

O ÁLBUM BRASIL PITORESCO: GRAVURA E FOTOGRAFIA DE MÃOS DADAS MUDANDO A IMAGEM DO SÉCULO XIX

THE ALBUM 'BRASIL PITORESCO': ENGRAVING AND PHOTOGRAPH HAND IN HAND CHANGING THE IMAGE OF THE XIX CENTURY

Regiane Aparecida Caire da Silva¹
Francisca Rosemary Ferreira de Carvalho²

Resumo

O trabalho aponta a parceria entre a litografia e a fotografia ocorrida pela primeira vez no Brasil na solução iconográfica do álbum *Brasil Pitoresco*, impresso na Maison Lemercier, França, em 1861. A edição, além do texto de Charles Ribeyrolles, foi ilustrada com litografias baseadas nas fotografias de Victor Frond, obtendo grande sucesso. Objetivou-se mostrar que o álbum contribuiu significativamente para a inovação da reprodução da imagem, bem como compreender o *modus operandi* das técnicas litográfica e fotográfica e na junção entre elas, resultando em um novo recurso no século XIX nomeado Fotolitografia. A análise possibilitou maior compreensão do projeto de Frond conferido entre dois processos distintos na construção da imagem, um por meio fotoquímico-mecânico, o outro pela a mão do litógrafo e o hibridismo entre eles. Portanto, o conhecimento tecnológico, não desvinculado das questões do contexto social, histórico e gráfico, reforça a necessidade de se discutir a relação entre ciência, técnica e tecnologia na interação de dois meios de trabalho em meados do Oitocentos: o manual e o industrial.

Palavras-chave: Victor Frond; fotografia; litografia; fotolitografia; gravura.

Abstract

This work points out the partnership between lithography and photography that occurred for the first time in Brazil in the iconographic solution of the album *Brasil Pitoresco*, printed at Maison Lemercier, France, in 1861. The issue, in addition to the text by Charles Ribeyrolles, was illustrated with lithographs based on Victor Frond's photographs, achieving great success. The aim was to show that the album contributed significantly to the innovation of image reproduction, as well as to understand the *modus operandi* of lithographic and photographic techniques and the junction between them, resulting in a new resource in the 19th century called Photolithography. The analysis enabled a greater understanding of Frond's project, which was conferred between two distinct processes in the construction of the image, one through photochemical-mechanical ways, the other through the hand of the lithographer, and the hybridism between them. Therefore, technological knowledge, not unrelated to issues of the social, historical, and graphic context, reinforces the need to discuss the relationship between science, technique, and technology in the interaction of two means of work in the mid-eighties: the manual and the industrial.

Keywords: Frond; photography; lithograph; photolithography; engraving.

¹ Doutora, UFMA - Universidade Federal do Maranhão – DEARTV Departamento de Artes Visuais Universidade Federal do Maranhão – São Luís, Maranhão, Brasil, regiane.caire@ufma.br; ORCID: 0000-0001-5828-6003

² Mestre, Pesquisadora do Projeto UFMA, São Luís, Maranhão, Brasil, theskaatonhac@hotmail.com; ORCID: 0000-0002-3018-0837

1. Introdução

O artigo teve como tema impulsionador a gravura e a fotografia como processos de reprodução da imagem do século XIX. Naquele momento, havia parceria entre técnicas tradicionais como a xilografia, calcografia e a mais jovem delas a litografia com a incipiente fotografia. Esse processo híbrido, chamado por alguns de fotogravura, fotolitografia, fotoxilografia, zincografia entre outros, possibilitou novos meios de produzir a imagem, ocasionando um momento relevante da história gráfica e da cultura visual provocando uma mudança radical na iconografia do século XX.

A parceria estudada neste trabalho trata do processo litográfico na interpretação da fotografia de Victor Frond encontrada no álbum *Brasil Pitoresco*, de 1861. A análise possibilitou maior compreensão do projeto de Frond e também da importância conferida entre dois processos distintos na construção da imagem, um por meio fotoquímico-mecânico e o outro com a mão do litógrafo. Segundo Maria Antônia Couto da Silva (2011), este impresso é considerado um dos pioneiros a utilizar o recurso fotográfico com a gravura litográfica na divulgação da imagem brasileira. Teve grande repercussão na época, sendo comentado pela imprensa do período com alguns artigos causando impacto devido aos temas abordados no texto de Ribeyrolles e pela visão crítica de Frond da sociedade brasileira, na verdade a imagem de Frond destacou-se mais do que o texto.

Não faremos um estudo aprofundado sobre a interpretação iconográfica e social do *Brasil Pitoresco*, para isso temos os trabalhos das investigadoras Lygia Segala e Maria Antônia Couto da Silva³. Nossa pretensão é averiguar o processo técnico da reprodução das imagens, da litografia e fotografia no século XIX.

Para tanto, o suporte teórico utilizado são os estudos de pesquisadores sobre a técnica e tecnologia, os *fazer e saberes* relegados por muito tempo. Deste modo, nos interessa o *modus operandi* de artefices da imagem, baseando-nos na historiografia de História da Ciência no segmento da *Techné* e com o propósito de contribuir para as histórias da arte e do impresso. Rafael Cardoso no prefácio de seu livro *Impresso no Brasil: 1808 – 1930*, exprime muito bem o pensamento que nos move.

A tendência de supervalorizar a memória do discurso, muitas vezes escamoteando os aspectos ligados ao fazer e à técnica, talvez seja o legado ainda do bacharelismo, tão marcante em nossa tradição intelectual. Em nível profundo, pode ser que reflita também o menosprezo que a sociedade brasileira sempre reservou para os que sujam as mãos com o trabalho. (CARDOSO, 2009, p. 9).

Esta visão de menosprezo “pra os que sujam as mãos com o trabalho” que Cardoso aponta não é uma característica apenas brasileira, na história esse preconceito já é descrito desde Aristóteles. Naquela época a divisão entre técnica e ciência estava associada, respectivamente, ao trabalho escravo considerado inferior por natureza e dos homens liberais voltados para a contemplação da verdade. Portanto, as artes liberais seriam atividades dos

³ A pesquisa de doutoramento *Um monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861)* de Maria Antônia Couto da Silva (2011), traz muitas contribuições sobre o livro *Brasil Pitoresco* com estudo nas relações entre a pintura e a fotografia. Outra fonte relevante e pioneira é o trabalho, também de doutoramento, *Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond* de Lygia Segala (1994), sobre a mesma obra com olhar para o contexto social do Rio de Janeiro no período do lançamento do livro, bem como a trajetória política dos autores franceses Frond e Ribeyrolles, e associação à ideologia das Luzes.

homens livres que pensam e as mecânicas ou manuais ao exercício dos escravos. Grandes discussões aconteceram entre meados do século XVI e XVII sobre essa condição, momento em que surgem tratados de artistas, engenheiros/arquitetos e de técnicos apoiando a importância dos saberes mecânicos. Assim, a defesa das artes mecânicas em não ser apenas uma operação prática e servil, implicou na alteração de uma visão milenar da ciência, ocorrendo o término da distinção entre o conhecer e o fazer (ROSSI, 2001).

Revisões historiográficas sobre a história da ciência igualmente aconteceram em relação aos *saberes e fazeres*. Em 1957, reuniram-se estudiosos como M. Clagett, R. Merton, T. Kuhn e o casal M. Boas e R. Hall para debaterem “suas divergentes concepções sobre teoria/prática; ciência/sociedade; revoluções/continuidades nas ciências e outras questões espinhosas”. Essas discussões refletiram intensamente “no fazer, pensar e ensinar história da ciência entre cada um dos autores ou grupo de autores. Ou em poucas palavras: as divergências eram de natureza historiográfica” (ALFONSO-GOLDFARB; BELTRAN, 2004, p. 48-49). Com essa mudança encontramos, hoje, uma historiografia mais alargada com a inclusão das práticas e dos artefices de diversos setores como objetos de investigação. É nesse sentido que este trabalho se desenvolveu ao estudar a fotografia e a litografia, seus processos e atores.

Por isso, a nossa intenção é entender o que mudou com a chegada da fotografia e, conseqüentemente, a impressão gráfica no Oitocentos. A renovação historiográfica voltada ao conhecimento tecnológico não desvinculado das questões do contexto social e histórico vem reforçando a necessidade de se discutir a relação entre ciência, técnica e tecnologia na interação de dois novos meios de trabalho: o artístico e o gráfico.

Com grande profundidade sobre o tema, Ivins (1975, p. 169) destaca a importância do descobrimento da fotografia e dos processos fotomecânicos auxiliares com progresso embasado na física e na química, não apenas no manual. Para o autor, graças à fotografia, a ciência e a arte uniram-se e influenciaram a mentalidade dos nossos dias, as histórias da técnica, da arte, da ciência e do pensamento dividiram-se em “eras pré e pós-fotográficas”.

Conhecer os processos manuais, de fabricação ou desenvolvimento de objetos somados ao estudo teórico faz com que exista um equilíbrio do conhecimento. Richard Sennett (2009, p. 21-20) deixa claro que a conquista do conhecimento pleno acontece na “relação íntima entre a mão e a cabeça”. Logo, no equilíbrio entre ambas.

Dessa maneira, averigua-se a linha limítrofe entre o que se refere à gravura e à fotografia no século XIX. Onde termina uma para dar espaço a outra, ou até que momento caminharam juntas. Após libertadas, a fotografia segue seu caminho singular, gerando possibilidades transformadoras no século XX na reprodução da imagem que chega à escala industrial e as técnicas da gravura como meio de expressão criativa dos artistas. Neste contexto técnico, apoiamos-nos em autores como Orlando da Costa Ferreira (1994), Annateresa Fabris (1998), Rafael Cardoso (2009), Joaquim Marçal Ferreira de Andrade (2009), Douglas Mc Murtrie (1982), Ivins (1975), Meggs e Purvis (2009), entre outros. As fontes iconográficas do álbum *Brasil Pitoresco* foram consultadas na Biblioteca Brasileira Mindlin⁴ e na Coleção Brasileira Itaú⁵, ambas em acervo digital.

⁴ Ver: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6849>

⁵ Ver: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/autor/18375/victor-frond>

2. A Reprodução da Imagem: do Desenhista ao Processo Fotomecânico

O século XIX vivenciou um número significativo de possibilidades de multiplicação da imagem gráfica⁶. Como aponta Ivins, vários desses processos, sob o ponto de vista prático, desapareceram com a rapidez em que outros novos surgiam. O autor declara ser “muito difícil, se não impossível, dizer sobre um impresso em relevo de meados do século [19] que procedimento exato se utilizou em sua confecção” (IVINS, 1975, p.167, tradução nossa). No entanto, pesquisadores da história da técnica tentam descrever e contextualizar esses múltiplos processos do Oitocentos acrescidos de experimentos derivados dos processos fotográficos testados por gravadores e impressores.⁷ Portanto, não cabe, neste trabalho, falar sobre todas essas parcerias entre as diferentes tipologias da gravura com a novata fotografia, mas dedicamos especificamente a interação de duas novidades do século XIX: a litografia e a fotografia.

Para Benjamin (2012), que contextualizou “a era da reprodutibilidade”, o uso da litografia se distanciou dos processos anteriores de reprodução da imagem como a xilografia e calcografia. A facilidade de o próprio artista desenhar sobre a pedra provocou criações sempre novas. Dessa forma, “as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana”. Mas alerta para a recém-chegada fotografia, gradativamente, mais veloz na produção da imagem.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem [fotográfica], a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a fala. (BENJAMIN, 2012, p. 80).

Na verdade, essa desobrigação da mão na produção da imagem gráfica fica mais evidente quando o processo fotomecânico, de captação e fixação, domina o cenário gráfico deixando as técnicas tradicionais da gravura destinadas ao trabalho criativo dos artistas. Orlando da Costa Ferreira classifica o que para ele seria a “gravura original”, produzida por artistas e a “estampa”, descrita em três momentos diferentes. Primeiro, a simples “reprodução” da estampa procedente de uma matriz gravada; segundo, a “gravura de interpretação” quando o desenho passado para a matriz é feito pelo gravador; e por último, a “gravura de reprodução” que é a cópia de outra gravura. (FERREIRA, 1994, p. 31).

Nem por isso as estampas consideradas “reprodução industrial”, na época do império, foram menosprezadas. Pelo contrário, Ruy Barbosa as iguala com as “belas artes” em discurso proferido em 1882, defende as “artes aplicadas” referindo ao movimento inglês de renovação das artes industriais, Arts and Craft, e cita as técnicas vigentes. Diz Barbosa,

[...]as obras notáveis já não apelam para o público unicamente pela tela, pelo desenho, ou pela escultura original, senão pelos infinitos modos de reprodução industrial que se acumularam em nosso tempo: a gravura, a litografia, a fotografia, a helioplastia, a galvanoplastia, a moldagem sob os seus vários processos. (BARBOSA, 1882, apud. FERREIRA, 1994, p. 201).

⁶ Alguns termos mais utilizados no século XIX para a reprodução da imagem: Xilografia, Calcografia, Litografia, Cromolitografia, Fotoxilografia, Autografia, Zincografia, Clichê, Fotogravura, Fotolitografia, Politipo. No processo de multiplicação de matrizes encontramos a Estereotipia e Galvanoplastia.

⁷ Para melhor compreensão sobre os vários processos gráficos ver: *Imagem e Letra* de Orlando da Costa Ferreira; *História do Design* de Meggs e Purvis; *Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930* de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, in: *Impresso no Brasil*.

A litografia, como destacou Benjamim, marcou o século XIX pela quantidade expressiva de imagens produzidas por esse processo em periódicos, livros, rótulos, cartazes, com redução do custo para os editores. A diferença no gasto com a litografia em relação a xilografia e a calcografia, está no fato de o próprio artista desenhar sobre a pedra, o que parece ser simples não era para as outras técnicas. Normalmente havia uma rede de produção da imagem impressa⁸. Poderia ser composta por três profissionais, a começar pelo desenho do artista, o gravador (intérprete)⁹ que grava a imagem no condutor¹⁰ de madeira ou metal e, por último, o impressor produzindo a estampa.

O gravador, peça chave nesta rede, também interpreta o desenho feito pelo artista, como veremos mais adiante na gravura litográfica do *Brasil Pitoresco*. Portanto, a fidelidade e a qualidade da estampa estavam diretamente relacionadas à habilidade deste indivíduo. Deste modo, o gravador pertencia a uma mão de obra especializada e cara. Segundo Sachiko Kusukawa (2000, p. 92), “O valor da produção das ilustrações poderia tomar até três quartos do capital investido para produzir um livro e, portanto, blocos de madeira e placas de metal foram considerados como ativos valiosos por impressores”.

A litografia, além de mais econômica para os editores, por não necessitar de gravadores e o próprio artista desenhar sobre a pedra, tinha outra vantagem, a matriz poderia ser reaproveitada por muitas vezes. Bastava ser granida com um ponçador removendo o desenho anterior, tornando-se apta para novas tiragens sem comprometimento da impressão.

A descoberta da litografia aconteceu pela falta de recursos financeiros que Alois Senefelder (1771-1834) teve para imprimir suas peças musicais. Ao tentar solucionar o problema, desenvolveu a técnica planográfica que dominaria as artes gráficas no Oitocentos e até meados do século XX, primeiramente denominada como “impressão química”. No início, Senefelder tentou usar a matriz de pedra calcária no processo em relevo, esculpindo ou colocando ácidos na superfície.

No entanto, foi só observar melhor o processo da autografia que havia descoberto (isto é, da transferência de imagens e textos para a pedra por meio de papel especialmente preparado) que passou a estudar o fenômeno da repulsão entre óleo e a água, tendo finalmente inventado o processo litográfico em 1798. (FERREIRA, 1994, p. 103).

A pedra depois de granida fica bem porosa e limpa de gorduras, removendo inclusive desenhos ou sombras de impressões anteriores. O desenho deve ser feito com material graxo, pode ser com lápis, pena, pincel, o importante é o material gorduroso entrar nos poros da pedra. Após a finalização do desenho vem o preparo da superfície, utiliza-se goma-arábica e ácido nítrico. A função é tornar as áreas trabalhadas mais resistentes à água e a áreas em branco (onde não há desenho) mais higroscópicas. Com 24 horas de descanso e completamente seca, a preparação é retirada com uma esponja embebida em água, em seguida remove-se o desenho com terebintina. A imagem some, “ficando latente como a fotografia”, voltando com a primeira entintagem durante a impressão das provas. (FERREIRA, 1994, p. 107).

⁸ Ver: *A rede de produção da imagem nos primeiros livros impressos*. (CAIRE SILVA, 2013)

⁹ Pode nessa rede de produção ser acrescentado mais dois elementos: um artífice que passa o desenho para a matriz, ele não é nem o desenhista e nem o gravador, e por último, se a imagem impressa for colorida, o iluminador pintando cada estampa individualmente.

¹⁰ Orlando da Costa Ferreira faz um lembrete que o termo “condutor” da imagem pode ter outros nomes como matriz, chapa, placa, normalmente para os processos xilográfico e calcográfico. (FERREIRA, p. 35)

A impressão envolve o impressor e o espojador que umedecerá a pedra calcária a cada entintagem, o impressor aplica a tinta gordurosa com um rolo de couro nas áreas da imagem gravada. Essa etapa é o diferencial do processo e o ponto chave da descoberta de Senefelder, a imagem processada com a tinta gorda repele a água e a parte branca higroscópica rejeita a tinta, princípio de que óleo e água não se misturam, coloca-se o papel sobre a pedra e a prensa planográfica finaliza a impressão.

A versatilidade do processo litográfico era muito grande, poderia imitar visualmente outros meios como as linhas e chapados da xilografia, os meios tons do metal, as aguadas da aquarela, pinceladas de pintores, novas tipologias de letras, e muitos efeitos visuais. Inclusive será essa técnica que proporcionará a união com a fotografia, como veremos adiante.

E a fotografia, como ela se encontrava no Oitocentos?

Não falaremos sobre a ampla história deste processo, muito já foi dito e bem mais aprofundado do que faremos aqui, mas dos recursos que dela provieram e a sua intersecção com a gravura, principalmente com a litografia. Ivins diz que a importância deste evento “para a história da técnica, da arte, da ciência e do pensamento pode dividir-se com acerto e convincentemente em eras pré e pós fotográficas”, situa a “pré-história da fotografia” nos experimentos feitos com a luz (óptica) e outros com a química, esta confluência teve o século XIX como terra fértil (IVINS, 1975, p. 169).

A produção industrial e a alta demanda da imagem como meio de informação visual, considerando que ainda no Oitocentos há uma parcela considerável de analfabetos, procura um meio que atenda requisitos como “exatidão, rapidez de execução, baixo custo, reprodutibilidade” (FABRIS, 1998, p. 12). Neste cenário dominado pela litografia, surgem experimentos químicos associados à luz, não esquecer que desde o final do século XVIII “são feitas várias experiências na França e na Inglaterra para obter superfícies sensíveis à luz e para fixar as imagens, graças ao emprego de sais de prata. Esses processos, associados à câmara escura, lançam as bases do princípio da fotografia” (FABRIS, 1998, p. 12-13).

Deve-se ressaltar que foram vários colaboradores na construção do processo fotográfico, logo, não foi um percurso linear (FRIZOT, 1989). Neste trabalho apontaremos nomes que com suas experiências conseguiram captar a imagem sem o auxílio do desenhista/artista e puderam fixá-la sem ajuda do gravador. Segue uma descrição mais detalhada de alguns experimentos e seus atores.

Sobre o uso do sol (luz) para gravar a imagem, encontramos o litógrafo Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), na França, utilizando o betume da judeia, normalmente solúvel em certo tipo de óleo, que se tornava insolúvel quando exposto ao sol. Em 1826, preparou uma chapa metálica usada para gravura e cobriu a superfície com esse betume. Pegou uma gravura impressa e encharcou o papel com material gorduroso para deixá-lo translúcido, assim depositou o papel sobre o metal e expôs ao sol¹¹. As linhas escuras da gravura impediram a passagem dos raios solares enquanto que as outras partes em claro a luz pode endurecer o betume. Depois, ao banhar a chapa com óleo, removia-se o betume que estava abaixo das linhas escuras da gravura que não endureceram. Nada mais intuitivo que colocar a chapa em mordentes e gravá-la em água-forte, processo da gravura calcográfica¹². Ainda não era uma

¹¹Esse processo de gravar com o sol chama-se Heliografia.

¹²A gravura calcográfica consiste de uma matriz de chapa metálica que pode ser, normalmente, em cobre ou latão, muito utilizada na reprodução da imagem em livros impressos a partir do século XVII na Europa. Esta gravura chamada de encavo, necessita de prensa específica de alta pressão, a tinta é depositada nestes sulcos da chapa, e o

fotografia mas com o uso da luz estava pronta uma matriz feita por reprodução mecânica (IVINS, 1975, p.171). Ainda em 1826, Niépce não querendo usar o desenho para fazer as matrizes, usou novamente o betume da judeia em folha de peltre (uma liga de metal mais maleável) para gravar a imagem. Desta vez não a colocou no sol para gravar com um desenho em papel transparente, mas deixou o metal em uma câmara escura¹³, apontando para uma janela durante um dia inteiro. Deste modo, conseguiu captar a imagem externa diretamente na superfície, ainda indefinida, novamente sem o auxílio do desenho manual (MEGGS; PURVIS, p.185).

Este processo com a gravação da imagem em metal por meio de recursos análogos aos da gravura foi denominado Fotogravura, e se desenvolveu, posteriormente, na imprensa introduzindo a fotografia na ilustração, depois que a captação da imagem ficou mais definida com os sensibilizantes. “A maneira de Niépce conceber a fotografia corresponde, portanto, a métodos que só se tornarão importantes de forma gradativa, mas que regulam a existência de inúmeros artefatos fotográficos não desprezíveis, como a imprensa ilustrada, os livros e a reproduções fotomecânicas.” (FRIZOT, p. 39).

As experiências de Niépce prosseguiram em 1827, agora com o vidro e em parceria com o pintor de cenários e inventor do diorama Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Com união de trabalho e experimentos, os artistas desenvolveram o Daguerreótipo, um processo de captura da imagem bem próximo ao real, um objeto único, sem possibilidade de reprodução (IVINS, p. 171). Para Annateresa Fabris, não importa que o daguerreótipo seja um *unicum*, a autora compara sua unidade com os retratos pintados e as miniaturas processos tradicionais dos artistas. “Seu poder de sedução está na fidelidade da imagem e no preço relativamente módico, que lhe permite entrar em concorrência com os retratos feitos à mão”. (FABRIS, 1998, p.14).

Outra investigação na busca de recurso que ajudasse o registro da imagem da paisagem foi feita por Henry Fox Talbot (1800-1877). Segundo Meggs e Purvis, Talbot refletiu “como seria maravilhoso se fosse possível fazer com que essas imagens naturais se imprimissem por si mesmas de modo duradouro e permanecessem fixas no papel”. Importante passo para contribuir com experimentos da época, agora fixar a imagem no papel. Passou a pesquisar sobre o nitrato de prata, pois sabia que era sensível à luz. Usando sais e o nitrato de prata, preparava o papel com essa solução e, depois de seca a folha, depositava na superfície objetos planos como rendas, folhas de plantas, fibras, prensadas em vidros e expostas ao sol. Este processo foi chamado por Talbot de *desenho fotogênico* (como os fotogramas) e obteve-se contornos bem definidos sem o uso da mão para desenhá-los, mas sem definição total da imagem (MEGGS; PURVIS, p.187).

Dois problemas eram cruciais para a imagem fotográfica: ser permanente, isto é, fixar no papel, e ter cópias idênticas. O astrônomo e químico John Herschel (1792-1871), com experiências usando tiosulfato de sódio, conseguiu estabilizar a imagem do processo de Talbot e interromper a ação da luz fixando-a, em fevereiro de 1839. Comunicado o evento a Talbot, tanto ele como Daguerre adotaram o método de Herschel que também definiu os

papel (umedecido) dever buscar a tinta depositada por meio da pressão do cilindro, resultando na impressão da imagem.

¹³A câmara escura é conhecida pelos pintores desde o século XV. Consiste em observar a imagem projetada do exterior através de um pequeno orifício em um quarto ou caixa escuros. Com o passar dos tempos, a câmera obscura ficou portátil com a redução de tamanho, de modo que artistas e pesquisadores pudessem carregá-la com facilidade.

termos “negativo e positivo” e nomeou de Fotografia o processo de Talbot.

Durante aquele mês, Talbot resolvia o problema da imagem negativa fazendo uma cópia-contato da imagem com outra folha do seu papel sensibilizado exposto à luz solar. Herschell denominou a imagem invertida de *negativo* e chamou o contato de *positivo*. Esses termos e o nome posterior dado por Herschell à invenção de Talbot, *fotografia* (do grego *photos graphos*, que quer dizer desenho com a luz) foram adotados no mundo inteiro. (MEGGS; PURVIS, 2009, p.188-189).

A partir de então, com o negativo, multiplicar a imagem fotográfica foi possível em quantas vezes quisesse como nos processos da gravura. Talbot seguiu com as experimentações e conseguiu aumentar a sensibilidade do papel à luz, gravando uma imagem latente que deveria ser revelada após sair da câmara escura. Esse processo foi chamado por ele de Calotipia. Apesar do resultado, um pouco granuloso, Talbot precisava de uma solução sensível que aderisse ao vidro para fazer os negativos e transparências positivas com maior detalhamento. A solução veio com a descoberta do escultor inglês Frederick Archer (1813-1857), em 1850. Ele usou um vidro sensibilizado com colóide e nitrato de prata, a revelação da imagem no vidro deveria ser na câmara escura enquanto ainda úmida. Obteve-se uma boa nitidez e o processo foi adotado por vários fotógrafos, mas a dificuldade ainda existia na execução da lâmina úmida, um pouco antes de fazer a exposição e processá-los logo depois. Em 1877, pesquisas de várias firmas comerciais conseguiram produzir lâminas secas de emulsão de gelatina. Após 1880, a lâmina úmida já não era consumida. George Eastman (1854-1932) fabricou, também, lâminas secas e desenvolveu uma máquina fotográfica “colocando a fotografia nas mãos do público leigo quando lançou a Kodak em 1888” (MEGGS; PURVIS, p.189).

Percebe-se com esses experimentos, e foram muito mais os envolvidos nessa busca não descritos aqui, que não bastava apenas captar a imagem de maneira mecânica mais sim fixá-la, poder reproduzi-la em muitas cópias e ter baixo custo.

Diante do exposto, observamos a complexidade dos dois processos utilizados no álbum *Brasil Pitoresco*, a importância das fotografias de Frond litografadas para a edição, esse trabalho está descrito na abordagem seguinte.

3. O Álbum Brasil Pitoresco

No Segundo Reinado, o Brasil foi governado por Dom Pedro II. Esse período iniciou-se com o golpe da Maioridade, de 1840, que antecipou a maioridade do imperador, permitindo-o assumir o trono com apenas 14 anos, tendo governado até 1889 e, em seu reinado, diversas mudanças aconteceram no país (SEGALA, 1995, p.5).

De acordo com os relatos do jornalista francês Charles Ribeyrolles (1812-1860), “o governo brasileiro, em sua essência política, era uma “monarquia hereditária, constitucional e representativa. Tem sua origem, sua razão de ser, n’um contracto submettido [sic.] ao povo” (Ribeyrolles, 1859, p. 107). Segundo o jornalista, a constituição brasileira tinha o grande alento do espírito moderno. Consagrava os direitos essenciais, que, naquela época, encontravam-se suspensos ou confiscados nas mais civilizadas sociedades da Europa.

No campo econômico, um novo produto estabeleceu-se como principal artigo no Brasil: o café. Seu cultivo prosperou, inicialmente, na região do Vale do Paraíba fluminense e

paulista. Com o sucesso dessa atividade no Brasil, as áreas produtoras de café expandiram-se para a região do Oeste Paulista, que também prosperou rapidamente.

Dezenove anos depois da antecipação da sua maioridade, D. Pedro II tem como missão incentivar a imigração de colonos europeus. Cabe observar que, o interesse de Dom Pedro II e de membros do governo seria mostrar a exuberância e riqueza do território, o potencial do trabalho agrícola e as instituições públicas e, ainda, passar a imagem de que o tratamento dado aos escravos era mais brando do que havia mostrado Debret (SILVA, 2013, p. 98). Para tanto, a fotografia associada à técnica moderna da litografia, torna-se uma estratégia para a divulgação do Império Brasileiro, como uma forma de atender aos jogos de interesse tanto econômico quanto político brasileiro, adaptando-se assim, ao discurso da modernidade (SILVA, 2010).

O fotógrafo francês Victor Frond (1821-1881) e o escritor Ribeyrolles (1812-1860) colaboraram nessa campanha com total apoio do governo imperial (SILVA, 2013, p. 98). Mas antes de chegar ao Brasil, Frond faz-se fotógrafo, em Lisboa. Esse ofício, naquele século, conforme seus próprios manuscritos, era muito depreciado, “visto nas assertivas do senso comum diante das belas-artes como ocupação transitória não qualificada.” (SEGALA, 1999, p. 161-162)¹⁴. Assim, fica evidente que:

[...] ofício estava relacionado a quem não tinha eira nem beira e, segundo Lacan, na revista fotográfica parisiense *La Lumière* (nº 14, 3/4/1858), comenta essas opiniões que viam os fotógrafos como arrimos de fracassos, “frutos secos da sociedade”: “*on a dit que quand un homme n’avait pu réussir il se faisait photographe*”. (SEGALA, 1999, p. 161).

Fronde chegou ao Brasil em 1857 já como fotógrafo, recebendo significativo apoio e reconhecimento por parte do Imperador. E expôs seus planos de fotografar as mais importantes províncias do Brasil e seus locais históricos. Sendo que “na proposta original da viagem desejava produzir séries fotográficas que mostrassem as atividades agrícolas, cidades, vilas, florestas, pretendendo auxiliar também os estudos botânicos.” (SILVA, 2011, p. 47). Para isso, havia fundado uma “associação integrada pelo imperador Pedro II e *por muitas pessoas distintas, nacionais e estrangeiras*” (Brasiliiana Fotográfica, 2016).

Foi nesse contexto que o álbum *Brasil Pitoresco* (álbum de visita, panoramas, paisagens, monumentos, costumes, etc) foi produzido. Publicado no Rio de Janeiro em 1861, a partir de fotografias de Victor Frond e seu projeto editorial com texto do escritor francês Charles Ribeyrolles. Entre as imagens que ilustram o álbum tem-se os retratos da família imperial: D. Pedro II, D. Tereza Cristina e das princesas Isabel e Leopoldina, os panoramas do Rio de Janeiro, as vistas das floresta, a capital e das cidades do interior fluminense, e em especial, o registro do trabalho escravo nas fazendas de café (SILVA, 2013).

Impresso na *Maison Lemercier*¹⁵, em Paris, o que garantiu uma excelente qualidade das imagens, e lançado no Brasil entre 1859 e 1861. Considerada a primeira obra de viajantes publicada na América Latina com ilustrações obtidas a partir de fotografias, como também “o

¹⁴ Apesar de nesse momento o trabalho de fotógrafo não ser valorizado, este fato não significa que eram pessoas de classe menos abastadas. Lembremo-nos dos matérias caros empregados para a captação e reprodução da imagem fotográfica.

¹⁵ A casa de impressão foi fundada por Joseph-Rose Lemercier (1803-1887), discípulo de Senefelder o inventor da litografia. Em Paris Lemercier estabeleceu uma oficina litográfica na Rue de Siene, ponto de partida da famosa empresa que mesclou a fotografia com a gravura litográfica. (FERREIRA, p. 131).

mais ambicioso trabalho fotográfico realizado no país durante o século 19". (SILVA, 2013, p. 94).

O álbum contém 75 gravuras litográficas, mede 67 cm (largura) x 54cm (altura) e teve a participação de vários gravadores como: Ernest Jaime (1804-1884), Louis Aubrun (?-?), Phillippe Benoist (1813-1885), Louis-Julien Jacottet (1806-1880), Eugène Cicéri (1813-1890), Emilien Desmaisons (1812-1880), Michele Fanoli (1807-1876), Alphonse Léon Noël (1807-1884), Laurent Deroy (1797-1886), Jean-Louis Tirpenne (1801-1878), Charles Claude Bachelier (?-?), Léon Sabatier (?-1887), Hubert Clerget (1818-1899), Louis Le Breton (1818-1866), Jean Victor Adam (1801-1866), Frédéric Sorrieu (1807-?), Jules-Joseph-Augustin Laurens (1825-1901), André Amédee Charpentier-Bosio (1822-?), Jules Champagne (?-?)¹⁶. Segundo Lemercier, os melhores litógrafos da França.

Apesar de a imagem ter sido captada por processo fotomecânico com o recurso da fotografia para a reprodução no álbum, houve a necessidade da mão do gravador litográfico, a diferença agora é que a imagem não é somente uma criação artística, segue um referencial que copia a realidade. Além do volume com as gravuras, um outro apresentava o texto do *Brasil Pitoresco* escrito pelo jornalista e militante político republicano francês Charles Ribeyrolles (1812-1860), convidado por Frond a viajar ao Brasil chegando ao Rio de Janeiro em meados de 1858. Portanto, esse arrojado projeto editorial de Frond teve como consequência a importância conferida à fotografia por meio da litografia no meio artístico e cultural brasileiro do século XIX e registrado nos jornais da época.

O projeto editorial do Brasil Pitoresco, publicado no jornal *O Parayba*, de 21/1/1858, relatava os ideais que norteavam a publicação: o texto seria redigido por um "escritor de reputação europeia, talento distinto e poético", e o álbum fotográfico reuniria 75 vistas tiradas de acordo com a escolha dos autores ou designadas pelos governos nas províncias do Rio de Janeiro, Bahia ou Pernambuco. (SILVA, 2013, p. 95).

Conforme Segala (1998), o projeto de Frond, para adaptar-se aos novos horizontes fotográficos, insere-se em um conjunto mais amplo de coletâneas de imagens realizadas no Oitocentos, momento da redescoberta iconográfica do país.

A autora esclarece que o projeto de Victor Frond incorpora todas preocupações com a democratização do invento fotográfico, seu uso documental, sua dimensão civilizatória (SEGALA, 1998). Aponta, ainda, que as fotografias de viagem aparecem, não raro, impregnadas pela aura da aventura, do perigo, da paciência sacrificial, da Invenção. Os experimentos são diários e vários fatores interferem no resultado. Usava-se processo já mencionado, vidro, colódio e prata para capturar a imagem.

O colódio secava muito rápido sobre a placa de vidro de grandes dimensões não chegando a espalhar-se uniformemente sobre toda a sua superfície. Os banhos de prata também precisavam ser renovados com muita frequência desfalcando rapidamente os estoques. Manchas e ranhuras apareciam, por vezes, sobre o negativo devido às impurezas dos vidros exacerbadas pela poeira e pelo calor. (SEGALA, 1998, p. 68).

As pesquisas realizadas com o novo processo revelam que, para os fotógrafos, a fotografia em si não era tão difícil, mas sim o transporte de todos os equipamentos por ser

¹⁶Dados encontrados no site do Museu Imperial. Acesso: em 05 Maio 2012. Disponível em <http://dami.museuimperial.museus.gov.br/handle/acervo/9880>

tudo muito pesado. E a experiência de Victor Frond não seria diferente. O próprio Charles Ribeyrolles (vol. I:249) comenta que o fotógrafo tem muitas dificuldades, havia a necessidade de conhecer o território um número razoável de integrantes “um grupo de trabalho nem sempre muito afinado nas suas funções e nas suas competências. Encontram-se guias e intérpretes de ocasião, carregadores, mateiros, remadores, ajudantes na cozinha, assistentes na produção fotográfica” (SEGALA, 1998, p.69).

O texto de Ribeyrolles pouco entra em detalhes sobre as condições materiais da viagem, sobre as características do seu pessoal. Descreve que é uma itinerância de difícil acesso e uma iniciativa muito dispendiosa.

[...] nossa “caravana de muares e artistas” (vol.I:216) de “três proletários” expostos à precariedade e à lerdade dos serviços nas estradas (vol.I:224). Apreende-se que a iniciativa é de poucos recursos. Lamenta-se o escritor: “viajar no Brasil custa mais caro que na Rússia ou na Inglaterra(...). É negócio espinhoso, sobretudo para artistas que não desfrutam orçamentos de príncipes. Quando eles levam consigo todo o material de uma empresa, vêem-se logo encurralados no pasto, como as mulas”(idem). Em carta ao Ministério do Império de 7 de abril de 1859, pedindo subvenção ao governo, Frond afirma que os seis meses de viagem pelos interiores exauriram suas forças, sujeitando-o a empréstimos muito onerosos com agiotas. (SEGALA, 1998, p.69).

Todos esses relatos inferem que essas excursões fotográficas que pretendiam alcançar as províncias do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, tornaram-se bastante onerosas pois tinham todo um custo de produção com o propósito já definido pelo fotógrafo de compor o álbum. O próprio discurso de Frond revela o transtorno que causou ao seu empreendimento: “em consequência de minhas ausências prolongadas da minha casa de fotografia, pouco a pouco perdi a clientela e este estabelecimento que prosperava então, está hoje comprometido e arruinado”(SEGALA, 1998, p.69). Essa foi a realidade vivida por Victor para a concretização de seu projeto editorial.

Segala relata que o trabalho fotográfico itinerante de Frond realizou-se por três circuitos complementares: o primeiro, pelas fazendas de café do interior fluminense, tocando para Minas Gerais; o segundo pela região canavieira de Campos dos Goitacazes e o terceiro pela Bahia de São Salvador. A autora informa que:

[...] apenas os dois primeiros roteiros possuem contra-referência textual pois Ribeyrolles morreu antes de redigir o terceiro volume da obra que, segundo suas notas preliminares, compreenderia “duas outras grandes províncias, Bahia e Pernambuco, seguindo-se um quadro-resumo das demais províncias do Império. Frond fotografa a capital baiana mas essas imagens inserem-se quase de forma tangencial à concepção do álbum, prevista inicialmente. (SEGALA, 1998, p.72).

Esses relatos das viagens itinerantes, em busca de captura de imagens, levam-nos a compreender, igualmente, o quanto eram dispendiosas com todo um percurso de desafios de transporte em um período em que era realizado através da navegação¹⁷. Isso foi o caminho

¹⁷ O porto: Temos aqui todos os pavilhões do mundo, navios em cruzeiro, embarcações mercantes, corvetas, brigues, escunas e barcos de cabotagem. Em certos pontos, é como uma floresta de mastros, vergas e velas, uma cidade flutuante. RIBEYROLLES, Charles. Brasil Pitoresco: história, descrição, viagens, colonização, instituições.

percorrido para chegar à produção do álbum que se tornou, apesar dos percalços, um sucesso editorial. Deve-se lembrar dos equipamentos fotográficos pesados e que a imagem deveria ser revelada no local, necessitando de ajudantes específicos para este trabalho.

Todas essas etapas tanto de itinerância fotográfica quanto de fabricação de fotografias, levaram à produção do álbum de grande importância para iconografia oitocentista brasileira que foi divulgado, conforme Silva (2013, p. 97) em publicação da época, no *Correio Mercantil*, de 23 de julho de 1961:

Ricos panoramas, as paisagens mais belas, os sítios mais pitorescos, que percorreram ao lado de Ribeyrolles, foram litografados em Paris pelos artistas de maior merecimento e impressos nas oficinas de Lemercier, que se prezam de uma reputação respeitada em toda a Europa, os desenhos de Victor Frond não são apenas simples ilustrações de um livro; são quadros delicados, que desafiam a crítica e que podem, em ricas molduras, servir de ornato nos salões mais elegantes. Se o livro fala ao coração e à inteligência, o álbum fala aos olhos: onde aquela hesita, estes ficam encantados; o trabalho do artista e o livro não se podem separar; nasceram de um mesmo sentimento, foram guiados pela mesma ideia, tendem ao mesmo resultado.

Na divulgação do álbum no *Correio Mercantil*, fica evidente o destaque dado às imagens para a decoração e o bom gosto de uma sociedade elitizada. Os desenhos [litografias] das fotografias de Victor Frond não são apenas simples ilustrações de um livro; “são quadros delicados, que desafiam a crítica e que podem, em ricas molduras, servir de ornato nos salões mais elegantes” deste modo a qualidade da impressão deveria estar entre as prioridades.

Com esta breve explicação sobre o projeto editorial do álbum *Brasil Pitoresco*, passamos a relacionar os dois processos utilizados que fizeram a diferença no século XIX: a litografia e a fotografia. Anteriormente, fizemos uma explanação sobre os dois processos, origens e desafios. Na sequência analisaremos a associação de ambas técnicas para fomentar a imagem singular que contribuiu para um novo episódio da impressão gráfica.

4. Litografia e Fotografia de Mãos Dadas

Os acontecimentos em torno do trabalho de Frond e Ribeyrolles nos permitem refletir sobre a importância do registro da imagem associado à duas técnicas modernas, a litografia e a incipiente fotografia.

A imagem no álbum *Brasil Pitoresco* pode ser considerado um híbrido entre a litografia e a fotografia?

Para Néstor Canclini, o hibridismo pode ser definido como práticas socioculturais distintas que se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Ela surge da criatividade individual e coletiva, não somente nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. “Se busca reconvertir un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado.” (CANCLINI, 2003, *on-line*).

A afirmação deste hibridismo é reforçada por Jeff Rosen quando aborda a tecnologia

Ilustrado com gravuras de vistas, panoramas, paisagens, costumes, etc., por Victor Frond. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980, p. 239, p. 177.

como uma ação de “progresso”, ocasionada pela parceria entre os dois processos. A noção de progresso técnico como uma crença de inovação “de acordo com a qual as coisas tendem a melhorar”, foi derivada de uma conotação do século XVIII. “Esta lógica desempenhou um papel importante na aceitação das formas de reprodução fotomecânicas na França durante as décadas de 1840 e 1850” (ROSEN, 1987, p. 306). As forças ideológicas e utópicas promovidas por essa crença ajudaram a impulsionar a fotografia, mas, significativamente, a direcionaram para uma eventual união com os meios de produção industrializados, neste caso a litografia. Dessa união surgiu a Fotolitografia.

A primeira patente da fotolitografia foi feita por Louis-Alphonse Poitevin (1819-1882). As contribuições pioneiras dos fotógrafos antecedentes serviram para que Poitevin desenvolvesse o processo responsável “pelo desenvolvimento na primeira experiência de exploração industrial de um processo fotomecânico – a fotolitografia – entre 1856 e 1857, cuja patente ele vendeu depois para Lemerrier” (ANDRADE, 2009, p.59). Na verdade, quem realmente soube ganhar mercado com o processo foi Lemerrier.

Cabe lembrar que a fotografia, neste momento, se desenvolvia a partir do calótipo para a captação da imagem, prática desenvolvida por Talbot, consistia em impressões sobre o papel sensibilizado produzido a partir de um negativo também de papel. Em meados do século XIX, os calótipos eram considerados produtos de um processo pré-industrial, porque eram produzidos individualmente por um método demorado, trabalhoso e caro.

As fotolitografias, ao contrário do calótipo de prata, são impressões à base de tinta resultantes da união da fotografia com a litografia industrializada. O processo de Lemerrier primeiro transferiu a imagem fotográfica para uma pedra litográfica e então reproduziu mecanicamente essa imagem com tinta litográfica. Como esse processo fotomecânico utilizava a oficina gráfica, as impressões à base de tinta eram produzidas por uma equipe de produção organizada de acordo com uma divisão de trabalho. O processo foi entendido como comercial. (ROSEN, 1987, p. 305, tradução nossa).

Lemerrier foi um dos primeiros impressores parisienses a explorar o potencial comercial da litografia. Por volta de 1820, aprimorou seu conhecimento gráfico trabalhando para várias casas de impressão litográfica, incluindo a *Knecht*, fundada por Alois Senefelder, o inventor da litografia. Em meados de 1840 funda sua própria empresa a *Maison Lemerrier*, em busca de novas tecnologias tanto para as impressões como para o comércio. Os recursos que usava derivavam dos conhecimentos químicos de captação da imagem, mas a reprodução e fixação eram feitas com tinta de impressão por meio da litografia. Em 1848, já fazia experiências com os dois processos, consultando o oculista Noël Paymal Lerebours e os químicos Charles-Louis Barreswil e Louis-Alphonse Davanne, “Lemerrier foi o primeiro a tentar transformar a fugitiva fotografia em papel em uma impressão fotolitográfica em tinta permanente. Ele chamou seu processo de Litofotografia” (JAMMES, s.d.).

Esta solução foi o grande diferencial de Lemerrier e seu sucesso comercial.

Deste modo, podemos dizer que o álbum *Brasil Pitoresco* impresso entre 1860 e 1861 em uma das melhores gráficas francesas, a *Maison Lemerrier*, por um processo inovador como a fotolitografia, foi uma publicação com resultado avançado tecnologicamente na reprodução da imagem do século XIX.

Olhando rapidamente a Figura 1, poderíamos inferir que é uma fotografia, ela mostra pessoas de maneira realista, com expressões precisas, proporções de corpos e cena

equilibrada. Como percebemos que é uma litografia? No detalhe ampliado, vemos a granulação da imagem, uma das características da litografia.

A fotolitografia é considerada uma reprodução fotomecânica, na qual a imagem captada pelos recursos fotográficos é projetada na matriz por processos químicos sensíveis a luz, sem ter o trabalho da mão do desenhista/artista. No entanto, não foi bem assim que as imagens analisadas foram produzidas no álbum Brasil Pitoresco, mas partiu deste princípio.

Figura 1: *Éplucheuses de mandioca* – Litografia (Brasil Pitoresco 1861) – Gravador Jules Champagne (?-?)

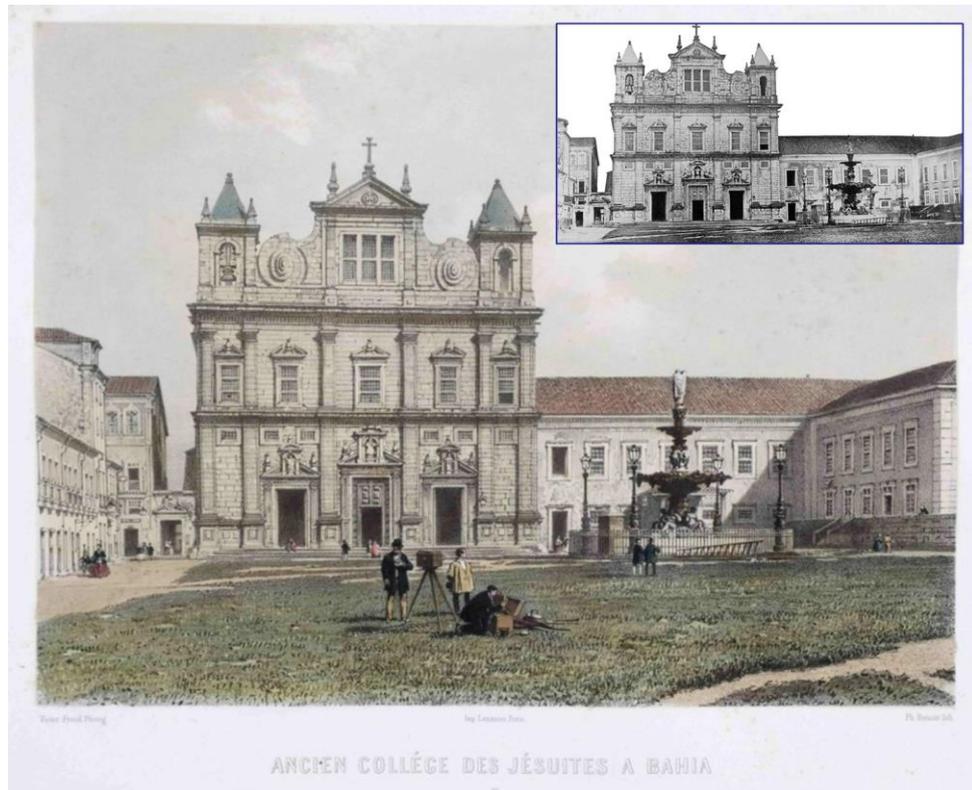


Fonte: Coleção Brasileira Itaú. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18387/eplucheuses-de-mandioca>

Comparando as fotografias de Frond que foram as referências para as imagens litografadas, nota-se intervenções nas figuras, paisagens, arquitetura o que não ocorreria se a projeção da foto fosse direta e sem retoques. Desse modo, podemos enquadrá-las na colocação de Ferreira (1994) quando classifica este tipo de recurso como "gravura de interpretação". Isto significa que a partir de um original, que poderia ser em pintura ou, posteriormente, em fotografia, o gravador, artífice que passará essa imagem para a matriz litográfica, poderia interpretá-la. Este procedimento muito utilizado desde o século XIX, como por exemplo na construção das imagens científicas das viagens filosóficas ao Brasil, continuou com a fotografia como podemos notar em algumas gravuras do álbum. Posteriormente, com o aprimoramento do processo fotomecânico a mão que faz os retoques ou intervenções deixou de existir, caracterizando mais ainda o processo como comercial, agilizando e barateando a

impressão.

Figura 2: Ancien Collège des Jésuites a Bahia – Litografia (Brasil Pitoresco 1861) – Gravador Philippe Benoist (1813-1905) - Detalhe (canto direito) fotografia Terreiro de Jesus de Victor Frond, c. 1858



Fonte da gravura: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008835&bbm/6849#page/42/mode/1up>

Fonte da fotografia: <https://www.historia-brasil.com/bahia/iconografia/colégio-jesuítas.htm>

Nas gravuras mostradas notam-se inclusões de figuras, retiradas de elementos das fotografias, alteração da arquitetura, constatados comparando com a fotografia de Frond ou fotografias da época das construções, essa observação vai ao encontro do que foi relatado por Silva (2010) sobre alguns detalhes que foram incluídos nas litografuras do álbum¹⁸:

Já as vistas do porto e da cidade [Rio de Janeiro] enfatizam o caráter cosmopolita da cidade. Como a técnica da época dificultava o registro das pessoas que circulavam pelas ruas, os litógrafos incluíram nas cenas figuras retiradas de álbuns de tipos franceses. Está presente no livro a representação da cidade moderna, na qual o porto é uma —floresta de mastros, com navios de todos os lugares do mundo. (SILVA, 2010, p. 382).

Segundo Vasquez, citado por Silva (2011, p. 60) Victor Frond acompanhava a passagem da imagem fotográfica para a matriz de pedra, cita que na fotografia "Igreja Jesuíta" na Bahia, o desenho do prédio encontra-se muito fiel a realidade captada pela fotografia (Figura 2 - Detalhe), no entanto, figuras foram acrescentadas na gravura, vemos um fotógrafo com seu

¹⁸ Ver também em 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).** p. 69 -70

assistente que não existiam na fotografia original de Frond.

Outro exemplo de “interpretação” está na litografia da Praça XV, antiga praça do Mercado com o chafariz do Mestre Valentim e o largo do Paço. Na gravura o chafariz não aparece e os edifícios do lado esquerdo da igreja do Carmo e do convento estão diferentes da fotografia de Marc Ferrez de 1870, nove anos depois do registro de Frond.

Não encontramos a foto de Frond do largo do Carmo no Rio de Janeiro, mas a fotografia de Marc Ferrez feita no mesmo local, encontrada com os mesmos imóveis em outros registros de fotógrafos, está bem diferente, a torre sineira não aparece na litografia e prédios estão modificados (lado esquerdo Fig 3).

Figura 3: Palais Imperial a Rio de Janeiro – Litografia (Brasil Pitoresco 1861) – Gravador Louis Aubrun (?-?); Detalhe ampliado (lado direito sup.); Convento e igreja do Carmo – Foto de Marc Ferrez, c.1870 (lado direito inf.)



Fonte da gravura: <https://digital.bbm.usp.br/view/?4500008835&bbm/6849#page/16/mode/1up>
Fonte da fotografia <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/834519>

O álbum não foi impresso colorido. Sabe-se que a cor desde o início da imprensa foi colocada manualmente pintadas em aquarela ou guache. Mesmo sabendo que foi a própria litografia que desenvolveu a impressão colorida com o processo chamado cromolitografia, não foi usada. A cromolitografia foi patenteada em 1837 por Godefroy Engelmann, um impressor francês (MEGGS; PUVIS; 2009, p. 199), o custo para imprimi-las, naquele momento, seria muito alto. No entanto, encontramos uma edição do *Brasil Pitoresco* colorida com aquarela. Este procedimento poderia ser encomendado na própria editora, no caso *Maison Lemercier*, ou encomendá-la pelo proprietário da obra a um pintor. Lemercier tinha uma grande quantidade de pintores para iluminar as imagens impressas em litografia na sua oficina, deste modo a edição já poderia sair colorida da casa de impressão.

A imagem a cores, um detalhe opcional, seria muito conveniente na decoração das

¹⁹Devido ao ataque de hackers na Biblioteca Digital da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o link não está funcionando até este momento. O Acesso ocorreu em 21 jan. 2020, antes do ataque.

casas brasileiras já que as gravuras não tinham apenas um caráter informativo daqueles locais e pessoas, mas uma imagem que poderia competir com a pintura e com preço muito menor.

5. Considerações Finais

As litografias do livro *Brasil Pitoresco* podem ser consideradas como os primeiros passos para a elaboração da produção mecânica e industrial conseguidos pela fotolitografia, onde a imagem da matriz deixa de ser produzida manualmente. Esse hibridismo entre a litografia e a fotografia nos seus primórdios foram fatores que confirmaram a qualidade e a modernidade dos processos de reprodução da imagem na edição de Victor Frond, contribuindo para o sucesso da edição.

Não conseguimos encontrar na internet todas as fotografias tiradas por Frond para compará-las às litografias do álbum *Brasil Pitoresco* e perceber se o processo foi majoritariamente mecânico na passagem da imagem para a matriz de pedra ou se ocorreram intervenções dos gravadores como as mostradas neste estudo, isto é, retoques feitos à mão, deste modo, terem sido a maioria. Mas podemos inferir que os dois processos interagiram, o manual e o mecânico. Mesmo com a imagem projetada de maneira mecânica, ela poderia ser removida da pedra com uma lâmina, raspando-a, assim acrescentar ou mudar o que fosse necessário era possível como também aproveitar a definição realista que a fotografia proporcionava em outras áreas.

Hoje sabemos que todos os processos são importantes e singulares, distanciando do conceito de "evolução", "progresso" ou a ideia que uma técnica posterior ser sempre melhor que a anterior. Comprovamos que desde os primeiros experimentos da captação da imagem por meio da luz e sensibilizantes químicos trouxeram conhecimentos que foram agregados, reaproveitados por outros meios ocasionando um terceiro, nesse sentido a designação "desenvolvimento" tem melhor conotação para este fim. Jeff Rosen, em seu texto, fala-nos que no Oitocentos desvalorizou-se a gravura logo depois que o processo fotográfico realmente se tornou industrial, excluindo o retoque ou a interferência de um desenhista na elaboração da imagem na matriz. Seria um equívoco pensar que não houvesse colaboração entre os processos da gravura, como mostramos neste estudo. Cabe atentar que a fotogravura, processo fotográfico sobre uma chapa de metal, também se originou de um hibridismo entre o processo manual e o mecânico, até tornar-se totalmente mecânico, originando o Clichê. Este processo aliado à fotografia reticulada pode ser impresso com os tipos móveis e dominou a iconografia do início do século XX.

Para finalizar, este trabalho procurou mostrar a importância das parcerias, dos experimentos na captura da imagem e impressão da mesma, o álbum *Brasil Pitoresco* projeto editorial de Victor Frond foi muito adequado para o propósito. Falar da fotografia impressa nos dias atuais pode soar como algo ordinário e banal, mas este processo teve origem no século XIX com colaboração de gravadores, fotógrafos, artistas, químicos, físicos, impressores, uma rede de parcerias que deixou um legado relevante para a história da imagem impressa, das artes e da ciência.

Referências

ALFONSO-GOLDFARB, A.M.; BELTRAN, M.H.R. A historiografia contemporânea e as ciências da matéria: uma longa rota cheia de percalços. In: **Escrevendo a história da ciência: tendências,**

propostas e discussões historiográficas. Org. Ana M. Alfonso-Goldfarb, Maria H. R. Beltran, 49-73. São Paulo: EDUC; Ed. Livraria da Física; FAPESP, 2004.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. *In*: CARDOSO, Rafael (org.), **Impresso no Brasil 1808-1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** - Obras Escolhidas. Vol. I, 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRASILIANA FOTOGRAFICA. **O fotógrafo francês Jean Victor Frond (1821 – 1881) e o “Brasil Pitoresco”**. Disponível em: <[http://brasilianafotografica.bn.br P=3885](http://brasilianafotografica.bn.br/P=3885)>. Acesso em: 19 dez. 2020.

CANCLINI, Néstor Garcia. Notícias recientes sobre la hibridación. Trans. **Revista Transcultural de Música**, nº7, n.p., dez., Sociedade de Etnomusicología, Barcelona, Espanha, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>. Acesso em: 01 mar. 2021.

CARDOSO, Rafael. **Impresso no Brasil 1808-1930**: destaque da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Org. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. Org. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1998.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**: Introdução à bibliologia brasileira: A imagem gravada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1994.

FRIZOT, Michel. Os continentes primitivos da fotografia. *In*: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 27, p.37-43, 1998.

FROND, Victor. **Brazil pitoresco** [Texto de Charles Ribeyrolles]. Paris: Lemercier Imprimeur-Lithographe, 1861. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008835&bbm/6849#page/14/mode/2up>. Acesso em: 01 abr. 2020.

IVINS Jr, W. M. **Imagen impresa y conocimiento**: análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

JAMMES, André. **Lemercier and lithophotography**. [s.d.] Disponível em : <https://photogravure.com/highlights/lemercier-and-lithophotography/>. Acesso em: 12 fev. 2021.

KUSUKAWA, Sachiko. Illustrating nature. *In*: **Books and the Sciences in History**. Org. Marina Frasca-Spada; Nick Jardine, 91-113. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Mc MURTRIE Douglas C. **O livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RIBEYROLLES, Charles. **Brazil pittoresco**. Historia. Descrições viagens, instituições e colonisacao - (Tomo III) - Rio de Janeiro. Typographia Nacional, 1859. Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/bndigital0169/bndigital0169.pdf>. Acesso em: 01 dez.2020.

ROSEN Jeff. The Printed Photograph and the Logic of Progress in Nineteenth-Century France. **Art Journal**, [s.l.], vol 46(4), pp.305-311, Winter, 1987. Disponível em: https://photogravure.com/wp-content/uploads/2019/01/Rosen_Industrialization.pdf. Acesso em: 11 Abr 2021

ROSSI, Paolo. **O nascimento da ciência moderna na Europa**. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração – EDUSC, 2001.

SEGALA, Lygia. O retrato, a letra e a história: notas a partir da trajetória social e do enredo biográfico de um fotógrafo oitocentista. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo , v. 14, n. 41, p. 159-168, out. 1999 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091999000300010&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 02dez. 2020.

_____. Itinerância Fotográfica e Brasil Pitoresco. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.27,1998. Disponível em:< <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat27.pdf>>. Acesso: 24 jan.2021.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

SILVA, Maria Antônia Couto da. **Um espírito imparcial e as paisagens mais belas:** Considerações acerca da repercussão das imagens do álbum Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles. In: rhaa 13, 2013. In: Revista de História da Arte e Arqueologia, Campinas, n.12, jan-jul, 2010. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2013%20-%20artigo%206.pdf>>. Acesso em: 17 nov.2020.

_____. **Um monumento ao Brasil:** considerações acerca da recepção do livro Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861). 354p.Tese(doutorado). Universidade Estadual de Campinas(UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas – SP, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280228>>. Acesso em: 17 dez, 2020.

_____. **As litografias a partir de fotografias de Victor Frond e as imagens do Brasil no Segundo Reinado**. In: Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.