

Vistas Urbanas nos Álbuns Ilustrados por Viajantes Europeus do Século XIX

Valéria Salgueiro *

Introdução

As primeiras vistas modernas de cidades na América Latina, evidenciando preocupações com o registro do seu aspecto geral e do seu entorno, do traçado, da arquitetura e da vida nas ruas, surgiram em grande número com os viajantes europeus do final do século XVIII e, sobretudo, da primeira metade do século XIX. Reunidas em coleções de 25 pranchas, em média, na forma de álbuns ilustrados, essas primeiras imagens impressas de nossas cidades tornaram-se conhecidas pelo público em obras publicadas à época em Londres e Paris, tais como a *Viagem pitoresca através do Brasil* (Paris e Berlim), de Johann Moritz Rugendas, *Vistas e costumes do Rio de Janeiro e arredores* (Londres), de Henry Chamberlain, e a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (Paris), de Jean-Baptiste Debret, para citar apenas alguns exemplos mais conhecidos e mais recentemente reeditados em nosso país. Sendo o álbum de vistas urbanas pelos viajantes europeus expressão ao mesmo tempo da cultura latino-americana (quanto ao objeto retratado: a cidade) e da cultura européia (quanto à natureza do produto: o álbum ilustrado de vistas), sua história não pode estar divorciada da história mais ampla de vistas urbanas da própria Europa, já que estas compõem sua matriz de origem. Com essa premissa, este trabalho coloca-se na busca de caminhos interpretativos da linguagem visual com que foram concebidas nossas pai-

* Professora do Departamento de Urbanismo da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense. Doutora em História Social pela USP (1995). Artista plástica.

sagens pelos viajantes europeus da primeira metade do século XIX, bem como das possibilidades documentais das vistas urbanas pelos viajantes para a historiografia de nossas cidades.

Vistas de cidades — uma produção artística moderna

Se é certo que cidades possuem uma história, temos também como certo que vistas de cidades constituem uma produção cultural cujas convenções figurativas e meios técnicos de expressão possuem também, em si, uma historicidade. Enquanto assunto na arte, vistas de cidades surgem na Europa num determinado momento, elaboradas segundo certos princípios técnicos e artístico-expressivos. Por outro lado, o surgimento e o desenvolvimento dessa atividade artística — a de produzir vistas de lugares reais — apóia-se em determinados pressupostos socioculturais: nem sempre foram as cidades um interesse para artistas, editores e para o público. Poderíamos perguntar, então, quando a cidade insinua-se como objeto na arte e de que forma isso se deu.

As primeiras vistas de cidades constituindo um interesse em si na composição artística, e não meramente um cenário para a narrativa visual de passagens da Bíblia ou de outros episódios históricos ou mitológicos, surgem e se difundem na cultura europeia, na forma impressa, em livros onde arte e geografia se unem no que veio a ser o embrião do atlas moderno. Essa produção dos primeiros atlas com gravuras de cidades ocorreu paralelamente ao processo de secularização na produção artística, cujos fundamentos relacionam-se às novas atitudes de cidadania e ao capitalismo em seus tempos iniciais, com o desenvolvimento do comércio e sua expansão em escala mundial no século XV. A nova imagem do mundo que começava a configurar-se ao final do século XV brotava também de uma consciência mais forte do ambiente físico das pessoas e, por outro lado, de um esforço em plasmar esse ambiente em imagens. Em termos técnicos, esse desenvolvimento encontra-se intimamente ligado aos progressos na imprensa, que trouxeram consigo o avanço nas técnicas de reprodução de imagens e o surgimento do livro ilustrado reunindo um número de cópias a partir de matrizes, num misto de atlas e livro de viagens que reúne tanto mapas quanto vistas de cidades, quer em perfil, quer em amplas tomadas panorâmicas.

Na Alemanha, unindo atividade científica (geografia, cartografia) e atividade artística (desenho e gravura), surgiu, no final da Idade Média, o livro ilustrado sobre lugares com gravuras de madeira (xilografuras) e cobre. A gravura realizada com entalhe na madeira para a confecção de matrizes, a partir das quais muitas cópias eram obtidas, foi desde o início um meio técnico de mediação entre o conhecimento histórico e geográfico. A obra *Lieber cronicarum*, de Hartmann Schadel, surgida em 1493, em Nuremberg, é um dos primeiros livros ilustrados com xilografuras de cidades europeias. Com quase duas mil gravuras pelos mestres Wohlgemuth e Pleydenwurff, essa obra, também conhecida como *Crônica de Nuremberg*, é um testemunho da cosmografia alto-gótica onde vistas de cidades e mapas não são retratos exatos e sim representações que visam dar ao leitor uma visão plástica dos locais a que se referem, dispensando todavia a correspondência direta entre a imagem e a realidade topográfica.¹ Segundo Jacob, as vistas da *Crônica de Nuremberg* são manifestações de identidade civil, de vontade de representação e de orgulho da realização do cidadão e poderiam ser interpretadas como uma forma de expressão histórico-cultural da burguesia comercial emergente, que comissionava artistas para produzir vistas das cidades que prosperavam com o comércio e que, com sua riqueza, eram motivo de orgulho para seus habitantes.² É nessa época também que surge na cultura europeia o retrato como gênero artístico autônomo, quando príncipes, nobres e comerciantes enriquecidos desejaram ser eternizados numa imagem, comissionando artistas para pintar-lhes o retrato num vasto vocabulário de posturas, expressões, emblemas e todo tipo de atributos que pudessem evidenciar seu poder e sua esfera de influência.³

No século XVI surgiram na Alemanha várias obras pioneiras da cartografia moderna e da representação visual de cidades, como a de Peter Alpian — *Landtafel* —, obra que consistiu numa das primeiras descrições topográficas da região da Baviera.⁴ A obra de Sebastian Münster, publicada em torno de 1550 com o título *Cosmographia*, destaca-se como um esforço

¹ Cf. C. Broekema, *Deutschland vor drei Jahrhunderten: Seine Städte, Flüsse und Wälder betrachtet von Willem und Joan Blauen, Georg Braun, Franz Hogenberg und Joris Hoefnagel*, Berlim, Kartographisches Institut Bertelsmann, 1971, p. 294.

² Cf. Franz-Dietrich Jacob, *Historische Stadtansichten. Entwicklungs-geschichtliche und Quellenkundliche Momente*, Leipzig, VEB E. A. Seemann Verlag, 1982, p. 149.

³ Norbert Schneider, *The art of the portrait*, Colônia, Benedikt Taschen, 1994, p. 6.

⁴ Cf. Broekema, op. cit., *Deutschland vor drei Jahrhunderten ...*, p. 294.

de descrever a Terra em sua aparência. Nela são reproduzidos mapas e muitas vistas de cidades, buscando uma representação visualmente mais próxima à realidade topográfica dos lugares, embora em muitos casos a imagem fosse gerada não a partir da observação da cidade *in loco*, mas sim com base em textos descritivos.

A partir do século XVI amplia-se a produção de vistas e mapas na Europa. A Holanda tinha a supremacia nessa atividade e a manteve até o começo do século XVIII. Destacamos aqui o editor Abraham Ortelius, de Antuérpia, que publicou, em 1570, o primeiro atlas mundial — o *Theatrum orbis Terrarum* (Teatro do mundo), obra que foi ampliada várias vezes até atingir sua quinta edição, em 1612. A publicação da obra de Ortelius foi logo seguida por outra, *Speculum orbis Terrarum*, de Gerard de Jode; em 1595 surgiu a primeira edição do atlas de Gerard Mercator. Georg Braun, de Colônia, na Alemanha uma obra abrangente com vistas de cidades, em colaboração com Franz Hogenberg e Joris Hoefnagel — *Civitates orbis Terrarum* —, cujo primeiro número data de 1572. A obra foi ampliada até sua versão completa em seis volumes (1618), e as vistas de cidades são produzidas a partir da observação *in situ*, com a maioria das vistas tomada a *vão-de-pássaro*.⁵ Nessas vistas, os artistas procuraram representar as cidades e seus brasões, como também seu entorno. Frequentemente, posicionavam no plano da frente um staffage de figuras humanas em trajes típicos da região, ou os produtos dos ofícios do lugar (fig. 1: ver no final do artigo), numa fusão de geografia e cultura, expressas artisticamente segundo as convenções figurativas das vistas panorâmicas que tanto proliferaram na arte de paisagem desde o início do século XVII no norte da Europa.⁶

Um desenvolvimento semelhante ocorria nessa mesma época em Amsterdam, então um importante centro comercial, onde se encontravam viajantes de todo o mundo. A arte e a cartografia, assim unidas, abriam um amplo mercado para artistas topógrafos e gravadores, não apenas em

⁵. Isto é, como se o observador fosse um pássaro voando; o ponto de vista nesse caso permite uma visão dominante da cidade e de seu entorno, numa apreensão verdadeiramente globalizante do espaço.

⁶. Cf. C. Broekema, op. cit., p. 295. Sobre convenções figurativas das vistas panorâmicas na arte de paisagem holandesa do século XVII, ver Valéria Salgueiro de Souza, “Vistas panorâmicas”, in *Gosto, sensibilidade e objetividade na representação da paisagem urbana nos álbuns ilustrados pelos viajantes europeus: Buenos Aires, Rio de Janeiro e México (1820-1852)*, 2 vols, Tese de Doutorado em História Social, Universidade de São Paulo, 1995, vol. 1, cap. 2, item 2.4.

Amsterdã mas também em outras cidades da Holanda.⁷ A freqüente presença de mapas pendurados na parede e de globos terrestres sobre móveis e mesas na pintura de cenas de interior da arte holandesa do século XVII é um dos mais evidentes sinais da estreita ligação entre cartografia e arte. Um exemplo típico dessa associação pode ser colhido da obra do artista Jan Vermeer der Delft, *A arte de pintar* (Kunsthistorisches Museum, Viena) (fig.2: ver no final do artigo): a cena mostra o artista retratando sua modelo postada diante de um imenso mapa da Holanda pendurado na parede, circundado por vistas de cidades na forma de quadratura, na mais pretendida fusão de arte e conhecimento. Nomes formavam-se nessa tradição como, por exemplo, o da família Blauen: Guiljelmus Blauen fundou em 1604, em Amsterdã, uma editora de mapas terrestres e marítimos e a maior oficina de prensa de sua época, para impressão de livros e gravuras em cobre, atividades que foram assumidas depois por seus filhos Cornelius e Johannes Blauen. Suas mais famosas obras foram o *Atlas major*, que chegou a seis volumes em meados do século XVII, com um total de 434 mapas de várias partes da Europa e até da China, e a *Geographia blaviana*, editada em cinco línguas européias com cerca de 600 mapas. Numa de suas publicações, o *Klencke Atlas*, de 1647, Johannes Blauen publicou um mapa do Brasil por Georg Markgraf, uma verdadeira história mapeada em que o Brasil holandês é representado com seus assentamentos e nativos trabalhando. O conhecimento para a produção dessas obras Johannes Blauen obtinha de uma ativa correspondência com pessoas ilustradas em várias partes do mundo; para os mapas da Alemanha, por exemplo, contribuíram 26 nomes. As características barrocas do estilo dos mapas foram mantidas por todo o século, onde se destaca uma decoração com os produtos próprios dos lugares, surtindo um efeito emblemático de suas riquezas; sobre o mapa de Nuremberg, por exemplo, havia uma decoração com produtos de cobre e de ferro,⁸ sobre o do Brasil holandês, identificamos frutos tropicais, animais, arquitetura de engenhos e escravos.⁹

A reformulação da visão medieval do mundo e a ascensão econômica e social da burguesia essencialmente urbana foram, nessa conexão, fundamentos socioculturais importantes para a produção de vistas de cidades nos

⁷. Conforme reportado pelo florentino Ludovico Guicciardini, em 1567 havia na Antuérpia 169 padeiros, 78 açougueiros e cerca de 300 pintores e gravadores. Dados de Franz-Dietrich Jacob, op. cit., p. 154.

⁸. Cf. C. Broekema, op. cit., *Deutschland vor drei Jahrhunderten ...*, p. 296.

⁹. Ver Svetlana Alpers, *The art of describing*, Chicago University Press, 1983.

séculos XVI e XVII. Vistas urbanas em obras impressas em vez de representarem, abstratamente, um mero palco para dramas humanos e passagens da mitologia cristã, passaram a destinar-se cada vez mais à ilustração de informação geográfica, atendendo a objetivos científicos e práticos, como a navegação e o reconhecimento de lugares. Além disso, comissionada por burgueses e por conselheiros ou prefeitos, a produção artística de vistas de cidades serviu também ao objetivo de representação do ambiente do cidadão, cuja consciência de fazer parte da comunidade, de possuir direitos e obrigações e de colher benefícios de seu status ensinara-o a valorizar a representação da cosmografia da sua cidade. Segundo Hyde, imagens de cidades em vistas panorâmicas estão essencialmente ligadas a essa consciência de cidadania e ao orgulho cívico, daí que o meio técnico da gravura tenha sido uma técnica expressiva tão utilizada, pois permitia a reprodução da imagem em quantidade, tornando-a acessível a muitos indivíduos, ao contrário da pintura, que, por sua própria natureza, é para ser apropriada individualmente ou por grupos bem reduzidos.¹⁰ A reprodução em quantidade a partir de uma matriz possibilitava o acesso à arte de vistas a um número maior de pessoas, que podiam colecioná-las, presenteá-las, mostrá-las a familiares e amigos, ou simplesmente pendurá-las na parede, desenvolvendo-se, enfim, uma sociabilidade em torno dessa modalidade de arte.

Caracterizada como um tipo de trabalho realizado em geral a partir de um contrato entre o artista e o editor, a produção de vistas de cidades contava, pois, desde o início, com um público ao qual se destinava e que constituía sua razão de ser. A arte de vistas de cidades foi, nesse sentido, um dos gêneros mais populares e mais relacionados ao mercado dentre todos os gêneros da arte, guardando grande intimidade com o gosto de um público mais amplo, essencialmente urbano, ao qual devia seu patrocínio.

Livros de vistas no século XVIII

Com o desenvolvimento da ciência moderna e o estímulo do Iluminismo dos séculos XVII e XVIII crescia o apelo a uma representação topográfica exata e confiável do ambiente natural e construído, levando ao estreitamento da relação entre artista e cientista,¹¹ como nas expedições científicas do século XVIII, em que artistas e cientistas trabalhavam lado a

¹⁰. Ralph Hyde, *Gilded scenes and shining prospects*. Panoramic views of british towns 1575-1900, New Haven, Yale Center for British Art, 1985, p. 11.

¹¹. Franz-Dietrich Jacob, *Historische Stadtansichten*, op. cit.

lado na produção do conhecimento ilustrado. Existia, portanto, um apelo crescente da ciência à produção artística para fins de ilustração do conhecimento a partir do natural; também as expedições científicas europeias a outros continentes, como as do capitão James Cook ao Pacífico, favoreceram o retratar de paisagens e hábitos com objetivos documentais.

Entretanto, tendências opostas no movimento do gosto e da apreciação estética se insinuavam na própria Europa, abrigando uma tensão na arte de paisagem: por um lado, a demanda pelo trabalho do artista realizado com exatidão, produto de uma atenta observação dos fenômenos, das formas e das cores dos objetos, na ilustração científica que documentaria visualmente as aquisições do conhecimento e auxiliaria na sua difusão; por outro, o culto estético à paisagem, sobretudo à paisagem natural e à arquitetura de catedrais, de castelos e de tudo o mais que pertencesse ao passado, cultivando na paisagem ora o sublime, ora o pitoresco, revelação de uma visão estetizada da natureza, justamente numa época em que a paisagem natural real passava por profundas transformações com a Revolução Industrial e as inovações técnicas na agricultura e no transporte ferroviário.

Assim, na grande produção de arte topográfica da Inglaterra da segunda metade do século XVIII, enquanto alguns artistas eram chamados, como desenhistas oficiais de expedições, a produzir imagens que fossem registros visuais fiéis à realidade dos lugares, muitos artistas e editores, por outro lado, trabalhavam para produzir ilustrações de antiguidades, vistas pitorescas de propriedades rurais de gente nobre, jardins com caminhos sinuosos, templos e pontes sobre lagos, tudo dentro de uma linguagem que ia gradativamente se tornando o idioma da época nas artes visuais e cujos valores estéticos muito se aproximavam daqueles cultivados também pela poesia e pela arquitetura paisagista, cheios de fantasia e de nostalgia pelo passado, com seus planos segregados e distâncias marcadas, cidades sempre à distância e sem chaminés e fumaça, a recessão do espaço indicada por caminhos sinuosos e primeiros planos repletos de textura, numa atmosfera invariavelmente nostálgica e bucólica¹² (fig. 3: ver no final do artigo). E nesse

¹². Sobre esse amplo e complexo relacionamento ver John Dixon Hunt, *Gardens and the picturesque*. Studies in the history of landscape architecture, Cambridge, The MIT Press, 1992; John Dixon Hunt & Peter Willis, *The genius of the place*. The english landscape garden 1620-1820, Cambridge, The MIT Press, 1988; Ronald Paulson, *Emblem and expression*, Londres, Thames and Hudson, 1975, especialmente capítulos I, “Visual and verbal structures”, e II, “Alternative structures of meaning”.

desenvolvimento do gosto romântico a cidade sofria, em dois aspectos, alguns deslocamentos na produção de gravuras e de livros ilustrados com vistas: como objeto de interesse na representação artística da paisagem (assunto) e na própria forma de ser expressa artisticamente.

Dentre as principais publicações de topografia ilustrada na Inglaterra desse período — as três últimas décadas do século XVIII — estão obras como as do editor Alexander Hogg, *England display'd* (1769), *The complete english traveller* (1771) e *The modern universal british traveller* (1779); a obra de Henry Boswell, *Historical description of new and elegant picturesque views of the antiquities of England and Wales* (1785); e a de G. A. Walpoole, *New british traveller* (1790). Conforme observa Russell, as gravuras nessas publicações ilustradas podem ser, na melhor das hipóteses, consideradas como indistinguíveis em relação aos lugares a que se referem, sendo que muitas delas foram usadas em mais de um volume, isto é, referindo-se a mais de um lugar,¹³ uma evidência de que, em muitos casos, o culto ao gosto poderia mesmo sobrepor-se à missão de documentar. O meio técnico mais frequentemente utilizado nessa época, que vai até o advento da litografia em escala comercial, por volta de 1820, era a gravura em cobre e a reprodução pelo processo da água-tinta, esta última uma técnica de reprodução que muito se adequava à expressão da variedade da escala de valores tonais das composições aquareladas, então bastante apreciadas pela sensibilidade romântica.

A cidade como tema na arte topográfica do final do século XVIII e início do século XIX e como objeto de livros ilustrados com gravuras, embora não tendo sido totalmente ofuscada pelo interesse e pelo culto ao cenário da paisagem do campo, passou a dividir consideravelmente com a paisagem não urbana o interesse de patronos e do público consumidor de gravuras e livros ilustrados. Obras como a de Joseph Farington *Views in cities and towns in England and Wales* (1790), eram lançadas no mercado ao mesmo tempo que publicações como a de John Boydell, *Collection of views in England and Wales* (1790) e, do próprio Farington, *Views and scenery on the river Thames* (1794-96), estas duas recheadas de composições com forte apelo pastoral. Embora fossem muito admiradas as vistas de monumentos do passado clássico na Itália, como as vistas produzidas por Panini e Piranesi, as vistas de ruínas de castelos e catedrais góticas, de mansões no campo e

¹³ Ronald Russell, *Guide to british topographical prints*, Londres, David and Charles, 1979, p.33.

de parques e jardins tornaram-se, a partir de meados do século XVIII, o maior interesse na arte topográfica e nos principais temas dos livros ilustrados ingleses, para os quais muitos artistas eram comissionados. Na França, o culto à paisagem e às antiguidades do país em livros ilustrados iniciou-se um pouco mais tarde, no século XIX, com a publicação da volumosa série *Voyages pittoresques*.

O livro de vistas na Inglaterra, com as características que esse tipo de produção cultural assumiu no século XVIII, era ainda um artigo caro e de luxo, mas a produção de vistas de cidades e paisagens e sua publicação em livros ilustrados caminhava para um formato cada vez menor, mais simples e sem colorido (que nessa época era feito à mão, prancha por prancha), refletindo o gosto cada vez mais popular por esse gênero de arte. Somente o artista topógrafo britânico John Britton, que foi também um importante editor de várias publicações ilustradas de arte topográfica, entre elas a *Picturesque views of english cities* (1826-7), escreveu resenhas de cerca de 150 livros sobre topografia e antiguidades para a revista inglesa *Annual review*, entre 1803 e 1810, um importante indicador do crescente interesse do público pela arte topográfica.

A publicação de livros de viagens ilustrados com vistas e paisagens, embora fosse sobretudo inglesa, atingia a um interesse e a um mercado consumidor que, de fato, estendia-se para bem além da Inglaterra. Outro importante editor inglês, John Boydell, por exemplo, comissionava trabalhos a artistas topógrafos visando, em sua maioria, a exportação de livros ilustrados de vistas e paisagens para a Europa continental. O país que representava o maior interesse para a Inglaterra nesse comércio era a França, daí que o texto acompanhando muitas de suas publicações fosse apresentado em inglês e francês.¹⁴ A obra *Select views in Great Britain*, publicada em partes entre 1784 e 1792 e, mais tarde, em um único volume (1814), figura entre as mais conhecidas obras bilíngües da época.¹⁵ A Revolução de 1789, porém, interrompeu esse comércio por um bom tempo, como também a circulação de artistas topógrafos ingleses pela França.

Na Alemanha, igualmente, havia uma demanda por livros ilustrados e álbuns do gênero, mesmo antes dos 1800, conforme a familiaridade com a arte deixava progressivamente de se restringir aos círculos nobres e se

¹⁴. Id., p. 53.

¹⁵. Id., *ibid.*

tornava cada vez mais uma pretensão de classe média.¹⁶ Associações de arte (*Kunstvereine*), organizações que surgiram em grande número não apenas na Alemanha mas em toda a Europa após as guerras napoleônicas, estimulavam a compra de arte e a publicação de livros ilustrados, revistas de arte e almanaques, nos quais as vistas de cidades eram um interesse, ao lado de outros tópicos.¹⁷ Tornou-se comum, por exemplo, utilizar-se vistas dessas publicações para a decoração de paredes na cultura *Biedermeier* do século XIX.

Essa demanda por livros ilustrados com reproduções a partir de desenhos e pinturas por artistas amadores e profissionais, tanto desconhecidos como de grande fama e prestígio, ia formando uma nova modalidade de patronos, que até o século XVIII provinham exclusivamente do mundo cortesão e de círculos nobres, tradicionalmente privilegiados também no desfrute da arte. A Revolução Industrial e a classe média que ela criou foram grandes responsáveis por essa forma moderna de patronagem que, ao invés de comissionar individualmente artistas para pintar, comprava trabalhos prontos, oferecidos na impessoalidade do mercado. Livros ilustrados são um bom exemplo desse desenvolvimento: consumidos em quantidade, o patrocínio para sua produção diluía-se em muitos e pequenos patronos, subscritores muitas vezes; tomava forma também, por meio da demanda do público expressa em dinheiro, um gosto coletivo, impessoal, a influenciar a produção da arte segundo mecanismos diferentes dos que operavam na projeção do gosto do monarca ou do nobre de tempos anteriores.

Livros ilustrados de viagens e seu público

O livro de vistas, como vimos, era uma forma de arte de paisagem reproduzida que, ao final do século XVIII, já estava há longo tempo estabelecida na Europa. Nessa época — em que estava no auge o culto à paisagem, particularmente à paisagem natural, não urbana, e também se encontrava em grande moda o gosto por antiguidades — popularizou-se na cultura europeia um gênero de arte em livro, fusão do livro de vistas com livro de viagens, no que veio a ser conhecido como o livro ou o álbum ilustrado de viagens. Na forma impressa, a publicação ilustrada com reproduções de desenhos e de aquarelas de vistas por artistas viajantes ampliava o acesso e

¹⁶. Robin Lenman, “Painter, patronage and the art market in Germany 1850-1914”, *Past and present*, 122 (maio/1989), Oxford, p. 110.

¹⁷. Id., p.110-11.

a experiência do público europeu a locais distantes. Seu alvo era, pois, um público bem mais amplo do que aquele reduzido grupo de pessoas que podiam conhecer locais distantes por experiência própria, viajando, e que não tinha acesso a portfólios de originais produzidos em viagens e reunidos por colecionadores amantes desse tipo de arte.

Livros impressos de viagens pitorescas, como era comum serem designados, geralmente de grande formato e em edições muitas vezes luxuosamente encadernadas em couro e decoradas a ouro, ofereciam ao leitor uma série de vistas dos locais visitados numa viagem, em seu próprio país, em outros países da Europa, ou em outros continentes, como a América, considerados pelo artista viajante dignos de serem retratados para um deleite que se supunha compartilhado com o público. Compreendendo reproduções de paisagens, de arquitetura, de cenas de rua povoadas com tipos locais em seus trajes típicos e de monumentos, procuravam dar ao leitor, com o auxílio de descrições explicativas que costumavam acompanhar as imagens, a sensação de estar vendo, sentado confortavelmente na poltrona de sua casa, a própria paisagem retratada, como se o espectador fosse também um viajante. Era o prenúncio da viagem virtual, hoje tão familiar aos usuários de *CD rom* e da Internet.

O gosto por livros de viagens tornou-se uma paixão a partir da última década do século XVIII na Inglaterra, quer na forma de relato de viagem, com uma narrativa contínua eventualmente ilustrada, quer na forma de álbum ilustrado, com uma nota introdutória sobre o conjunto das imagens e breves descrições para cada prancha. Nos anos de 1830, colecionar aquarelas e lembranças sentimentais em álbuns por amadores tornou-se um hábito da moda no país, marcando o surgimento de uma clientela inteiramente nova para o mercado de desenhos e pinturas em papel, assim como de reproduções — a mulher colecionadora.¹⁸ Essa clientela estava longe de ser constituída, porém, por trabalhadores e grupos desfavorecidos da sociedade, pois poucos deles podiam, na primeira metade do século XIX, ler e entender até mesmo um jornal.¹⁹ Os livros ilustrados, que poderiam dis-

¹⁸. Scott Wicox, *British watercolours*. Drawings of the 18th and 19th centuries from the Yale Center for British Art, New York, Hudson Hills Press, 1985, p.14.

¹⁹. Edward P. Thompsom, *A formação da classe operária inglesa*, vol. II, Rio de Janeiro, Paz e Terra, p.298. Segundo o autor, a maneira comum de leitura de notícias por trabalhadores nessa época era a leitura por alguém alfabetizado, em voz alta, nas ferrarias, barbearias e tavernas. Uma boa parte das novidades era ainda divulgada pelos vendedores de cartazes e pelos cantores de rua.

pensar a capacidade de leitura diante da preponderância da imagem, tinham no preço um fator proibitivo ao consumo pelos mais pobres.²⁰

Nas primeiras décadas do século XIX, uma geração de artistas ingleses, como por exemplo John Skinner Prout (sobrinho do artista Samuel Prout), ganhava a vida executando desenhos de cidades e paisagens no continente (França, Itália, Alemanha), que eram depois reproduzidos e reunidos em *annuals* — coleções de paisagens relativamente baratas, que costumavam ser produzidas na década de 1830-40. Graças à recente invenção da gravura em aço, um metal bem mais duro do que o tradicional cobre, podiam ser obtidas e vendidas a preço baixo milhares de impressões de *annuals* como, por exemplo, o *Heath's picturesque annual*. Essa forma de publicação possibilitava a ampliação do interesse do público pela paisagem para além da paisagem britânica, proporcionando também ocupação e popularidade para um grande número de artistas aquarelistas viajantes e gravadores. O comentário abaixo sobre esse interesse crescente pela paisagem longínqua revela muito sobre o gosto da época e sua relação com os meios de reprodução de imagens:

Um novo tipo de arte topográfica havia surgido, mais adequado ao gosto cosmopolitano da época. Estes [artistas] não se limitavam mais, como há muito tempo atrás, às “propriedades de *gentlemen*” e às “belezas” da Inglaterra, mas retratavam cenas de terras estrangeiras mais ou menos remotas... obras desse tipo, mais para serem exibidas sobre uma mesinha numa sala de estar do que para irem para a prateleira da biblioteca, multiplicavam-se incessantemente.²¹

Por toda a Europa expandia-se o mercado de arte em papel, graças ao interesse crescente da classe média em utilizar reproduções de desenhos e aquarelas de vistas topográficas na decoração das paredes de suas residências. Muitos livros de vistas receberam edições bilíngües em Londres

²⁰. Conforme Eric Hobsbawm, embora o progresso na educação e no ensino fosse surpreendente nas primeiras décadas do século XIX, o número total de pessoas “instruídas” continuava pequeno diante do total da população dos países. A Grã-Bretanha, a França e a Bélgica tinham cerca de 40 a 50% de analfabetos na década de 1840, e a situação da alfabetização era ainda muito mais precária entre os alemães, holandeses, escandinavos e suíços. Povos como os espanhóis e portugueses podiam mesmo ser considerados como analfabetos na primeira década do século XIX. Cf. Eric J. Hobsbawm, *A era das revoluções*. Europa 1789-1848, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991, pp. 154 -5.

²¹. Comentário de 1891 por J.L. Roget em *A history of the old “Water-Colour Society”*, apud Michael Clarke, *The tempting prospect. A social history of english watercolours*, London, British Museums Publications, 1981, p. 68.

e Paris, pretendidos assim para os mercados inglês e francês, e mesmo para um público europeu mais amplo que falava francês, como era moda no século XIX. O interesse em colecionar imagens era tão grande que algumas vezes o texto explicativo era até mesmo dispensado, como no caso do álbum ilustrado de William Gore Ouseley sobre a América do Sul (*Views of South America*), embora para os livros de vistas de terras distantes as explicações, mesmo que sumárias, fossem sempre apreciadas pois complementavam a informação proporcionada pela ilustração com algum dado a mais para satisfazer a curiosidade do público.

Com o grande aumento do número de viagens na era pós-napoleônica, a novidade e o ineditismo converteram-se no alvo de muitos dos numerosos artistas que buscavam atender ao gosto do público das décadas de 1820, 30 e 40 na Inglaterra. A Espanha, país relativamente próximo da Inglaterra, mas que havia permanecido até então ignorado pelos ingleses, passava agora a ser descoberto por viajantes com um olho no exótico e outro na compensação financeira que esperavam ter ao retornar com seus esboços de paisagens andaluzas. O artista David Roberts, que viajou para a Espanha em 1832, afirmou: “Apesar da dificuldade dos mosquitos e da quarentena da cólera naquele país, meu portfólio está ficando rico — os assuntos são não apenas bons mas muito novos em caráter...”²²

Livros ilustrados com a arte de viajantes à Ásia e à África começaram a ser publicados a partir de 1785 e fizeram sucesso até 1860. Já sobre a América Latina, livros ilustrados com vistas e tipos urbanos começaram a ser publicados um pouco mais tarde, no século XIX. Sobre a Argentina muitos livros começaram a ser publicados já na primeira década dos 1800, por ocasião das invasões inglesas de 1806 e 1807. O primeiro grande livro ilustrado com vistas urbanas da América, porém, foi o do viajante britânico Emeric Essex Vidal, *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, publicado em Londres, em 1820. A publicação desse tipo de livro ocorria sobretudo visando gratificar o gosto pela paisagem de uma sociedade culta, a qual tornou o desfrute do cenário fornecido pela paisagem a ocupação principal de sua sensibilidade e que escolheu também formar e conduzir seu gosto de acordo com conceitos sofisticados, emprestados da pintura, derivados da estética do pitoresco e do sublime.²³

²². Apud Michael Clarke, op. cit., p. 68.

²³. Sobre a estética do sublime e do pitoresco ver Valéria Salgueiro de Souza, “Gosto, sensibilidade e culto a categorias estéticas na paisagem dos artistas viajantes”, in *Gosto, sensibilidade ...*, op. cit., vol. 1, cap. 5.

A natureza era agora percebida como se fosse ela, a natureza, um artista, e seus acidentes eram apreciados e cultivados como se fossem uma pintura, tudo isso sempre acompanhado de muitas convenções na organização do espaço, no repertório de elementos das composições e seu tratamento formal, tipicamente linear, e no significado por elas veiculado, de modo que os “lugares-comuns” das composições paisagísticas eram facilmente assimilados pelo público. Dentre esses lugares-comuns destaca-se a divisão tripartite do espaço pictórico, convenção herdada da arte de paisagem do norte europeu, com suas distâncias bem marcadas em planos — plano da frente, plano do meio, plano do fundo —, em cujo primeiro plano foram abordados os aspectos de singularidade e localidade também de nossas paisagens, esquema figurativo que tão bem serviu ao sentido cênico da paisagem do viajante (fig. 4: ver no final do artigo).

O sentido de beleza natural que se desenvolveu era fortemente influenciado por um sentimento associacionista: ruínas decascando e monumentos antigos estimulavam o espectador para uma reflexão sobre o passado e sobre o sentido de transitoriedade do tempo, enquanto as forças da natureza selvagem, como ventos e tempestades, despertavam cultivadas sensações de terror, tão ao gosto da estética do sublime. O gosto que se desenvolveu entre as pessoas cultas, longe de desaproveitar a arquitetura e os hábitos exóticos de terras distantes, apreciava ativamente suas formas próprias, que costumavam ser qualificadas como “românticas e pitorescas”.²⁴ O enquadramento da paisagem em álbuns ilustrados pelo olhar romântico criou mesmo uma visualidade digerível e própria, que tornava consumíveis as mais diversas realidades topográficas da Inglaterra, da Índia, da Patagônia, de Cingapura e de que outro lugar fosse. O singular de cada lugar era submetido às convenções figurativas dessa visualidade que funcionavam como se fossem filtros: satisfaziam a curiosidade do público, sem contudo ferir-lhe a sensibilidade.

Os livros de viagens ilustrados eram quase sempre em papel da melhor qualidade, sendo os custos para produzi-los, em geral, pulverizados por um número de subscritores. Esses assinantes costumavam ser convidados pela imprensa local a integrarem a lista de subscrição de uma dada edição,²⁵ ocasião na qual eram logo esclarecidos detalhes como, por exemplo, o núme-

²⁴. Mildred Archer & Ronald Lightbown, *India observed*. India as viewed by british artists 1760-1860, London, Victoria and Albert Museum, 1982, p. 80. Com frequência o título dos livros ilustrados compreendia a dupla qualificação de “românticas e pitorescas” vistas ... etc.

²⁵. Id., p. 81.

ro total de pranchas da obra ao final da publicação, a técnica de reprodução e de colorido das imagens, a qualidade do papel das pranchas e da capa, detalhes de decoração de capa e lombada como, por exemplo, título em letras douradas, tamanho da página (fólio imperial, fólio grande, fólio *crown*),²⁶ existência ou não de notas explicativas às imagens, além do que parece ter sido uma informação fundamental para uma sociedade que aprendeu a amar a ciência: o fato de os esboços de base terem sido produzidos a partir do natural, com a presença do artista *in situ*.

Nessa ocasião ficavam também logo claros detalhes sobre a forma de pagamento, valor de cada parcela, no caso de publicação em assinaturas, isto é, em fascículos, e toda informação a mais que se fizesse necessária. Para atrair um número de subscritores que viabilizasse a edição do livro e minimizasse o risco do investimento até que ele chegasse ao público, algumas providências eram tomadas para fazer o *marketing* da publicação e seduzir os investidores para o negócio. O artista David Roberts, por exemplo, para promover a publicação de sua famosa obra *The Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia* (1842-49), teve 72 de seus desenhos originais exibidos ao público em pontos de encontro de Londres.²⁷ A edição em partes, ou em números, como costumava ser chamada, era também uma maneira de tornar a aquisição menos custosa ao público. Inicialmente a página da frente costumava receber a decoração de uma vinheta sugestiva, como na célebre obra de Thomas e William Daniel, *Oriental scenery*. Mais tarde, porém, em torno de 1820, quando a litografia tornou-se a técnica predominante de reprodução de vistas em livros, uma página de título litografada, desenhada por um artista, em geral, abria o livro, como um frontispício, tal como no atlas de ilustrações acompanhando a obra de von Spix e von Martius sobre o Brasil, *Reise nach Brasilien (Viagem pelo Brasil)*, assim como na obra do viajante inglês ao México, John Phillips, *Mexico illustrated*.

²⁶. Os termos referem-se ao formato de um livro, de acordo com a nomenclatura especializada. O formato usual dos livros ilustrados da época era o fólio grande. O formato fólio diz respeito a livros impressos sobre folhas de papel dobradas *uma* única vez, cada folha inteira fazendo portanto duas folhas do livro, ou quatro páginas. O termo fólio é tradicionalmente usado como um indicador do tamanho de um livro, usualmente de 30 cm de altura, mas que pode chegar até a 50 cm, dependendo do tamanho da folha de papel e da maneira como é dobrada. Torna-se necessário, por isso, mais alguma informação para uma indicação precisa de tamanho: *imperial folio*, *large folio*, *crown folio*, por exemplo. Cf. Leonard Montagne Harrod, *The librarians' glossary of terms used in librarianship and the book crafts and reference book*, New York, Seminar Press, 1971.

²⁷. Michael Clarke, *The tempting prospect*, op. cit., p.71.

A partir dos anos de 1830, com a adoção predominante do processo de reprodução artística por litografia, cuja matriz é em pedra desenhada com um giz de cera, mais barato do que o da água-tinta e o da gravação em linhas em chapa de aço, e diante da possibilidade de tiragens em maior número (podia-se chegar até o número de três mil boas cópias litográficas de um desenho com uma única matriz), ampliou-se cada vez mais o público desse gênero de livro, até então reservado a um grupo muito restrito. Muitas vezes recebendo cuidadosa encadernação em couro verde, vermelho ou preto, passou a ser uma prática comum na Inglaterra presentear e possuir livros de vistas, que costumavam ser dispostos sobre mesinhas em salas de estar, e que eram considerados como uma das mais adequadas diversões para damas e gente jovem das camadas médias da sociedade com pretensões de ascensão cultural.²⁸ A forma litografada tornava assim mais popular o costume de colecionar imagens, redefinindo o hábito cultivado desde o século XVIII por ricos colecionadores de desenhos e aquarelas de montar originais com vistas e paisagens em um portifólio, como um álbum, para serem usufruídos na privacidade de suas bibliotecas²⁹ por um reduzido e seletivo número de pessoas de seu círculo. O rápido crescimento de imagens impressas no século XIX devido ao avanço técnico, significava que agora, por exemplo, também uma certa faixa da população podia adquirir reproduções de desenhos e aquarelas por artistas que haviam estado nesses locais, ainda que impossibilitada de viajar para a Grécia, para o Egito ou para Jerusalém, locais de grande fascinação para o público europeu cristão por suas associações bíblicas.

Essas condições de reproduzir desenhos e aquarelas em grande número e mais barato para um público mais amplo, segundo as convenções figurativas de composição da paisagem romântica e os padrões de gosto ditados pela estética do sublime — um prazer por sensações de medo — e do pitoresco — um gosto pelo exótico, pelo singular e por tudo que se afastasse dos cânones da beleza clássica —, reúnem, enfim, uma série de pressupostos que fundamentam a produção dos primeiros registros visuais de nossas cidades. É nessa complexidade de renovadas possibilidades técnicas e de séculos de tradição no gênero, associados às novas tendências do

²⁸. Mildred Archer & Ronald Lightbown, *India observed*, op. cit., p. 118.

²⁹. Observou o editor alemão Rudolf Ackermann, em Londres, em 1813: “A biblioteca tornou-se, entre os círculos mais polidos, o local de diversão refinada em longas noites, tanto em suas moradias na cidade, como também durante sua residência no campo”. Apud Michael Clarke, op. cit., p. 125.

gosto, do mercado, de formas de sociabilidade e hábitos da sociedade europeia da primeira metade do século XIX, que a aparência de nossas cidades é pela primeira vez plasmada artisticamente e tornada conhecida do público europeu.

Considerações Finais

Ao debruçar-se sobre a produção de vistas urbanas em álbuns ilustrados, este trabalho focaliza uma produção cultural que possui o duplo atributo de ser arte e documento visual de cidades e cuja historicidade nos interessa aqui em especial, sobretudo porque acreditamos que, quanto melhor a compreensão que tivermos dessa historicidade, melhores serão as condições tanto de apreciarmos seus atributos artísticos como também de colhermos benefícios de suas possibilidades documentais para a historiografia de nossas cidades enquanto descrição visual de uma época.

A historicidade da produção de vistas em livros ilustrados e voltados para o mercado envolve, entre outras, questões de ordem especificamente artística, como problemas de representação do espaço, de técnicas ilusionistas no tratamento da forma e da cor (perspectiva linear e aérea), de esquemas figurativos (perfis, vistas panorâmicas, panoramas, vistas parciais), entre outros recursos adotados pelos autores, ao longo do tempo, para resolver artisticamente a questão essencial do gênero: representar numa superfície bidimensional a tridimensionalidade da paisagem real. O desenvolvimento de soluções na abordagem visual da paisagem desde o século XVI constitui um legado e uma base sólida, com séculos de tradição, a partir da qual desenvolveu-se a arte de retratar a fisionomia das nossas cidades pelos viajantes europeus. Seu trabalho focalizando a temática da paisagem urbana impressa em livros ilustrados assenta-se, pois, sobre uma prática de séculos, conforme acreditamos ter evidenciado com os muitos exemplos de publicações que tivemos a oportunidade de citar, consolidada quanto aos recursos composicionais no âmbito estritamente artístico.

Nessa produção de vistas das nossas cidades o novo seria a paisagem, o específico e o singular que nela habitavam, mas nunca os recursos artísticos utilizados para descrevê-la por apressados viajantes em expedições e missões que integravam. Eram justamente as fórmulas artísticas consagradas que viabilizavam a abordagem visual do desconhecido — os lugares exóticos para os europeus.

Como arte reproduzida em livros ilustrados destinados ao mercado, a historicidade da produção de vistas urbanas envolve outra ordem de questões, relativa às técnicas de reprodução de imagens propriamente. Vimos que a disponibilidade de meios de reprodução e de multiplicação de desenhos e esboços coloridos variou desde que essa necessidade específica se colocou, no século XVI, até meados do século XIX. Esse esforço em responder, em termos técnicos, à moderna necessidade social de consumir imagens de lugares, esforço de séculos de tentativas e erros, de experiências e soluções, constitui-se em outro legado aos viajantes do século XIX em suas tomadas de nossas cidades, fornecendo-lhes possibilidades e limites. Sem dúvida, as aquisições técnicas para a reprodução de originais, transmitidas por gerações e gerações de artistas e gravadores, acabavam por condicionar, também, o resultado final das imagens que produziram os viajantes de nossas cidades, pois delas dependiam as soluções técnicas a problemas artísticos na descrição visual como, por exemplo, o da valorização tonal, das texturas, do brilho, do colorido das cópias, entre outros.

Práticas sociais várias, sucedendo-se com o passar do tempo e relacionadas à produção e ao consumo desse gênero de arte tão ligado ao mercado foram, por sua vez, tornando mais denso o tecido de influências transmitidas na maneira de ver e de retratar a cidade, até os viajantes do século XIX à América Latina, cujo público visado pelos álbuns ilustrados era exclusivamente europeu e, mais especificamente, formado por pessoas das classes mais altas e da emergente classe média dos principais pólos culturais — Londres e Paris. Essa circunstância, associada aos aspectos artísticos e técnicos destacados acima, aponta para algumas direções que a pesquisa da arte de vistas urbanas dos viajantes europeus ainda pode explorar.

Dentre essas direções queremos destacar, primeiramente, o papel desempenhado por esse gosto do público europeu na abordagem pictórica de nossas cidades, considerando que o público consumidor de álbuns ilustrados de vistas indicava ao artista e ao gravador de esboços originais censuras, preferências e ansiedades de sua época no âmbito da produção da imagem. Não se tratava mais, na primeira metade do século XIX, de um seletos e aristocrático público que havia formado seu gosto no desfrute da pintura dos paradigmáticos paisagistas do século XVII, Claude Lorrain, Gaspar Dughet e Salvator Rosa, e na leitura de poemas topográficos por Thomson e Dyer. Tratava-se agora de um público progressivamente mais amplo, diversificado e heterogêneo que, entrando no mercado em ascen-

são de livros ilustrados, exercia uma decisiva influência sobre a arte de paisagem reproduzida em papel, inclusive a arte dos viajantes. Ao projetarem no mercado seu gosto, sua sensibilidade, suas preferências e recusas, na forma final de sua demanda expressa por seu poder de compra, forneciam aos artistas mais uma vez parâmetros para serem incorporados em sua linguagem. Esses parâmetros acabavam por retornar ao público na forma do discurso que o público queria ouvir, sendo esse dado uma garantia de viabilização do investimento na edição do livro ilustrado, projetado na imagem e renovado pela sensibilidade artística em busca de aprovação, isto é, *compra*, por consumidores. Uma aprovação que garantisse, afinal de contas, a finalização do ciclo de produção e consumo dessa arte essencialmente moderna e urbana.

Esse dado, nada secundário, mas, a nosso ver, fundamental na produção artística destinada ao mercado, sem dúvida jogou papel fundamental na veracidade topográfica das vistas produzidas pelos viajantes europeus, relativizando-lhes o sentido documental, de onde provém o caráter contraditório dessa produção cultural gerada numa sociedade otimista e que acreditava na ciência e no progresso, mas que, por outro lado, necessitava do sonho e da fantasia tanto para ver o outro como para ver a si própria. Isso conta, certamente, para que sejam tão semelhantes as paisagens dos livros ilustrados produzidos entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, qualquer que seja a região do globo terrestre e o motivo da imagem: a diversidade da paisagem deveria ser “ajustada”, homogeneizada numa linguagem assimilável por um público ao qual se destinavam os livros ilustrados com vistas de lugares.

Não era a diversidade da paisagem, mas o tipo de público a quem ela se dirigia, que terminaria por determinar seu aspecto final. Daí a necessidade de reflexão e de mais pesquisa sobre a densidade histórica, quer no nível técnico-artístico, quer no plano das demandas estético-figurativas do público consumidor europeu, que permeia a produção dos retratos de nossas cidades executados pelos artistas viajantes europeus na primeira década do século XIX, na busca de maiores e melhores possibilidades interpretativas desses registros visuais tão importantes para nós, tanto como produção artística em si, quanto como documentos visuais para a historiografia de nossas cidades.

(Recebido para publicação em novembro de 1996)

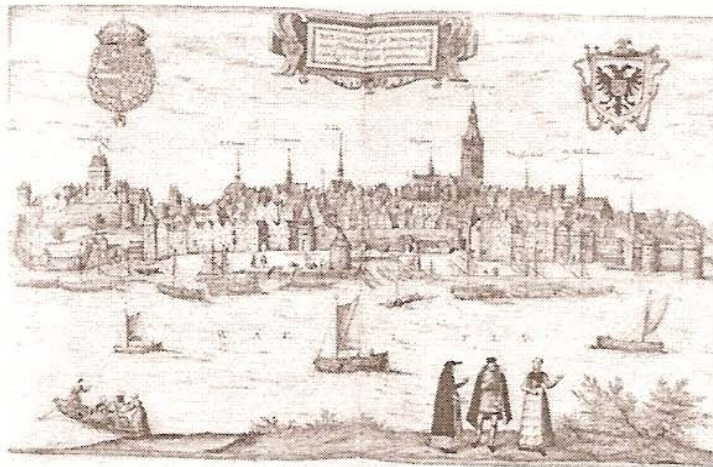


Figura 1: NIJMEGEN in Braun und Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, vol. II, p. 29

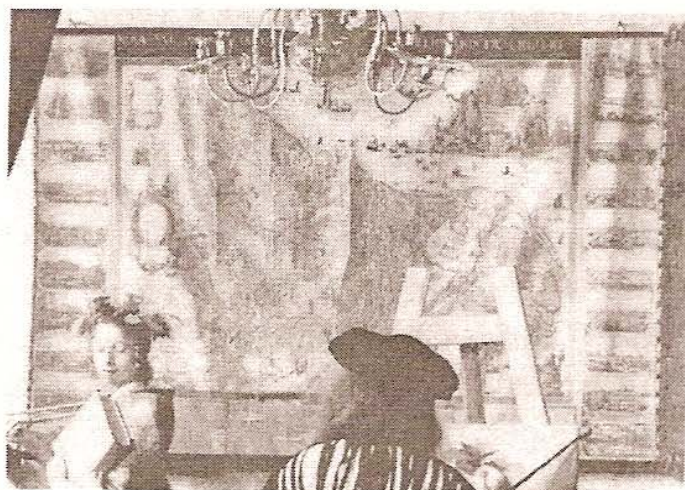


Figura 2: JAN VERMEER, "The art of painting" (detalhe). Kunsthistorisches Museum, Viena.

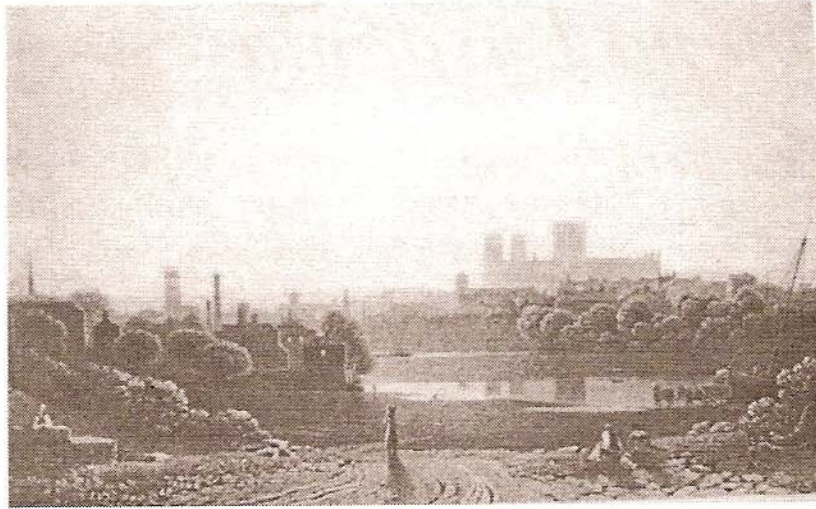


Figura 3: JOHN BRITON, "View of the city of New York", in Picturesque views of the English Cities. London, 1828.

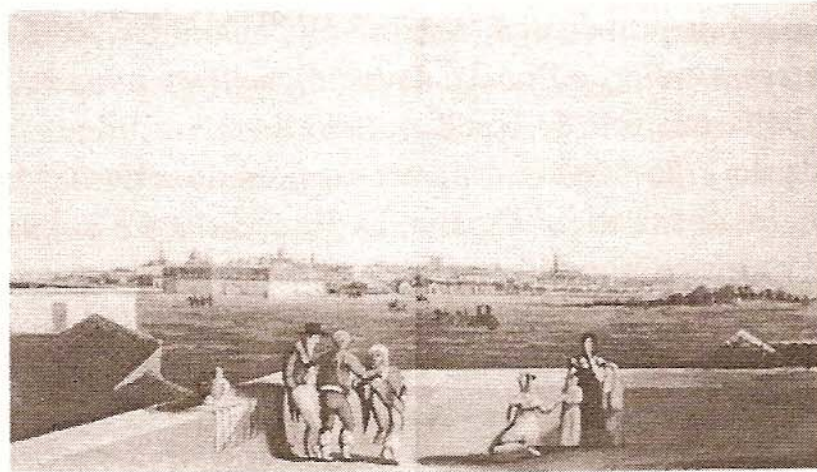


Figura 4: EMERIC ESSEXVIDAL, "General view of Buenos Ayres from the Plaza of Toros", in Picturesques Illustrations. London, 1820.