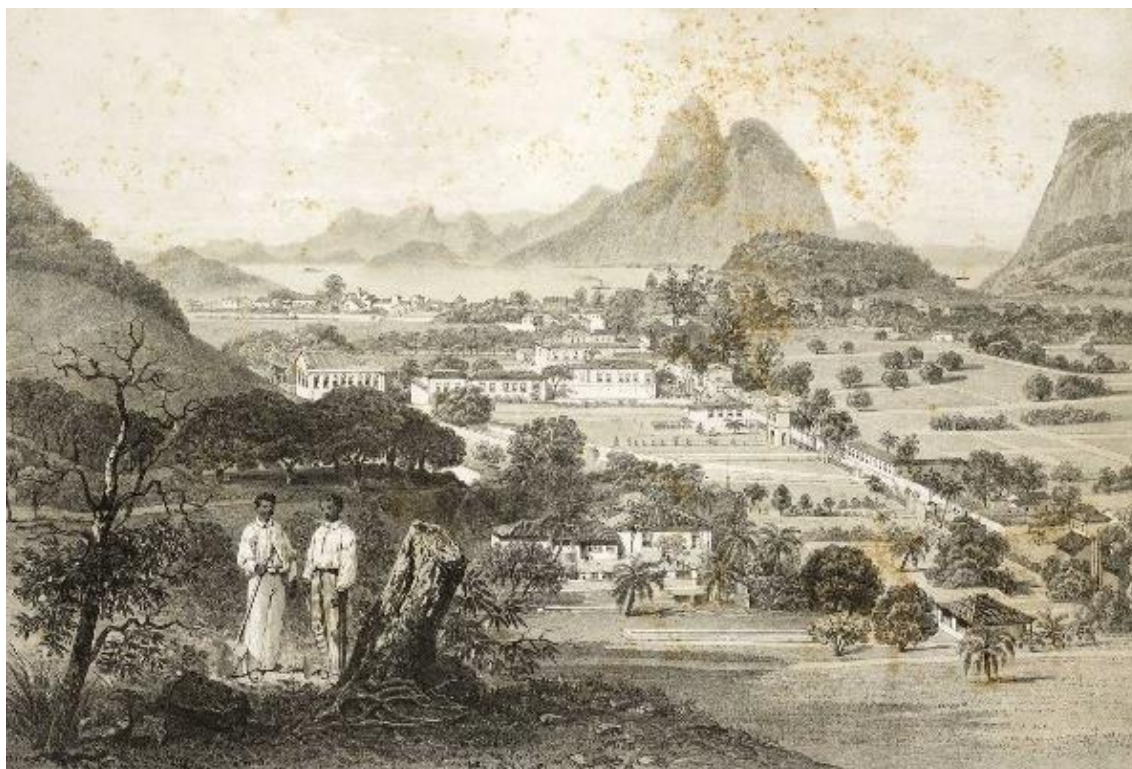
Quando uma mulher negra se tornava ama de leite, isso significava que o destino de seu próprio filho estava em risco, uma vez que em diversos casos a criança negra era deixada aos cuidados de outras pessoas e não recebia alimentação adequada. Em outros casos a ama teria que dividir seu leite para ambas as crianças, mas sempre priorizando o filho do senhor em detrimento de seu próprio. Os senhores que alugavam o serviço de amas preferiam que elas estivessem sem crias para que dessem mais atenção às crianças brancas, isso, muitas vezes, significava o abandono da criança negra, deixada nas rodas dos desvalidos (TELLES, 2018).

Com o passar do tempo, depois que o leite da ama tivesse secado, muitas delas continuavam a cuidar da criança e passavam a ser conhecidas como amas-secas. Nesse sentido, a mulher negra, especialmente nas imagens de Desmons, foi associada ao cuidado de crianças e a maternidade. Ele criou imagens harmônicas onde negros e brancos parecem conviver lado a lado, mas sempre existindo uma demarcação de hierarquia entre eles.

Nessas duas imagens e em outras, a presença feminina é constante, nesse aspecto Marcus Carvalho (2018) apontou para um maior equilíbrio entre os sexos masculino e feminino dentro dos grupos negros na cidade em comparação à zona rural. A mulher era requerida com mais frequência, uma vez que atendia diversas demandas do lar – lavavam, engomavam, cozinhavam, cuidavam das crianças. Mas também faziam outros tipos de serviços, preparavam e vendiam quitutes e ainda poderiam ser usadas como prostitutas.

Desmons também representou outro tipo de trabalho doméstico, porém nesse caso está mais associado ao cuidado das fazendas. Na figura 32 ele registrou dois homens que parecem posar ao lado de um tronco parcialmente serrado – presente em outras imagens, conforme comentei –, como se estivessem olhando para um fotógrafo, enquanto seguram suas ferramentas de trabalho. A imagem contrasta com aquela das mulheres luxuosamente vestidas na presença de homens brancos: nesse caso, os dois homens aparecem descalços, o que quebra um pouco da ideia anterior de luxo. Além disso, suas roupas são simplórias o que também pode apontar que a atividade realizada por esses homens era mais desvalorizada do que a exercida por aquelas mulheres.

Figura 32 – Tomada da Chácara do Sr. Barão Mauá a voo de pássaro



Fonte: DESMONS, 1854. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684437/icon684437.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684437/icon684437.jpg). Acessado em: 22 de out. 2020.

Os negros representados nas litografias eram constantemente associados aos trabalhos simples e à lida com animais e plantas. Nesse caso, os homens negros, possivelmente escravos pertencentes ao Barão de Mauá, trazem consigo dois símbolos do trabalho na fazenda, uma pá e uma enxada. Nesse caso, pode-se ver o que Luiz Carlos Soares chamou de negro “chacareiro”, que estava amplamente presente na cidade, em chácaras que detinham pequenas plantações de hortaliças, frutas e legumes. Assim, era possível notar escravizados cuidando dos jardins e das plantações, e, em alguns casos, também dos animais, normalmente em pequeno número (SOARES, 2007).

A imagem também registrou um ponto da cidade mais afastado do centro, nesse caso a litografia foi feita em uma região particular: a chácara a do Barão de Mauá próximo à rua São Clemente e com vista para o Pão de Açúcar. Mauá era um dos homens mais importantes do império, conhecido pela sua atuação na construção de ferrovias, portos, sistema de iluminação. Na imagem também se percebe a constituição de outras habitações da nobreza, que começavam a se dirigir para os bairros próximos, dando origem a novos nichos urbanos.

Ribeyrolles, no texto de *Brasil pitoresco*, aponta a necessidade das fazendas em terem pessoas que realizassem serviços mais especializados que nesse caso também eram realizados

pelos negros. São cozinheiros, copeiros, ferreiros, carpinteiros, pedreiros, alfaiates etc. Esses desfrutavam de uma posição melhor, tinham jornadas mais curtas de trabalho e se vestiam melhor (RIBEYROLLES, 1980, v. 1).

Além dos serviços domésticos, também foram registradas imagens ligadas ao tipo de trabalho exercido pelos negros de ganho, que era comum nos centros urbanos e se diferenciava da escravidão nas fazendas. Nesse aspecto, destaco algumas imagens, a começar por um registro da rua do Ouvidor, onde havia intenso comércio.

Figura 33 – A Lapa, a rua do Ouvidor<sup>39</sup>



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i3/icon393038i3.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i3/icon393038i3.jpg). Acessado em 22 out. 2020.

A imagem é o registro de um ponto quente (LE GOFF, 1998), ou seja, de um ponto de intenso movimento e, nesse caso, pode-se afirmar que a maioria das pessoas registradas é negra. São homens e mulheres que estão comercializando ou transportando objetos. Nesse

<sup>39</sup> Lapa, nesse caso, se refere a região próxima a Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores.

sentido, como abordado anteriormente, a forma mais comum de escravidão nas cidades era o trabalho ao ganho. Isso significava que o senhor, munido de uma autorização municipal para tal fim, deixava que o escravizado estivesse na rua longe de seus olhares, para realizar um serviço a alguém, de maneira a conseguir renda que deveria ser paga ao senhor. Caso o negro conseguisse um valor maior do que o senhor exigiu, ele poderia ficar com o excedente, por outro lado se não conseguisse atingir o valor esperado, ele sofreria severas punições. O medo de tais punições poderia levar os escravizados a tentar conseguir o dinheiro através de delitos ou da prostituição (KARASH, 2000).

A historiografia, muitas vezes, deixou de lado o estudo da escravidão urbana, mas a partir da década de 1980 esse cenário começou a mudar, tendo como marco o trabalho de Marilene Rosa Nogueira da Silva, que escreveu um célebre estudo sobre a escravidão urbana, especificamente sobre o negro de ganho no Rio de Janeiro. Para ela:

O escravo ao ganho continuaria sendo propriedade de alguém – uma mercadoria que deveria proporcionar lucro, um bem alienável que o senhor poderia alugar, emprestar, vender, doar, transmitir por heranças, penhorar, enfim, exercer todos dos direitos legais garantidos pela propriedade – mas adquiria **novas características** (SILVA, 1988, p. 21) (grifo meu).

Além disso, o dinheiro que o escravizado conseguisse com seu trabalho também deveria prover sua moradia, sua alimentação e sua vestimenta. Portanto, o sistema de ganho era vantajoso para o senhor que recebia uma renda e ficava a parte de algumas responsabilidades sobre o escravo. O que representou uma grande chance de lucro aos senhores, uma vez que ficava isento dos gastos com o escravo que supria sua própria necessidade, isso possibilitou que pessoas pobres tivessem escravos ao ganho, muitas vezes sua única fonte de renda (SILVA, 1988).

O escravo de ganho tinha maior liberdade de circular pela cidade, deixava de ter o olhar vigilante do senhor ou do feitor, papel passava a ser assumido pelo Estado e realizado principalmente por meio das Câmaras Municipais e seus códigos de postura a vigiar os escravizados (ALGRANTI, 1988). Também existia a modalidade do aluguel, em que o senhor locava seu escravo para realizar determinada tarefa por um período fixado. Normalmente esses senhores tinham muitos escravos a sua disposição e que praticavam alguns serviços mais especializados; podendo ser requisitados por um curto período (ALGRANTI, 1988). Os senhores também poderiam usar crianças para realizarem serviços mais simples, podendo ser feitos de “brinquedos” pelos filhos das classes mais abastadas ou como menino de recados (CARVALHO, 2018).

Para conseguir bater a meta diária, os negros realizavam diversas atividades e as ofereciam para aqueles que necessitavam dela. Portanto: transportavam, barris, baús, sacas, alimentos e móveis; vendiam produções artesanais, comidas, quitutes e flores. Também executavam serviços manuais, como barbear e fazer sangrias ou consertar sapatos. Os negros livres, por sua vez, habitavam esses mesmos nichos e faziam o mesmo tipo de serviço. Caso conseguisse algum excedente, o escravizado poderia ficar com ele e usá-lo da forma que lhe parecesse útil, inclusive para adquirir bens, embora essa situação, à primeira vista, possa parecer contraditória com a condição do escravizado, que era uma propriedade (SILVA, 1988). A escravidão de ganho era também compatível com a cidade, uma vez que comumente se necessitava de alguém que realizasse um serviço por apenas algumas horas ou um só dia, sendo conveniente para aquele que recorria ao negro de ganho e seu senhor (ALGRANTI, 1988).

Na figura 33 de Moreau e Buvelot, uma gama de pessoas realizam diversos serviços e estão num local apertado na rua do Ouvidor,<sup>40</sup> uma das ruas mais célebres da cidade, também próximo da rua do Mercado e da Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores (protetora dos comerciantes). A imagem é instigante a quem a observa, pois passa a sensação de movimento e de um constante falatório, ao concentrar muitas pessoas numa rua estreita, com prédios que parecem estar apilhados. Há homens negros ajeitando carroças para transportar objetos, cestos e produtos no chão (empilhados) e pessoas (na maioria, negras), possivelmente falando umas com as outras, comprando, vendendo, negociando. A imagem difere do Rio de Janeiro de Desmons, que apresenta uma cidade limpa, ordenada e harmoniosa – na figura 4 impera a sensação de confusão, de agitação, que é causada em grande parte pela movimentação de pessoas negras. Pode-se até lembrar das imagens das feiras orientais, também com intensa presença de pessoas e comerciantes. É nesse sentido que se dá os comentários de Ribeyrolles sobre a presença africana na cidade:

Gostais da África? Ide, pela manhã, ao mercado próximo do porto. Lá está ela, sentada, acorada, ondulosa e tagarela, com seu turbante de casimira, ou vestida de trapos, arrastando as rendas ou andrajos. É uma curiosa e estranha galeria, onde a graça e o grotesco se misturam. Povo de Cam, debaixo de sua tenda (RIBEYROLLES, 1980, v. 1, p. 203).

---

<sup>40</sup> A famosa rua do Ouvidor teve diversos nomes ao longo de sua história, mas foi em 1754 que se tornou moradia oficial dos ouvidores, que assim lhe emprestaram o nome. Mais tarde, em 1897 passou a se chamar rua Moreira Cesar, porém em 1917 tornou a ter o nome de rua do Ouvidor. A rua ficou conhecida no século XIX por abrigar lojas, livrarias e confeitarias no estilo francês, sendo uma das ruas mais nobres da cidade (CAVALCANTI, 2015).



O trecho em destaque chama atenção por variados motivos, um deles é a existência de uma “África” no Rio de Janeiro, o que denota a intensa presença negra na cidade, que não pode ser percebida apenas pela cor, mas pelos gestos. Aqui a África ganha contornos femininos ao usar turbantes e andrajos. A descrição aponta um panorama pitoresco, onde o belo e o “vulgar” estavam juntos. Por fim, utiliza um termo pejorativo para denominá-los, povo de Cam,<sup>41</sup> ou seja, um povo amaldiçoado (RIBEYROLLES, 1980, v. 1).

Ribeyrolles, em seu texto, descreve com mais afinco o trabalho das mulheres negras, em especial as quitandeiras que utilizam escravos para lhes arrumar comida para a venda e para realizar a transação comercial. Trata também das escravas mais pobres que vendiam alimentos, mas que só dispunham de seu próprio cesto. Para ele, são graciosas essas “baianas”. As negras são vistas a seguir suas senhoras, a ostentar saias, tatuagens e anéis de cobre. Algumas tem filhos que levam consigo para o trabalho e que muitas vezes brincam no chão nus ou são carregados por suas mães nas costas (RIBEYROLLES, 1980, v. 1).

Figura 34 – Sem título



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i18.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i18.jpg). Acessado em 22 out. 2020.

Além dessas atividades, Moreau e Buvelot registraram o trabalho no mar, a pesca (figura 34). Essa também era uma função exercida pelos negros, as imagens que constantemente demonstram a baía de Guanabara não deixaram de lado a sua importância enquanto local de pesca e sustento de determinados grupos. Nessa imagem, sobressaem alguns aspectos naturais, os morros (um deles, possivelmente, o Corcovado), o mar, que nesse caso representa o sustento dessas pessoas, que possivelmente comercializariam a pesca. As

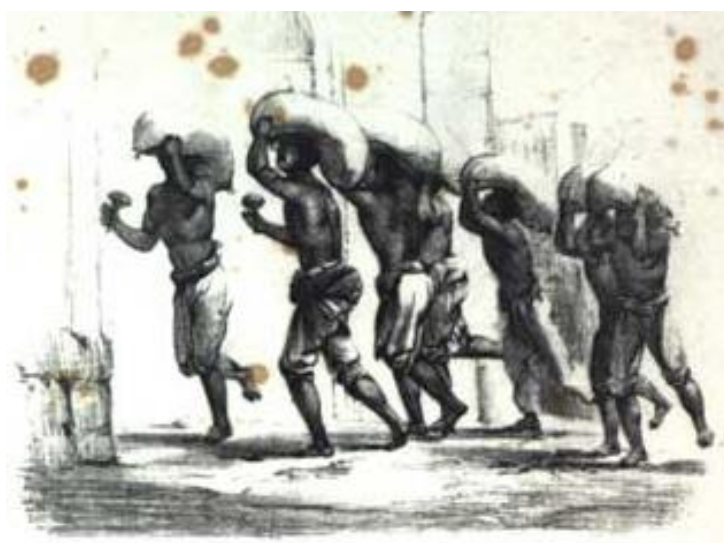
<sup>41</sup> Cam, segundo discurso bíblico, era um dos filhos de Noé que, após zombar da nudez e embriaguez do pai, foi amaldiçoado por ele, devendo servir aos próprios irmãos. Ademais, foram os filhos de Cam responsáveis por povoar a África. Durante a vigência do regime escravista muitos buscaram associar tal relato bíblico aos povos africanos como uma maneira de justificar a escravização e a alegada inferioridade do povo africano, destinados a servir (ROEDEL, 2017).

três embarcações registradas são pequenas, poucos detalhes podem ser vistos, mas percebe-se uma divisão de funções entre os que pescam e os que remam. Assim, além do local de transporte, a baía de Guanabara também pode gerar renda.

As cenas de barcos próximos à cidade eram comuns (Fronde também registrou grande número de embarcações), com destaque para a presença negra masculina nessas atividades. As viagens marítimas poderiam ser feitas em barcos maiores e nem sempre os escravizados estavam sozinhos, alguns trabalhavam junto aos seus senhores. Na maioria dos casos os escravos usados na pesca eram de ganho, mas não se pode esquecer que mesmo nessas condições alguns escravizados conseguiam adquirir seus próprios barcos, que ficavam sob responsabilidade do senhor. Os negros que atuavam com esse tipo de trabalho não costumavam usar muita proteção contra o sol, bastando apenas um chapéu de palha (KARASCH, 2000; SOARES, 2007). Além das embarcações os artistas também chamaram atenção para a paisagem da cidade, cercada pelos mares e por morros.

Outra imagem interessante (figura 35), ainda no álbum de Moreau e Buvelot, retrata um grupo de carregadores. Nela há homens correndo na mesma direção com sacas de alimento – possivelmente café – acima da cabeça, num ritmo acelerado marcado por seus líderes a partir do som de chocalhos. Imagens desse tipo foram constantemente representados pelos viajantes. Esse caso é um dos exemplos onde o indivíduo, se escravizado, tinha um percurso de longas horas longe das vistas de seu senhor (CARVALHO, 2018).

Figura 35 – Sem título



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i2.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i2.jpg). Acessado em 22 out. 2020.

Os corpos desses homens são mais fortes devido ao constante esforço físico e ao ritmo acelerado que lhes é imposto. Enquanto estavam trabalhando era comum que esses homens entoassem uma canção que também contribuía para dar mais ritmo e tornava o trabalho exaustivo mais leve, é possível que cantassem algum tipo de canção africana, preservando assim, sua cultura (KARASCH, 2000).

Chama atenção o grande número de registros de negros carregando objetos – como aponta Marcus Carvalho – carregar o que quer que fosse era uma função dos negros, especialmente dos escravizados. Os livres só deveriam levar consigo objetos que fossem de uso pessoal, como a bengala (CARVALHO, 2018). A figura 35 apresenta carregadores de sacas de alimentos, mas há também outros exemplos dos serviços dos carregadores. Dentre os tipos de objetos carregados estavam os barris de água, liteiras, baús, móveis, alimentos e dejetos, daí haver uma associação nessas imagens dos homens negros e força bruta e/ou trabalho sem qualificação. Nessas imagens é marcante o olhar pitoresco, talvez para o estrangeiro esse tipo de transporte fosse muito incomum. Assim, o registro transmite curiosidade, já que os objetos não estavam sendo transportados em carroças usando tração animal, mas era usado a força bruta de homens negros.

Figura 36 – *Coffee carriers* (carregadores de café)



Fonte: COFFEE Carriers. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em:  
<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19241/coffee-carriers>. Acessado em 22 out. 2020.

O alemão Edward Hildebrand reproduziu a cena de maneira quase idêntica a Buvelot e Moreau (figura 36), se tratando de uma litografia aquarelada com alguns detalhes a mais. O trabalho parece ser posterior a *Rio de Janeiro Pitoresco*, uma vez que Hildebrand só chegou ao Brasil em 1844 (STICKEL, 2004) e as pranchas de *Rio de Janeiro pitoresco* foram publicadas entre 1842 e 1845. Não se trata aqui de afirmar a existência de um “plágio”, mas de demonstrar a ampla circulação das imagens e a influência de uns artistas sobre os outros.

Ribeyrolles, em seu texto, teve interesse por narrar as passagens dos negros de ganho, que podem ser vistos na rua à espera de alguns serviços e alguns deles estão sempre disponíveis, especialmente para as mudanças, eles carregam de tudo e quando o fardo é pesado, forma-se um grupo conduzido por um líder que entoia uma canção que dá ritmo ao grupo. No fim do dia ou da semana, a receita recebida por esses homens é revertida para seu senhor (RIBEYROLLES, 1980, v. 1).

Moreau e Buvelot registraram um outro tipo de atividade realizada pelos negros (figura 37), mas que difere dos trabalhos expostos acima. Nesse caso, um homem negro provavelmente livre trabalha como policial, que vigia a população e possivelmente desempenha a função de vigiar outros negros, especialmente os escravizados.

Figura 37 – Sem título



Fonte: BUVELOT; MOREAU, 1845.  
Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i18.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i18.jpg). Acessado em 22 out. 2020.

Como já afirmado anteriormente, os negros eram vistos com desconfiança. No sistema de ganho e aluguel, muitas vezes os escravizados estavam longe das vistas dos senhores e feitores, portanto, era dever do Estado vigiá-los. Um desses mecanismos era a Polícia de Corte do Rio de Janeiro, que deveria controlar esses indivíduos e que também era composta por negros livres em seus baixos escalões (ALGRANTI, 1988).

Na figura 37, a partir da análise dos uniformes representados, pode-se afirmar que os dois homens pertenciam a um outro grupo de policiamento, faziam parte da Guarda Nacional. A Guarda Nacional surgiu como resposta aos conflitos que começaram a ocorrer durante o período regencial, no intuito de suprimir revoltas e manter a unidade nacional. Os homens, recrutados para tal serviço nas primeiras linhas, eram em maioria negros ou mulatos, também eram caracterizados pela pobreza e falta de instrução. Pertencer a Guarda Nacional, para os homens negros, significava uma possibilidade de ascensão social, pois permitia que esses chegassem ao oficialato (CASTRO, 1977).

A população branca temia os negros libertos, pois alguns deles mantinham vínculo com os escravizados e principalmente pela sua condição precária, que muitas vezes os levavam a praticar furtos e roubos (ALGRANTI, 1988). Ademais, os negros livres e libertos eram, muitas vezes, confundidos com os escravizados e acabavam recebendo o mesmo tratamento. Nessa imagem, talvez os artistas tivessem a intenção de demonstrar uma posição diferenciada dos negros, ao longo de *Rio de Janeiro pitoresco*, predominam negros carregadores e quituteiras. Além de imagens que mostram os negros sendo vigiados, mas nessa imagem o negro está na função inversa, a de vigia. Além disso, os homens estão próximos a uma espécie de guarita, em frente a janelas gradeadas, possivelmente estão na frente de uma cadeia pública.

Como já afirmado anteriormente, nos dois álbuns produzidos antes de 1850, a imagem dos negros era abundante e variada. Por sua vez a imagem dos negros no Rio de Janeiro após 1850 ficou mais restrita e associada ao trabalho, muitas vezes isso com que a escolha de imagens para serem analisadas seja difícil, devido sua escassez. Portanto, selecionei aquelas que tinham maior e mais clara presença negra e trabalharei alguns desses poucos exemplos. Nesse caso, destacam-se atividades ligadas ao carregamento de objetos, como barris, sacas e balaios. Mesmo assim é uma imagem pontual, como nas figuras a seguir.

Um desses momentos foi o registro da rua Direita feito por Bertichen (figura 38), que apresenta homens negros realizando diversas atividades. Notadamente, foi destacado o carregamento de barris, havendo também indivíduos com cestos e uma carroça. Mais uma

vez, o trabalho realizado pelos negros através do uso da força bruta chamou atenção dos artísticas, sendo um tipo de transporte considerado peculiar.

Figura 38 – Praça do Comércio: Rua Direita



Fonte: BERTICHEM, 1856. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393044/icon393044\\_44.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044_44.jpg). Acessado em 22 de out. de 2020.

É uma imagem corriqueira, onde os homens negros são associados aos serviços braçais e não especializados, ou seja, um trabalho que poderia ser executado sem maiores reflexões. Os negros estão vestidos quase que da mesma forma; roupa simples, calça comprida escura e blusa de cor clara. A imagem retrata uma região importante da cidade, a rua Direita, uma das primeiras ruas do Rio, que concentrava as vendas e as casas dos comerciantes. Nota-se a intensa movimentação de homens negros, não se percebe a presença de mulheres negras nessa imagem.

Outra cena do álbum de Bertichen que chama atenção é a representação de uma barraca de quitandeira (figura 39), Moreau e Buvelot também registraram cenas semelhantes em seus trabalhos. Nesse caso, o artista escolheu fazer um “close” mais fechado, priorizando as pessoas ali registradas e não um prédio como na maioria de seus trabalhos. Nela, também podem ser vistas pessoas negras, mais uma vez associadas ao trabalho, dessa vez uma atividade ligada a comercialização de produtos.

Figura 39 – Barraca de quitandeira



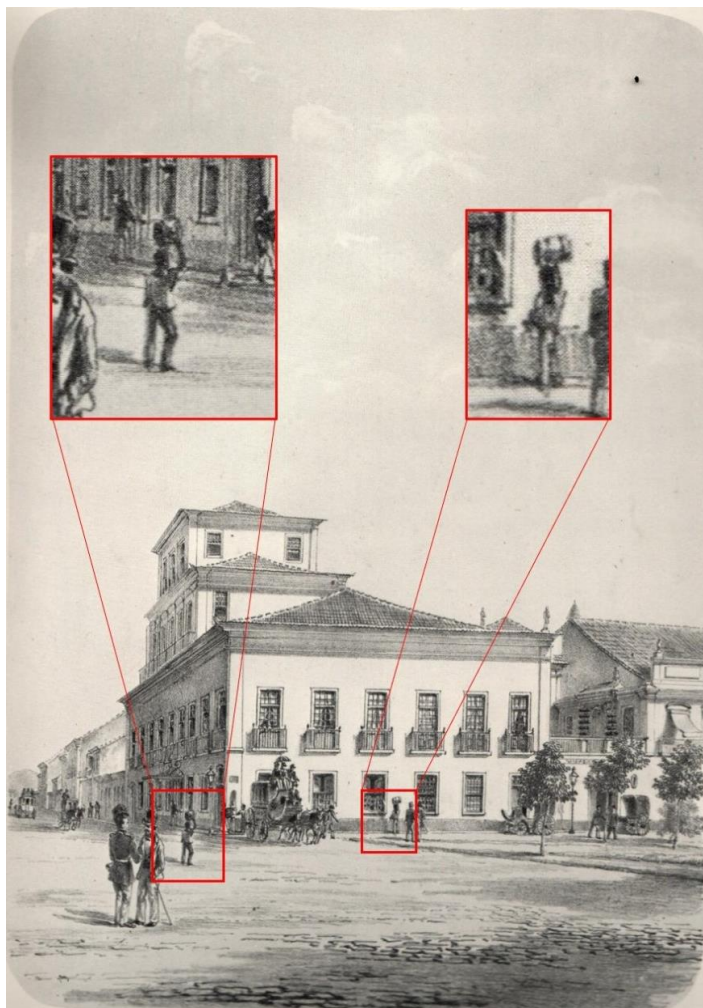
Fonte: BERTICHEM, 1976.

Na figura 39, observa-se um grupo que estava debaixo de lonas que protegem os produtos alimentícios a serem vendidos. No caso, chama atenção a figura de um homem negro que carrega um cesto nas costas (possivelmente um comprador), mais uma vez o padrão de homens negros vistos nas imagens produzidas por Bertichen se repete, calça e blusa de cor clara (talvez tecido de algodão branco), aliado de um balaio, item constantemente associado aos homens negros pelos viajantes. Outro homem negro aparece conversando com um homem branco, esse homem negro destoa daqueles apresentados no restante do álbum, pois sua vestimenta e postura é diferenciada, já que utiliza chapéu e terno preto, veste que nesse álbum aparece apenas usada pelos homens brancos, além disso, o homem não utiliza nenhum instrumento de trabalho. Há também um homem negro na imagem, sem camisa e com pouca roupa, que parece segurar um balaio. Há uma mulher negra de costas segurando um tabuleiro. Pouco se pode ver dos rostos das pessoas, especialmente, daquele homem negro de costas e coberto por um balaio.

O álbum de Bertichen, não foi um diferencial apenas pela diminuição quantitativa da presença dos homens negros em seu trabalho, mas também porque quando eles aparecem, muitas vezes requerem um grande esforço do observador em identificá-los (talvez fosse necessário o auxílio de uma lupa ou de “zoon” no caso dos arquivos digitais contemporâneos,

o último item, obviamente, não estava disponível para os observadores do século XIX). O exemplo da figura 40 é emblemática, pois há nela o registro de pelo menos dois homens negros que são identificados com dificuldade.

Figura 40 – Clube fluminense



Fonte: BERTICHEM, 1856.

Na figura 40 encontra-se a representação de um edifício localizado na Praça da Constituição, a arquitetura do prédio é bem detalhada, assim como as demais construções em destaque no álbum. Além do prédio, pode-se ver a movimentação da rua, com a presença de carruagens e de pedestres, alguns desses pedestres são visivelmente brancos, outros ficam mais distantes e são de difícil identificação. Na imagem, há ao menos dois homens negros que carregam barris (possivelmente de água) acima da cabeça, uma imagem tida como pitoresca, o que reforça a ideia do homem negro apenas como força de trabalho. Gilberto Ferrez sinaliza que a imagem registra um prédio público que originalmente era privado construídos pelos



jesuítas e que mais tarde pertenceu ao Barão da Taquara, até vir a ser o Clube Fluminense, conhecido por acolher as festas da Corte (FERREZ, 1976).

Nas imagens dos álbuns de Victor Frond é difícil avistar a população carioca, e, quando os personagens aparecem, nem sempre se consegue identificar sua etnia. As poucas vezes em que os negros são registrados na Corte, demanda um esforço do leitor para que consiga identificá-los. Aqui há de se fazer uma ressalva: utilizar fotografias como base para litografias implica em uma dificuldade, isso é a necessidade de que os passantes fiquem parados. Qualquer movimento na hora poderia resultar numa imagem borrada. Isso não isenta a responsabilidade de Frond pela escolha de suas fotografias e suas temáticas. Ainda assim ele poderia fazer registros dos negros com maior destaque como fez nas imagens das fazendas, ou ainda as inserir no processo litográfico, ou seja, não representar a presença negra na capital imperial parece ser uma escolha do fotógrafo.

Figura 41 – *Palais Impérial a Rio de Janeiro* (Palácio Imperial no Rio de Janeiro)



Fonte: FROND; RIBEYROLLES, 1861. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1113654/icon1113654\\_17.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_17.jpg). Acessado em 22 de out. 2020.

Na figura 41, vê-se uma litografia de Frond de uma região importante, o Paço Imperial (localizado na atual Praça XV de Novembro), sede do poder imperial. Esse ponto da cidade foi representado inúmeras vezes pelos viajantes, na versão de Frond vê-se poucos personagens

espaçados. Nota-se principalmente a presença de mulheres com vestidos de saias longas e luxuosas, no mesmo espaço, há alguns poucos indivíduos negros. Um deles carrega um balaio acima da cabeça.

Com essa perspectiva, a capital imperial ficou livre da presença negra, que é pouco representada nas imagens, a cidade é reforçada como uma região civilizada. Ligia Segala faz uma análise da imagem de Frond em relação ao texto de Ribeyrolles:

Lavado do seu costumbrismo, o Rio do *Brazil Pittoresco* é potencialmente cosmopolita. 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. A idealização dessa *promenade* de clima temperado muda a “atmosfera do lugar”, aparecendo em franco contraste com a descrição textual “de um lugar árido, calcinante, sem um arbusto, sem uma simples cobertura”, e com a iconografia de época, que desenha esse canto amontoado de negros escravos que abrem aí seus tabuleiros, passam para assuntar o “ganho” ou apanhar água no chafariz do mestre Valentin (SEGALA, 200, p. 133).

De maneira geral, os trabalhos apresentados demonstram um dos aspectos mais documentados da vida dos negros: o trabalho. Os artistas buscaram mostrar apenas trabalhos que utilizavam a força bruta, principalmente masculina. Enquanto isso as negras estavam volta a funções muitas vezes associados as mulheres pela cultura europeia: o cuidado com as crianças e o preparo de alimentos, o que nem sempre era uma realidade da mulher negra.

### 3.4 A produção dos artistas para além dos álbuns

Como se viu até aqui, esse trabalho analisa as imagens dos negros, no entanto, julgo também ser relevante estudar algumas imagens que compõem o acervo dos artistas aqui selecionados. Isso significa ter maior compreensão de suas obras e ainda entender o panorama artístico do país. Trabalharei uma pequena amostra, lembrando que, muitas vezes, as obras oitocentistas se perderam com passar do tempo ou atualmente pertencem a coleções particulares, portanto, se tornaram inacessíveis.

Começarei por Iluchar Desmons, o autor de *Panorama de la ville do Rio de Janeiro*, que foi um artista um pouco mais discreto e não deixou muitas informações sobre si – o seu maior registro foi a produção do próprio álbum. Como já mencionado, as imagens do álbum foram feitas a partir de panoramas, preservando personagens em primeiro plano, a maior parte deles pessoas negras, especialmente mulheres luxuosamente vestidas.

Como pode ser visto na figura número 42, a imagem não difere de outras do álbum, no entanto, aqui não se trata de uma litografia, mas sim de uma pintura feita em aquarela. Algumas de suas características principais estão presentes, uma delas é que se trata de um registro do Rio de Janeiro, que converge aspectos naturais (a vegetação nativa e o morro) e urbanos (o colégio de meninas).

Mais uma vez a imagem apresenta a relação entre mulheres negras e brancas, de maneira a demarcar as diferentes posições sociais, embora todas as mulheres estejam bem-vestidas. Nesse caso, no fundo e mais próximas do prédio da escola estão as meninas brancas, acompanhadas de suas mães ou de tutoras. Mais afastadas do prédio da escola e do lado de fora da entrada estão quatro pessoas negras (um menino e três meninas) e uma outra mulher negra está um pouco depois do portão. Na frente do colégio há inúmeras meninas com suas mães, sem que se note a população negra nesse espaço, o que significa que aquele colégio estava direcionado apenas às meninas brancas. Além disso, as meninas negras estão visivelmente descalças, embora bem-vestidas.

Figura 42 – Rio de Janeiro - Colégio para meninas<sup>42</sup>



Fonte: COLÉGIO para meninas. Museu Imperial/Ibram/MTur/nº19/2020. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/9676>. Acessado em 20 out. 2020.

<sup>42</sup> Na placa da imagem está escrito: “Colégio – Inglês Alemão Francês para meninas dirigido por Niss Steinmetz.

Já Buvelot e Moreau, os autores de *Rio de Janeiro pitoresco*, tiveram uma produção mais vasta. O álbum é caracterizado por variados aspectos da cidade, desde as diferentes regiões até os grupos sociais. A presença negra nesse álbum é abundante. O álbum foi feito em parceria, sendo Louis Auguste Moreau responsável pelos transeuntes e Louis Buvelot responsável pelas paisagens. Com relação ao trabalho de Buvelot, sua especialidade é a pintura de paisagens, serviço pelo qual foi reconhecido (além de seu trabalho como fotógrafo).

Figura 43 – Cemitério dos Ingleses – Rio de Janeiro



Fonte: CEMITÉRIO dos Ingleses, Rio de Janeiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3041/cemiterio-dos-ingleses-rio-de-janeiro>. Acesso em: 20 de out. 2020.

A figura 43, um trabalho de Buvelot feito em óleo sobre tela, se difere do material apresentado em *Rio de Janeiro Pitoresco*, mas é bem característico de outros trabalhos do autor. Trata-se de uma paisagem que contempla um espaço amplo, dando destaque para a luminosidade do céu. Nessa e em outras imagens, o que chama mais atenção é a beleza da paisagem, com proeminência para seus elementos naturais. Na cena, há representação de personagens negros e brancos, porém, esses podem passar despercebidos por um observador mais desatento, especialmente os personagens negros.

Por sua vez, o trabalho de Louis Auguste Moreau também se difere daquele feito em *Rio de Janeiro pitoresco*, onde assumiu o desenho dos passantes. Sua especialidade estava

voltada para a realização de retratos, como pode-se notar em alguns quadros. Aqui escolhi usar o exemplo do quadro do imperador dom Pedro II feito pelo artista.

Figura 44 – Retrato do imperador dom Pedro II



Fonte: Museu Imperial/Ibram/MTur/nº19/2020.  
Disponível em:  
<http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/816>.  
Acessado em 22 out. 2020.

Trata-se de um retrato pomposo do imperador, representado com uma postura altiva. O quadro ganhou um lugar especial na exposição do Museu Imperial, na sala do trono. Dom Pedro II posa usando trajes militares, ostentando ordens honoríficas e uma espada. A pompa da figura 44 difere da fotografia de Victor Frond sobre o Imperador, onde ele é colocado como um estudioso. Moreau quis elaborar uma imagem que exaltasse a figura do monarca a partir dos símbolos descritos nos comentários de Manuel Francisco Brandão:

A farda imperial de grande gala da Marinha, de acordo com o plano de 1856, é composta por: casaca azul-ferrete fechada por oito botões, com duas ordens de ramos de folhas e frutos de carvalho dourados bordados nos dois lados da abotoadura; gola e punhos também bordados, com dois ramos de folhas e frutos de carvalho, com pequenas estrelas postas em linha entre os ramos; dragonas douradas de grossos canutões; calças brancas com galão dourado. Note-se, entretanto, que o pintor não representa as estrelas entre os bordados dos punhos e pinta bordados de carvalho cobrindo as costuras exteriores das calças (BRANDÃO, 1963, p. 1).

Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha aponta para a existência de algumas das obras de Louis Moreau no acervo iconográfico da Biblioteca Nacional. Nessas imagens há uma inclinação de Moreau pelo registro de figuras humanas – como o exemplo escolhido – especialmente pela realização de retratos de personalidades e se destacam também as paisagens (CUNHA, 2010).

Pieter Godfred Bertichen, o autor de *Rio de Janeiro e seus arrabaldes*, em seu álbum construiu uma capital imperial com poucos negros, registrados de maneira discreta. O artista também focou em aspectos urbanos do Rio, com destaque para prédios importantes como o Banco do Brasil, o Paço Imperial e o Museu Nacional. Além do álbum, estão disponíveis apenas alguns de seus trabalhos. Um deles, figura 45, se encontra em exposição no Museu Imperial.

Figura 45 – Vista da entrada do Rio de Janeiro



Fonte: Museu Imperial/Ibram/MTur/nº19/2020.

Nesse quadro, há alguns aspectos comuns à produção do artista presente em *Rio de Janeiro e seus arrabaldes*. Um deles é a preocupação de registrar a cidade do Rio de Janeiro, porém, no álbum o artista dá mais destaque a aspectos urbanos, enquanto nessa imagem chama atenção o azul do céu e do mar em contraste com os tons amarronzados e brancos das construções. A presença de transeuntes também é discreta, havendo personagens brancos e negros, e estes, assim como no álbum, foram registrados exercendo alguma atividade de trabalho. No caso, todos eles carregam algum item, mesmo aqueles que parecem ter feito uma pausa para admirar a baía. Há mulheres negras na imagem, mas o destaque está nos homens.

Por último, gostaria de tratar das fotografias de Victor Frond. Enquanto esteve no Brasil, Frond foi um fotógrafo atuante, tendo seu próprio estúdio fotográfico, porém poucos trabalhos chegaram até nós, como suas fotografias sobre o Espírito Santo. Portanto, resolvi trazer aqui uma das fotografias já presente no livro-álbum *Brasil pitoresco*. Dessa vez, não se trata de uma imagem da cidade do Rio de Janeiro, mas sim de uma de suas composições das fazendas do interior do país.

Figura 46 – *Le départ pour la roca* (a saída para a roça)



Fonte: FROND; RIBEYROLLES, 1861. Para uma melhor visualização a figura se encontra disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1113654/icon1113654\\_52.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_52.jpg). Acessado em 25 out. 2020.

Essa figura difere das demais imagens de Frond sobre a Corte, onde a presença negra é escassa e de difícil visualização. Apesar da escassez de negros nas imagens sobre o Rio, eles estão presentes no texto escrito por Ribeyrolles, havendo uma assincronia entre texto e imagem (SILVA, 2011). O mesmo não ocorre no registro das fazendas do interior (essas também são as últimas fotos do álbum), onde os negros são registrados em abundância e em variadas poses, normalmente duas dessas imagens ocupam uma mesma folha, o que difere das demais litografias do álbum onde uma fotografia ocupa uma folha inteira.

Nesse ponto, encontra-se dois tipos de fotografias: uma delas é como o exemplo acima, um grupo de pessoas negras organizadas e enfileiradas; no outro tipo aparecem um ou dois personagens negros posando para o fotógrafo, portando algum objeto que sinalize a realização de tarefas relacionadas à fazenda. Notadamente, o interesse de Frond é registrar as

atividades de trabalho: a lida com os animais, o preparo de alimentos e a confecção de vestimentas.

Na figura 46, o autor fotografou o que ele chamou de saída para a roça, ou seja, o início do trabalho nas plantações. Nota-se que Frond foi bem recebido nessa fazenda a ponto de acompanhar vários momentos do trabalho diário, podendo até fazê-los posar para foto, organizados em fila. Na fotografia vê-se uma proporção próxima de homens e mulheres, sem haver uma disparidade com relação ao sexo masculino. Todos carregam seus instrumentos de trabalho, os cestos acima da cabeça (o que muitos considerariam uma imagem pitoresca), pás e enxadas. Na imagem tem destaque a figura do feitor, que também aparece nas outras, como ressalta Ligia Segala: “(...) a rotina do trabalho na roça é encenada de forma a ressaltar o poder disciplinador, o controle autorizado do feitor e do capataz. A ordem da fila alinha os escravos, expondo-os em todos os seus traços, às vistas do vigia e do fotógrafo” (SEGALA, 2000, p. 135).

Figura 47 – Cédula de 200 cruzeiros



Fonte: Coleção da autora, 2020.

Nas últimas décadas do século XX, a representação feita por Victor Frond sobre os negros voltou a ser usada no processo de reconstrução da identidade nacional. Chamo atenção para as imagens presentes na cédula de 200 cruzeiros (figura 47) que circulou no Brasil de



1981 a 1986, nos últimos anos da Ditadura Civil-Militar (NUMISMÁTICA VIEIRA, 1991). No anverso da cédula foi representada a figura da princesa Isabel e no verso há uma reprodução de parte de uma litografia de Victor Frond também presente em *Brasil pitoresco*. Nela aparecem duas mulheres negras escravizadas numa fazenda, manuseando instrumentos de trabalho. Há um paralelo entre a representação da princesa Isabel, a redentora, e o fim da escravidão. A presença do sistema escravista é lembrada apenas associada a celebração de seu término. Essa imagem numa cédula republicana (somadas as demais cédulas do conjunto que detinham personagens e acontecimentos históricos) demonstra a reconstrução de uma ideia de nação brasileira, no caso da referida cédula, aponta para o momento em que a escravidão foi extinta e todos os brasileiros se tornaram livres. No caso, percebe-se a relevância do trabalho de Frond que era lembrado depois de mais de um século de sua produção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho analisei a representação dos negros e negras e sua relação com a cidade do Rio de Janeiro nos álbuns previamente selecionados, *Rio de Janeiro pitoresco*, de Louis Auguste Moreau e Louis Buvelot, *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, de Iluchar Desmons, *Rio de Janeiro e seus arrabaldes*, de Pieter Godfred Bertichen e *Brasil pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles. Nesse sentido, foi relevante entender o panorama artístico nacional, bem como o contexto histórico, social e cultural, sempre tendo em mente as intensas transformações ocorridas no século XIX. Trabalhei a condição dos negros na capital imperial, sejam eles livres, libertos ou escravizados. Apreendi o recorrente interesse de artistas estrangeiros em registrar em álbuns de viagem a capital imperial, sendo produtos voltados para o público europeu e/ou brasileiro.

Busquei demonstrar que a imagem dos negros, que eram desprezados pela sociedade oitocentista, era escamoteada das representações de arte nas formas mais valorizadas pela elite, como as pinturas. Por outro lado, os negros chamaram a atenção de artistas estrangeiros que buscavam representar o exótico e levá-lo ao público europeu. Mas, como percebido por Celeste Zenha (2006), esse panorama começou a mudar com a chegada dos anos de 1850. Se antes a imagem dos negros era abundante e variada nos álbuns de viagem, depois de 1850 ela começou a ser esvaziada, dando espaço à uma capital imperial – “civilizada” – e cosmopolita, ou seja, europeizada.

Entendo que tais transformações na representação dos negros ocorreram devido a mudanças políticas. A primeira justificava é a ascensão de um governo conservador na direção do país e a segunda a criação da lei Eusébio de Queiroz. No primeiro caso, destaca-se que tal grupo conservador, conhecido como saquaremas, tinham peso para mudar o rumo da política nacional. Um dos seus pontos de interesse foi fazer do Brasil um país civilizado aos moldes da sociedade europeia (MATTOS, 2017). Nesse ponto, o Rio de Janeiro era uma peça central, pois, para eles, a civilização deveria propagar-se a partir da capital imperial, que levaria a cultura às demais províncias (MATTOS, 2002). Portanto, era inconveniente para a capital imperial ser considerada com uma capital em que a presença negra era majoritária, uma vez que os negros eram considerados como inferiores pela sociedade oitocentista.

A segunda justificativa, que também foi apontada por Celeste Zenha (2006), deu-se com o decreto da lei Eusébio de Queiroz em 1850, determinando o fim do tráfico de maneira eficaz. Anteriormente, existiu uma série de acordos com os ingleses, ainda no período

joanino, que previam o fim do comércio atlântico de escravizados. Após terem sido adotadas várias medidas graduais para levar a esse fim, apenas em 1831, já no Brasil independente, foi assinada a lei de 1831, que proibiu o comércio de escravizados. Apesar disso, a lei não teve a devida eficácia, uma vez que o tráfico vigorou em ampla escala. Após a continuidade das pressões inglesas, foi assinada em 1850 a lei Eusébio de Queiroz, que proibiu o tráfico de forma eficaz (MAMIGONIAN; GRINBERG, 2018). Interessa saber que os debates sobre as leis em prol do fim do tráfico e da escravização propiciaram o reforço da ideia de que a escravidão era um regime em decadência, utilizado por países atrasados.

Somados esses dois pontos, percebe-se que a escravidão, tornava-se um sinal de atraso, associado às antigas colônias, e os negros eram vistos como inferiores aos brancos. Por outro lado, desejava-se civilizar o país, a partir do Rio de Janeiro, não sendo oportuno que um regime atrasado e grupos considerados inferiores fossem associados à capital imperial. Isso não significa afirmar que havia uma interferência direta (via leis ou decretos) dos saquaremas na produção artística do país. Mas se tratava de uma mudança na cultura política e de um entendimento dos próprios artistas em representar a capital imperial de maneira agradável, isso é, com poucos negros, com a população bem trajada e com uma arquitetura desenvolvida. Fazer ou não fazer um “retrato” da capital imperial de maneira atrativa, poderia fazer com que o artista fosse ou não bem-visto. Como Victor Frond que recebeu elogios pelas suas fotografias (SILVA, 2011) e como Debret, que foi criticado na década de 1830 pelas suas litografias sobre os escravizados (SELA, 2013).

Portanto, a fim de afirmar a hipótese em questão, foram selecionados quatro álbuns divididos em dois grupos. O primeiro grupo foi produzido antes de 1850 e continha uma produção vasta sobre a presença negra no Rio de Janeiro, composto por *Rio de Janeiro pitoresco*, de Louis Buvelot e Louis Auguste Moreau, somado ao *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, de Iluchar Desmons. Enquanto isso o segundo grupo, produzido após essa data, apresentou uma cidade mais civilizada e a presença negra foi esvaziada, sendo selecionados *Rio de Janeiro e seus arrabaldes*, de Pieter Godfred Bertichen, além de *Brasil pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles.

Para melhor compreensão desses álbuns, foram analisados diversos aspectos em que os negros foram representados, observando-se sua indumentária, as atividades de trabalho, a presença ou ausência de famílias, as hierarquizações entre negros e brancos e entre os próprios negros, o enquadramento etc. Nesse sentido, deve-se lembrar que, apesar dos álbuns objetivarem representar uma mesma cidade, o resultado de cada um deles é singular, apresentando variadas versões da capital imperial. Apesar das trocas, do contato com outros

artistas e com outros álbuns de viagem, que sugeriam uma expectativa sobre o que esperar num trabalho sobre o Rio de Janeiro, os artistas obtiveram diferentes resultados, a partir de sua vivência individual, da mudança de contexto histórico e da técnica artística utilizada.

A obra *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, de Iluchar Desmons composta por 13 folhas, registrou uma cidade majoritariamente negra. O trabalho foi elaborado a partir de panoramas da cidade, que demonstravam vários pontos da urbe numa mesma imagem, mas colocava em primeiro plano diversos personagens, com destaque para a convivência entre as mulheres brancas e negras. Em sua obra, a preferência por uma imagem harmônica é preponderante, o que pode ser percebido pelo enquadramento utilizado pelo artista, pela composição da cidade entre aspectos urbanos e naturais, pela convivência harmônica entre brancos e negros. Toda a estrutura da imagem aponta para um cenário de contemplação e de boas relações.

Desmons registrou especialmente os pontos do centro da cidade, com destaque para os morros e dedicou algumas imagens às chácaras do Catete e de Botafogo. No que tange à representação dos negros, chama a atenção o registro de famílias negras e o aspecto maternal das mulheres negras retratadas rodeadas por crianças brancas e negras. Os negros, homens e mulheres, eram retratados bem-vestidos e numa relação de proximidade com os brancos, proximidade que não indicava a mesma posição social, uma vez que o autor demarcava o lugar de sujeição dos negros. Para o artista, os negros estavam amplamente presentes na Corte, usando roupas boas ou de luxo e conviviam harmoniosamente com os brancos.

Em *Rio de Janeiro pitoresco*, de Louis Buvelot e Louis Auguste Moreau, a representação obedeceu à ideia de pitoresco, ou seja, buscou-se registrar o que era mais exótico ao olhar estrangeiro. Suas 18 folhas contêm mais de 70 figuras, onde foram litografados aspectos da vegetação, arquitetura e os habitantes da cidade. Também representaram a urbe carioca como majoritariamente negra, pode-se afirmar, que esse foi o álbum que representou uma maior variedade de questões sobre a vivência dos negros.

Em suas litografias existem diferentes atividades de trabalho, carregamento de objetos (móveis, barris, sacas, cestos, liteiras), a venda de alimentos, o serviço do barbeiro, a pesca, o policiamento, a lida com os animais e as mulheres negras acompanhando mulheres brancas. Nas figuras há uma variedade de tipos de roupas, mulheres negras vestidas com roupas europeias e com a típica roupa de baiana, homens ricamente trajados, porém descalços, homens usando apenas calças curtas. Além disso, foram registrados momentos de distração, uma banda composta por adultos e jovens negros, a brincadeira do Entrudo, a energia dos jovens homens negros na malhação de Judas. Também havia aspectos mais cruéis, como os

instrumentos de coesão e castigos, o uso grilhões e de máscaras de flandres e alguns negros que parecem mendigar. Assim, os negros que foram representados em diferentes momentos ocupavam toda a cidade, estavam presentes no centro urbano, nas ruas comerciais, próximos às igrejas e aos chafarizes. Apesar da variedade de registro, as imagens foram feitas num tom de pitoresco.

Com a virada dos anos de 1850, a presença negra diminuiu, como o exemplo do trabalho de Pieter Godfred Bertichen, *Rio de Janeiro e seus arrabaldes*. Em suas 46 figuras sobre a capital imperial predominam a arquitetura da cidade e os prédios modernos da capital. Nesse caso, foram registrados locais como o Banco do Brasil, o Telegrafo, o Museu Nacional (na época localizado no Campo da Aclamação – atual Praça da República), o prédio do Senado, o Jardim Botânico, o Hospício dom Pedro II. Pouco se vê da população em geral, mas, ainda assim, se percebe o predomínio da população branca, os negros aparecem em poucos momentos, normalmente de forma discreta. Quando os negros foram representados estavam realizando alguma tarefa, carregando cestas, barris e sacas. Estando mais restritos às regiões comerciais como a alfandega e a rua Direita. Portanto, não interessou ao artista um registro mais intenso dos negros, mas sim da população branca bem trajada e dos prédios, principalmente os públicos, demonstrando uma capital imperial limpa e civilizada.

Por último, houve a publicação ímpar de *Brasil pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles. A composição contou com texto em dois volumes e 75 fotografias litografadas sobre a capital imperial. O trabalho conteve quatro imagens da Família Real, imagens da Bahia e das fazendas do interior do país e 16 imagens específicas sobre a capital imperial. Nesse aspecto, a maioria das imagens foram constituídas num panorama, ou seja, a fotografia foi feita do alto no intuito de registrar vários pontos da cidade numa mesma imagem e talvez tenha servido de estratégia para evitar o registro de personagens indesejáveis.

Nesse caso, os negros se tornaram figuras escassas, identificados com muita dificuldade, talvez sendo até mesmo necessário o auxílio de uma lupa para visualizá-los. Pode-se destacar duas imagens: um onde se nota a presença de uma família negra em São Cristóvão e outra exibindo o Paço Imperial, onde foram registrando alguns poucos negros com cestos na cabeça, imagem comum nas litografias sobre o Rio de Janeiro. Sendo assim, o maior destaque está na arquitetura, no porto, nas igrejas, no Paço, no Aqueduto, e alguns aspectos naturais como a floresta, o Pão de Açúcar e a baía de Guanabara. Ademais, o álbum conta com um trecho inteiro de imagens dedicados aos negros, porém fora da capital imperial, presente nas fazendas. Ou seja, a capital, que era o exemplo de civilidade, tinha poucos negros.

Retorno a pergunta inicial, o que seria a cidade pitoresca? A palavra “pitoresco” pode ser entendida por amplos significados, alguns já expostos, o dicionário Moraes Silva (1831) entende o termo pitoresco como uma descrição fiel da realidade. Outros significados ainda podem ser atribuídos ao termo que se relaciona com a ideia de exotismo, pode-se, inclusive, entendê-lo como um gênero literário. De certo, questionar se uma cidade é ou não pitoresca comporta uma multiplicidade de respostas, no caso, a cidade do Rio de Janeiro, poderia sim ser considerada pelos viajantes europeus como uma cidade pitoresca, isso é, exótica e como um lugar a ser explorado. Por sua vez, para aqueles que aqui nasceram e residiram, talvez não fosse um local tão pitoresco assim. Além disso, para os próprios negros a cidade poderia assumir diferentes configurações.

Por fim, a partir desses quatro álbuns percebe-se que houve uma significativa mudança na representação do Rio de Janeiro e dos negros que habitavam a cidade. Por mais que fossem considerados como necessários, eram também malvistas e se tornavam um incômodo, um problema. Aqui, nesse estudo, não se quer definir quais desses álbuns estiveram mais próximos da realidade, qual seria a real capital imperial. Mas sim entender a força que a representação detinha naquele período e como ocorreram mudanças que fizeram a representação da cidade ser modificada, a esvaziando da presença negra. Nesse ponto, cabe lembrar que a representação não é um espelho da realidade tal qual existiu, mas fruto de escolhas e do contexto histórico, que permite ao historiador formular questões e buscar respostas (CHARTIER, 1991).

## REFERÊNCIAS

ABREU, Mauricio de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2008.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. África, números do tráfico Atlântico. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro*. Petrópolis: Vozes, 1988.

ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira de. Fim do tráfico. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Companhia de bolso, 2013.

AZAMBUJA, Embaixador Marcos de. Introdução. In: Bandeira, Júlio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. *A missão francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

AZEVEDO, André Nunes. A gênese e o desenvolvimento da ideia de civilização na Europa. Da Idade moderna ao século XIX. *Revista Intellectus*. Ano 3, vol. II, 2004.

BANDEIRA, Julio. Quadros históricos: uma história da missão francesa. In: Bandeira, Júlio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. *A missão francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Corrêa. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

BARRA, Sérgio. A Cidade-Corte: O Rio de Janeiro no tempo do Rei (1808-1822). In: *Rio de Janeiro: Histórias concisas de uma cidade de 450 anos*. Secretaria Municipal de Educação: Rio de Janeiro, 2015.

BARTATO, Luis Fernando Tosta. Trópicos Imaginados: As geografias imaginativas sobre o Brasil na Revue des Deux Mondes. *Anais do XXVII simpósio nacional de história*. RN: Natal, 2013.

BASILE, Marcello. O laboratório da nação: a era regencial (1831-1840). In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil imperial, 1831-1870*. Volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes: o imaginário do Novo Mundo*. Vol. I. Salvador: Odebrecht, 1994, v. 1.

\_\_\_\_\_. *O Brasil dos viajantes: um lugar no universo*. Salvador: Odebrecht, 1994, v. 2.

\_\_\_\_\_. *O Brasil dos viajantes: a construção da paisagem*. Salvador: Odebrecht, 1994, v. 3.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004. Apud PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo sobre tela, olhos para a história: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes do Brasil Império: (1872-1879)*. Rio de Janeiro: 7 letras: Faperj, 2013.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX: a pintura posterior à Missão Francesa. 1835-1870*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CARELLI, Mario. Os pintores viajantes, a travessia da diferença. In: BOGHICI, Jean (org.). *Missão Artística Francesa e pintores viajantes: França-Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-França, 1990.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. A construção da imagem da Baía de Guanabara. In: MARTINS, Carlos. *A paisagem carioca*. Prefeitura do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2000.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem, teatro de sombras*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CARVALHO, Marcus. Cidades escravistas. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro: J-Z*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e cultura, 1962.

CASTRO, Danielle Ribeiro de. Photographos da Casa Imperial: A nobreza da fotografia no Brasil do século XIX. *VI encontro nacional de estudos da imagem; I encontro internacional de estudos da imagem*: Londrina, 2013, pp. 823-843.

CASTRO, Jeanne Berrance de. *A milícia cidadã: a Guarda Nacional de 1831-1850*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Rio de Janeiro: Centro Histórico Colonial. 1567-2015*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio, 2016.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Apud SOUZA, Patricia March de. *Visualidade da escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista*. Tese. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, s/d.

\_\_\_\_\_. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados*. 11(5), 1991.

CHIAVARI, Maria Pace. Os ícones na paisagem do Rio de Janeiro: um reencontro com a própria identidade. In: MARTINS, Carlos. *A paisagem carioca*. Prefeitura do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2000.



CONDURU, Roberto. Grandjean de Montigny, um acadêmico na Selva. Bandeira, Júlio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. *A missão francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

COUTINHO, Wilson. ... E os franceses chegaram. In: BOGHICI, Jean (org.). *Missão Artística Francesa e pintores viajantes: França-Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-França, 1990.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. Vinte álbuns de estampas do Rio de Janeiro. In: SANTOS, Renata; RIBEIRO, Marcus Venício; LYRA, Maria de Lourdes. *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional: estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

DIAS, Elaine. Artistas franceses no Brasil: descrição e promoção de sua imagem na imprensa do século XIX. *Modos*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, 2019.

\_\_\_\_\_. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Guarulhos: EFLCHUNIFESP, 2020.

ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

FALCON, Francisco J. Calazans. História e representação. *Revista de história das ideias*, 21. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000.

FARIA, Sheila de Castro. *Cotidiano dos negros no Brasil escravista*. Disponível em: [http://www.larramendi.es/v\\_centenario/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1000209](http://www.larramendi.es/v_centenario/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000209). Acesso em: 17 jun. 2020.

FERNANDES, Cybelle Vidal Neto. Das salas de aula aos salões: as Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. *XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA*, 2002.

FERES JÚNIOR, João; SÁ, Maria Elisa Noronha de Sá. Civilização. In: FERES JÚNIOR, João (org.). *Léxico da história dos conceitos políticos do Brasil*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2014.

FERREZ, Gilberto. Club fluminense. Praça da constituição. In: BERTICHEM, P. G. *O Rio de Janeiro e seus arrabaldes*. Rio de Janeiro: Komos, 1976.

FLORENTINO, Manolo; GÓES, José Roberto. *A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico*, Rio de Janeiro, c. 17890-c. 1850. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

FRANÇA, Cristina Pierre. Victor Meirelles e os panoramas. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2013. (Trabalho original publicado em 1933).

FRIDMAN, Fania. Breve história do debate sobre a cidade colonial brasileira. In: PINHEIRO, Eloísa Petti; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. *A cidade como história: Os arquitetos e a historiografia da cidade e do urbanismo*. Salvador: Ed. Ufba, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; CONTINS, Marcia. Entre o divino e os homens: a arte nas festas do Divino Espírito Santo. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan./jun. 2008.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. Histórias de gênios e heróis: indivíduo e nação no romantismo brasileiro. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil imperial, 1831-1870*. V. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Apud SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. *Revista de Teoria da História*. Ano 3, Número 6, dez. 2011.

GRINBERG, Keila. Castigos físicos e legislação. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

GRINBERG, Piedade Epstein. Arte e arquitetura no início do século XIX e o ensino de arte no Brasil. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil imperial, 1808-1831*. Volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 1, 1998.

GURGEL, Argemiro Eloy. “Uma Lei Para Inglês Ver: a Trajetória da Lei de 7 de Novembro de 1831”. *Justiça & História*, Porto Alegre, v. 6, n. 12, 2006.

HONORATO, Cláudio de Paula. *Valongo: o mercado de escravos do Rio de Janeiro, 1758-1831*. Niterói, 2008.

KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e Cultura Visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, jan.-jun., 2006.

\_\_\_\_\_. Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil. *História* (São Paulo) v. 32, jan/jun, 2013.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo sobre tela, olhos para a história: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes do Brasil Império: (1872-1879)*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Faperj, 2013.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, Edusp, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas, SP: Unicamp, 2010.

LARA, Silvia Hunold. Prefácio. In: SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser, modos de ver: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2008.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel, 1988.

LEITE, Marcelo Eduardo. Tipos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr. *Visualidades*, Goiânia v.9 n.1 p. 25-47, jan-jun 2011

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *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: Pinakothek, 1990.

LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LODY, Raul. Dicionário de arte sacra e técnica afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. Apud SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de. *O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850-1890*. Dissertação. Instituto de artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

MAMIGONIAN; Beatriz; GRINBERG, Keila. Lei de 1831. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. O Rio de Janeiro e a experiência imperial. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). *Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.

\_\_\_\_\_. O gigante e o espelho. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil Imperial: 1831-1870*, volume 2. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_. *O tempo saquarema: a formação do Estado Imperial*. São Paulo Hucitec, 2017.

MAWE, John. Viagem ao interior do Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia, 1978. Apud GRINBERG, Piedade Epstein. Arte e arquitetura no início do século XIX e o ensino de arte no Brasil. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil imperial, 1808-1831*. V. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MEMORIA *sobre o commercio dos escravos, em que pretende mostrar que este trafico he, para elles, antes hum bem do que hum mal*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1838.

MORAES, Renata Figueiredo. Festas e resistência negra no Rio de Janeiro: batuques escravos e as comemorações pela abolição em maio de 1888. *Revista do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro*. N. 15, 2018.

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre história, imagem e cultural visual. *Patrimônio e Memória*. São Paulo: Unesp, v. 9, n. 2, 2013.

MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura Visual: definições, escopo, debates. *Domínios da imagem*, v. 1. n. 2, 2008.

MOTTA, Marly. *Rio, Cidade-Capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. Entre o Castelo e a Aterro: a identidade do Rio quatrocentão. In: Sandra de Sá Carneiro; Maria Josefina Gabriel Sant'Anna. (Org.). *Cidade: olhares e trajetórias*. 1ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da calunga grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

MUNANGA, Kabengele. Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje? *Revista IEB*, São Paulo: 2015, n. 62.

NUMISMÁTICA VIEIRA. *Catálogo Vieira, cédulas brasileiras*. Rio de Janeiro: Numismática Vieira, 1991.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação. *Revista Linhas*. Florianópolis, n. 32, set/dez, 2015.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad, Faperj, 2016.

PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo sobre tela, olhos para a história: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes do Brasil Império: (1872-1879)*. Rio de Janeiro: 7 letras: Faperj, 2013.

PETEAN, Antonio Carlos Lopes. O Racismo e o diálogo entre as Ciências Humanas e as Ciências Naturais. *Revista café com sociologia*. Vol.3, Nº1. Jan. de 2014.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. A distância entre a cidade efêmera e a memória das pedras: arquitetura e hierarquia no Rio de Janeiro do Período Joanino. In: *Revista Maracanan*, n. 19, 2018.

REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. Família escrava. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

RIBEIRO, Gladys Sabina. A radicalidade dos exaltados em questão: jornais e panfletos no período de 1831 a 1834. In: RIBEIRO, Gladys Sabina; FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira (orgs.). *Linguagens e práticas da cidadania no século XIX*. São Paulo: Alameda, 2010.

RIBEYROLLES, Charles. *O Brasil Pitoresco*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1980, 2 v.

ROEDEL, Hiran. Do mito de Cam ao racismo estrutural: uma pequena contribuição ao debate. *AFRO-PORT*. Afrodescendência em Portugal: sociabilidades, representações e dinâmicas sociopolíticas e culturais. Um estudo na Área Metropolitana de Lisboa – 2017.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: EDUSP, 1979.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALLES, Ricardo. *Nostalgia imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Da colonização à Europa possível, as dimensões da contradição. In: *Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Realização do departamento de Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC: FUNART: Fundação Roberto Marinho, 1979.

SANTOS, Francisco dos Marques. Prefácio. In: BUVELOT, Abraham Louis; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. São Paulo: Martins, 1943.

SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826): uma vez e nunca mais: contribuições de um diário para a história atual, os costumes e especialmente a situação da tropa estrangeira na capital do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2000.

SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes Tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Lendo e agenciando imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v.04, n.02, out, 2014.

\_\_\_\_\_. Teorias raciais. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

\_\_\_\_\_. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SEGALA, Lygia. Itinerância fotográfica e o Brasil Pitoresco. *Revista do Patrimônio. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N. 27, 1998.

\_\_\_\_\_. 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. 41, 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.

\_\_\_\_\_. *Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1998. Doutorado em Antropologia Social.

SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser, modos de ver: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2008.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portuguesa*. Tomo II, F-Z. Lisboa: Impressão Regia, 1831.

SILVA, Camila Borges da. *O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Secretária Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2010.

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)*. Tese: Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na rua: a nova face da escravidão*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: CNPq, 1988.

SQUEFF, Leticia. Revendo a missão francesa: A missão artística de 1816, de Afonso D'Escagnolle Taunay. *Atas do I Encontro de História da Arte - IFCH /Unicamp 2*, 2004.

SOARES, Luiz Carlos. *O "povo de Cam" na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro: Faperj – 7Letras, 2007.

SOUSA, Octavio Tarquínio de. *História dos fundadores do Império do Brasil*, vl. 5, Bernardo Pereira de Vasconcelos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

SOUZA, Patricia March de. *Visualidade da escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista*. Tese, Rio de Janeiro: Universidade Pontifícia Universidade Católica, 2011.

SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de. *O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850-1890*. Dissertação. Instituto de artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

STICKEL, Erico J. Siriuba. *Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

TAUNAY, Affonso de E. Charles Ribeyrolles (1812-1860). In: RIBEYROLLES, Charles & FROND, Victor. *Brasil pitoresco*. Vol. 1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

TELLES. Patrícia. *O Cavaleiro Brito e o Conde da Barca: dois diplomatas portugueses e a missão francesa de 1816 ao Brasil*. Lisboa: Sistema Solar, 2019.

TELLES, Lorena Féres da Silva. Amas de leite. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

VALLADARES, José. O torço da baiana. Salvador: K. Paulo Hebeisen Editora, 1952. Apud SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de. *O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850-1890*. Dissertação. Instituto de artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

ZENHA, Celeste. O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas. *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro 2002.

\_\_\_\_\_. O negócio das “vistas o Rio de Janeiro”: imagens da cidade imperial e da escravidão. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, 2004.

\_\_\_\_\_. O Brasil na produção das imagens impressas durante o século XIX. In: DUTRA, Eliana de Freitas; MOLLIER, Jean-YVES (orgs.). *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política, Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX*. São Paulo: Annablume, 2006.

## Sites

ABRAHAM-LOUIS Buvelot. Suíços do Brasil. Disponível em: <https://www.suicosdobrasil.org.br/abraham-louis-buvelot>. Acesso em 19 out. 2020.

BRANDÃO, Francisco Manuel. História de Dois Retratos. In: Correio da Lavoura. 14 de julho de 1963). Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/816>. Acessado em 22 out. 2020.

CHARLES Ribeyrolles. Brasiliana fotográfica. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=charles-ribeyrolles>. Acessado em 21 out. 2020.

MARTINS, Alexandre. Histórias de uma invasão cultural: Ensaio avaliam o papel da Missão Francesa no Brasil no século XIX. Resenha: Bandeira, Júlio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. *A missão francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20101128141159/http://www.memoriaviva.org.br/default.asp?ACT=5&content=58&id=10&mnu=10>. Acesso em jan. 2020.

OFFICINA Imperial Buvelot & Prat. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636611/officina-imperial-buvelot-prat>. Acesso em: 23 jan. 2020.

POMPIERS courant à un incendie. Disponível em: <http://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/pompiers-courant-un-incendie>. Acessado em 25 de fev. 2020.

QUAINO, Lilian. Travessa Belas Artes, no Centro do Rio, será rua de pedestres após obra. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-450-anos/noticia/2015/02/travevessa-belas-artes-no-centro-do-rio-sera-rua-de-pedestres-apos-obra.html>. Acessado em 23 mar. 2020.

SAPÉ, Fabiano. O significado do gorro (barrete frígio) no Brasão de Campos dos Goytacazes, por Marcelo Bessa. Disponível em: <http://www.beethoven.com.br/2008/11/o-significado-do-gorro-barrete-frigio.html>. Acessado em 03 de out. 2020.

SOLAR Grandjean de Montigny. Disponível em: [https://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/solar/historia\\_solar.html](https://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/solar/historia_solar.html). Acessado em 17 jun. 2020.

## Fontes

### Álbuns

BERTICHEM, Pieter Godfred. *O Brasil pitoresco e monumental*. Rio de Janeiro, RJ: Imperial de Rensburg, 1856.

BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845.

CHAMBERLAIN, Henry. *Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro*, Brazil. Londres: printed for Thomas M'Lean, 1822.

DESMONS, Iluchar. *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*. Paris: Lemercier, 1845.

DEBRET, Jean Baptista. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Tome II. Paris: Fjrmin Didot Frères, 1835.

FROND, Victor; RIBEYROLLES, Charles. *Brazil pittoresco*: album de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc. Paris, França: Lemercier, Imprimeur-Lithographe, 1861.

MARTINET, Alfred. *Brasil pitoresco, histórico e monumental*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal Laemmert, 1847.

SISSON, S. A. *Álbum do Rio de Janeiro moderno*. Rio de Janeiro: Lith. de S. A. Sisson, s/d.

### Periódicos

A semana: jornal literário, científico e noticioso, Rio de Janeiro, 1855-1857.

Correio mercantil, e instrutivo, político, universal, Rio de Janeiro, 1840-1869.

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1820-1879.

Indicador alfabético: da morada dos seus principais habitantes, Rio de Janeiro, 1850-1889.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 1829-2013.



## Documentos

BRASIL. Boletim do Expediente do Governo: Ministério do Império, Rio de Janeiro, 1859-1862.

RECEITA e despesa. Códice E. 230 1856 – 1859. Museu Imperial.

## Imagens

Figura 1 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i1.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i1.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

Figura 2 – BUVELOT, Abraham Louis; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. São Paulo: Martins, 1943.

Figura 3 – DESMONS, Iluchar. *Panorama da cidade de Rio de Janeiro*. Paris: Lemercier, 1854. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684433/icon684433.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684433/icon684433.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

Figura 4 – DESMONS, Iluchar. *Panorama da cidade de Rio de Janeiro*. Paris: Lemercier, 1854. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684433/icon684433.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684433/icon684433.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

Figura 5 – BERTICHEM, Pieter Godfred. *O Brasil pitoresco e monumental*. Rio de Janeiro, RJ: Imperial de Rensburg, 1856. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393044/icon393044\\_39.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044_39.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

Figura 6 – BERTICHEM, Pieter Godfred. *O Brasil pitoresco e monumental*. Rio de Janeiro, RJ: Imperial de Rensburg, 1856. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393044/icon393044\\_39.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044_39.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

Figura 7 – FROND, Victor; RIBEYROLLES, Charles. *Brazil pittoresco: album de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc.* Paris, França: Lemercier, Imprimeur-Lithographe, 1861. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1113654/icon1113654\\_16.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_16.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

Figura 8 – Museu Imperial/Ibram/MTur/nº19/2020. Disponível em:  
<http://200.159.250.2:10358/themes/Brasiliana/lib/plugins/pdfjs/web/viewer.html?file=http://200.159.250.2:10358/bitstream/handle/acervo/9880/LIV-T34241%5bOCR%5d.pdf?sequence=5&isAllowed=y>. Acessado em 20 out. 2020.

Figura 9 – POMPIERS courant à un incendie. Disponível em:  
<http://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/pompiers-courant-un-incendie>. Acessado em 25 de fev. 2020.

Figura 10 – DEBRET, Jean Baptista. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Tome II. Paris: Fjrmin Didot Frères, 1835. Disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon326377/icon326377\\_092.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326377/icon326377_092.htm). Acessado em 15 mai. 2020.

Figura 11 – Vista da Mãe D´Água. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6078/vista-da-mae-dagua>. Acesso em: 16 de mai. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

Figura 12 – O filho do artista tomando banho na varanda da residência de seu avô, Grandjean de Montigny. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58284/o-filho-do-artista-tomando-banho-na-varanda-da-residencia-de-seu-avo-grandjean-de-montigny>. Acesso em: 16 de mai. 2020.

Figura 13 – SISSON, S. A. *Álbum do Rio de Janeiro moderno*. Rio de Janeiro: Lith. de S. A. Sisson, s/d. Disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon395084/gallery/index.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon395084/gallery/index.htm). Acessado em 16 de mai. 2020.

Figura 14 – Disponível em  
<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6490>. Acessado em 16 mai. 2020.

Figura 15 – Natureza-morta. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65199/natureza-morta>. Acesso em: 16 jun. 2020.

Figura 16 – DESMONS, Iluchar. *Panorama da cidade de Rio de Janeiro*. Paris: Lemercier, 1854. Disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684438/icon684438.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684438/icon684438.jpg). Acessado em 21 jun. 2020.

Figura 17 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i2.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i2.jpg). Acessado em 21 jun. 2020.

Figura 18 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i11.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i11.jpg). Acessado em 21 jun. 2020.

Figura 19 – Fonte: BERTICHEM, Pieter Godfred. *O Brasil pitoresco e monumental*. Rio de Janeiro, RJ: Imperial de Rensburg, 1856. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393044/icon393044\\_03.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044_03.jpg). Acessado em 21 jun. 2020.

Figura 20 – BERTICHEM, Pieter Godfred. *O Brasil pitoresco e monumental*. Rio de Janeiro, RJ: Imperial de Rensburg, 1856. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393045/icon393045.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393045/icon393045.pdf). p. 15. Acessado em 21 jan. 2020.

Figura 21 – DESMONS, Iluchar. *Panorama da cidade de Rio de Janeiro*. Paris: Lemercier, 1854. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684433/icon684433.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684433/icon684433.jpg). Acessado em 26 jul. 2020.

Figura 22 – DESMONS, Iluchar. *Panorama da cidade de Rio de Janeiro*. Paris: Lemercier, 1854. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684436.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684436.jpg). Acessado em: 20 de jul. 2020.

Figura 23 – FROND, Victor; RIBEYROLLES, Charles. *Brazil pittoresco: album de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc.* Paris, França: Lemercier, Imprimeur-Lithographe, 1861. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1113654/icon1113654\\_35.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_35.jpg). Acessado em 20 de jul. 2020.

Figura 24 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i1.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i1.jpg). Acessado em 21 jan. 2020.

Figura 25 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i17.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i17.jpg). Acessado em 20 jul. 2020.

Figura 26 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i5.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i5.jpg). Acessado em 20 de jul. 2020.

Figura 27 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i5.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i5.jpg). Acessado em 20 de jul. 2020.

Figura 28 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i17.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i17.jpg). Acessado em 20 jul. 2020.

Figura 29 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em:

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i10.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i10.jpg). Acessado em 20 jul. 2020.

Figura 30: DESMONS, Iluchar. *Panorama da cidade de Rio de Janeiro*. Paris: Lemerrier, 1854. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684430.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684430.jpg). Acessado em: 22 de out. 2020.

Figura 31 – DESMONS, Iluchar. *Panorama da cidade de Rio de Janeiro*. Paris: Lemerrier, 1854. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684435/icon684435.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684435/icon684435.jpg). Acessado em: 22 de out. 2020.

Figura 32 – DESMONS, Iluchar. *Panorama da cidade de Rio de Janeiro*. Paris: Lemerrier, 1854. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon684437/icon684437.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684437/icon684437.jpg). Acessado em: 22 de out. 2020.

Figura 33 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i3/icon393038i3.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i3/icon393038i3.jpg). Acessado em 22 out. 2020.

Figura 34 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i18.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i18.jpg). Acessado em 22 out. 2020.

Figura 35 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i2.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i2.jpg). Acessado em 22 out. 2020.

Figura 36 – Coffee Carriers. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19241/coffee-carriers>. Acessado em 22 out. 2020.

Figura 37 – BUVELOT, Louis Abraham; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1845. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393038i18.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i18.jpg). Acessado em 22 out. 2020.

Figura 38 – BERTICHEM, Pieter Godfred. *O Brasil pitoresco e monumental*. Rio de Janeiro, RJ: Imperial de Rensburg, 1856. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393044/icon393044\\_44.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044_44.jpg). Acessado em 22 de out. de 2020.

Figura 39 – BERTICHEM, Pieter Godfred. FERREZ, Gilberto. Club fluminense. Praça da constituição. In: BERTICHEM, P. G. *O Rio de Janeiro e seus arrabaldes*. Rio de Janeiro: Komos, 1976.

Figura 40 – BERTICHEM, Pieter Godfred. *O Brasil pitoresco e monumental*. Rio de Janeiro, RJ: Imperial de Rensburg, 1856. Disponível em:

[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393044/icon393044\\_44.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044_44.jpg). Acessado em 22 de out. de 2020.

Figura 41 – FROND, Victor; RIBEYROLLES, Charles. *Brazil pittoresco*: album de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc. Paris, França: Lemercier, Imprimeur-Lithographe, 1861. Disponível em:

[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1113654/icon1113654\\_17.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_17.jpg). Acessado em 22 de out. 2020.

Figura 42 – COLÉGIO para meninas. Museu Imperial/Ibram/MTur/nº19/2020. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/9676>. Acessado em 20 out. 2020.

Figura 43 – CEMITÉRIO dos Ingleses, Rio de Janeiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3041/cemiterio-dos-ingleses-rio-de-janeiro>. Acesso em: 20 de out. 2020.

Figura 44 – Museu Imperial/Ibram/MTur/nº19/2020. Disponível em:

<http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/816>. Acessado em 22 out. 2020.

Figura 45 – Museu Imperial/Ibram/MTur/nº19/2020.

Figura 46 – FROND, Victor; RIBEYROLLES, Charles. *Brazil pittoresco*: album de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc. Paris, França: Lemercier, Imprimeur-Lithographe, 1861. Disponível em:

[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1113654/icon1113654\\_52.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_52.jpg). Acessado em 25 out. 2020.

Figura 47 – Coleção da autora.

Figura 48 – ABRAHAM-LOUIS Buvelot. Suíços do Brasil. Disponível em:

<https://www.suicosdobrasil.org.br/abraham-louis-buvelot>. Acesso em 19 out. 2020.

Figura 49 – CHARLES Ribeyrolles. Brasiliana fotográfica. Disponível em:

<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=charles-ribeyrolles>. Acessado em 21 out. 2020.

## APÊNDICE A

Tabela 2 – Trabalhos apresentados por Louis Buvelot nas Exposições Gerais de Belas Artes

Ano	Obras
1840	“Praia de Santa Luzia” “Saco da Gamboa e cemitério inglês”
1841	“Vista de Botafogo” “Vista da Lagoa Rodrigo de Freitas”
1843	“O cemitério inglês na Gamboa” “Vista do convento de Santo Antônio observado da rua da Guarda Velha, canto do Beco do Cairú” “Vista da cidade do Rio de Janeiro observada do Andaraí pequeno” “Vista de Nossa senhora da Glória observada dos aquedutos”
1844	“Vista da cidade e da baía observada da fábrica de rapé (área preta) em Andaraí” “Vista da passagem da Boa Vista observada da fábrica de rapé em Andaraí” “Vista do Corcovado e Lagoa Rodrigo de Freitas observada da Boa Vista da Gávea” “Vista de Botafogo observada do caminho novo da Praia Vermelha”
1846	“Vista de mato virgem / Sua majestade a Imperatriz” “Estudo de plantas de mato virgem”
1848	“Vista de uma casa das Laranjeiras” “Vista de uma choupana” “Vista do caminho dos aquedutos” “Vista de uma casa em Catumbi” “Vista da Gávea observada da Lagoa” “Vista das Laranjeiras / Barão de Lages”
1849	“Vista” “Vista”
1850	“Sem título aquarela” “Sem título aquarela”
1852	“Vista de Samanguaiá / M. F. Lagos”
1859	“Uma vista do aterrado no Rio de Janeiro”
1860	“Vista do morro do Livramento”

Fontes: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *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: Pinakothek, 1990.

Tabela 3 – Trabalhos apresentados por Louis Auguste Moreau nas Exposições Gerais de Belas Artes

Ano	Obras
1841	“Retrato do senhor J. A. G. B.” “Mineiros em viagem” “Rancho de mineiros” “Dança de pretos” “Retrato do senhor Dr. J. F. S.” “Retrato do senhor Junius Villeneuve e sua família” “Retrato do Senhor ...”
1842	“Retrato da Senhora” “Retrato da Senhora” “O curador ambulante no campo” “Cabeça do oficial de fortuna de Walter Scott” “Cena do país” “Cena do país”
1843	“Jesus Cristo e o anjo” “Um retrato” “Um retrato” “Pedro Álvares Cabral, descobridor do Brasil” “Afonso de Albuquerque” “Dom Vasco da Gama”
1844	“Rancho de mineiros ao luar” “Retrato” “Desposada de Lammermoor”
1845	“Retrato” “Retrato”
1846	“Cena da noite de São Bartolomeu”
1847	“Retratos” “Retratos” “Retratos” “Cena da vida selvagem: o descanso” “Cena da vida selvagem: a luta”
1848	“O toucador” “Último sono de Desdêmona” “Composição com dois retratos” “Retratos de suas altezas imperiais”
1849	“Retrato” “Retrato”
1850	“Cópia de Ferdinand Krumnhoz: Retrato de sua Majestade a Imperatriz” “Faustina e Siomara”
1860	“Retrato de Ana de Lagrance na ópera Norma”

Fontes: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *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: Pinakothek, 1990.

Tabela 4 – Trabalhos apresentados por Iluchar Desmons nas Exposições Gerais de Belas Artes

<b>Ano</b>	<b>Obras</b>
1859	“Uma vista nas Laranjeiras, bairro das Laranjeiras” “Vista do campo do Machado tirada do alto de Carvalho de Sá” “Vista nas Laranjeiras”
1860	“Estudos anatômicos” “Estudos anatômicos” “Estudos anatômicos” “Estudos anatômicos” “Vista nas Laranjeiras: Ponte do Pau Grande” “Vista nas Laranjeiras: Bica da Rainha” “Vista nas Laranjeiras: tomada no Pau Grande”

Fontes: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *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: Pinakothek, 1990.

Tabela 5 – Trabalhos apresentados por Pieter Godfred Bertichen nas Exposições Gerais de Belas Artes

<b>Ano</b>	<b>Obras</b>
1845	“Vista da cidade do Rio de Janeiro observada da Ilha dos Ratos”
1846	“Vista da Glória observada do cais do mesmo nome”
1856	“Vista da entrada do Rio de Janeiro” “Rio de Janeiro: vista da Praia de Santa Luiz”

Fontes: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *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: Pinakothek, 1990.



## APÊNDICE B

Tabela 6 – Locais do Rio de Janeiro que aparecem nos álbuns

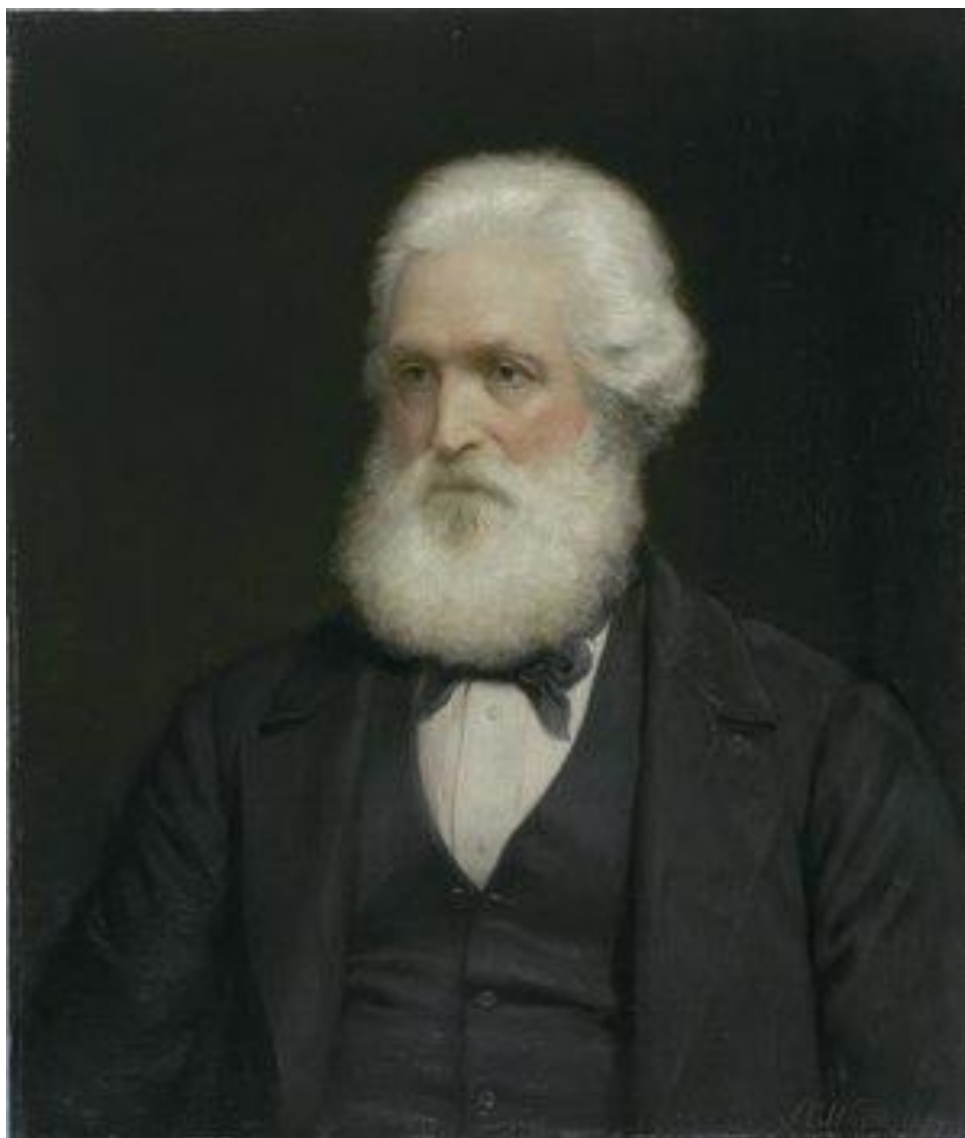
<b>Locais de interesse registrados no Rio de Janeiro</b>	<b>Número de vezes em que aparece nos álbuns</b>
Baía de Guanabara	16
Morro de Santo Antônio	7
Pão de Açúcar	7
Morro do Castelo	6
Igreja da Glória	5
Morro de Santa Teresa	5
Paço Imperial	5
Aqueduto	3
Capela Imperial do Carmo	3
Chafariz do Mestre Valentim	3
Largo de São Francisco de Paula	3
Passeio Público	3
Praia da Glória	3
Rua Direita	3
Campo de Santana	2
Catumbi	2
Chafariz da Carioca	2
Convento de Santo Antônio	2
Morro do Corcovado	2
Hospital Pedro II	2
Igreja da Candelária	2
Morro da Conceição	2
Praia dom Manuel	2
Quinta imperial da Boavista	2
Saco do Alferes	2
Senado	2
Academia Imperial de Belas Artes	1
Alfandega	1
Arsenal de Guerra e Marinha	1
Banco do Brasil	1
Bica da Rainha	1
Câmara Municipal	1
Campo da Aclamação	1

Catete	1
Cemitério dos Ingleses	1
Chácara de Russel	1
Chácara do Barão de Mauá	1
Chácara do Souto	1
Chácara do Visconde da Estrela	1
Chafariz do Aragão	1
Clube Fluminense	1
Colégio Episcopal de São Pedro de Alcantara	1
Convento da Ajuda	1
Convento de Santa Teresa	1
Escola Militar	1
Fortaleza de Villegagnon	1
Gasômetro	1
Hospital da Misericórdia	1
Hospital dos Lázarus	1
Hospital Militar	1
Hospital Santa Casa de Misericórdia	1
Hotel Pharoux	1
Igreja da Cruz dos Militares	1
Igreja da Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores	1
Igreja de Nossa Senhora do Socorro	1
Igreja do Convento de São Bento	1
Igreja dos Ingleses	1
Jardim Botânico	1
Laranjeiras	1
Largo da Carioca	1
Largo da Misericórdia	1
Largo de Santa Luzia	1
Museu Nacional	1
Igreja Nossa Senhora da Penha	1
Pedreira	1
Porto da Saúde	1
Praça da Constituição	1
Rua do Ouvidor	1
Rua dos Inválidos	1
Rua dos Matacavalos	1
Santa Luzia	1
São Clemente	1
São Cristóvão	1

Teatro São Francisco	1
Teatro São Pedro	1
Telegrafo	1
Valongo	1

## ANEXO

Figura 47 – Louis Buvelot



Fonte: ABRAHAM-LOUIS Buvelot. Suíços do Brasil. Disponível em:  
<https://www.suicosdobrasil.org.br/abraham-louis-buvelot>. Acesso em 19 out. 2020.

Figura 49 – Charles Ribeyrolles.



Fonte: CHARLES Ribeyrolles. Brasileira fotográfica. Disponível em:  
<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=charles-ribeyroles>. Acessado em 21 out. 2020.