

## A NATUREZA VIRGEM E A PAISAGEM HUMANA NO PROJETO FOTOGRÁFICO DE VICTOR FROND (1857-1861)

Lygia Segala

Oficial do Corpo de Bombeiros, militante republicano, proscrito político perseguido pelo governo de Luís Napoleão, fotógrafo de passagem. Jean Victor Frond (1821-1881), esse francês, ainda pouco conhecido entre nós, chegou ao Rio de Janeiro em 1857, auge do Império no Brasil<sup>1</sup>. No mesmo ano, apresentou à Mordomia Imperial e às “classes elegantes e abastadas” da Corte e da Província um sofisticado projeto editorial, um livro-álbum com fotografias de um Brasil pitoresco. Desde logo distinguiu sua produção de imagens das então predominantes nas oficinas e ateliês da cidade, interessadas no retrato posado, retocado a pincéis<sup>2</sup>.

O álbum, segundo anúncio de Frond na imprensa da época, reunia vistas, paisagens e panoramas reproduzidos por processo litográfico<sup>3</sup> (fig. 1). Seu projeto era “tornar o trabalho o mais nacional possível”, empregando ajudantes e aprendizes brasileiros, flagrando “localidades cujos nomes recordam as mais gloriosas páginas da criação do Império e de sua Independência”. Interessavam ainda os “trajos nacionais, as florestas virgens e as plantas” e os costumes da terra, fazendo dessa coleção de imagens “uma verdadeira ilustração do país”<sup>4</sup>. E Frond utiliza essa idéia de ilustração em dois sentidos: o que evoca um álbum de imagens, impregnado pelo gosto do pitoresco, e o que apela à filosofia iluminista, recortando o tema exótico pela “análise e o caminho da crítica em vez de se contarem histórias ao leitor”<sup>5</sup>. Nesse enlace entre a fruição esté-

1. Cf. J. M. Carvalho, *A Construção da Ordem: a elite política imperial; Teatro de Sombras: a política imperial*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Relume-Dumará, 1996.

2. Entre 1847 e 1862, 58 oficinas fotográficas abriram suas portas no Rio de Janeiro. Nesses estabelecimentos, vendia-se material fotográfico, ministravam-se lições, faziam-se retratos encomendados para quadros de sala, álbuns de família e, a partir dos anos 1860, para as *cartes de visite*. Utilizavam-se as técnicas do daguerreótipo e do ambrótipo, a do calótipo ou das cópias albuminadas. Sobre o espaço social de produção fotográfica no Rio de Janeiro no período, ver “Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond 1857-1861”, Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, 1998, cap. 1.

3. A reprodução pela litografia explica-se pelo fato de o álbum com fotografias coladas, nesses anos, ser ainda um empreendimento arriscado e oneroso. Não se tinha o controle pleno sobre a luz na reprodução em série nem sobre a fixação das imagens, que, com o tempo, alteravam-se ou esmaciam completamente. Em termos editoriais, a fotografia era “objeto efêmero” ou “procedimento transitório”, inviável na economia das mídia e grande tiragens.

4. *O Panahyba*, 21 de janeiro de 1858, p. 2.

5. Cf. C. Ribeyrolles, *Brasil Pitoresco: história, descrições, viagens, colonização, instituições*, vol. 1, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, São Paulo, EDUSP (1ª ed., Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1859), 1980, p. 154.



tica e o desencantamento científico, conta no livro-álbum com a parceria autorral de Charles Ribeyrolles (1811–1860), também proscrito político, republicano francês, amigo de Victor Hugo e publicista – que ele faz vir ao Brasil. A Ribeyrolles encomenda o texto da publicação, sorte de legenda ampliada das fotografias, tendo-o por companhia em boa parte de sua itinerância documental na cidade e nos interiores.

### A totalidade do mundo vivente

Nos primeiros escritos, à vista da costa brasileira, traças de verdes e arrecifes crispados, é o sol que Ribeyrolles exalta como força vital, calor das almas e metáfora nos trópicos das luzes do espírito. Do sol, decanta, por sutis aproximações, a possibilidade técnica do registro fotográfico, a sanha de “transmitir [em ‘quadros mecânicos’] as maiores paisagens da terra – a montanha, a floresta e o mar –, três esplendores, três mundos”<sup>6</sup>.

Ao longo do texto e da coleção das pranchas, exaltam-se as montanhas como as fortalezas da terra, espaço do “olho panorâmico”, posição de poder sobre o território. O mar é evocado como reserva de vida, celebração dos mistérios e das descobertas, dos sentimentos primordiais, da infinita pulsação do universo. Vislumbram das águas, a trilha dos barcos, a fronteira imaginada com o mundo europeu, com as lembranças do Norte. É a floresta, porém, que ganha as linhas entusiásticas no livro, celebrada como *Rideau de la forêt vierge* na fotografia de Frond, litografada por Tirpenne (fig. 2).

Longe das fantasias edênicas quinhentistas, Ribeyrolles transforma essa exuberante natureza tropical em peça viva de uma “teoria da fermentação”, literal ou figurada, que pontua suas reflexões em vários momentos do livro<sup>7</sup>: “A terra aqui trabalha sem cessar. O que hoje apodrece amanhã se transforma, ou hoje mesmo, dentro de algumas horas, e brota, e torna a brotar em rebentos novos. A criação não se detém, não se exaure, nem tem estações mortas como em nossas ciências áridas, ou em nossas terras geladas do norte”<sup>8</sup>.

6. *Idem*, p. 23.

7. No fenômeno da fermentação, tratado poeticamente por Victor Hugo como pululância de toda a criação, aparecem ao olhar, no curto tempo, formas intermediárias que cativam especialmente a atenção dos estudiosos de então. Dos vegetais superiores, consagrados na morfologia mecanicista, voltam-se para os líquens, musgos e cogumelos, formas mais simples, ainda pouco exploradas, estratégicas como *minimum* vital para a compreensão das metamorfoses orgânicas. Nesses processos, evoca-se a germinação primordial das forças telúricas. Sob a ação de fermentos organizados, presença pulsante da força vital, as substâncias orgânicas formam-se e transformam-se nos tecidos vivos para além dos estreitos determinismos físico-químicos. Nessas mutações que definem o vitalismo, as leis subordinam-se a uma inspiração, a uma divinação íntima. As áreas de denso contato entre a água e a luz, o húmus terrestre, marcam por excelência o lugar dessas passagens. Cf. Georges Gusdorf, *Le Savoir Romantique de la Nature*, Paris, Edition Payot, 1985, p. 255.

8. C. Ribeyrolles, *op. cit.*, p. 170.



Na idéia de “Edem dos germes e das luzes”<sup>9</sup>, retoma a metamorfose goethiana<sup>10</sup>, princípio de animação da natureza no seu plano mais visível e primitivo. É dessa matriz originária de vida, em constante mutação, que Ribeyrolles instiga, no desenho de uma mesma inteligibilidade, a necessidade do trabalho sobre a natureza, incorporando ativamente o homem, como presença racional e sensível, ao “mundo ignoto” da América. No livro-álbum, a floresta evoca o desafio da barbárie, das áreas intrinsecamente obscuras e virgens para as quais é necessário levar a luz, classificar, compreender e explorar as espécies sem perder de vista o senso de totalidade vivente.

É do contato direto e sensível com as “essências variadas ao infinito”, com o “caos de vegetação alucinante” e com a “opulenta desordem de todas as plantas” que preconiza o denso conhecimento. Conforme a dimensão estético-científica da *naturphilosophie*<sup>11</sup> e, especialmente, do modelo humboldtiano<sup>12</sup>, o observador aqui experimenta, vive e sente a natureza para percebê-la<sup>13</sup>. Procura descobrir, na teia desconhecida das espécies naturais, o belo-útil, sinais particulares do prazer e do progresso. Declina a harmonia da natureza virgem em proveito da paisagem forjada pelo tempo e pelos esforços dos homens. Apregoa a domesticação dos matos, a “guerra ao desconhecido, em mecânica, em química, em ciências aplicadas”<sup>14</sup>. O

9. *Idem*, p. 174.

10. Segundo Gusdorf, a “metamorfose” é uma idéia central na biologia de Goethe e nas formulações românticas das ciências da vida. Desconstrói a estabilidade dos seres consagrada no criacionismo ou na morfologia mecanicista, apregoando a renovação constante das formas. Estas nascem e morrem engendrando-se umas nas outras, em uma imensa proliferação que abarca todos os seres. Essa continuidade universal permite a difusão de uma única inteligibilidade, reunindo em uma comunidade epistemológica fenômenos diversos em aparência. A natureza evoca, assim, a poética de uma criação permanente, sacralizada por uma presença vital que se anuncia através dela. Goethe afirma uma dinâmica ascensional nessas metamorfoses, complexificações formais sucessivas na direção da perfeição. Georges Gusdorf, *op. cit.*, pp. 96, 90, 88.

11. No início do século XIX, a *naturphilosophie* alemã é referência básica para as interpretações totalizantes e intuitivas do universo, para o saber romântico depreendido da plena pertinência à natureza. Distingue-se da ciência positiva clássica, material, corpuscular e mecânica, instituída por Galileu e Newton, em que se priorizam o conhecimento físico-matemático, a morfologia estrita e a verdade objetivada sem a problematização do sujeito.

12. O naturalista Alexander von Humboldt (1769–1859), na virada do século (entre 1779 e 1804), fez uma longa expedição científica à América, reinventando-a, a eco dos escritos colombianos, como espetáculo da natureza. Cf. M. L. Pratt, *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*, London/New York, Routledge, 1992, p. 126. Até cerca da década de 1860, suas descrições emocionadas do gigantesco e do selvagem orientaram as representações dos europeus mais cultivados sobre os ermos do Novo Continente. Nessa viagem de estudos, buscou explicar a unidade na imensa diversidade de fenômenos da natureza, descobrindo, pela observação sistemática, histórica e comparativa e pela vivência íntima e gozosa da paisagem, a constância dos fenômenos em meio a suas variações aparentes. Para além do que os olhos registravam e do exercício compilatório, instigava-o a constante expansão e construção das forças invisíveis, a “plena harmonia do mundo vivente”.

13. Cf. A. M. Belluzzo, *O Brasil dos Viajantes* [3 Vols.], vol. 2, São Paulo/Salvador, Metalivros/Fundação Emílio Odebrecht, 1994, p. 24.

14. Cf. C. Ribeyrolles, *op. cit.*, p. 173.



fenômeno da “fermentação” é referência para uma “paisagem orgânica” transformada pelo trabalho esclarecido<sup>15</sup>.

No projeto do livro-álbum, o exercício dessa *observação prescritiva* distingue a “função visual” como forma privilegiada de presença no mundo. O visível enraíza-se no invisível: o limite da penetração do olhar não cria obstáculos à continuidade do sentido.

A idéia de “pitoresco” – que promovia os títulos editoriais na época como obra ilustrada que instrui e diverte – é ressignificada nesse trabalho. O livro-álbum é pensado pelos autores como projeto “de serviço” ao povo brasileiro, revelação de uma missão civilizatória. Aqui, o “pitoresco” enlaça-se à tradição colonial, ao território inculto, à usança e aos costumes que precisam ser “reformados”. Reclamam os autores, das elites brasileiras, o seu retrato de independência. Reverenciando Victor Hugo e Humboldt, Ribeyrolles recontextualiza sua condição de escritor do pitoresco, procurando se distinguir do articulista comum que assina álbuns ilustrados. Mais do que crônica de viagem, ou “impressões” de um *promeneur* encantado pela “vida primitiva”, o livro-álbum é definido como objetivação recomendada da memória e do projeto nacional brasileiro.

Essas proclamas que instigam o avanço das fronteiras da civilização sobre a selvagem natureza demarcam, na coleção de imagens de Frond, duas séries fotográficas fundamentais: a que registra a Corte – a cidade do Rio de Janeiro – no final dos anos 1850, e a que flagra o trabalho escravo nas fazendas de café e cana-de-açúcar da província fluminense.

### O cais e o palácio

Da cidade, as fotografias frondianas não enaltecem os recantos nem as cenas exóticas. A Corte aparece como um centro de mediação decisivo no processo civilizatório, um espaço promissor de ligação entre a Europa e as solidões dos matos, dos sertões e das minas.

A purificação das cores locais do Rio de Janeiro nos enquadramentos panorâmico e cartográfico confirma e divulga, pelas tomadas mais próximas, a característica da cidade como ponta das metrópoles no Novo Mundo. Reinventar a imagem da capital, da sua racionalidade urbana, é axial na cunhagem simbólica de uma “maioridade social” brasileira. A oposição entre o antigo e o moderno agudiza-se nessa tentativa de ruptura com representações do passado recente. As fotografias extraem, do aglomerado colonial, lugares que anunciam, nas suas linhas e nas suas funções ideais, o sentido estratégico do trabalho e do progresso, os indícios primeiros de um

15. A “paisagem orgânica”, postulada por G. E. Stahl no início do século XVIII, define-se por oposição à “paisagem mecânica”. Nesta, a natureza apresenta-se no seu estado selvagem, na sua “espontaneidade pitoresca”; na outra, é transformada pelo trabalho humano, “instrumento destinado a diversos usos” – agricultura, criação, monocultura industrial. Cf. Schlanger, *Les Métaphores de l'Organisme*, Paris, J. Vrin, 1971, p. 50.



serviço público, de um espaço público europeizado. Ênfase particular é dada aos hospitais, nessa terra das febres e das “doenças quentes”. Lavado do seu costumbrismo, o Rio do *Brazil Pittoresco* é potencialmente cosmopolita. O *Largo do Paço*, vazio dos seus passantes históricos, é repovoado, pelo traço litográfico de Aubrun, com figuras de senhores galantes e senhoras a passear com sombrinhas e mantilhas, à moda das Tulherias. A idealização dessa *promenade* de clima temperado muda a “atmosfera do lugar”, aparecendo em franco contraste com a descrição textual “de um lugar árido, calcinante, sem um arbusto, sem uma simples cobertura”<sup>16</sup>, e com a iconografia de época, que desenha esse canto amontoado de negros escravos que abrem aí seus tabuleiros, passam para assuntar o “ganho” ou apanhar água no chafariz do mestre Valentim.

Quem vê o Rio não é um *flâneur* levado pelas ruas, como o observador errante pensado por Benjamin<sup>17</sup>, mas visionários interessados na cidade como um “museu vivente”<sup>18</sup>, quadros potenciais de uma paisagem útil. No mapeamento urbano, Frond explora calculadamente os diferentes pontos de observação para destacar os mais decisivos na definição da cidade como empório comercial e capital política do Império.

Esse enfoque, socialmente qualificado, define-se iconograficamente a partir de dois pontos de observação principais que traçam o contorno do lugar e a sua espessura urbana. O primeiro está no mar, voltado para a terra, flagrando o porto à beira d’água, o intenso movimento das embarcações, sinal da quebra do monopólio português, da crescente integração do país ao mercado internacional, “ao grande concerto humano”<sup>19</sup>. A importância das imagens do porto, da alfândega e dos trapiches deixa adivinhar, no casario dos arruados próximos, o negócio dos “estrangeiros”, dos consignatários e das casas de comissões de gêneros de importação e exportação – os atacadistas, as companhias de seguro e de navegação. Dessa ativa economia da costa, o traço litográfico traz ainda as tendas de vendeiros próximas aos cais, os carregadores da estiva, os escravos em barcos de remo.

Em um largo contracampo, o segundo “ponto de observação” está em uma das bordas internas da cidade, no palácio de São Cristóvão, residência do Imperador. Do primeiro andar do prédio é possível olhar o jardim, a fonte da quinta, as residências apalacetadas, as chácaras das redondezas. Desse lugar, o título das pranchas chama a atenção para as referências de segundo plano, a pedreira e depois as velas e o mar, na linha de fundo.

É no jogo complementar desses pontos de vista, sociologicamente relevantes, entre o palácio e o porto, que o fotógrafo define, no enquadramento da cidade, os valores representativos da capital. Dessa forma, se desfaz da marcação de “cidade

16. C. Ribeyrolles, *op. cit.*, vol. 2, p. 190.

17. Cf. W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>ème</sup> Siècle: le livre des passages*, Paris, Les Editions du Cerf, 1993, pp. 434–472.

18. Cf. C. Ribeyrolles, *op. cit.*, vol. 1, p. 211.

19. Cf. C. Ribeyrolles, *op. cit.*, vol. 1, p. 130.



colonial”, caracterizada pelas “funções de porto e centro administrativo”, expressão do “poder colonizador” e da “assimetria do pacto colonial”<sup>20</sup>. A afirmação do “núcleo político” autônomo<sup>21</sup>, contraponto ao mercado, estimula um outro olhar sobre o Rio, vislumbres de sua metamorfose “moderna”. A importância sintética desse eixo simbólico, perpendicular à costa, alinha a potencialidade econômica do país à ordem do Império.

Essa condição de nação recém-independente é problematizada nas viagens que os “artistas” franceses – uma categoria de auto-referência – fazem aos interiores da Província do Rio de Janeiro, em que privilegiam, em detrimento dos caminhos virgens, os registros do trabalho cativo e da mestiçagem, quadros excluídos da iconografia política do Império.

### Pose do chão

É da fazenda de café ou cana-de-açúcar, tratada na obra como síntese figurada do Brasil, que os autores, imbuídos do ideário da Revolução burguesa, extraem o paradoxo do Império: a unidade da nação decalcada da burocracia do Estado, submersa no familismo e no domínio das leis privadas, avessas ao interesse comum, e vazia de seu povo – uma vez que o trabalho, dimensão social do corpo político é escravo, é “braço sem cidadania”, excluído da nação. Segundo Ribeyrolles, “O Império é um vasto quadro de linhas magníficas (...). Falta-lhe, porém, um povo, uma sociedade bem instalada que faça produzir o solo e lhe dê raízes de família”<sup>22</sup>. E, ainda, “No Brasil, existem brancos, negros, mulatos, mas no verdadeiro sentido da palavra [moral e político], não há povo”<sup>23</sup>.

No livro-álbum *Brazil Pittoresco*, o trabalho nas fazendas é distinguido por duas categorias principais: o do campo e o da casa. Campo e roça são intercambiáveis, indicando “os sítios de lavoura, as várzeas de cana ou os morros de café”<sup>24</sup>. Em oposição aos trabalhadores da casa e, portanto, próximos aos da roça, mas marcando uma certa especificidade de trabalho, estão aqueles ligados à “indústria agrícola” que lidam, sazonalmente, com a moagem da cana e a fabricação do açúcar; e, ainda, os trabalhadores dos terreiros e dos engenhos de pilão a moinho d’água, responsáveis pela operação de secagem e descascação do café<sup>25</sup>. Além dessas categorias, aparecem os grupos ligados a serviços locais e à produção artesanal, reunindo tropeiros, raladores de mandioca, rendeiros, lavadeiras, mercadores ambulantes, mateiros, condutores de liteira, vaqueiros, caçadores e cesteiros.

20. Cf. I. R. de Mattos, *O Tempo Saquarema: a formação do Estado Imperial*, Rio de Janeiro, Access, 1994, p. 28.

21. *Idem, ibidem*.

22. Cf. C. Ribeyrolles, *op. cit.*, vol. 2, p. 154.

23. *Idem*, p. 173.

24. *Idem*, p. 47.

25. Cf. C. Ribeyrolles, *op. cit.*, vol. 1, p. 246.



Na construção dessa paisagem humana e rural, Frond extrai das limitações técnicas, que exigiam um longo tempo de pose, efeitos estéticos e apelos políticos, privilegiando a composição sobre o enquadramento. A composição pressupõe a organização deliberada de uma totalidade, reunindo partes significativas em uma síntese que as redefine. O fotógrafo controla a disposição dos motivos, os contornos da pose e os efeitos de luz, criando uma atmosfera de atemporalidade que adensa a cena e absolutiza as figuras. Mais do que documentar com arte o trabalho escravo, Frond parece querer desentranhar dessa atmosfera uma dimensão conceitual das imagens. A pose medida e a disposição equilibrada da cena trançam-se a uma dimensão enfática do gesto silenciado, sugerindo, da mostra dos corpos, indícios de uma questão social controversa. O uso que faz, nas suas legendas, de categorias do trabalho livre – como as de “trabalhadores”, “fabricantes” e “operárias” – para descrever a atividade dos escravos, anuncia, para além do simples desacerto de tradução, um deslize intencional dessas representações do estrito campo econômico para o campo político.

Nas fotografias litografadas de Frond, a rotina do trabalho na roça é encenada de forma a ressaltar o poder disciplinador, o controle autorizado do feitor e do capataz. A ordem da fila alinha os escravos, expondo-os em todos os seus traços, às vistas do vigia e do fotógrafo. O feitor aparece em quase todas as pranchas, como personificação de um poder fundado na apropriação dos corpos. Sua modalidade figurativa, sempre de lado, voltada para a ação encenada dos escravos, sugere, com apoio do texto, todo um código de sinais<sup>26</sup> que controla o tempo, a economia e a eficácia dos movimentos de trabalho. O feitor inspeciona o grupo, garantindo não só a ordem na produção, mas também a imobilidade dos corpos para a fotografia. Essa vigilância hierárquica obriga os olhos baixos: a maioria dos escravos desvia o rosto da vara e da câmera, para o chão e para o lado, resguardando-se desse confronto, dessa exploração desconhecida.

No limite, o cativo anônimo consagra aqui o “corpo objeto”, o típico, o transindividual, valorizado como motivo estético, figura de apologia.

Os autores evocam o trabalho livre, cientificamente orientado, sem efetuar o que Antonio Cândido chama de “penetração simpática na alma do negro”<sup>27</sup>. A civilização dos africanos é contrapartida, na argumentação do livro, à emigração européia organizada para a nova colonização. O mestiço é simbolicamente celebrado como homem da terra. Exalta-se no texto a “mistura de raças e a expansão das linguagens” como “meios supremos de civilização”. A contracorrente do discurso dominante cultivado no país saúda, na “fusão das raças” e no “sangue impuro”, a “família humana que se avoluma”, os “braços e os cidadãos” que faltam ao Brasil<sup>28</sup>.

26. Cf. Michel Foucault, *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, Petrópolis, Editora Vozes, 1977, p. 149.

27. Cf. Antonio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, vol. 2, 6ª ed., Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1981, p. 277.

28. C. Ribeyrolles, *op. cit.*, vol. 1, p. 62.



Em toda essa série de fotografias, Frond busca dignificar o trabalho, especialmente o trabalho com a terra, tido, no país em que as elites privilegiam a “mole ociosidade”, como “coisa de negro”. É importante frisar que o não-trabalho ou o viver de rendas é sinônimo de liberdade na ordem escravista. A argumentação central do livro-álbum gira em torno de uma ética do trabalho, da sua dimensão “sagrada” que, por princípio, define identidades sociais positivamente valorizadas contra o estigma do cativo<sup>29</sup>.

### Bandeiras partidas

Nessa apologia das reformas e das passagens, o texto do livro retoma a referência figurada ao mundo das plantas, à pululância da natureza tropical em fermentação e em permanente movimento. Nas suas notícias históricas, incorpora as noções de “unidade” e de “organicidade”, definidas tanto no plano da natureza como no das transformações progressivas entre os povos:

[A floresta] é um dos grandes seres livres e soberanos que restam sobre a terra. E qual o seu segredo? Umidade e calor, orvalho e sol. O sol e orvalho, na floresta, é como ciência e trabalho na humanidade. A floresta não é somente um poema, o grande poema dos olhos, é também uma filosofia profunda, uma revelação. Que nos diriam de melhor as catedrais?<sup>30</sup>

Simbolicamente, extrai-se do sol, que entranha e fecunda a floresta, a metamorfose latente, a passagem histórica entre o espectro colonial e a modernidade anunciada.

O *Brazil Pittoresco*, considerado o maior empreendimento fotográfico do século XIX no Brasil<sup>31</sup>, aparece na sua edição completa em 1861. Na *Revista do IHGB* (1861, t. XXIV), distingue-se a publicação, reconhecendo nela as qualidades esperadas de uma obra “útil”, de “serviço”: a propaganda favorável que faz do Império no exterior, a imparcialidade e o caráter documental e artístico. Privilegiaram-se os autores e suas “boas intenções”, em detrimento de uma apreciação mais substantiva da obra. Guardam-se os elogios e os quadros exóticos, patrimônio visual do país, velando o ideário que os qualifica. Os julgamentos ribeyrollesianos não se confundem, no parecer do Instituto, com a mofa de outros estrangeiros de passagem, alegando-se solidez e sinceridade na sua argumentação. Filtram-se, pelos bons propósitos, a dimensão política do trabalho, as enfáticas recomendações que os franceses fazem aos leitores brasileiros, público privilegiado no livro-álbum. Pelas primeiras avaliações, rendem na “colleção” as paisagens, os “feudos” enigmá-

29. Cf. H. M. de Castro, *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista – Brasil século XIX*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1995, p. 114.

30. C. Ribeyrolles, *op. cit.*, vol. I, pp. 257–258.

31. Cf. Pedro Vasquez, *D. Pedro e a Fotografia no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Index, 1985, p.



ticos dos trópicos. A campanha civilizatória, a apologia da mestiçagem, do trabalho livre, da partilha das terras e da nova colonização – capítulos do livro e temas de artigos contundentes na imprensa –, caem em um silêncio conveniente. A metamorfose necessária dos costumes evocada nas imagens cristaliza-se como “museu artístico”.

As imagens, separadas do seu texto e das informações sobre a trajetória social dos autores, foram apropriadas, desde então, nas resenhas e nas exposições<sup>32</sup>, como “usos”, como cenas exóticas, temas botânicos, evidências da nossa “branda escravidão”. Restaura-se, nessas interpretações, o sentido mais literal do “pitoresco” que, para além das exigências do comércio editorial, os autores desdenham e ironizam no texto, como bem mostra o *post scriptum* do livro, verbete folgaz para aventureiros, gabarolas e compiladores do bizarro: “Se alguns fantasistas quiserem saber onde se encontram os diamantes, as serpentes e os beija-flores do Brasil, exponho aqui o estado dessas coisas. Os diamantes são raros e esquivos. As serpentes, posto que não catequizadas como os índios, quase não mordem. E os beija-flores são sempre deliriosos...”<sup>33</sup>



32. Cf. *Primeira Exposição de História do Brasil*, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1881.

33. C. Ribeyrolles, *op. cit.*, vol. 2, p. 198. 1. Cf. J. M. Carvalho, *A Construção da Ordem: a elite política imperial; Teatro de Sombras: a política imperial*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Relume-Dumará, 1996.