

O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas*

Celeste Zenha

Introdução

“Numa fria e triste tarde de inverno, Emile reuniu todos os seus jovens amiguinhos, e para recreá-los de uma maneira digna de crianças instruídas e bem educadas, ela propôs um jogo onde cada um poderia exibir seus conhecimentos geográficos, um jogo que além da novidade conta com o atrativo que as imagens e as histórias oferecem, quer dizer, um jogo que é tão instrutivo quanto divertido. *A volta ao mundo!* E apenas o título conquistou todos os votos. O jogo foi adotado por unanimidade e com grande entusiasmo. *Emile mostrou a sua caixa, a abriu e abandonou todas as riquezas que continha aos olhares ávidos de seu círculo encantado.* Os chineses e os selvagens, a Suíça e o Indústão, a Espanha e o Brasil, numa admirável mistura, passaram de mão em mão; logo a seguir os livros, a ampulheta, o globo, o pequeno viajante e finalmente as provas que, de uma maneira nova prometiam tantas histórias interessantes, tudo foi minuciosamente visto e longamente admirado”.¹

Durante o século que sucedeu a Revolução Francesa, o fascínio pelas viagens e notícias de lugares longínquos era partilhado até mesmo pelas crianças e, como afirma o texto de apresentação do jogo intitulado *O pequeno viajante*, facilitava a instrução infantil e a disseminação de conhecimentos de história e geografia. “Distrair educando” era a promessa

* Agradeço às seguintes instituições que graciosamente cederam as imagens reproduzidas neste artigo: a Biblioteca Nacional — Divisão de Iconografia (figuras 2,4,6,8,10,12,13,16 e 20); a Pinacoteca Municipal de São Paulo — Centro Cultural São Paulo (figuras 1 e 3); a Biblioteca Mário de Andrade do Município de São Paulo — Divisão de Obras Raras (figuras 5, 15 e 19), ao Musée du Papier Peint de Rixheim (figuras 14,17 e 18) e à Biblioteca Nacional da França (figuras 9 e 11).

repetida exaustivamente por um leque bastante amplo de produtos que alcançavam cada vez mais popularidade. O consumo da ciência e das artes sob a forma de publicações acessíveis, baratas e fartamente ilustradas se transformou em sucesso empresarial, responsável pelo surgimento de novos usos para as imagens produzidas por artistas ou cientistas. O negócio da reprodução e venda de imagens em larga escala ganhou, ao longo do século XIX, uma dimensão até então impossível de ser vislumbrada. A “democratização” da cultura e da civilização fazia-se desejável e também exeqüível, pois um conjunto excepcional de avanços e invenções no terreno da reprodução de imagens diminuía os custos e melhorava a qualidade destes artefatos, produzidos em quantidades cada vez maiores. Neste contexto, o controle sobre o destino das obras iconográficas diversificava-se e tornava-se difícil perseguir as suas trajetórias, até mesmo para seus autores originais. Na verdade, a questão da autoria mostrava-se complexa, e eventualmente ela passou a ser partilhada entre vários profissionais: o desenhista, o gravador, o colorista, o editor e a casa impressora. Enfim, a “reprodutibilidade técnica” da imagem aplicada em grande escala numa economia de mercado alterou de forma substantiva as relações entre o autor, o artefato iconográfico, o público e o seu comerciante. O aumento no consumo de imagens foi acompanhado de alterações qualitativas muito significativas na sua produção, nos seus usos e nos papéis sociais daqueles que atuavam neste ramo de produção e comércio. O presente texto procura analisar, no mercado francês de imagens reproduzidas em larga escala, a inserção de um pequeno conjunto de imagens sobre o Brasil produzidas em primeiro lugar por Johan Moritz Rugendas no período que se sucedeu à independência política do país. A relação entre as imagens escolhidas, os procedimentos utilizados nas suas produções, o público ao qual se endereçavam e o mercado no qual se inseriam possibilitam delinear alguns dos contornos que caracterizam o que Stephenn Bann² denomina cultura visual do ocidente durante a primeira metade do século XIX. Neste sentido, a escolha das imagens inequivocamente identificáveis como de autoria de Rugendas expressa primordialmente a diversidade de usos e de sentidos que se fazem possíveis nesse momento em que os procedimentos técnicos não somente reproduzem as imagens, mas lhes imprimem uma potência antes desco-

nhecida, tanto no que se refere à sua circulação quanto à proliferação dos sentidos, das atividades e dos valores que passam a gerar.

Os desenhos de um artista aventureiro

Em setembro de 1821, na cidade de Munique, um jovem estudante da Academia de Belas Artes local oferecia seus serviços como desenhista ao barão de Langsdorff, que então organizava uma expedição científica. Johan Moritz Rugendas, com cerca de dezenove anos, cedera ao fascínio que o Brasil exercia sobre homens letrados, ávidos tanto pelas descobertas e contribuições para o avanço da ciência quanto pelas aventuras propaladas por viajantes que lá haviam estado. Encanto semelhante àquele que levava ao Brasil, na mesma época, dois famosos cientistas também bávaros, J. Spix e K. Martius. O contrato, assinado ainda na Europa, estabelecia a soma de mil francos (cerca de 160 mil-réis) como rendimentos anuais para Rugendas, que se comprometia a ceder ao seu contratante, com exclusividade, toda a produção realizada no decorrer da expedição. Para esta finalidade o artista foi abastecido com todo o material necessário (com exceção da roupa) e recebeu quantia referente a seis meses de trabalho.

Rugendas permaneceu no Brasil junto à expedição de Langsdorff de 1822 a 1824. Muitos foram os desentendimentos entre o desenhista e aquele que o contratou. De acordo com Komissarov,³ Langsdorff registrou em seu diário o desapontamento com Rugendas, que freqüentemente recusava-se a mostrar-lhe seus desenhos. Além disso, o barão alimentava suspeitas de que o jovem artista acalentava a esperança de vir a publicá-los sem a sua autorização. Sem a perspectiva de receber o restante do que havia sido acordado, Rugendas abandonou a expedição e retornou à Europa em 1825.

***A Viagem pitoresca ao Brasil* — fascículos reunidos num magnífico album de litografias**

Na França, um grande editor-litógrafo, G. Engelmann, abraçou o ambicioso projeto de publicar as imagens realizadas com base nos desenhos do ex-participante da expedição russa ao Brasil. A edição dos fascículos teve início em 1827. Eles traziam um texto atribuído ao alemão Viktor E. Huber,

amigo de Rugendas, que lhe teria fornecido suas anotações pessoais da viagem empreendida ao Brasil. No total, foram impressos 20 fascículos que vieram a formar um álbum com 100 litografias em preto e branco. A obra foi concluída em 1835 e publicada em francês e alemão em Paris e Mulhouse, respectivamente. Cada exemplar era dividido em quatro partes: a primeira continha 30; a segunda, 20; a terceira, 30 e a quarta, 20 pranchas. O álbum com duas pranchas de Debret foi apresentado ao público como se não tivesse qualquer relação com a expedição ao Brasil do barão de Langsdorff.

Engelmann possuía um estabelecimento muito bem-sucedido e respeitado, onde produzia litografias distribuídas por toda a França, Alemanha, Suíça e outras partes da Europa. Suas oficinas contavam com a participação de numerosos profissionais que, recrutados muito jovens, ali recebiam treinamento na técnica de impressão litográfica. Nelas foram desenvolvidos muitos procedimentos pioneiramente empregados na produção das imagens impressas. 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 aderiria somente às marcas feitas pelo desenho. Finalmente, a tinta era transferida para o papel, que era pressionado contra a pedra através de uma prensa. Para ser distinguido dos processos à base de entalhe e relevo, este processo foi nomeado de planográfico ou superficial. O instrumento mais utilizado era o giz ou lápis, mas havia outros. Uma vez que o desenho se encontrava pronto, a tarefa do artista estava concluída, e o que restava era mantido fora de seu domínio e se constituía na seara exclusiva dos impressores, onde operações complexas ainda eram realizadas.⁴ Dessa maneira a imagem podia ser desenhada diretamente na pedra ou ainda copiada a partir de uma matriz em papel. Evitava-se o longo processo de entalhe e uma reprodução em larga escala era garantida. Infelizmente, não era possível integrar a litografia ao corpo do texto tipográfico, de maneira que este tipo

de imagem só podia acompanhar o texto na forma de uma folha avulsa, onde eram registrados normalmente os nomes do desenhista a partir do qual a pedra havia sido litografada, o litógrafo, a oficina na qual tinha sido impressa e uma breve legenda.⁵ Desde o final do século XVIII, quando Alois Senefelder fez os primeiros experimentos desse processo, muitos artistas vieram a se especializar nessa técnica, cada vez mais difundida e bem-sucedida comercialmente. Das partituras musicais e cópias de quadros famosos passou-se à criação de imagens que já tinham por objetivo a reprodução através dessa técnica de impressão onde cada artista ganhava notoriedade numa especialidade: figuras humanas, paisagens, animais, cenas urbanas ou de interior, costumes etc. Assim, embora as tarefas dos preparadores da pedra e dos impressores fossem muito importantes e dependessem ainda da habilidade de artífices sensíveis e bem treinados, a notoriedade daqueles que desenhavam a pedra distinguia os papéis e as remunerações. Mas, se os artistas eram mais valorizados no quadro de trabalhadores envolvidos nessa produção, era indispensável para os donos dos empreendimentos litográficos o domínio do conhecimento de todo o processo técnico. Engelmann não fugia a este modelo. Apesar dos dotes artísticos que justificaram sua passagem pela Escola de Belas Artes de Paris, nunca atingira qualquer notoriedade com seus trabalhos, de modo que o empreendimento litográfico que fundou em Mulhouse parece ter sido mais decorrência da tradição dos negócios familiares de seu pai (comerciante de tecidos) e de seu sogro (proprietário de uma estamperia têxtil) do que do resultado de suas atividades artísticas. Conhecedor e aperfeiçoador dos procedimentos técnicos, Engelmann cercara-se de artífices habilidosos formados em suas oficinas. Além disso, contava com a produção de artistas de alta reputação na arte de desenhar na pedra. Nos cadernos da *Viagem pitoresca ao Brasil* trabalharam 22 litógrafos. Adam, especializado em figuras, participou da elaboração de 31 das 100 pranchas; Deroi, de 18; Villeneuve, de 11; Maurin, de 9; Sabatier, de 8; Bichebois, de 6; Joly e Wathier, de 5; Jules David, de 4; Rugendas, Vigneron e Zwinger, de 4; o famoso Bonnington, Lecamus e Viard, de 3; Monthelier, Tirpene, Arnoul, Bayo e Jacottet, de 2; Dupressoir e Leborne de apenas uma imagem.

Fica claro, portanto, que as imagens da *Viagem pitoresca ao Brasil* foram elaboradas a partir dos desenhos executados por Rugendas mas refei-

tos na pedra por outros artistas. Embora houvesse um certo compromisso por parte do litógrafo em guardar as informações da imagem em que se baseava, eventualmente garantida por uma supervisão do autor da mesma, a reprodução técnica implicava em maiores ou menores alterações de acordo com a habilidade, gosto e interpretação de outro artista. Frequentemente desenhistas e pintores renomados efetuavam a gravação na pedra resguardando a sua obra de possíveis alterações. Exatamente para obter os mais verossímeis e precisos resultados, Engelmann exigira o acompanhamento de Rugendas no processo de elaboração das pranchas, condição prontamente aceita no momento em que o artista procurava receber algum retorno financeiro da sua estadia no Brasil. Mas, apesar de reiterados protestos de Engelmann, o engajamento em outras aventuras afastou Rugendas das oficinas onde as pranchas do *Viagem pitoresca ao Brasil* estavam sendo confeccionadas muito antes da conclusão dos trabalhos. Nos dois anos que antecederam a sua viagem para a Itália, em 1831, Rugendas não se fazia mais presente e é possível imaginar que os litógrafos tenham ganho maior autonomia em relação aos originais de Rugendas, principalmente a partir do décimo segundo fascículo, exectutado após essa data. Rugendas realizou no total quatro pranchas litográficas. A preservação de alguns esboços nos acervos da Biblioteca Mário de Andrade e no Centro Cultural São Paulo permite estabelecer comparações e identificar o grau de autonomia entre os dois momentos da produção dessas imagens: os desenhos assinados por Rugendas e as correspondentes litografias impressas por Engelmann. Em alguns casos é evidente que as alterações não foram significativas. A prancha denominada *Matelots*⁶ obedece de maneira precisa ao esboço em todos os seus detalhes (figuras 1 e 2). Outras, como a da *Rue Droite* (Rua Direita)⁷ e da *Aldea des Tapuyos*⁸ (figuras 3 e 4), sofreram pequenas alterações pouco significativas, tais como a eliminação de figuras. Algumas parecem ter sido construídas através da reunião de vários desenhos avulsos. Também há exemplos, como o do *Chatimens (sic) domestiques* (castigos domésticos)⁹ (figuras 5 e 6), onde alterações importantes foram efetuadas em momentos posteriores ao das primeiras notações a lápis, muito incipientes. De qualquer forma, é necessário sublinhar o fato de que, no caso da *Viagem pitoresca ao Brasil*, a legenda que assinala *dessiné d'après nature*

par visa fundamentalmente garantir a veracidade das informações apresentadas na litografia. Se a autoria do desenhista é resguardada, ela o é pela qualidade de registro de um testemunho. Trata-se de uma situação absolutamente diferente daquela onde a obra de um artista, quase sempre já muito conhecida (como a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, ou a Escola de Atenas de Rafael), é reproduzida pelo valor que ela tem como obra de arte, quando a expectativa do consumidor é de obter uma cópia a mais fiel possível da original. Logo, o que o público buscava nas imagens da *Viagem pitoresca* era a reprodução mais autêntica possível do que Rugendas vira no Brasil, e não do que criara: sua maior virtude seria a capacidade de reproduzir a percepção visual da experiência que vivera, e o tratamento estético dos registros não deveria comprometer jamais a precisão das informações divulgadas na imagem. Os litógrafos, nessas situações, tinham por tarefa não somente copiar as anotações dos viajantes mas, em alguns casos, complementar com detalhes a composição dos quadros, tornando-os mais agradáveis esteticamente, ou reunindo informações dispersas em diferentes registros em cenas animadas, permitindo a seus consumidores o traslado para as terras que somente dessa forma podiam conhecer. Porém, não podemos desprezar o fato de que, muitas vezes, aquele que realizava o registro não abria mão do trabalho de composição, imprimindo, voluntária e determinadamente, sentidos próprios à sua criação. Não é possível, com base nos documentos disponíveis, saber até que ponto Rugendas participou no processo de elaboração das litografias. Muitos dos registros topográficos são coincidentes com outros relatos de viajantes e com o relevo que ainda se manteve até os nossos dias. No entanto, por diversas vezes animais foram representados de forma imprecisa e até mesmo grotesca, como os jacarés às margens do *Rio Caxoeira* (*sic*) assinados por um dos grandes expoentes da litografia — Bonnington. Talvez os jacarés não tenham recebido a mesma atenção de Rugendas, que realizou estudos para outros animais tais como o quati, a ema e a onça, conservados em São Paulo,¹⁰ mas nada confirma esta hipótese. Além disso, a maior verossimilhança no que se refere ao animal mencionado na prancha de Zingler, por exemplo, nos deixa ainda mais desorientados. De qualquer modo, apesar dos elogios de Humbolt, principalmente aos trabalhos realizados por Rugendas

durante os anos de 1821 a 1826 registrando os espécimes botânicos brasileiros, certas pranchas, especialmente as executadas por Maurin retratando os índios puris, foram severamente criticadas, o que não chegou a comprometer o sucesso da empreitada de Engelmann. Apesar das primeiras dificuldades enfrentadas para comercializar as litografias executadas a partir dos desenhos de Rugendas, o conjunto foi bem aceito e, além de se constituir numa fonte de rendimentos para o empresário alsaciano, ganhou uma trajetória muito mais ampla através de vários outros veículos, alguns dos quais impensáveis para Rugendas, como passamos a relatar.

Educar e distrair

Ao chegar a Paris em 1825, vindo do Brasil, Rugendas recebeu o convite do gravador Rittner para litografar uma grande vista da floresta brasileira. A prancha, concluída em princípios de 1828, passou a integrar o conjunto das obras oferecidas pela Maison Rittner & Goupil, como comprova a referência do catálogo de vendas hoje depositado na Biblioteca Nacional da França,¹¹ aparecendo como a única imagem referente ao Brasil que consta da lista.

Em 1829 uma outra litografia pôde ser identificada como uma versão alterada da prancha, intitulada *Chasse au tigre*¹² e assinada por Victor Adam. Uma sumária publicação de Zurique intitulada *Jornal pitoresco de Variedades*¹³ dedicou a seção intitulada “Países e folclore” ao Brasil e apresentou uma imagem dos *Botocudos na caça ao tigre*¹⁴ (figuras 7 e 8). Essa publicação, que conta com 4 páginas além da litografia já mencionada, assemelha-se aos “Magasins” franceses ilustrados, endereçados à juventude e ao cidadão que procurasse uma distração instrutiva e civilizada. A prancha recebeu a assinatura do desenhista Seipel e do litógrafo Honegger.

O trabalho poderia ser considerado uma cópia quase perfeita da prancha assinada por Adam, se as figuras dos índios não portassem botoques, cabelos curtos e se algumas das plantas não tivessem sofrido as alterações necessárias para encobrir o sexo dos caçadores, cuidado não observado pela Casa Engelmann. No restante tudo é fielmente reproduzido: a vegetação, a onça ferida pela flecha disparada do arco do indígena, a posição das três

figuras humanas, até o detalhe de uma caveira sobre o solo nas proximidades do animal atingido. Não há qualquer referência a Rugendas ou à *Via-gem pitoresca*. O texto discorre sobre o Brasil com especial ênfase nos costumes botocudos. As armas utilizadas na caça ao tigre são descritas e o relato não contradiz as informações contidas na obra editada por Engelmann, no que toca aos costumes dos botocudos. Talvez a indicação de que tais hábitos fossem próprios dos botocudos justificasse, no entender do editor, a alteração das figuras que ganham semelhança, na versão de Zurique, em relação às imagens publicadas por Engelmann e dedicadas a essa tribo. Fica a questão sobre a escolha da *Chasse au tigre*, já que a coleção editada na França contém outras cenas da vida indígena, inclusive a da família de botocudos, que também apresenta as armas por eles utilizadas. Vale notar que as figuras litografadas por Maurin, onde os índios portam cabelos lisos e compridos, sofreram crítica do público e que, em outra prancha, o próprio Adam representa os índios guerreiros, portando arco e flecha e com os cabelos cortados como os dos botocudos. Infelizmente não nos foi possível estabelecer a comparação com o esboço original de Rugendas, que não consta das coleções dos acervos públicos.

O edital que inaugura o periódico *La Mosaïque, Le livre de tout le monde et de tous les pays* é muito elucidativo quanto à função da imagem e às expectativas que visa atender:

Em meio a esta inumerável quantidade de livros novos, de relatos periódicos e de jornais de todos os gêneros que são um dos traços característicos de nossa época, há uma certa temeridade ao se colocar nesse rol e sobretudo de ousar se proclamar, com confiança. O título que nós escolhemos indica suficientemente nosso plano, esse título será uma verdade e não um rótulo. Nós não nos entregaremos a discussões áridas, nós relataremos sem cessar, e **a cada relato nós juntaremos uma gravura** que representará aos olhos aquilo que explicaremos ao espírito. Este será um quadro dinâmico, brilhante e variado que será oferecido ao leitor, e como a clareza é uma das principais condições da bondade das coisas, nós distribuímos nosso trabalho em várias sessões.¹⁵

Uma imagem que tem aqui as funções de elucidar e distrair e que deve estar comprometida com a veracidade da informação, mas que também

tem por fim facilitar a tarefa do leitor e até certo ponto seduzi-lo. É nesse sentido que o referido periódico francês apresentou em 1833 a matéria intitulada *Les Indiens du Brésil*¹⁶ acompanhada de uma “gravura em madeira de topo”¹⁷ ocupando o espaço de meia página com a legenda *Usages guerriers*. Essa xilogravura pode sem dúvida ser considerada uma cópia da litografia intitulada *Guerillas*¹⁸ e assinada por Adam no caderno 12 da *Viagem pitoresca ao Brasil*. Apesar da redução das dimensões, todos os detalhes foram mantidos. O texto que acompanha a imagem constitui-se de fragmentos retirados dos cadernos 11 e 12. O primeiro parágrafo refere-se às armas dos botocudos e o segundo, extraído do caderno seguinte, discorre sobre as inimizades entre tribos e algumas das formas de celebrarem a vitória.

Durante o mesmo ano, *La Mosaïque* apresenta duas matérias sobre “Os negros”. Na primeira um casal foi usado como ilustração. As duas figuras podem ser identificadas nas pranchas 6 e 8 do oitavo caderno da *Viagem pitoresca ao Brasil*. As duas litografias, assinadas respectivamente por Zwinger e Maurin, retratam negros. A primeira imagem refere-se ao trabalho efetuado no campo e tem por legenda “negro e negra numa plantação”.¹⁹ O homem apóia-se num instrumento agrícola, está recostado numa árvore e exhibe preso à cintura o cabo de um facão. A figura feminina está descalça e usa uma pá para descansar ligeiramente o corpo. Na prancha referente à Bahia a mulher de pé está belamente vestida, com colares e pulseiras, tem a cabeça adornada com um pano em forma de turbante e calça chinelas. O homem foi representado portando um barrete frígio vermelho, vestindo calções; está sentado sobre uma pedra e aponta para uma cesta de peixes depositada na areia da praia onde se encontram. Na gravura da revista *La Mosaïque* os casais foram trocados. A figura masculina da prancha 6 está acompanhada pela mulher da outra litografia que teve o rosto girado em direção ao novo companheiro. A árvore foi substituída por um muro. Como no exemplo dos indígenas não há qualquer menção a Rugendas ou à obra editada por Engelmann. O texto trata da escravidão na África e a sua perpetuação no tráfico para a América. Não há referência ao Brasil e a imagem ilustra o aspecto físico dos negros africanos. Como continuidade dessa matéria, *La Mosaïque*, num outro texto intitulado “Os negros (castigos domésticos)”,²⁰ descreve os diferentes castigos empregados para a punição dos escravos e menciona o instrumento “que a gravura

representa manipulado por um colono do Brasil”. Esta é a única referência ao país onde Rugendas havia desenhado “*d’après nature*” a cena litografada por Deroi. Embora a imagem exibida na revista tenha sofrido a supressão de algumas figuras, expediente necessário devido ao sentido vertical da folha de papel e das dimensões que a ilustração deveria ocupar, ela obedece, com grande fidelidade, ao trabalho executado para Engelmann. A comparação com o esboço de Rugendas preservado na Biblioteca Estadual Mário de Andrade, em São Paulo, nos permite arriscar dizer que a gravura teria sido copiada da litografia e não do registro produzido no Brasil e negociado por seu autor na Europa. É importante frisar que embora o empreendimento de Engelmann ainda não estivesse totalmente concluído em 1834, as pranchas reproduzidas nos periódicos acima mencionados integravam os cadernos que já haviam sido colocados em circulação. A única dúvida que se mantém pesa sobre a litografia *Chatimens domestiques* que, de acordo com Newton Carneiro,²¹ estudioso da figura de Rugendas, provavelmente teria vindo a público entre os anos de 1834 e 1835. Se essas imagens foram reproduzidas com base simplesmente nos cadernos distribuídos por Engelmann, sem o seu conhecimento e anuência, isso indica uma significativa rapidez na apropriação das imagens colocadas no mercado de impressões e na ampliação do âmbito da sua circulação.

De fato, a década de trinta do século XIX é considerada pelos estudiosos da história das edições na França como um período significativo na ampliação da produção de artigos ilustrados (fascículos, livros e jornais) nos quais o emprego da “gravura em madeira de topo” possibilitava a impressão da imagem no corpo do texto. Seu maior inconveniente, de acordo com Michel Melot,²² era a execução lenta e trabalhosa. O trabalho ainda exigia os recursos de dois especialistas, o desenhista e o gravador, sendo que este último esculpia o desenho na madeira através de instrumentos especiais, como os buris. Como as tarefas não podiam ser mecanizadas, elas passaram a ser distribuídas, única alternativa que se colocava para a indústria. Logo foi possível empregar vários gravadores na execução de uma mesma imagem gravada em pequenos cubos de madeira posteriormente aparafusados entre si e engastados na caixa tipográfica, onde ela dialogava com o texto impresso. Portanto, o avanço que esse procedimento trouxe, desde o seu emprego pelo inglês Thomas Bewick, restringiu-se ao proces-

so de reprodução da ilustração junto ao texto. O modo de gravação permanecia dependente da habilidade daqueles que esculpiam a madeira produzindo imagens através de traços, tramas e pontilhados, o que requeria tempo e implicava a obtenção de um resultado eventualmente criticado pelos círculos de artistas mais conceituados e mesmo pelos editores que consideravam as vinhetas gravadas em metal como os produtos mais preciosos e requintados.

Alguns autores atribuem o sucesso comercial das ilustrações executadas através da gravura em madeira como a adequação do produto a seu público. De acordo com Melot, a simplicidade, de certa forma ingênua, da imagem produzida através dessa técnica, era adequada ao consumo de um público iletrado, desprovido de conhecimento no campo das artes. As obras do próprio Thomas Bewick poderiam ser tomadas como exemplo dessa função pedagógica da ilustração. Portanto, teria se evidenciado nos meios mais cultivados o estabelecimento de uma certa diferenciação no valor atribuído à imagem artística e àquela produzida em grande escala para um mercado que se ampliava vertiginosamente. De qualquer maneira, a técnica da “*gravure sur bois de bout*”, como era chamada, literalmente invadiu o mercado editorial francês através de uma enxurrada de imagens que se infiltraram no texto escrito. Neste momento decisivo da história da imagem impressa, o seu processo de produção ampliava o mercado de trabalho para desenhistas e gravadores em detrimento dos créditos dados à autoria dos mesmos. Rugendas não foi poupado. Sua obra foi incansavelmente reproduzida, e os registros de suas aventuras no Brasil levaram divertimento e cultura para setores pouco privilegiados das populações européias. No entanto, os lucros do consumo das suas imagens, como os de tantos outros artistas mantidos no anonimato, restringiram-se às livrarias e editoras que colocavam no mercado textos ilustrados numa escala numérica até então inédita na história do livro.

As vistas do Brasil da Companhia Zuber

Talvez o exemplo mais surpreendente dos usos da obra de Rugendas na primeira metade do século XIX seja o panorama de vistas do Brasil confeccionado pela companhia Zuber de papéis de parede. Produzido com o

fim de ornar as residências da burguesia e das classes médias européias de acordo com gosto do momento, este conjunto de imagens ganhou uma repercussão comparável à dos demais veículos por onde circularam os registros apropriados de Rugendas. Elaborado de acordo com as técnicas mais refinadas do ramo, esse produto atingiu um sucesso de mercado notável. O consumo dessas imagens de Rugendas, ainda pouco conhecidas, revela a existência de uma demanda por “figuras exóticas”, e teve como efeito a disseminação de imagens sobre o Brasil tão fascinantes quanto verossímeis, que tinham por maior virtude a capacidade de fazer sonhar, de transportar para terras longínquas aqueles que, de suas poltronas, as contemplavam. O papel de Rugendas na história da produção desse artefato decorativo, embora fundamental, está longe de permitir que o consideremos seu protagonista. De fato, sua participação se aproxima mais à daquela própria de um anti-herói, ou do personagem de uma tragédia, incapaz de exercer qualquer força sobre o destino de sua obra, que ganha o mundo guiada por outras mãos. O uso criativo dos desenhos de Rugendas para a elaboração de um panorama reproduzido em papel para ser afixado em paredes de residências foi resultado do empreendimento de um rico industrial de Rixheim, na Alsácia, e acionista da companhia de Engelmann desde 1816. A companhia Jean Zuber de papéis de parede, como outras manufaturas, tais como suas concorrentes instaladas em Paris, lançou no mercado mundial as “vistas” de países longínquos ou imaginários. No Museu do Papel de Parede, em Rixheim, estão expostos exemplares que têm por tema a China, a América do Norte, a Índia e a Itália. De acordo com Bernard Jacqué,²³ os panoramas, assim denominados apenas no século XX, obtiveram grande sucesso de mercado entre os anos 1804 e 1860 e podem ser considerados exemplos de uma “visão exótica onde se projetam os valores industriais conquistadores do mundo” num momento em que “o mundo das luzes ganha as cores do romantismo”. Um sonho verossímil onde a civilização dialoga com a natureza exuberante e sensual que nem sempre pode ser controlada e, por isso mesmo, mantém o seu mistério e o seu fascínio. Para construir esses verdadeiros portais oníricos os artistas deveriam ter, além do talento necessário para suscitar, através da representação gráfica, a imaginação dos espectadores, informações as mais precisas possíveis sobre o motivo, no caso

o país escolhido para ser representado. Em resposta à proposta de Zuber, Deltil, contactado para desenhar “a paisagem de vistas da América do Sul”, lhe encaminha um primeiro esboço do trabalho acompanhado de uma carta da qual foi extraída a passagem abaixo reproduzida:

Acho que a escolha do tema é extremamente feliz (...) um tema europeu e que pode circular nas quatro partes do mundo. Além disto, não é fantasioso, como os que passam como as modas, e é independente de acontecimentos políticos, não incomodando a ninguém e sendo interessante para todos. Este tema deve, na minha opinião que eu creio ser também a sua, obter o maior sucesso. Apenas uma dificuldade existiu e eu vos adianto que ela me trouxe embaraços dos quais não me livreí sem dificuldades, era, como eu já vos disse, o problema de reunir um grande número de figuras e de costumes variados, de animais ferozes e domésticos, de antropófagos e europeus de embarcações à vela e florestas virgens, combates, caças e plantações onde negros e negras serão vistos ocupados com trabalhos tranqüilos. Não é mais suficiente, no momento em que nos encontramos, representar vistas de paisagens e monumentos, é necessário falar à imaginação, é necessário ação, movimento e que todo o interesse repouse sobre os personagens que são sempre o sujeito principal apesar do título da obra não anunciar nada além da paisagem.²⁴

A fonte buscada por Deltil foi encontrada nas oficinas de Engelmann. Dessa maneira, as *Vistas do Brasil* foram elaboradas com base nos desenhos de Rugendas, sem que nada de realmente novo fosse inventado, através da combinação de vários elementos às vezes presentes em desenhos diferentes. Alguns motivos foram repetidos, outros excluídos ou alterados, mas em cada centímetro do panorama é possível reconhecer os registros de Rugendas. Na descrição encaminhada a Zuber, Deltil se refere à divisão da *Viagem pitoresca ao Brasil* em oito quadros principais sendo que a cada um corresponderia um tema ali representado. A menção ao título da obra editada por Engelmann não foi ao acaso e, obedecendo à divisão proposta pelo próprio Deltil, é possível identificar algumas das litografias da Casa Engelmann que evidentemente foram reagrupadas de acordo com critérios muito diferentes daqueles que orientaram a empreitada em que Rugendas participara de forma ativa e decisiva.

O primeiro quadro representa, na proposta de Deltil, “uma vista do Rio de Janeiro tomada da Igreja Nossa Senhora da Glória. O tema é a caça

aos touros selvagens”.²⁵ Apesar do sentido invertido as pranchas 9 (assinada por Bichebois e Adam) e 5 (por Bonnington e Adam) são facilmente reconhecidas.²⁶ O primeiro plano, onde a caça aos touros selvagens está representada, sofreu alterações maiores do que a imagem de fundo, reproduzida quase que na sua integridade. Alguns touros e cavaleiros a mais foram suficientes para a obtenção de maior ação na cena que na litografia recebe a localização das margens do Rio das Velhas, em Minas Gerais. O segundo quadro “representa um encontro dos índios com os viajantes europeus”. Uma das poucas litografias executadas pelo próprio Rugendas, o registro do encontro da expedição Langsdorff com os indígenas brasileiros, cujo esboço encontra-se depositado na Biblioteca Mário de Andrade, serviu como modelo para Deltil que simplesmente adornou as cinturas dos corpos nus dos habitantes da floresta e substituiu o papagaio por uma arara de efeito plástico mais impressionante.²⁷ O terceiro e quarto conjuntos representam “o interior de uma floresta virgem do Brasil”. Nos primeiros planos “a caça ao crocodilo” e “uma caça ao tigre (ou onça)”, “no fundo uma ponte de lianes, diversos detalhes dos costumes dos selvagens”.²⁸ A visão da vida selvagem, integrada a uma natureza exuberante, generosa, mas também hostil, foi composta por duas das litografias da *Viagem pitoresca ao Brasil* reinventadas na primeira metade do século XIX: a *Chasse au tigre* (assinada por Adam) e a *Pont de Lianne* (assinada por Joly). A cena que apresenta o selvagem despido transportando uma criança nos ombros, através de um precária ponte em meio à floresta onde a magnífica vegetação conduz ao infinito, constitui-se numa verdadeira visão do mundo fascinante ainda intocado pela civilização. O crocodilo à espreita e a onça enfrentada com armas trazem o lado ameaçador do que poderia ser apresentado como paradisíaco. O quadro seguinte “representa um comboio num desfiladeiro” e embora acrescido de muitos elementos, principalmente cavaleiros, baseou-se nas figuras das pranchas que receberam as legendas *Habitans de Minas* e *Convoi de diamants passant par Caiete*. A seguir, uma cena de combate entre europeus e os índios que, de acordo com a explicação de Deltil, “freqüentemente devastavam as plantações”. A litografia intitulada *Guerillas* foi utilizada praticamente sem alterações. A violência desta cena é sucedida pelo trabalho diligente dos negros nos dois últimos

quadros, sendo que essas quatro últimas faixas foram elaboradas em total acordo com a prancha intitulada *Recolte du café* assinada por Deroi, acrescentada do mar como plano de fundo onde várias embarcações navegam e o emprego do amarelo parece sugerir a presença do sol que se põe. Essa construção pictórica corresponde ao projeto explicitado por Delteil onde uma série de ações se sucedem num cenário para onde o espectador é capaz de viajar tranqüila e confortavelmente instalado na sua sala de estar. Uma jornada plena de situações pitorescas que atraem a curiosidade e estimulam a imaginação. Assim, da poltrona de sua casa, o europeu pode sonhar com o Brasil. Apesar da utilização dos registros de Rugendas ter sido tão importante, vale a pena indicar algumas questões que neste artigo não serão aprofundadas. O caráter documental dos desenhos de Rugendas, resguardado e, até certo ponto, valorizado por Engelmann, é substituído por um simples compromisso com a verossilhança que permitiu a reunião aleatória de informações que correspondiam, nas pranchas da *Viagem pitoresca ao Brasil*, a situações geográficas distintas. Dessa maneira, a paisagem composta por Delteil é fictícia e as ações que ali se desenrolam tem por meta privilegiada o prazer e a diversão no lugar da transmissão do conhecimento adquirido durante uma expedição científica. Além disso, o tratamento dado à escravidão merece ao menos um pequeno comentário. A presença do conflito nas relações escravistas, apresentado em vários dos registros de Rugendas litografados por Engelmann, está ausente das cenas do panorama da Zuber. A menção ao trabalho realizado pelos negros se dá principalmente nos dois últimos quadros onde as atividades se desenrolam de maneira tranqüila e harmoniosa. A elegância dos trabalhadores supervisionados por capatazes estáticos, a plasticidade com que foram vestidos e a composição dos grupos não deixou lugar a qualquer cena de violência transformando tarefas penosas em atividades suaves. As atividades agrícolas parecem leves e o resultado compensador. As situações de degradação da dignidade inerentes à escravidão, mencionadas no texto e em várias das pranchas da *Viagem pitoresca ao Brasil* — dentre as quais podemos citar a do castigo executado em praça pública, onde os negros são severamente espancados, e a do porão do navio negreiro —, estão ausentes do panorama de Zuber. Obviamente as escolhas recaíram sobre elementos muito

diversos daqueles selecionados pelos editores das revistas, que, através de algumas matérias curtas, efetuaram verdadeira propaganda antiescravista e que, para ilustrá-las, utilizaram-se dos trabalhos de Rugendas. Além dos exemplos já citados no presente artigo, vale a pena indicar a utilização da famosa cena do negro fujão conduzido pelo capitão-do-mato tomada por ilustração do texto sobre a situação dos negros em São Domingos veiculado no volume três do *Magasin Universel* em 1835.²⁹ O Brasil de Zuber evita a polêmica e a reflexão, dando lugar ao prazer e ao devaneio. Mesmo o combate presente no panorama circunscreve os seus atores à atmosfera de dignidade heróica incompatível com a escravidão descrita por Rugendas em suas imagens e no próprio texto que acompanha a obra editada por Engelmann.

A narrativa iconográfica de Deltail obteve um sucesso que compensou os investimentos técnicos e financeiros necessários à sua realização material. As trinta faixas de 54 centímetros de largura por 173 de altura que compõem as *Vistas do Brasil* foram elaboradas de maneira muito complexa e quase artesanal. Na primeira impressão desse trabalho foram utilizadas 1.693 pranchas gravadas em madeira e empregadas trinta tonalidades de cores: quatro azuis, quatro violetas, quatro vermelhos, seis cinzas, quatro amarelos, seis tons de pele, um marrom e um preto. Nesse processo cabia primeiro ao desenhista apresentar os quadros que eram gravados em matrizes de madeira após a separação das cores a serem utilizadas em cada uma. Antes de ser impresso com as imagens, o papel recebeu um fundo colorido. O efeito da luz do sol no céu azul foi obtido através do emprego da técnica do *irisé* que sobrepôs duas cores produzindo um *dégradé* que vai do azul da parte superior da imagem ao bege da altura do horizonte para baixo. Depois as pranchas foram impressas de acordo com a cor da tinta empregada em cada matriz, que foi precisamente ajustada no local exato que cada fragmento ocupa no desenho, o que requer uma grande habilidade dos impressores. Para tanto era utilizado como referência um sistema de picotes nas bordas das matrizes e de pontos impressos nas mesmas que indicavam onde cada elemento do desenho deveria se encaixar. Assim, as matrizes correspondentes a cada cor eram impressas sucessivamente na confecção das faixas. A primeira impressão das *Vistas do Brasil* ainda foi feita

em folhas de papel coladas uma a uma nas extremidades até que uma faixa fosse completada. As impressões seguintes se utilizaram de bobinas contínuas, o que proporcionou um resultado ainda melhor. Cada impressão produzia cerca de 150 exemplares. De acordo com Bernard Jaqué,³⁰ Zuber vendeu 19 conjuntos ainda não terminados no exercício de 1829 e 228 no de 1830, quando as vendas reunidas de todos os tipos de panoramas totalizaram 598. Durante o século XIX, foram feitas mais nove reimpressões correspondentes aos anos de 1832, 1834, 1840, 1845, 1854, 1857, 1862, 1866 e 1876. O sucesso obtido, principalmente no mercado europeu e norte-americano, justificou a ajuda financeira dada por Zuber a Engelmann em 1833 para concluir a *Viagem pitoresca ao Brasil*, que então havia tido sua confecção interrompida devido aos problemas financeiros enfrentados pelo empresário.

O pastiche nas vinhetas

Finalmente cabe mencionar o que poderia ser identificado como a apropriação menos significativa da obra de Rugendas. Ainda em 1835, a Casa Steinmann edita em Basel, na Suíça, um álbum denominado *Souvenirs de Rio de Janeiro*, composto por 12 pranchas, litografadas por Frederic Salathé, sendo duas confeccionadas a partir dos desenhos de Kretschmar, uma tendo por base o trabalho de Victor Barrat e as demais feitas a partir dos registros do próprio Steinmann. As litografias cuidadosamente aquareladas à mão foram ornadas com uma vinheta onde alguns dos motivos presentes na obra de Rugendas são entrelaçados com arabescos, abacaxis e bromélias. Ali encontramos a ponte de cipó, a caçada ao tigre, o negro da plantação, a colheita de café, as negras do Rio de Janeiro, os índios palmeiros. Tudo em pequeninos quadros simplificados adequadamente para a função que lhes foi atribuída: simples ornamento, mas, obviamente emblema, imagem que identifica, distingue e imprime características ao país que ali é representado. Os desenhos utilizados por Engelmann ganham importância talvez maior do que a de documentar uma expedição científica. O Brasil de Rugendas, ou pelo menos alguns de seus fragmentos, passam a integrar um repertório de informações, mas também de sonhos muito

mais amplo do que o do público consumidor da *Viagem pitoresca ao Brasil*. Certamente o ornato em volta da prancha complementa e sublinha o sentido da imagem central que não deve ser por ele ofuscada. Não nos detemos muito no trabalho de Steinmann, que pretendemos analisar com mais vagar em outra oportunidade, mas algumas informações são interessantes para compreendermos a amplitude do circuito percorrido pelos registros de Rugendas.

Johann Jacob Steimann chegou ao Brasil no ano em que Rugendas retornou à Europa, contratado para instalar uma oficina litográfica no Arquivo Militar. Embora estivesse a serviço do governo brasileiro, o suíço realizou trabalhos por conta própria, utilizando-se das instalações, das prensas e dos aprendizes que lhe foram fornecidos pela imperador do país recém-independente. Devido à sua ambição financeira teve vários desentendimentos com aqueles que o contrataram, que finalmente passaram a duvidar das suas habilidades, conforme a correspondência abaixo reproduzida documenta:

Oferece-me também apresentar a V. Ex^a a 2^a e 3^a estampa dos desenhos topográficos pelos quais V. Ex^a não deixará de conhecer, comparando-as com a 1^a estampa o melhoramento que temos obtido na perfeição da gravura sobre pedra, apesar de ser esta maneira de estampar mui precária e melindrosa, pois podem competir com as gravuras em *taille-douce*; e permita-me V. Ex^a enviar juntamente algumas estampas a lápis, que o alferes Abelê desenhou, para os nossos ensaios indispensáveis para o aumento deste novo estabelecimento, o qual ele se tem dedicado com mui louvado zelo, ao mesmo tempo que **os trabalhos a pena, e a tira-linhas, do Litógrafo Steimann, não correspondem ao que dele se devia esperar.** / Para instrução dos aprendizes tenho principiado a redigir um opúsculo sobre os preceitos e processos litográficos, aproveitando-me de alguns autores que têm escrito sobre esta matéria.³¹

Embora a acusação mereça uma investigação maior, vale notar que o litógrafo Steinmann recorreu ao amigo Salathé na elaboração do álbum que foi editado nas suas oficinas de Basel. Salathé converteu-se num profissional muito prestigiado pelas casas impressoras e produziu muitas outras vistas do Brasil “*d’après*” inúmeros outros artistas, tendo participado da elaboração de pranchas para o livro de Victor Frond intitulado *Brasil pitoresco*

mais de duas décadas depois. Já Steinmann, após o retorno do Brasil em 1833, manteve-se na pequena cidadezinha suíça, embora seu álbum tenha sido comercializado na França pela Maison Rittner & Goupil, importante distribuidora de estampas do século XIX. Mas, qualquer que tenha sido a repercussão do *Souvenirs de Rio de Janeiro*, a utilização dos desenhos da *Viagem pitoresca ao Brasil*, no ano em que o seu último fascículo foi concluído, evidencia a rapidez no processo de apropriação e reutilização de imagens, que desta maneira tornavam-se cada vez mais populares. Tal procedimento foi repetido em 1843, agora no Brasil, pela editora Laemmert, que como várias outras casas lançou um conjunto de vistas da capital do império intitulado *Album pittoresco do Rio de Janeiro*, com pranchas assinadas por Edouard von Schutz. Em 1853 o *Jornal do Commercio* anunciava:

Em Casa de E. E H. Laemmert, rua da Quitanda n. 77, se acha à venda o *Album Pittoresco do Rio de Janeiro*, contendo doze lindíssimas vistas brasileiras, a saber: o panorama do Rio de Janeiro em quatro folhas; Nossa Senhora da Glória com a vista da Barra, N. Senhora da Conceição, morro do Castello com o largo do Paço e a Praça do Mercado; São Bento; Palacete de S. M. I. em S. Christovam; Cemitério inglês; praia Vermelha e Pão de Assucar, Cascata da Tijuca com uma elegante capa em que se acham representadas mais 16 vistas pequenas do interior do paiz, objetos de história natural, physionomias de indigenas etc.³²

Das 16 vistas que constam da apresentação na capa mencionadas na notícia acima estão a colheita de café, os costumes de Goyaz e a ponte de cipós com os índios palmiteiros, concebidas para o álbum editado por Engelmann. Além dos sucessos de Rugendas encontramos emolduradas por papagaios, micos, abacaxis e bromélias outras imagens que podemos identificar com os desenhos de Debret e dos naturalistas Spix e Martius. Dessa maneira as imagens consumidas no mercado europeu voltavam ao Brasil em edições nacionais, auxiliando a venda e repercussão de outras vistas litografadas no Rio de Janeiro. As oficinas litográficas cariocas começavam a se desenvolver e a se constituir numa importante atividade, integrando inúmeros empresários e profissionais dedicados à produção e ao comércio de imagens da nossa cidade e do Império brasileiro. De alguma forma, o Brasil dos índios nus, dos negros sensuais, das florestas exuberantes, onde

o exotismo da flora e da fauna aguçavam a curiosidade dos estrangeiros, passava a integrar um repertório nacional de imagens que aos poucos se ampliará, ganhando novas características técnicas e estéticas e contribuindo para forjar outras identidades. Mas isso já seria uma outra história.



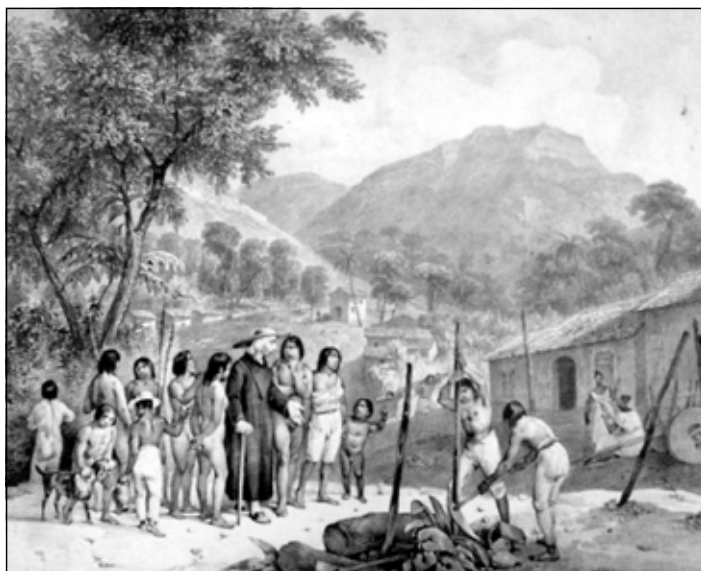
Marinheiros. 18,4 x 36,3 nanquim e lápis. J. M. Rugendas.



Matelots. J. M. Rugendas. Voyage pittoresque dans le Brésil.
Paris: Engelmann & Cia, 1835. Prancha 12 da quarta divisão.



Aldeia de Tapuios. *Nanquim e lápis. J. M. Rugendas.*



Aldea Tapuyos. *J. M. Rugendas. Voyage pittoresque dans le Brésil. Paris: Engelmann & Cia, 1835. Prancha 10 da terceira divisão.*



Castigo de palmatória. 15,4 x 22,4 cm lápis sobre papel. J. M. Rugendas.



Chatimens domestiques tapuyos. J. M. Rugendas. Voyage pittoresque dans le Brésil. Paris: Engelmann & Cia 1835. Prancha 10 da quarta divisão.



*“Botocuten auf der Tiergeriagd”. In Malerisches Unterhaltungsblatt.
N. 3, Zurich, 1829.*



*Chasse au Tigre. J. M. Rugendas. Voyage pittoresque dans le Brésil.
Paris: Engelmann & Cia, 1835. Prancha 13 da terceira divisão.*

Notas

¹ “Par une froide et triste soirée d’hiver, Emile a réuni tous ses jeunes amis, et pour les récréer d’une manière digne d’enfants instruits et bien élevés, il propose un jeu où chacun mettra au grand jour ses connaissances géographiques, un jeu qui au mérite de la nouveauté joindra, dit-il, l’attrait des images et des histoires, en un mot un jeu aussi instructif que amusant: Le tour du monde! E titre seul a enlevé tous les suffrages; le jeu est adopté à l’unanimité et a demandé un grand bruit. Emile présente sa boîte, l’œuvre et abandonne toutes les richesses qu’elle contient aux regards avides de son cercle enchanté. Les chinois et les sauvages, la Suisse et l’Indostan, l’Espagne et le Brésil, dans un admirable pêle-mêle, passent de mains en mains; puis après, les livres, le sablier, le globe, le petit voyageur, et jusqu’à ces gages de forme nouvelle qui promettent tant d’histoires intéressantes, tout est minutieusement regardé, et longuement admiré.” *Le tour du monde ou jeu du petit voyageur. Récréation instructive accompagnée d’une revue pittoresque de l’univers en trois parties: Astronomie, causeries familières — Géographie Physique ou merveilles de la nature, géographie politique, ou souvenirs de voyage.*

² Bann, Stephen. *Printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*. London: Yale University Press, 2001.

³ Komissarov, Boris. *Expedicao Langsdorff ao Brasil — 1821-1829*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento; Livroarte, 1988. Vol. 1.

⁴ Sobre os procedimentos técnicos utilizados na confecção de litografias durante o século XIX ver Ferreira, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994; Griffiths, Antony *Prints and printmaking. An introduction to the history and techniques*. London: British Museum Publications Limited, 1980 e Courboin, François. *La gravure en France des origines a 1900*. Paris: Librairie Delagrave, 1923.

⁵ Esse processo também foi utilizado na confecção de produtos menos nobres tais como rótulos para embalagens, menus de restaurantes, cartões de apresentação, santinhos para primeira comunhão e para luto etc.

⁶ Rugendas, Johnn Moritz *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann & Cia 1835. Prancha 12 da quarta divisão.

⁷ *Idem*. Prancha 13 da terceira divisão.

⁸ *Idem*. Prancha 10 da terceira divisão.

⁹ *Idem*. Prancha 10 da quarta divisão.

¹⁰ Esses esboços de Rugendas estão depositados na Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo.

¹¹ A coleção dos catálogos de venda da Maison Goupil encontra-se na Biblioteca Nacional da França e o Museu Goupil em Bordeaux possui cópias desse material.

¹² Rugendas, Johnn Moritz. *Op.cit.* Prancha 13 da terceira divisão.

¹³ *Malerisches Unterhaltungsblatt* N.3 Zurich, 1829.

¹⁴ *Botocuten auf der Tiergeriagd* in *Malerisches Unterhaltungsblatt* N.3 Zurich, 1829, p. s/n.

¹⁵ “*Au milieu de cette innombrable quantité de livres nouveaux, de récits périodiques et de journaux de tous genres qui seront un des traits caractéristiques de notre époque, il y a une sorte de témérité à venir se mettre sur les rangs, et surtout d’oser se proclamer d’avance plus utile et plus agréable que qui que ce soit. Nous le faisons cependant avec confiance. Le titre que nous avons choisi indique assez notre plan; ce titre sera une vérité et non pas une divise. Nous ne nous livrerons pas à des discussions arides; nous raconterons sans cesse, et a chaque récit sera joint une gravure qui représentera aux yeux ce que nous expliquerons à l’esprit. Ce sera un tableau animé, brillant et varié qui sera placé devant le lecteur; et comme la clarté est une des principales conditions de la bonté des choses, nous avons partagé notre travail en plusieurs divisions*”. *La Mosaïque, Le Livre de Tout le monde et de tous les pays*, Paris, 1833. Tome 1. p. 2 (grifos meus).

¹⁶ *La Mosaïque, Le Livre de Tout le monde et de tous les pays*. Paris, 1834. Tome 2. p. 33.

¹⁷ Em francês a expressão corresponde a “*gravure sur bois de bout*”, ou seja, xilografia esculpida na “superfície perpendicular às fibras das pranchas que são partes recortadas a discos obtidos pela serragem transversal do tronco da árvore” Ferreira, Orlando da Costa. *Imagem e letra*, São Paulo: Edusp, 1994, p. 44.

¹⁸ Rugendas, Johnn Moritz. *Op.cit.* Prancha 17 da terceira divisão.

¹⁹ *Idem*. “*Nègre & négresse dans une plantation*”. Prancha 6 da segunda divisão.

²⁰ “*Les nègres (châtiments domestiques)*”. *La Mosaïque, Le Livre de Tout le monde et de tous les pays*. Paris, 1834. Tome 2, p. 188.

²¹ Carneiro, Newton. *Rugendas no Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1979.

²² Melot, Michel. Le texte et l’image. In Chartier, Roger e Martin, Henri-Jean. *L’Histoire de l’édition française*. T. 3 *Le temps des éditeurs: du romantisme à la belle époque*. Paris: Fayard, 1990.

²³ Jacque, Bernard. 1830-1862, D’Un Brésil à l’autre: deux papier peints panoramiques, deux visions et deux Langages décoratifs. Fribourg: Musée d’Art et d’Histoire, 2000.

²⁴ Carta de 29 de maio de 1829. “*J’en crois le choix du sujet extrêmement heureux en ce que c’est (...) un sujet Européen et qui peut avoir cour dans les quatre parties du monde. En suite il n’est pas sujet de fantaisie, lesquels ordinairement passent comme les modes et il est indépendant des événements politiques en ce qu’il ne blesse personne et qu’il peut être intéressant pour tous. Ce sujet doit d’après mon avis qui je crois est déjà le vôtre avoir le plus grand succès. Une seule difficulté existait et je vous avance qu’elle m’a longtemps embarrassé et que je ne m’en suis pas tiré sans peine, c’était comme je vous l’ai dit de réunir un grand nombre de figures et de costumes variés, des animaux féroces et des animaux domestiques, des anthropophages et des Européens, des vaisseaux à voile et des forêts vierges, des combats, des chasses et des plantations ou l’on verra des négresses et des nègres occupés a des travaux paisibles. Il ne suffit plus au temps que nous sommes de représenter des vues de paysage et de monuments, il faut parler a l’imagination, il faut de l’action, du mouvement et que tout l’intérêt se porte sur les figures qui sont toujours le sujet principal malgré le titre de l’ouvrage qui n’annonce que du paysage*”.

²⁵ Descrição da maquete das *Vistas do Brasil* encaminhada a Zuber por Deltil.

²⁶ Rugendas, Johnn Moritz. *Op.cit* Prancha 5 e 9 da primeira divisão.

²⁷ *Idem*. Prancha 1 da terceira divisão.

²⁸ Descrição do esboço do painel feita por Deltil e enviada a Zuber em 1829 depositado no *Musée de Papier Peint a Rixheim*.

²⁹ *Le Magasin Universel*, Imprimerie de Pommeret et Guénot, Paris 1835, tome 3, p.125

³⁰ Jaqué. *Op.cit*.

³¹ Correspondência do brigadeiro Xavier de Brito ao conde de Lajes citado por Ferreira, Orlando da Costa. *Op. cit.*, p. 338. Grifos meus.

³² *Jornal do Commercio*. 13 de setembro de 1852.

Resumo

O presente texto procura analisar, no mercado francês de imagens reproduzidas em larga escala, a inserção de um pequeno conjunto de imagens sobre o Brasil produzidas em primeiro lugar por Johan Moritz Rugendas no período que se sucedeu à independência política do país. A relação entre as imagens escolhidas, os procedimentos utilizados nas suas produções, o público ao qual endereçavam-se e o mercado no qual se inseriam possibilita delinear a diversidade de usos e de sentidos que se fazem possíveis nesse momento em que os procedimentos técnicos não somente reproduzem as imagens, mas lhes imprimem uma potência antes desconhecida, tanto no que se refere à sua circulação quanto à proliferação de seus sentidos, das atividades e dos valores que passam a gerar.

Abstract

This text intends to analyze a small group of images depicting Brazilian landscapes, animals and inhabitants and originally drawn by Johan Moritz Rugendas during the years following Brazil's independence, in 1822. These images were reproduced and sold in the French market in the following years. The study of the relationship between the drawings, the reproduction techniques, the publishers and the potential buyers allows for the understanding of the diversity of uses and meanings generated by the diffusion of the images.