



ICONOGRAFIA BAIANA

NA COLEÇÃO FLÁVIA E FRANK ABUBAKIR

Organização: Pedro Corrêa do Lago



Iconografia **baiana**

na Coleção Flávia e Frank Abubakir

Créditos

© Capivara Editora

Organização

Pedro Corrêa do Lago

Coordenação editorial

Luiz Vieira

Fredy Alexandrakis

Luciana Medeiros

Coordenação do projeto cultural

Julio Zucca

Consultoria e revisão técnica

Alice Anne Tod

Direção do Instituto Flávia Abubakir

Ângela Ferreira

Projeto gráfico e design

Calixto Comporte

Revisão

Olga de Mello

Tratamento de imagens

Ipsis

Impressão e acabamento

Ipsis

Fotógrafos

Audrey Piguet (Suíça)

Sora Maia (Brasil)

Urano Andrade (Brasil)

Todos os direitos reservados para

Capivara Editora Ltda.

Tel.: [21] 2512-2612

Fax: [21] 3511-2612

Email: contato@editoracapivara.com.br

Patrocínio



Unipar

Realização

ZUCCA
PRODUÇÕES



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Iconografia **baiana**

na Coleção Flávia e Frank Abubakir

Organização: Pedro Corrêa do Lago



capivara

PODER CONHECER NOSSA HISTÓRIA, poder ver como Salvador e a Bahia evoluíram ao longo de anos na paisagem e na arquitetura, com olhares estrangeiros e nacionais expressos em imagens: este é um dos maiores presentes que nós, apaixonados por nossa terra, recebemos da Coleção Flávia e Frank Abubakir.

Iconografia baiana na Coleção Flávia e Frank Abubakir é um livro emocionante, instrutivo, fundamental. Parabéns ao esforço de técnicos e do casal Abubakir, que mostram sua enorme sensibilidade e gravam seus nomes entres os beneméritos da nossa cultura.

Salvador foi e sempre será a Estação Primeira do Brasil.

MÁRIO KERTESZ

Prefeito de Salvador (1976-1981, 1986-1988)

O BRASIL NASCEU NA BAHIA, pelo seu descobrimento ou achamento — e pela sua governança —, que se organiza a partir do Regimento de Almeirim, datado de 17 de dezembro de 1548. Lê-se no seu primeiro parágrafo:

Eu o Rei faço saber a vós Tomé de Souza fidalgo de minha casa que vendo eu quanto serviço de Deus e meu é conservar e enobrecer as capitânicas e povoações das Terras do Brasil e dar ordem e maneira com que melhor e mais seguramente se possam ir povoando para exalçamento de nossa Santa Fé e proveito de meus reis e senhorios e dos naturais deles ordenei ora de mandar nas ditas terras fazer uma fortaleza e povoação grande e forte em um lugar conveniente para daí se dar favor e ajuda às outras povoações e se ministrar Justiça e prover nas coisas que cumprirem a meu serviço e aos negócios de minha fazenda e a bem das partes e por ser informado que a Bahia de Todos os Santos é o lugar mais conveniente da costa do Brasil para se poder fazer a dita povoação e assento assim pela disposição do porto e rios que nela entram como pela bondade abastança e saúde da terra e por oitros respeitos hei por meu serviço que na dita Bahia se faça a dita povoação e assento e para isso vá uma armada com gente artilharia armas e munições e todo o mais que for necessário. E pela muita confiança que tenho em vós enviar por governador às ditas terras do Brasil no qual cargo e assim no fazer da dita fortaleza tereis a maneira

seguinte da qual fortaleza e terra da Bahia vós haveis de ser capitão.

O governo se estabelece a partir da chegada da esquadra de Tomé de Souza, no dia 29 de março de 1549, na praia da antiga vila do donatário Francisco Pereira Coutinho, morto em 1546, devorado pela antropofagia tupinambá na ilha de Itaparica, na baía de Todos-os-Santos.

Salvador nasce, portanto, com “certidão de batismo”, um longo e detalhado regimento que lhe confere deveres e missões: expansão do cristianismo, defesa do território, governança e porto comercial. Passados dois anos, em 25 de fevereiro de 1551, o papa Julio III promulga a bula *Super specula Militantis Ecclesiae*, criando o bispado de São Salvador da Baía de Todos-os-Santos e “decorando” a povoação com o nome de cidade, a igreja de São Salvador com o de catedral, e os seus habitantes com o de cidadãos.

Desta forma, sem sombra de dúvida, Salvador foi a primeira capital do Brasil, de 1549 até 1763, e a primeira cidade do Brasil, ou seja, a primeira povoação ou vila a ter foro de cidade, a partir de 1551.

Este prólogo visa justificar a importância histórica da Bahia, o seu pioneirismo e protagonismo, que, por si só, fundamenta a existência de um núcleo ou de um centro de memória como o Instituto Sociocultural Flávia Abubakir, que nasceu em 2021, fruto do compromisso social e cultural do casal Flávia e Frank Abubakir, como uma associação civil de direito privado sem fins

lucrativos voltada para a realização, manutenção, desenvolvimento, patrocínio e fomento de programas e projetos sociais, educativos e culturais. O seu grande lastro é a Coleção Flávia e Frank Abubakir, composta por aproximadamente 50 mil obras, com vasto acervo bibliográfico, documental (textos e iconografia) e artístico, devidamente organizado para a consulta e pesquisa, com vários departamentos.

São impressionantes a quantidade e a qualidade das pinturas em aquarela ou óleo sobre tela, desenhos, gravuras, cadernos de viajantes, mapas e livros raros. São verdadeiras relíquias preciosas para o estudo da nossa história, ilustrada e escrita por diversos artistas e autores, notadamente estrangeiros que debruçaram os seus olhares sobre a Bahia, com foco nas suas paisagens naturais e edificadas, a vivência cotidiana e aspectos humanos dos pontos de vista social, étnico e cultural.

Formam um conjunto de valor histórico, artístico, cultural e documental que, nesta *Iconografia baiana*, segue exposto para registro e conhecimento público. Insostituíveis, únicas, raras e, portanto, preciosas imagens que podem amparar muitas pesquisas, estudos, revisões históricas e interpretações do nosso passado, com vistas à compreensão do presente e a construção do futuro.

FRANCISCO SENNA

Arquiteto e historiador

Membro da Academia de Letras da Bahia

Sumário

9	Apresentação
	Frank Geyer Abubakir
11	Prefácio
	Pedro Corrêa do Lago
13	Introdução
	Daniel Rebouças
19	Autores
22	Quadros a óleo
56	Aquarelas
100	Cadernos de desenhos e de aquarelas (<i>sketchbooks</i>)
148	Desenhos
158	Gravuras avulsas e gravuras independentes
206	Livros ilustrados com gravuras e mapas
286	Mapas manuscritos
298	Mapas impressos avulsos
313	Referências bibliográficas
317	Índice onomástico

Apresentação

Frank Geyer Abubakir

É um prazer trazer a público, neste livro, um recorte da nossa Coleção Flávia e Frank Abubakir, com organização de Pedro Corrêa do Lago. Dividir com os leitores a paixão e a dedicação a esse conjunto de obras de arte, documentos, livros e peças sempre foi o nosso norte, aquilo que dá sentido, resultado e eficácia à coleção. A democratização do conhecimento trazido pelo acervo faz parte do DNA do Instituto Flávia Abubakir, onde a coleção está alojada. Nosso acervo está disponível para consulta online, de portas abertas para os pesquisadores e para os que se importam com a memória e a arte.

Neste volume, com a colaboração de estudiosos e patrocínio da Unipar, estão relacionadas algumas das principais peças que reunimos. E a palavra é mesmo “relacionadas”: uma de nossas grandes alegrias é recompor panoramas no tempo e no espaço, muitas vezes encontrar um elo perdido. Tecer com o fio que une memória, história, estética, as ideias, a práxis das civilizações. Alcançar uma visão multidimensional de fatos e personagens.

O corte que elegemos foi o da iconografia baiana: uma abordagem que se aprofunda na importante raiz do Brasil. Salvador foi nossa primeira capital, seu porto recebeu incontáveis imigrantes, na mistura de tantas riquezas culturais. Essa busca é também muito cara à nossa família. Nossas próprias raízes estão na Bahia — Flávia nasceu em Salvador; eu, carioca, passei boa parte da infância na cidade e a ela permaneço ligado.

Uma coleção é viva. E sua relevância cresce à medida que se mantém dinâmica, se expande por caminhos às vezes surpreendentes ou segue o caprichoso fio da memória.

E vale a pena, acredito, refletir aqui sobre o ato de colecionar que, em nossos tempos vertiginosos, ganha novos e importantes significados. Sou descendente de grandes cultores dessa arte, meus avós Maria Cecília e Paulo Geyer. Vivi desde cedo a tradição

familiar de fascínio e respeito pelos documentos artísticos e históricos, a alegria de localizar uma raridade, a satisfação de contribuir para um novo olhar de nossas raízes, tronco e frutos. Eles se preocuparam em democratizar a importante coleção que reuniram, ao fazer, em 1999, a maior doação de livros, peças e obras de arte da história do Brasil — incluindo a própria residência, no Rio de Janeiro, para que se tornasse um museu aberto à população. Da mesma forma, sou grato a meu avô Frank Abubakir que, à sua maneira, e numa ligação ainda mais forte com a Bahia, me ensinou também o prazer de colecionar.

O exercício de colecionar — buscar, reunir, ordenar e classificar —, quando embasado em um conceito sólido, disciplinado, abre uma janela panorâmica que nos permite reavaliar o passado, aprofundar o entendimento do presente e refletir sobre caminhos do futuro. É como completar um quebra-cabeças. Perceber que as peças buscadas e encontradas se complementam e modificam umas às outras. Questionam. Redesenham ideias. Às vezes, contrariam — ou até implodem — informações aceitas como “verdades” históricas. Felizmente.

Por isso tanto entusiasmo em dividir com os leitores parte importante da nossa coleção, um entusiasmo que se renova a cada vez que constatamos: a pesquisa, o pensamento e conhecimento desvelado trazem luz e consolidam nossa identidade como indivíduos e como nação.

Prefácio

Pedro Corrêa do Lago

Revelada pela primeira vez neste volume, a Coleção Flávia e Frank Abubakir consolida-se hoje como o mais importante conjunto de peças originais já reunido por colecionadores particulares em torno da iconografia da Bahia.

Nunca uma coleção privada formada em nosso país reuniu uma tal quantidade de quadros a óleo fundamentais para o registro da cidade de Salvador, de autoria dos melhores artistas estrangeiros que se dedicaram à paisagem baiana, como Moreaux, Buvelot e Righini. Ainda que as pinturas a óleo detenham um prestígio incontestável na hierarquia das obras de arte que documentam a paisagem brasileira, é também a riqueza excepcional do grupo de aquarelas (inseridas ou não em cadernos) que traz grande destaque à Coleção Abubakir, por conter muitas das mais belas e significativas imagens em aguada realizadas na capital da Bahia e seus arredores.

Também constam da coleção todos os grupos de gravuras incontornáveis para a divulgação mundial da imagem do estado, inseridas ou não em livros, assim como todos os mapas impressos de maior relevância para o desenvolvimento da cartografia baiana. Entre os mapas impressos, destaca-se o raríssimo exemplar do grande mapa de Marcgraf, de 1647, e entre os mapas manuscritos, ressalta a descoberta fundamental e recente do plano da cidade da Bahia, de Joos Coecke, de 1624.

A coleção do casal Abubakir confirma o papel central das coleções particulares na formação de muitos dos acervos fundamentais da nacionalidade. É de fato a José Mindlin, grande bibliófilo paulista, que o país deve sua mais importante biblioteca de livros raros sobre o Brasil, hoje conservada na USP, fruto de 80 anos de esforços de um único indivíduo, capaz de acumular e selecionar um acervo que nenhuma instituição pública logrou formar. É também a uma única personalidade, Emanuel Araújo, que o Brasil deve a conservação e valorização

dos artefatos históricos e artísticos afro-brasileiros, muitos dos quais teriam se perdido sem suas décadas de pesquisa e acumulação. Foram os avós de Frank Abubakir, Maria Cecília e Paulo Geyer, que formaram o maior acervo privado da iconografia carioca, legado ao Museu Imperial, naquela que permanece a maior doação individual a um museu federal e que dará origem à futura Casa Geyer no Rio de Janeiro.

Outros grandes colecionadores, como Gilberto Chateaubriand, na pintura brasileira do século XX, ou Gilberto Ferrez, na fotografia oitocentista, também formaram coleções seminais que se tornaram ou se tornarão acessíveis ao público, assim como as três primeiras mencionadas.

Mais recente, formada por um casal ainda jovem, a Coleção Abubakir já faz hoje parte do Instituto Flávia Abubakir, com uma vocação futura claramente museal. Continuando a tradição familiar no colecionismo, Frank Abubakir recebeu de seus avós algumas peças essenciais de sua atual coleção de iconografia baiana, sobretudo entre as aquarelas, dando o impulso inicial à vocação do neto, que dedicou-se a seguir a um esforço de busca constante, que já completa agora três décadas.

Tive a oportunidade de realizar vários levantamentos iconográficos ao longo dos últimos 25 anos, inclusive o de coordenar em 2005 um livro sobre a iconografia baiana na Biblioteca Nacional. Por isso, recebi com alegria o convite para organizar este livro, que revela um grande número de imagens inéditas e contribuirá para uma melhor compreensão da formação das imagens relativas à Bahia desde o século XVII até o ano 1900. Foi muito estimulante descobrir peças que reputo entre os mais belos registros visuais do país e ter a oportunidade de propor um sistema de organização para uma coleção incomparável, que se destina a tornar-se uma das mais significativas em todo o campo da iconografia brasileira.

Introdução

Daniel Rebouças

O livro *Iconografia baiana na Coleção Flávia e Frank Abubakir* apresenta um vasto e, sobretudo, singular conjunto de peças iconográficas sobre a Bahia. Com suas 269 imagens, a presente obra contempla uma produção imagética concentrada entre os séculos XVII e XIX, feita nos principais suportes do período. Ao longo desse intervalo de tempo, a Bahia passou da condição de capitania “cabeça do Brasil”, ou seja, capital política e religiosa da colônia portuguesa nas Américas — até 1763, pelo menos do ponto de vista formal —, para uma das principais províncias (depois estados) da jovem nação brasileira. Junto a essas alterações políticas, reconfigurações territoriais foram dando forma à Bahia tal como atualmente se encontra: a incorporação da capitania de Ilhéus, em 1761, e a separação da província de Sergipe, em 1820. Esses diferentes contornos territoriais podem ser notados na iconografia presente neste livro, o que já mostra a amplitude territorial que se buscou contemplar.

Sem dúvida, este livro representa uma importante contribuição ao conjunto de obras voltadas à iconografia baiana lançadas ao longo das últimas décadas. Um dos primeiros livros sobre o tema é o *Álbum-lembrança da exposição iconográfica e bibliográfica bahiana*, de 1951. Nele foi reunida parte das imagens expostas no palácio do Saldanha, no centro histórico de Salvador, em razão das comemorações do aniversário de 400 anos da capital baiana.¹ Organizado a partir de grandes temas (como aspectos sociais, mudanças urbanas e patrimônios arquitetônicos), o

Álbum foi um dos primeiros livros a mostrar gravuras retratando a invasão holandesa, panorâmicas setecentistas e litografias da capital no século XIX.²

Conectada a uma outra celebração — os 200 anos da mudança da capital colonial da Bahia para o Rio de Janeiro, em 1963 — a obra *As cidades do Salvador e Rio de Janeiro no século XVIII*, do grande pesquisador Gilberto Ferrez, apresenta um compilado de imagens da capital baiana, visando lembrar sua antiga (e supostamente perdida) importância. Na avaliação do autor, juntamente com o grupo de intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, esse tempo áureo estava demonstrado nas pinturas a óleo, gravuras e plantas manuscritas do século XVIII.³ Com a mesma vontade de mostrar essa grandiosidade baiana, o importante museólogo e pesquisador Clarival do Prado Valladares dedicou o quarto volume de sua grande obra *Nordeste histórico e monumental* somente à Bahia. Com um escopo ampliado para contemplar todo o estado, o livro se valeu de uma iconografia histórica de paisagens, templos, solares e engenhos.⁴

Duas obras mais recentes também merecem destaque. Em 2005, o *Iconografia baiana do século XIX na Biblioteca Nacional*, coordenado pelo curador e pesquisador Pedro Corrêa do Lago,⁵ apresentou uma rica seleção de imagens, contemplando diversos territórios da Bahia. Reunindo trabalhos dos chamados artistas viajantes, categoria sobre a qual falaremos mais adiante, a obra também abarcou os principais suportes da época, como desenhos, aquarelas, gravuras,

1. SALVADOR (Município). *Álbum-lembrança da exposição iconográfica e bibliográfica bahiana*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1951.

2. Para um dos primeiros compilados da iconografia holandesa sobre a Bahia, ver: SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Salvador da Bahia de Todos os Santos: iconografia setecentista desconhecida*. Haia, Holanda: Meulenhoff & Co; Rio de Janeiro: Kosmos, 1957.

3. FERREZ, Gilberto. *As cidades do Salvador e Rio de Janeiro no século XVIII: álbum iconográfico comemorativo do bicentenário da transferência da sede do governo do Brasil*. Rio de Janeiro: IHGB, 1963.

4. VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. Rio de Janeiro: Val Editora, 1991. Vol. 4.

5. Biblioteca Nacional (Brasil). *Iconografia baiana no século XIX na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2005.

entre outros registros visuais. O acervo da Biblioteca Nacional, uma década depois, deu origem a outro livro, *Salvador: uma iconografia através dos séculos*, da pesquisadora de arte Fernanda Terra em coautoria com o arquiteto Francisco Senna e o autor dessa introdução. Diferente da obra anterior, esse livro delimitou seu escopo somente à capital, mas reuniu imagens datadas desde o século XVI.⁶

Como é possível notar, *Iconografia baiana na Coleção Frank e Flávia Abubakir* guarda muitos pontos em comum com essa bibliografia, sem perder, claro, suas singularidades. A primeira delas, mais evidente, é sua origem: o acervo da Coleção Flávia e Frank Abubakir. Outro diferencial é o conjunto de raras pinturas a óleo, técnica que só aparece pontualmente nas demais obras mencionadas. Mas a principal particularidade, na minha avaliação, é a iconografia singular. Apresentam-se aqui muitas obras raras, pouco publicadas ou, em alguns casos, inéditas.

Em quase sua totalidade, as imagens deste livro foram produzidas pelos chamados “artistas viajantes”, terminologia já bastante criticada nas últimas décadas. Sem adentrar em pormenores dessa discussão, o que muitos autores têm questionado é um uso generalista da categoria, que “esconde mais do que revela”, na feliz expressão dos pesquisadores Rafael Cardoso e Maurício Vicente Ferreira Júnior.⁷ Se aplicado sem cautela, o termo pode agrupar a produção de sujeitos muitos distintos entre si, no que diz respeito a formação profissional, talento artístico, motivações de viagem e tempo de permanência na Bahia. Não parece razoável igualar registros feitos por pessoas que passaram somente alguns dias na província, avistando a região apenas do mar, a obras produzidas em missões de maior fôlego — como expedições científicas com financiamento oficial — ou mesmo a imagens de quem morou na cidade por um período mais longo. Por isso, sempre que possível, apresentamos as condições de produção das imagens, dados biográficos relevantes dos autores, entre outros aspectos, a fim de evitar essas generalizações pouco proveitosas.

Outra ponderação diz respeito à forma como essa “iconografia de viajantes” tem sido usada como um poderoso “registro documental”, como ressaltou Valéria Lima. A premissa é a seguinte: o desejo desses artistas teria sido, de forma geral, traduzir ao público estrangeiro o essencial, o particular e o pitoresco da realidade brasileira. Assim sendo, haveria uma grande aproximação entre a realidade observada e as suas representações. Um aspecto delicado dessa linha de pensamento, porém, é o uso exagerado dessa iconografia apenas para “confirmar teses e opiniões” sobre o passado, supondo uma sincronia perfeita entre o tempo histórico e o tempo da narrativa visual.

Apesar de tentadora, é preciso resistir à ideia de que o registro iconográfico foi um gesto “natural” diante do encantamento com a Bahia — sua paisagem, aspectos sociais e arquitetônicos. Diferentemente disso, o que a iconografia rara deste livro pode fornecer é um entendimento mais aprofundado acerca das diferentes formas de representação visual sobre a Bahia em determinados momentos históricos, considerando contextos específicos de produção, condições do autor, influências da técnica empregada no registro visual, entre outros fatores.⁸

O conjunto de pinturas a óleo é uma das grandes contribuições iconográficas deste livro. Indo além das representações de temática religiosa, do retratismo e das paisagens europeias — marcas gerais da pintura baiana no período — as obras apresentam uma série de paisagens até então inéditas, vistas urbanas, cenas do cotidiano de trabalho e panorâmicas de grande valor documental e artístico-estético. Na coleção, estão presentes trabalhos de artistas reconhecidos, como uma expressiva série do suíço Abraham-Louis Buvelot e do francês François-René Moreaux, ambos atuantes na Bahia na segunda metade da década de 1830. Já os belos óleos do italiano Joseph Righini apontam a relevância, cada vez mais reconhecida, da sua contribuição para a pintura brasileira.

6. TERRA, Fernanda et al. *Salvador: uma iconografia através dos séculos*. Salvador: Caramurê Publicações, 2015.

7. CARDOSO, Rafael. FERREIRA JÚNIOR, Maurício F. *Em busca do olhar germânico*. In: CARDOSO, Rafael. FERREIRA JÚNIOR, Maurício F. (Orgs.). *Olhar germânico na gênese do Brasil*. Coleção Geyer-Museu Imperial. Petrópolis: Museu Imperial, 2022.

8. LIMA, Valéria Alves Esteves. *Silêncios e vazios: a Iconografia de viajantes e o(s) tempo(s) de ver*. Anais eletrônicos do XII EHA - Encontro de História da Arte. Campinas, SP: Unicamp, 2017. p. 599.

Entre os nomes menos conhecidos, está o francês Jean-Baptiste Grenier, cujo considerável conjunto de óleos, assim como seus desenhos, merecem uma pesquisa pormenorizada à parte. Rodolpho Lindemann, mais conhecido como fotógrafo, também produziu quadros a óleo, ainda pouco estudados. A sua pintura presente neste livro [p. 53] é um de seus trabalhos mais imponentes, com a particularidade de ter sido feita a partir de uma fotografia, ao que tudo indica, tirada pelo autor em parceria com outro grande nome da fotografia brasileira, Guilherme Gaensly.

Entre as duas dezenas de aquarelas, uma das principais técnicas usadas pelos viajantes, temos um impressionante panorama assinado pelo inglês Emeric Essex Vidal [pp. 72-81], aquarelista amador de grande habilidade. Essa obra apresenta uma vista geral da capital no início do século XIX, em um dos poucos registros da Bahia oitocentista em grande dimensão – forma de composição bastante popular na época.

Aquarelas dos autores britânicos confirmam a consolidada tradição que os viajantes dessa nacionalidade tinham com a técnica no início do século XIX. Dos ingleses Manley Hall Dixon, Thomas Hornbrook e William Smyth, temos aquarelas muito bem acabadas, de grande apuro estético e riqueza documental. Smyth, inclusive, produziu um *sketchbook* de desenhos aquarelados [pp. 116-127], pertencente à coleção. Em conjunto, trata-se de uma iconografia da paisagem e do cotidiano de trabalho urbano que agrega muito para o repertório visual sobre a Bahia oitocentista. Outros cadernos apresentados neste livro, como o de Édouard Quesnel [pp. 128-129], também se destacam pelas aquarelas bem acabadas.

Os *sketchbooks* são, em si, uma categoria de documentação muito rara, já que poucos sobreviveram até os dias de hoje. Estes são cadernos de estrangeiros que passaram pela Bahia no século XIX, com desenhos da capital, do seu entorno próximo e de aspectos cotidianos muito interessantes, em sua maioria feitos a lápis e aquarelados. Um dos mais relevantes, sem autoria identificada, retrata Salvador no final da década de 1810, ou início da década

seguinte ao que tudo indica [pp. 102-115]. O período colonial tem uma iconografia bastante rarefeita, ainda mais de registros da cidade por dentro, mostrando ruas, casarões e trabalho urbano. Esse *sketchbook* traz um conjunto de imagens comparável somente aos registros do oficial da Marinha holandesa Q. M. R. ver Huell, feitos entre 1807 e 1810, alguns dos quais estão publicados no citado *Álbum-lembrança da exposição iconográfica e bibliográfica bahiana*, de 1951. O álbum do francês Jean-Baptiste Grenier [pp. 130-135] tem a maior riqueza de detalhes sobre o cotidiano da capital. Mesmo pertencendo a um período com uma robusta iconografia sobre Salvador, os registros de Grenier de locais como o mercado de Santa Bárbara e o arco da rua da Vala (atual Baixa dos Sapateiros) são de uma minúcia surpreendente. De forma única, o também britânico Thomas B. Cook registrou uma festa urbana, a saber, uma celebração de Natal na capital baiana, em 1883 [p. 145]. A obra elucida — mas também abre para reflexões — muito do que tem sido encontrado em outras fontes, como em relatos de importantes memorialistas das festas populares na Bahia oitocentista.

Embora uma quantidade significativa de desenhos a lápis constem nos próprios *sketchbooks*, a coleção também conta com alguns interessantes desenhos avulsos. Um deles é o registro da região da Barra vista a partir do atual bairro da Graça [p. 152], atribuído à importante autora e viajante inglesa Maria Graham. Uma das imagens mais relevantes da Bahia na época da Independência, esse foi, ao que tudo indica, o desenho base para a gravura estampada no seu diário de viagem ao Brasil, feito entre 1821 e 1823. É interessante notar a quantidade de desenhos da região da Barra entre o farol e forte de Santo Antônio até o forte de São Diogo, indício de que muitos viajantes podem ter visto a cidade somente a partir do mar.

Bastante numerosas, as imagens gravadas compõem a maior seleção iconográfica da Bahia na coleção. Para efeitos de apresentação, podemos subdividir essa categoria em dois grandes grupos. No primeiro deles, temos as gravuras avulsas e as gravuras

independentes. Estas foram, em parte, produzidas para integrar livros, álbuns iconográficos e jornais ilustrados. A coleção tem, também, exemplares avulsos adicionais de algumas dessas gravuras, retirados de livros por proprietários anteriores. Alguns desses, inclusive, foram coloridos à mão, quase sempre posteriormente. Esses exemplares adicionais não foram nem ilustrados nem mencionados neste livro, constando apenas seu registro no livro original do qual faziam ou fazem parte. Há ainda as gravuras independentes produzidas, sobretudo no século XIX, para atender uma demanda nascente por obras para decoração e emolduramento. Criadas com as mais diversas técnicas de impressão, boa parte das imagens desse grupo são mais conhecidas, pertencendo a artistas como Maximiliano de Wied-Neuwied, J. M. Rugendas, Maria Graham, Michellis e Alfred Martinet. Mas, sem dúvida, há novidades. A gravura *Passeio Público, Bahia-Brasil* [p. 173], feita a partir do desenho de Samuel Charles Brees, apresenta uma visão da região da Gamboa e do Solar do Unhão, parte da cidade bastante recorrente na iconografia oitocentista de Salvador. Já as vistas feitas pelo gravador alemão Christoph Suhr e pelo inglês Samuel Davenport se somam às belas paisagens frontais de Salvador gravadas por Friedrich Salathé na década de 1830. A coleção também traz gravuras avulsas que se valeram da imagem fotográfica como matriz, a exemplo da *Bahia*, do citado Joseph Alfred Martinet [p. 177], de 1848. De um período posterior, temos ainda a série de litografias da capital baiana feita a partir das fotografias do francês Victor Frond [pp. 184-191], de 1858, depois publicadas no famoso álbum *Brazil pittoresco*.

No segundo grupo das gravuras, está a iconografia gravada nos livros da Coleção Flávia e Frank Abubakir. Como diversos autores já pontuaram, a produção dos holandeses, que visava divulgar os seus feitos no Brasil, domina as representações sobre a Bahia no século XVII. Publicações mais consagradas estão bem contempladas neste livro. Feita logo após a derrota holandesa na Bahia, em 1625, temos a vista zenital da cidade de Bento Mealhas [p. 209], publica-

da no *Jornada dos vassallos da Coroa de Portugal*, do padre Bartolomeu Guerreiro. De 1647, o *Rerum per Octennium in Brasilia*, de Caspar Barlaeus [p. 214], contém famosas representações feitas pelo pintor Frans Post, muito reproduzidas posteriormente em obras holandesas e de forma avulsa, até pelo menos o século XVIII. Espécie de resposta editorial ao livro de Barlaeus, a conhecida *Istoria delle guerre del regno del Brasile*, de João José de Santa Teresa [p. 222], traz acentuadas imagens políticas em favor da Coroa portuguesa.

Uma imensa iconografia de várias regiões da Bahia está contemplada nos livros raros do século XIX da coleção. O livro *Le Brésil*, da dupla francesa Ferdinand Denis e Hippolyte Taunay [pp. 236-237], é destacado por muitos autores como um trabalho que merece mais atenção pela singularidade temática das suas imagens, que incluem uma série de representações da capital baiana. Importantes gravuras de Salvador e do interior, das primeiras décadas do Oitocentos, estão presentes no *Journal of a voyage to Brazil and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*, de Maria Graham [pp. 234-235], e no *Atlas zur Reise in Brasilien*, dos viajantes Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius [pp. 239-243]. Em meados do século XIX, a cachoeira de Paulo Afonso foi representada em duas publicações, que têm em comum uma visão idealizada da natureza do Império brasileiro. Em 1854, temos a gravura em duas cores feita a partir do desenho original do viajante inglês Robert Elwes, no seu *Sketcher's Tour Round the World* [pp. 268-269]. Pouco depois, em 1860, foi a vez da representação no grandioso *Atlas e relatório concernente à exploração do rio de São Francisco desde a cachoeira da Pirapora até ao oceano Atlântico*, publicado no Brasil, do engenheiro Henrique Guilherme F. Halfeld [pp. 270-273].

Ainda entre os livros ilustrados, a obra *Le Brésil* do francês Émile Levasseur [pp. 276-278], de 1889, mostra o desenvolvimento da representação da Bahia em ilustrações feitas a partir de fotografias de diversos autores, entre eles os citados Guilherme Gaensly e Rodolpho Lindemann.

Por fim, algumas palavras sobre a seção cartográfica deste livro. Para o século XVII, a produção holandesa é, mais uma vez, a mais rica em representações da Bahia — não somente pela política de sigilo de Portugal em relação às informações topográficas da sua colônia, mas também pelo grande interesse que as expedições no Brasil geravam na Holanda.⁹ Entre os séculos XVII e XVIII, uma série de mapas da baía de Todos-os-Santos circularam pela Europa de forma avulsa e em livros publicados nas afamadas casas impressoras holandesas — mas também na França —, gerando uma significativa visualidade da capital e do Recôncavo Baiano. Alguns exemplos incluem a representação da chegada da esquadra holandesa no *Fredrick Hendrick van Nassauw Prince va[n] Orangien zyn leven en bedryf*, de Isaac Commelin [p. 212]; a baía de Todos-os-Santos e a vista zenital da capital baiana na representação do cartógrafo Georg Marcgraf [pp. 303-305], publicada originalmente no citado *Rerum per Octennium in Brasilia*, de Caspar Barlaeus, em 1647; uma imagem mais ampla da região no *Pas-kaart van de zee-kusten van, Brazilia tusschen, Rio Ponica, en Rio das Contas*, de 1695 [p. 307]; e a visão da baía na *Carte de la Baye de Tous les Saints a la Coste du Bresil*, na publicação do famoso cartógrafo francês Jacques-Nicolas Bellin [p. 310].

Entre os mapas manuscritos apresentados neste livro, o mais singular é, sem dúvida, o mapa da capital baiana feito pelo engenheiro holandês Joos Coecke em 1624 [pp. 289-291]. Essa foi a única carta geográfica da América presente no atlas *Hollandia Ichonographia Aggerum at Castellorum in Hollandia*, como apontaram os pesquisadores Pablo Magalhães e Lúcia Xavier.¹⁰ Feito em guache sobre papel, em perspectiva zenital, o mapa contém a mais completa e detalhada representação de Salvador, com indicações muito ricas sobre os prédios, fortes e pontos de ocupação dos holandeses nesse período. Sobre o século XVIII, a coleção possui duas representações cartográficas manuscritas de regiões para além da capital. Um raro mapa do engenheiro José Antônio

Caldas — autor de vasta obra iconográfica da Bahia setecentista — e de seu discípulo Ignácio Lopes [pp. 294-295] foi um documento importante para a redefinição do território português e a disputa de fronteiras com a Espanha.

Decerto, este livro representa uma contribuição muito relevante para o conhecimento sobre a iconografia baiana. As centenas de imagens aqui apresentadas — que incluem muitas raridades —, são acompanhadas de textos de pesquisadores especializados nos mais diversos ramos e épocas, o que enriquece o material ao abrir perspectivas em várias direções diferentes, mas sempre a favor da imagem. Integram o grupo os pesquisadores Daniel Rebouças, Dilson Midlej, Francisco Senna, João Dannemann, Pablo Magalhães, Rafael Dantas e Sávio Queiroz Lima. Esta poderosa obra, feita a partir de uma coleção igualmente robusta na salvaguarda da memória visual da Bahia, aponta para novos olhares e pesquisas nos campos da história cultural, das conexões culturais atlânticas e da história da arte brasileira, entre tantas outras trilhas abertas por esta rica iconografia.

9. GROESEN, Michiel Van. *Amsterdam's Atlantic: print culture e the making of Dutch Brazil*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017.

10. MAGALHÃES, Pablo A. Iglesias; XAVIER, L. F. W. . *O Plano da Cidade da Bahia no Brasil: um mapa inédito de Salvador durante a ocupação holandesa (1624)*. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, v. 117, 2022.

Autores

DANIEL REBOUÇAS

Professor, historiador e consultor, é mestre e doutor em História (UFBA) e tem publicado livros sobre urbanização, indústria e iconografia na Bahia, entre os quais *História do petróleo na Bahia* (2010, EPP Publicações); *Salvador: uma iconografia através dos séculos* (2015) e *A cidade da Bahia e a eletricidade* (2018), como coautor, todos pela Caramurê Publicações. Como autor, assina o livro *Indústria da Bahia: um olhar sobre sua história* (2017, Caramurê). Coordenou a pesquisa histórica da Casa de Histórias de Salvador, primeiro Centro de Interpretação do Patrimônio da cidade; da ocupação artística Galeria Mercado Modelo; do projeto Moinho: Arte e Memória, sobre o Moinho Salvador, do grupo J. Macêdo. Integrou a curadoria iconográfica das mostras *Bicentenário da Independência do Brasil na Bahia* (2023) e *400 anos dos holandeses no Brasil* (2024). É colaborador associado do Instituto Flávia Abubakir, desenvolvendo pesquisa sobre retratismo e fotografia oitocentista na Bahia.

DILSON RODRIGUES MIDLEJ

É natural de Ilhéus (BA); professor de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFBA, na graduação e na pós-graduação. É doutor em Artes Visuais (2017), mestre no mesmo campo (2008), especializado em Crítica de Arte (1984) e bacharel em Artes Plásticas (1982), títulos fornecidos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordena o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA e desde 2011 é associado ao Comitê História, Teoria e Crítica de Arte da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Sua experiência na área de Artes abrange pesquisa, curadoria de exposições e crítica de arte. É autor de apresentações

críticas de artistas em catálogos, de artigos publicados em 14 anais da ANPAP e de capítulos de livros, entre os quais *Museu de Arte Moderna da Bahia* (2008); *Os três tempos da origem da apropriação de imagem*, em *Origens* (2021). Das curadorias de exposições, destacam-se *A pintura no acervo do MAB* (2018-2019), no Museu de Arte da Bahia; *Fabulações visuais* (2023), com o acervo da ACBEU, na Caixa Cultural Salvador.

FRANCISCO SOARES SENNA

Nascido em Salvador, também conhecido como Chico Senna, é graduado em arquitetura e urbanismo na UFBA e Pós-graduado com especialização em conservação e restauração de monumentos e conjuntos históricos, pela UFBA/UNESCO e em Florença, na Itália. Professor adjunto aposentado da FAUFBA, de Teoria e História da Arquitetura no Brasil, participou da equipe que realizou o Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia, publicado em 7 volumes. Foi pró-reitor de extensão da UFBA, presidente da Fundação Gregório de Mattos e do Conselho Curador da Fundação Museu Costa Pinto; assessorou o presidente da Fundação Odebrecht, Norberto Odebrecht. É historiador e autor de diversos livros e artigos, com destaque para o capítulo II do livro *O mosteiro de São Bento da Bahia* (2011, Odebrecht/Versal Editores) e do capítulo II do livro *Salvador, uma iconografia através dos séculos* (2015, Ed. Caramurê). Palestrante no Brasil e no exterior, é membro da Academia de Letras da Bahia, da Academia de Letras e Artes Mater Salvatoris, do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Instituto Genealógico da Bahia e do Gabinete Português de Leitura da Bahia, entre outras instituições.

JOÃO DANNEMANN

Nascido em Salvador (BA), é neto de numismata, filho e sobrinho de restauradoras do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS-UFBA) e, assim, despertou muito cedo para o valor das coleções e a importância de sua preservação. Ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA e, em 1997, tornou-se restaurador do MAS-UFBA. Em 2007, passou a lecionar as disciplinas de conservação e restauração da obra de arte na Escola de Belas Artes da UFBA. É especialista em Conservação e Restauração pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Artes Visuais, com linha de pesquisa na preservação da obra de arte (UFMG) e doutor pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, na área de concentração da conservação e do restauro. É vice-chefe do Departamento de História da Arte e Pintura e Membro do Conselho de Pesquisa e Extensão da UFBA.

PABLO IGLESIAS MAGALHÃES

Nascido em Salvador, é bibliófilo e doutor em História Social pela Universidade Federal da Bahia (2010), professor de História do Brasil na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Atua no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e Humanidades (UFOB) e no Programa de Pós-graduação em História, na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Autor da tese *Equus Rusus: A igreja católica e as guerras neerlandesas na Bahia (1624-1654)*, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisador colaborador do BRASILHIS (Universidad de Salamanca/Espanha), do projeto POMBALIA (Portugal), do projeto Cartografar Voltaire em Portugal (Universidade de Coimbra), da Comissão Diretiva da Cátedra Marquês de Pombal (UFS) e colaborador associado do Instituto Flávia Abubakir. Desenvolve pesquisas sobre a história do livro e das redes de sociabilidade no Brasil.

RAFAEL DANTAS

Nascido em Salvador (BA), é historiador, professor, formado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), consultor, curador de obras de arte e colecionador. Pesquisador na área de cultura material e iconografia com dissertação de mestrado na área, filatelista e numismata. É professor convidado no Programa de Pós-graduação em História da Bahia na Universidade Católica do Salvador, associado do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia — IGHB, e historiador e curador das obras de arte do Wish Hotel da Bahia. Foi o curador da exposição iconográfica *200 anos da Independência do Brasil na Bahia* no Tribunal de Justiça da Bahia (2023), e da série na TV Aratu do *Bicentenário da Independência do Brasil na Bahia: nossa história é feita de luta* (2023). Assina os textos de apresentação nos livros fotográficos *Litoral da Bahia* (2021), *Baía de Todos-os-Santos* (2022) e *Chapada Diamantina* (2023), de Kiko Silva, editadas pelo autor. Coordenou o primeiro levantamento histórico do Resgate do Palacete Tira Chapéu (2017) e de hotéis históricos na capital baiana. Foi o coordenador geral do Turismo Histórico, Cultural e Religioso da Bahia, no Governo do Estado, e Coordenador do Projeto de Resgate do Toque dos Sinos da Bahia.

SÁVIO QUEIROZ LIMA

Nascido em Salvador (BA), tem formação em História, com licenciatura e bacharelado pela Universidade Católica do Salvador (2008), mestrado pela Universidade Salgado de Oliveira (Universo), em Niterói (RJ), concluído em 2017; em 2024, cursa doutorado em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua no ensino de História e na pesquisa. Paleógrafo, também se dedica a análises iconográficas e iconológicas. Produziu textos científicos em torno de questões da justiça social, de lutas de grupos minoritários e seus reflexos em expressões ficcionais (ênfase em histórias em quadrinhos). É autor do livro *Mulher-Maravilha para presidente! — história, feminismos e mitologias nas histórias em quadrinhos* (2019) e de *Identidades secretas, sexualidades ocultas* (2024), ambos da editora Devires, além de artigos e capítulos de livros.

Iconografia baiana

Quadros a óleo

Este conjunto de 22 óleos constitui o mais importante acervo de pintura sobre a Bahia hoje reunido em uma coleção particular. Nele figuram telas de famosos artistas estrangeiros, como Abraham-Louis Buvelot, François-René Moreaux, Joseph Léon Righini e Miguel Navarro y Cañizares, bem como de artistas oitocentistas baianos, como Francisco Rodrigues Nunes. Com distintas trajetórias pela Bahia — desde rápidas passagens até décadas de residência fixa — todos os pintores apresentados nas páginas a seguir têm em comum um legado iconográfico de grande valor artístico e documental. Como vários autores já destacaram, até o século XIX predominou, na Bahia, uma pintura voltada para as temáticas religiosas ou aos retratos de personalidades. O conjunto aqui reunido, entretanto, amplia esse escopo temático, apresentando também cenas urbanas e marinhas, imagens do cotidiano de trabalho e, sobretudo, paisagens e panorâmicas de Salvador.¹

Um dos destaques é a pintura a óleo do francês François-René Moreaux [pp. 24-25], uma detalhada representação do Solar do Unhão, que, à época, no século XIX, era sede da fábrica de rapé da Meuron & Cia. Vale frisar, o prédio do Solar, na região da Gamboa, foi um elemento arquitetônico bastante registrado nas pinturas dos artistas viajantes que passaram por Salvador, por razões que merecem ser mais aprofundadas. Na Coleção Flávia e Frank Abubakir, a construção aparece de forma recorrente nas belas panorâmicas de Joseph Léon Righini, por

exemplo, destacada em meio ao relevo e à marcante luz atmosférica à beira-mar. Marcas dessa forma composicional, tal como sugeriu Ana Maria Belluzzo em *O Brasil dos viajantes*, podem ser observadas em pelo menos duas paisagens: *Vista da Barra a partir da igreja de Santo Antônio da Barra* [p. 26] e em *Vista da ponta do Humaitá, Salvador-Bahia* [p. 27], do citado suíço Abraham-Louis Buvelot.² Desse mesmo grande pintor, temos uma vista da Cidade Alta marcada por um tema fundamental da iconografia produzida por viajantes: a natureza, aqui sugerida em dimensão impenetrável, fechada e desconhecida. Em certo sentido, esse também é um dos elementos principais na pintura do austríaco Joseph Selleny, uma representação rara e pouco conhecida da ilha de Itaparica [p. 42].³

Juntamente com as imagens do seu *sketchbook* [pp. 44-48], as pinturas do francês Jean-Baptiste Grenier constituem um dos legados iconográficos mais expressivos tratados neste livro. Apesar dos poucos dados biográficos disponíveis sobre o artista, suas obras apontam, de fato, para uma passagem pela Bahia entre as décadas de 1860 e 1870. A diversidade é notável: marinhas à beira-mar e a natureza tropical do passeio pitoresco nos arredores de Salvador, produção que aproxima Grenier do conjunto dos artistas já apresentados. Conforme mencionamos no início do livro, a pintura de Grenier estabelece diálogos poderosos com a iconografia baiana oitocentista presente em gravuras e fotografias.

1. OTT, Carlos. *A Escola Baiana de Pintura (1764-1850)*. São Paulo: MWM, 1981. FREIRE, Luiz Alberto R. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editora, 2006. SILVA, Viviane R. *Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal da Bahia, 2008.

2. BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo, Edição Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994, 3v.

3. DIENER, Pablo. *Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. Perspective: actualité en histoire de l'art*. [versões online], N° 2013.

A relação com a arte fotográfica constitui, decerto, uma das grandes marcas da pintura *Capela de Nossa Senhora da Conceição do Solar do Unhão*, do fotógrafo e pintor Rodolpho Lindemann [p. 53], que toma como base uma fotografia feita pelo autor juntamente com outro grande nome da fotografia brasileira, Guilherme Gaensly.

A única pintura feita por um artista baiano é a tela assinada por Francisco Rodrigues Nunes [p. 52]. Manuel Querino menciona *Ruínas do forte S. Sebastião, em Itapagipe* como um dos trabalhos mais conhecidos do artista, que estudou na França e na Itália, retornando à Bahia para ocupar o cargo de professor do Liceu de Artes e Ofícios, em 1860, até sua aposentadoria.⁴ — D. R.

4. QUERINO, Manuel. *Artistas baianos*. Câmara Municipal de Salvador: Press Color, 2018, p. 120-121



François-René Moreaux (1807–1860)

Vista do Solar do Unhão

Óleo sobre tela

Fim da década de 1830 [1838-1840]

37 x 61,5 cm

François-René Moreaux foi um pintor, fotógrafo e professor de francês que veio ao Brasil em 1838, junto de seu irmão, o também pintor Louis-Auguste Moreaux (1818–1877). Retratista, dedicou-se à pintura histórica (a exemplo de sua famosa obra *A proclamação da Independência*, de 1844) e é conhecido por ter sido um dos primeiros professores envolvidos na criação do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, antes de regressar à Europa.

Ainda que não se conheça o ano exato em que esta pintura foi produzida, ela seguramente pertence ao período em que o artista viajou por Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul, antes de se fixar no Rio de Janeiro, em 1841.

O quadro mostra uma vista do Solar do Unhão a partir da Gamboa. A cena indica uma das funções do complexo arquitetônico colonial, antiga capela onde se instalou em 1827 a fábrica de rapé de Meuron & Cia., fundada por empreendedores suíços, motivo pelo qual foi erguido um segundo andar no solar, além de dois galpões construídos no prosseguimento do terreno, à beira-mar, vistos à

frente do casarão na pintura. Advém dos trabalhos dessa indústria a escura fumaça destacada na representação, expelida por uma grossa chaminé. A capela (aqui vista de trás, com suas duas torres) já havia sido desativada como espaço religioso e se transformou em residência de funcionários graduados da fábrica. A fumaça, que se projeta em direção à baía de Todos-os-Santos, retira o caráter pitoresco e bucólico que poderia estar associado ao conjunto e à paisagem costeira. Presume-se, portanto, que interessou ao artista realizar o registro de um complexo fabril citadino em pleno funcionamento, que deve ter-lhe chamado a atenção como estrangeiro, em vez de uma imagem que atendessem ao gosto por paisagens. — D. M.





Abraham-Louis Buvelot (1814-1888)

Vista da Barra a partir da igreja de Santo Antônio da Barra

Óleo sobre tela

[1835-1840]

29,5 x 39,5 cm

Abraham-Louis Buvelot foi um artista suíço que atuou no Brasil a partir de 1835 — primeiro em Salvador, onde deu aulas de pintura, e, em fins de 1840, no Rio de Janeiro. Era pintor, litógrafo, fotógrafo, desenhista e professor. Casou-se no Brasil, onde permaneceu no país por cerca de 15 anos, período durante o qual expôs com frequência nas mostras anuais organizadas pela Academia Imperial de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, participando com pinturas de paisagens. Na mostra de 1842, foi destacado com medalha de ouro e, após a exposição de 1846, recebeu o título de Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa por uma pintura encomendada pela imperatriz D. Teresa Cristina.

Foi um dos fundadores da Officina Imperial Buvelot & Prat, que funcionou de 1845 até 1856, prestando serviços em daguerreotipia para a Casa Imperial. Por isso, foi agraciado com o título de Photographo da Casa Imperial. Junto com Louis-Auguste Moreaux, publicou o álbum *O Rio de Janeiro pitoresco* no ano de 1842. Em 1855, regressou à Suíça, mas em 1864 achava-se novamente no Brasil, partindo logo em seguida para a Austrália. Radicou-se em Melbourne, onde se destacou como paisagista e viveu até sua morte, aos 74 anos de idade.

A intensa atividade de Buvelot como paisagista pode ser percebida nesta *Vista da Barra a partir*

da igreja de Santo Antônio da Barra. As harmonias cromáticas presentes nesta tela resultam em uma obra de atmosfera agradável e luminosa. No desenho, contudo, o artista recorre a licenças poéticas que contrariam a coerência naturalística em termos de proporções do gênero paisagem, como a escala de tamanho das pessoas na praia, em relação ao forte de Santa Maria, e a altura excessiva dos coqueiros. — D. M. e F. S.



Abraham-Louis Buvelot (1814-1888)

Vista da ponta de Humaitá, Salvador-Bahia

Óleo sobre papel
[1835-1840]
30,5 x 37,5 cm

Esta pintura foi produzida sobre papel, um suporte que favorece a portabilidade para a realização de pinturas *en plein air*, o que parece ser o caso. Como o próprio título indica, trata-se de uma vista da ponta de Humaitá, no Bonfim, em Salvador, vendo-se ao fundo a costa suburbana.

Há semelhança entre as harmonias cromáticas desta pintura e as da *Vista da Barra a partir da igreja de Santo Antônio da Barra* [p. 26]. Ambas expressam, igualmente, os recursos plásticos utilizados por Buvelot, que resultam em uma obra de atmosfera agradável e luminosa,

ultrapassando a função descritiva do tema representado. Nesta obra, uma área maior de vegetação ocupa a composição, cujas variações de verdes e castanhos conferem-lhe maior peso visual. A árvore em primeiro plano, à esquerda, rememora os esquemas compositivos da pintura barroca e ajuda a equilibrar a composição, imprimindo-lhe dinamismo (notem-se os troncos em diagonal), assim como a linha do horizonte ligeiramente inclinada. Esses recursos tornam a pintura sugestiva do ponto de vista da expressão plástica.

Os tamanhos das figuras humanas na extrema esquerda, assim como os animais na área central inferior do primeiro plano, juntam-se às construções para cumprir suas funções de habitantes dessa área de terra de maior peso visual da composição, legitimando a representação da paisagem por meio da verossimilhança. — D. M.



Abraham-Louis Buvelot (1814-1888)

Vista da Bahia

Óleo sobre tela

[1835-1840]

31 x 37,5 cm

Não há elementos reconhecíveis o suficiente para identificar a localidade da cena retratada nesta pintura, podendo tanto ser uma vista das atuais áreas dos Afritos ou do Passeio Público como qualquer outro espaço de Salvador. A obra expressa o gênero poético conhecido como pastoral, pertencente à tradição de temas da pintura barroca europeia, da qual o pintor francês Claude Lorrain (1600-1682) foi um dos maiores expoentes.

Em comparação a três outras pinturas de Buvelot que integram a Coleção Flávia e Frank

Abubakir, esta composição é a mais regular na organização dos seus quatro planos. No primeiro plano (mais próximo do observador), veem-se duas vacas, um trabalhador sentado, pastoreando os animais, e uma mulher que carrega um vaso na cabeça; no segundo plano, o predomínio é de um verdejante conjunto de árvores e uma casa com uma grande varanda; no terceiro, evidenciam-se as partes superiores de sobrados e os pináculos de uma igreja; e, por fim, no quarto, o céu com nuvens, cuja tonalidade

alaranjada, à direita, indica tratar-se possivelmente de um entardecer.

Leves inclinações quebram a monotonia dos quatro níveis de profundidade, como se vê entre a linha de terra e a cerca, bem como nos sobrados à direita, que atingem maior altura do que as árvores e as torres da igreja. Trata-se de um artifício sabiamente utilizado pelo pintor para tornar a representação mais atrativa e dinâmica. — D. M.



Abraham-Louis Buvelot (1814-1888)

Igreja Nosso Senhor do Bonfim

Óleo sobre tela

1830-1840

24 x 31,5 cm

Numa época em que a pintura baiana era primordialmente sacra, Buvelot registrou paisagens com seu apurado olhar estrangeiro e formação acadêmica na Escola de Heildelberg, na Alemanha. Neste quadro, vê-se ao centro a igreja de Nosso Senhor do Bonfim, tomada da sua fachada posterior. Este não é, porém, o objeto principal do registro, mas sim a paisagem bucólica, de um caminho secundário, onde recebem destaque elementos da natureza, casario popular e cotidiano. A igreja é só mais um elemento do cenário, com suas torres, sineiras e cruzeiro no frontispício. O templo foi inaugurado no dia 24 de junho de 1754, portanto, já estava ali presente há cerca de um século, sendo alvo de romarias e motivando singelo aglomerado urbano.

Destaca-se a presença dominante de pessoas negras com seus trajes regionais, as mulheres de saia, bata ou camisu, pano da costa e turbante, e algumas de torso desnudo. Em primeiro plano, uma frondosa árvore assemelhando-se a tamarindeiro.

Por meio desta pintura, podemos ver não só o cotidiano da localidade, como também a sua paisagem e tipologia arquitetônicas, tratando-se desta forma de um importante registro paisagístico, físico, ambiental e humano da Sagrada Colina do Bonfim, nos seus bastidores. — F. S.



Joseph Léon Righini (c. 1820–1884)

Vista do Solar do Unhão

Óleo sobre tela

1856-1862

32 x 54,5 cm

Natural de Turim, na Itália, Joseph Léon Righini foi um pintor, gravador, fotógrafo, cenógrafo e professor que, em 1856, desembarcou em Recife e se radicou no Brasil. Após sua passagem pela cidade pernambucana, também esteve em São Luís do Maranhão e se estabeleceu definitivamente em Belém do Pará.

Por muitos motivos, Righini se destaca entre os viajantes tardios e artistas estrangeiros que estiveram ativos no Brasil na segunda metade do século XIX. Sua contribuição é considerada de grande importância, não apenas por ter sido um dos primeiros a registrar as paisagens do Norte do Brasil e o primeiro a registrar a selva amazônica a partir da observação *in loco*, mas também pelo elevado domínio técnico de suas pinturas, cujos recursos eram consoantes aos modelos europeus que se buscava implementar no ensino de arte no Brasil.

Esta pintura evidencia a habilidade técnica e expressiva do artista. O rico tratamento colorístico descortina ao olhar um fabuloso cenário de luz, aliado à descrição das características da costa

da baía de Todos-os-Santos, com destaque para o conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, que ocupa a metade direita da superfície pictórica. A construção é emoldurada pela variada vegetação costeira, que, devido ao contraste de cores, ressalta o casarão, a igreja e a murada de pedra com os galpões. Esse ritmo luminoso reverbera na vela da embarcação no mar, nos reflexos da água e na vista da cidade ao longe. As tonalidades do céu e a claridade das nuvens completam o tema dessa sofisticada pintura.

Interessante é a comparação com o quadro de Moreaux [p. 24], que representa o mesmo Solar do Unhão de outro ângulo, cerca de 20 anos antes. No quadro acima, o Solar continuava de propriedade de Meuron & Cia., e, assim como na obra de Moreaux, observa-se a fumaça saída das chaminés da fábrica, numa época em que a preocupação com a poluição industrial era ainda inexistente. — D. M.









Joseph Léon Righini (c. 1820–1884)

Vista do porto de Salvador

Óleo sobre tela

1856-1862

52 x 120 cm

O tratamento colorístico da pintura destaca a faixa de terra da cidade de Salvador, separada pelas tonalidades azuis do céu e do mar, evidenciando o porto e as construções das cidades Alta e Baixa. Embarcações flutuam nas águas tranquilas e acolhedoras da baía de Todos-os-Santos. As águas também parecem fazer flutuar o forte de São Marcelo ou forte do Mar, cujo corpo cilíndrico se percebe facilmente pela aplicação do *chiaroscuro* (técnica naturalista de aplicação de luz e sombra que permite efeitos ilusionistas de volumetria) e seu posicionamento entre as embarcações e a cidade.

Uma vez mais se evidencia a sofisticação composicional de Joseph Léon Righini ao posicionar, à esquerda, uma grande nau com três mastros em primeiro plano, elemento que funciona não só para descrever o distanciamento em relação às demais embarcações e à cidade ao fundo, como também para criar variedade na composição, conferindo-lhe peso visual e dinamismo.

O artista parece ter praticado aqui uma licença poética incomum na pintura do século XIX, empregando efeitos de iluminação que fogem à precisão naturalística. Isso pode ser observado pela ambiguidade das fontes de luz utilizadas: uma vinda por trás da faixa de terra da cidade, que resulta na projeção das sombras dos barcos em primeiro plano (em direção ao observador da pintura), e outra fonte de luz lateralizada, da direita para a esquerda, evidenciada na estrutura ovoide do forte de São Marcelo. Não devemos, contudo, entender essa licença como deficiência, pois um artista como Righini, dotado de conhecimento técnico e recursos tão sofisticados, só poderia recorrer a esse artifício de forma consciente, deliberada e com o objetivo de tornar a pintura mais expressiva, sem comprometer seu caráter descritivo. Essa personalidade autoral de ênfase na expressão é também evidenciada no “peso” da massa de nuvens sobre a cidade, cujas sombras violáceas e o tratamento das pinceladas terminam por conferir variedade à composição, imprimindo-lhe subjetividade. — D. M.









Joseph Léon Righini (c. 1820–1884)

Vista do porto de Salvador

Óleo sobre tela

[1856-1862]

52 x 159 cm

Righini realizou pelo menos duas versões dessa vista extensa do porto de Salvador, provavelmente o tema mais demandado pelos compradores de seus quadros.

A versão da Coleção Flávia e Frank Abubakir é de maior comprimento e a versão do Museu de Arte da Bahia, de maior altura, com grandes semelhanças, inclusive na posição dos barcos. É possível que tenham existido outras versões dessa mesma vista, hoje perdidas ou ainda por localizar.

Esta pintura evidencia o rico tratamento colorístico e o fabuloso cenário de luz e cor realizados por Righini, aliados à descrição das características da costa da baía de Todos-os-Santos, com destaque para a vastidão das águas e para o conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, representado na extremidade direita.

A despeito da verticalidade dos mastros das embarcações, o predomínio de ritmos é horizontal, não somente pela largura da tela ser maior que sua altura, mas também pelo movimento das águas (descritas como longas faixas horizontalizadas e mais escuras), pela formação das nuvens, no céu, e por seu reflexo, abaixo dos dois saveiros na área central. Isso resulta em uma atmosfera tranquila e suave. — D. R. e D. M.



Joseph Righini. *Porto de Salvador no século XIX*. [1859] – óleo sobre tela – 66 x 143 cm – Acervo do Museu de Arte da Bahia.









Joseph Selleny (1824–1875)

Família brasileira na praia de Itaparica

Óleo sobre tela

1863

59 x 97 cm

Joseph Selleny foi um talentoso pintor austríaco, aluno de Thomas Ender (de quem, certamente, ouviu falar sobre o Brasil). Aos 33 anos, teve a oportunidade de acompanhar o filho do imperador da Áustria, o príncipe Fernando Maximiliano (futuro imperador do México) numa volta ao mundo durante a qual produziu mais de 2 mil aquarelas, desenhos e esboços que expôs ao voltar, com grande sucesso.

Em 1860, acompanhou novamente o príncipe numa viagem ao Brasil e passou uma breve temporada na Bahia. Ao retornar à Áustria, três anos mais tarde, pintou pelo menos dois óleos sobre tela baseados nas suas observações da Bahia: uma cena de costumes (hoje no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro) e este óleo da coleção que retrata um grupo familiar na praia de Itaparica em atividade laboral cotidiana, cercado por bananeiras, mamoeiros e árvores frutíferas frondosas, próprias do clima tropical, que denotam uma natureza opulenta e generosa. É evidente o domínio técnico da representação naturalística e do uso de

cores, indicando se tratar de um artista com sólido conhecimento dos recursos plásticos.

Casas de arquitetura e materiais simples compõem o cenário, indicativo de que o núcleo de pessoas pertence a uma classe social baixa. A representação resulta de um tratamento aparentemente idealizado dado pelo artista, em busca de um resultado plástico belo e harmonioso, a despeito da efetiva precariedade das condições de vida das pessoas retratadas. — D. R. e D. M.



Joseph Selleny – *Mangueirengruppe*, óleo sobre madeira – 80 x 63 cm – Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram





Jean-Baptiste Grenier

Mulher em caminho de terra (Caminho do Dendezeiro)

Óleo sobre tela

1864

35 x 50 cm

Jean-Baptiste Grenier, cuja biografia é ainda, em grande parte, nebulosa, dedicou-se claramente a atender a uma demanda por vistas da Bahia, proveniente de estrangeiros de passagem. Sua técnica é quase amadorística, mas lhe permitiu um registro eficiente das paisagens da cidade em que se fixou, tanto nos óleos quanto nos desenhos. Parece ter também realizado álbuns com várias vistas, vendidos à sua clientela habitual, como é o caso do caderno de desenhos mostrado à página 130.

Nesta pintura de paisagem, uma figura humana foi inserida na área central inferior, para servir de escala de tamanho em relação às verdejantes árvores e palmeiras que ladeiam a via não calçada. A despeito de seu minúsculo tamanho, a figura tem forte tridimensionalidade, que a destaca em relação ao espaço homogêneo da via. Parece tratar-se de uma vendedora, uma negra ganhadora com um tabuleiro na cabeça, descrevendo um extenso caminho a pé em direção ao observador do quadro.

O título da obra identifica o local como o caminho do Dendezeiro, na Cidade Baixa, em Salvador. As tonalidades escuras da vegetação, que ocupam a metade esquerda da tela, conferem mistério à paisagem, contrastando com a luminosidade do céu. Observa-se a preferência do artista por cores frias (verdes escuros, marrons e azuis), tratando o cenário mais ao gosto dos sentimentos expressos pelos pintores românticos do século XIX, fazendo da paisagem uma metáfora para o sentimento humano de melancolia.

O uso da perspectiva com um ponto de fuga baixo (indicativo de uma linha baixa de horizonte) e o esbatimento das tonalidades pela aplicação da perspectiva atmosférica acentuam a extensão e a grandiosidade da paisagem em relação à figura humana e ampliam a dimensão de vazio, imprimindo subjetividade à cena retratada. — D. M.

Jean-Baptiste Grenier

Mulher em caminho de terra (Caminho do Dendezeiro)

Óleo sobre tela colada em cartão
c. 1860
36 x 50,5 cm

Composição quase idêntica à anterior, já discutida. Era comum para os artistas comerciais que se dedicavam a vistas do Brasil repetir suas composições, sobretudo quando bem recebidas pelos compradores, geralmente estrangeiros de passagem que desejavam levar para seus países vistas pitorescas da Bahia. — D. R.



Jean-Baptiste Grenier

Ladeira de São Bento

Óleo sobre tela colada em cartão
c. 1860
37,5 x 53,5 cm

Esta curiosa pintura demonstra o interesse do artista pela luminosa vista da baía de Todos-os-Santos, retratada na área central, com o forte de São Marcelo, ao fundo. O cenário é emoldurado à direita pelo que hoje denominamos de praça Castro Alves e por sobrados coloniais de três e quatro pavimentos. Um casario à esquerda completa o enquadramento arquitetônico da área, que assinala a parte final da atual avenida Sete de Setembro, no trecho conhecido como ladeira de São Bento.

Uma cadeira de arruar cruza a rua, e as demais pessoas que animam o trecho urbano do centro de Salvador apresentam escalas de tamanhos divergentes, que comunicam certa rigidez em relação ao espaço circundante, afastando-se do naturalismo almejado pelo artista.

O tratamento das cores, com o predomínio de tons escurecidos mediante adição de preto às cores é um recurso da pintura acadêmica que limita a luminescência cromática. — D. M.





Jean-Baptiste Grenier

Vista do farol da Barra

Óleo sobre tela
1872
42 x 61 cm

Esta pintura retoma características presentes em outras obras de Jean-Baptiste Grenier sobre o mesmo assunto. O forte de Santo Antônio da Barra, ou farol da Barra, aparece como elemento central de uma narrativa formada pelo aparente movimento das ondas e dos barcos em relação à praia e pela disposição em diagonal dos elementos mais claros das nuvens. Curioso observar que, a despeito do mar movimentado, as árvores não se curvam e não parecem sofrer a ação de ventos fortes, contrariando os ritmos diagonais dos mastros e velas dos barcos e dos remos da embarcação menor. Ainda que se possa considerar a oxidação do verniz — que diminui a intensidade das cores —, a atmosfera das sombras projetadas e os tons rebaixados denotam um amanhecer ou um crepúsculo. — D. M.



Vista da igreja de Santo Antônio da Barra, do caderno *Arredores da Bahia* [p. 130] – Jean-Baptiste Grenier



Jean-Baptiste Grenier

Farol da Barra

Óleo sobre tela

1866

39 x 53 cm

Esta pintura atesta o interesse de Grenier por termos cromáticos e pela exploração das diferentes texturas de superfície, nesta mescla dos gêneros pictóricos de marinha e paisagem. O tema é o forte de Santo Antônio da Barra, ou farol da Barra, na ponta do Padrão, visto a partir da Vila Velha do Pereira.

De tratamento tonal com o predomínio de cores frias (azuis, violetas, verdes e cinzentos), porém intensas, a pintura apresenta ritmos variados na representação das partes claras das nuvens, dispostas em diagonal, que contrastam com a direção oposta das inclinações dos coqueiros na lateral esquerda e com os ritmos circulares da água do mar chegando à areia.

O farol da Barra se destaca por estar no centro da composição e pela sua silhueta sobre o céu claro ao fundo. A linha do horizonte parece ceder ligeiramente na lateral esquerda, acentuando o dinamismo dos ritmos do conjunto e conferindo um caráter de espontaneidade, como se a pintura tivesse sido executada em rápidas sessões. — D. M.



Jean-Baptiste Grenier

Vista da Bahia, possivelmente da Praia de Boa Viagem

Óleo sobre tela
c. 1865
20,2 x 30,5cm

Nesta bela pintura, temos uma vista da capital baiana a partir da região do Bonfim, mirando as construções centrais da cidade alta e baixa de Salvador. Esta obra guarda semelhanças e diferenças relevantes à ilustração *San-Salvador*, relativamente conhecida a partir da publicação do escritor, historiador e bibliotecário Ferdinand Denis (1798-1890): *Brésil par Ferdinand Denis, Colombie et Guyanes par M.C. Famin*, em 1846. Em ambas versões, temos o destaque da cidade ocupando a escarpa com seus grandes edifícios entre a vegetação verde e as casas ao rés-do-chão, parafraseando as impressões do próprio Ferdinand Denis. Uma diferença, embora não muito grande, está nos personagens à esquerda da obra.

Neste quadro, o autor representou um casal em conversa com uma ganhadeira, ladeada por uma criança, ao passo que, na gravura, notamos somente adultos, em uma sugestão de descanso,

talvez de uma jornada de trabalho de ganho. Significativa mesmo é a diferença da composição à direita do quadro, no qual uma embarcação mais robusta próxima à orla toma o lugar da vegetação tropical destacada no livro citado. — D. R.



E.L.

Vista de Salvador, Bahia

Óleo sobre papel

[18--]

18,5 x 27 cm

Esta pintura apresenta uma bela vista de Salvador, tomada possivelmente a partir de um trecho situado entre o atual bairro da Calçada e a praia da Boa Viagem, no Bonfim. A paisagem em primeiro plano emoldura as águas da baía de Todos-os-Santos e, ao fundo, o forte de São Marcelo e as cidades Baixa e Alta, separadas por encostas verdejantes.

Os pináculos das torres das igrejas na Cidade Alta recortam a silhueta do cenário de fundo e parecem reverberar a verticalidade das palmeiras posicionadas em primeiro plano, próximas ao observador. Essa verticalidade é notada também nos mastros das embarcações, resultando na criação de diversidade em termos compositivos, ao contrastar com a horizontalidade dos braços de terra e do mar.

O horizonte baixo valoriza a vista da cidade ao longe, em contraposição à vastidão do céu. A atmosfera predominante resulta do uso de tonalida-

des claras, que fazem com que as cores vibrem em luminosidade. O suporte em papel da obra permite inferir tratar-se de uma pintura *en plein air* (ao ar livre). O artista (do qual se conhece apenas as iniciais E. L.) apresenta satisfatório domínio técnico e expressivo, ainda que as duas embarcações mais próximas da linha do horizonte resultem em escalas de tamanho desproporcionais em relação aos demais elementos. Isso, todavia, não compromete a atmosfera e a beleza da representação.

Apesar da presença dessas iniciais na assinatura, é tentador associar esse quadro à obra de Jean-Baptiste Grenier, de técnica muito semelhante. — D. M.



Anônimo

Vista da casa de campo de Annibal Barcas de Cannas

Óleo sobre papel

[18--]

21 x 25 cm

Esta pintura em óleo sobre papel apresenta uma bucólica vista de Salvador no século XIX. Suas dimensões indicam que a obra foi feita a partir da observação direta, em um trecho da costa da praia da Barra. Ao longe e na extrema direita, nota-se o que aparenta ser a antiga ponta do Padrão, onde se localiza o forte de Santo Antônio da Barra, ou farol da Barra, aqui ainda sem sua torre cilíndrica, que foi acrescida à fortificação no século XIX.

A complexa composição é estruturada a partir de uma diagonal decrescente, que divide a superfície pictórica a partir da esquerda e cujo principal

elemento arquitetônico reconhecível é disposto na sua extremidade final, direcionando o olhar do perceptor, inclusive pela silhueta da construção, recortada em relação à clareza do céu.

Os elementos de morro, terra e vegetação preenchem de massas escuras e tonalidades terrosas e verdejantes a metade da diagonal do quadro, contrastando com o brilho cintilante de cores azuladas do céu e o branco das nuvens, pintadas em ritmos diagonais ascendentes. As palmeiras e copas de árvores ligam a terra ao céu, enquanto que as figuras humanas cumprem papel

secundário, servindo de referencial em termos de escala de tamanho para, assim, reforçar a sugestão de profundidade.

As tonalidades de cores podem ter passado por um processo de oxidação; talvez seja em função disso que a coloração e textura do mar, em primeiro plano, se mesclam ao tratamento dado à areia, tornando a transição entre essas superfícies quase imperceptível, não fosse a espuma branca do mar. — D. M.



Atribuído a C. D. Nichmann

Forte de Santa Maria da Barra

Óleo sobre tela

[188-]

44 x 68,5 cm

Esta pintura retrata uma vista elevada da praia do Porto da Barra com o forte de Santa Maria e, acima do braço de terra e da fortificação, o trecho inicial da baía de Todos-os-Santos com algumas embarcações de grande porte.

A iluminação clara do céu e das águas tranquilas da baía contrastam com os tons terrosos da areia da praia. O uso dessas tonalidades rebaixadas pode ser indicação de um amanhecer, já que perduram sombras no casario, na areia da praia e na fortificação, ainda que o céu esteja claro.

Embora a atmosfera da pintura seja harmoniosa e agradável ao olhar, há evidentes descompassos na distribuição das figuras humanas, observados principalmente no tamanho desproporcional da figura feminina carregando um tabuleiro na cabeça, na área central da composição, bem como na acentuada inclinação da pequena muralha de pedra anexa à fortificação. Contudo, o uso da perspectiva atmosférica, assim como os destaques de

iluminação aplicados ao casario, à parte clara da areia da praia e à fortificação, ajuda a dar credibilidade ilusionística à representação. — D. M.



Francisco Rodrigues Nunes (1826–1904)
Forte São Sebastião Itapagipe

Óleo sobre tela
 1896
 19 x 25 cm

Esta pintura de Francisco Rodrigues Nunes mostra as ruínas de uma construção, possivelmente na península de Itapagipe, no bairro Ribeira, em Salvador. Nada na pintura, contudo, indica tratar-se de um fortim (uma fortificação), talvez em decorrência de sua execução despretensiosa, aparentemente desenvolvida como algum estudo preliminar, pois não expressa o domínio técnico do artista, que se aperfeiçoou na Europa, entre 1846 e 1851.

A plasticidade cromática da pintura é de predomínio de tons baixos, aspecto que também pode ter sido influenciado pela oxidação do verniz. Vernizes eram comumente usados para proteger a pintura a óleo após sua conclusão, com a desvantagem de escurecer as cores com o tempo. O assunto da obra

(ruínas) demonstra um tipo de preocupação associado aos temas da pintura romântica, com a qual o pintor teve contato durante sua viagem de estudos na França. Na ocasião, produziu uma cópia de *A balsa da Medusa*, do original de Théodore Géricault (1791–1824). — D. M.



GAENSLY, G., LINDEMANN, Rodolpho – *Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Solar do Unhão* – Acervo IFA – Fotografia [1882-1886]

Rodolpho Lindemann (c. 1852–1916)

Capela de Nossa Senhora da Conceição do Solar do Unhão

Óleo sobre tela
1892
40 x 46 cm

O alemão Rodolpho Lindemann atuou no Brasil entre as décadas de 1870 e 1900. Mais conhecido como fotógrafo do que como pintor, foi vencedor da medalha de bronze na seção de pintura a óleo da Segunda Exposição Geral da Academia de Belas Artes da Bahia, em 1880. Tornou-se conhecido sobretudo por seus retratos fotográficos de trabalhadores negros e pelas vistas de Salvador.

Neste trabalho, ele produz uma pintura de grande efeito plástico, com destaque para um grupo de carregadores negros, em primeiro plano, e a capela de Nossa Senhora da Conceição do Solar do Unhão dominando o cenário, ao fundo.

O quadro toma como base uma fotografia feita, ao que tudo indica, pelo autor juntamente com outro grande nome da fotografia brasileira, Guilherme Gaensly, seu antigo sócio. A cena dos escravizados à frente do quadro, vale frisar, não consta na fotografia original e foi aproveitada de outra imagem feita pela dupla.

A pintura evidencia a fabulosa habilidade técnica e expressiva do artista. A riqueza do tratamento da luz resulta em variadas tonalidades de verde na vegetação, a qual, por sua vez, destaca a brancura da pintura da capela. Por meio de uma composição sofisticada e de grande complexidade, o pintor utiliza uma estruturação em diagonais que imprimem dinamismo ao conjunto, como se observa, por exemplo, na separação da vegetação em relação ao céu e em recursos como a junção das torres da capela ao céu igualmente luminoso. — D. M. e D. R.



Detalhe – Capela de Nossa Senhora da Conceição do Solar do Unhão



Miguel Navarro y Cañizares (1834–1913)

Retrato presumido de Dr. Jonathas Abbott

Óleo sobre tela

1883

27 x 22 cm

Miguel Navarro y Cañizares foi um significativo pintor no contexto do desenvolvimento da arte e seu ensino na Bahia. Nascido em Valência, na Espanha, chegou ao Brasil com sua família em 4 de abril de 1876. Com a ajuda de outros artistas, fundou a Academia de Belas Artes da Bahia, em 1877, contribuindo para a institucionalização acadêmica do ensino das artes plásticas no estado. A instituição hoje corresponde à Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Cañizares permaneceu na Bahia por cerca de cinco anos e, em seguida, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde viveu e atuou artisticamente por mais de 30 anos, até sua morte.

Acredita-se que a figura retratada nesta pintura corresponde a Jonathas Abbott (1796–1868), médico e colecionador que morou em Salvador. Isso, porém, só seria possível se Cañizares tivesse utilizado uma fotografia como referência visual, já que a data da pintura é 15 anos posterior ao falecimento de Abbott. Dois aspectos corroboram a possibilidade de que outra personalidade foi retratada. Muito provavelmente, esta pintura foi produzida no Rio de Janeiro, haja vista que, em 1883 — data da realização da pintura —, o artista já residia na capital fluminense. As feições do homem representado também diferem da aparência do médico, visto em um retrato pintado por João Francisco Lopes Rodrigues, que pertence ao acervo do Museu de Arte da Bahia.

Jonathas Abbott nasceu em Kennington, na Inglaterra, e chegou à Bahia como um jovem imigrante pobre. Por meio de investimento em seu capital cultural e econômico, passou a ocupar um lugar de destaque na sociedade baiana da segunda metade do século XIX, tendo vivido na Bahia entre 1816 e 1868. A província da Bahia adquiriu várias obras de sua coleção em abril de 1869. As pinturas foram doadas ao Liceu Provincial, depois transferidas para a Pinacoteca do Estado da Bahia em 1931 e, finalmente, em 1938, a coleção Abbott foi enviada ao Museu de Arte da Bahia, então recém-inaugurado no antigo palacete Góis Calmon, no Corredor da Vitória. A residência do médico no Caminho Novo do Gravatá, depois denominado rua 28 de Setembro, no Pelourinho, serviu de sede à Academia de Belas Artes da Bahia.

Artista de excepcional qualidade técnica e expressiva, Cañizares retrata o distinto senhor na pose três quartos (que designa uma visão intermediária entre o rosto de frente e o de perfil). A pose formal, as roupas e a comenda pendurada no peito denotam a dignidade e o estatuto social do representado. A expressão fisionômica e o olhar distante comunicam introspecção psicológica, enquanto que as tonalidades quase monocromáticas comunicam uma ideia de tranquilidade e segurança. — D. M.



François-René Moreaux (1807–1860)

Retrato de uma jovem

Óleo sobre tela
c. 1840
97 x 79 cm

Embora não assinada, é possível confirmar a atribuição dessa obra a François-René Moreaux pela grande semelhança estilística com outra obra do artista, conservada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, *Retrato de menina*, pintura de 1841.

Moreaux, autor da vista do Solar do Unhão mostrada à página 24, pintou diversos quadros no Nordeste, especialmente na Bahia e em Pernambuco, onde passou longas temporadas.

Trata-se de um retrato na tradição do neoclassicismo francês, que evidencia a elegância da jovem dama e os signos da riqueza. Para atribuir dignidade à representação, a sinalização de sua classe social é tão relevante quanto a individuação de seus traços fisionômicos.

O pintor buscou equilibrar o tratamento detalhado da rica veste da jovem dama e demais signos

de riqueza (diadema, brincos, pulseiras, anel e um colar guardado em uma caixa, que ela toca com a mão esquerda). A riqueza do tratamento do tecido branco do vestido serve de contraponto à pele jovial da moça e demonstra a habilidade do artista. O ambiente indistinto e escuro do fundo ressalta a luminosa silhueta da figura retratada. Os olhos grandes e a cabeça um pouco maior em termos de proporção em relação ao corpo não ofuscam o brilho, tampouco a eficácia da pintura como um instrumento de distinção social.

Há outro quadro claramente atribuível a Moreaux no Museu de Arte da Bahia, que mostra uma dama da então sociedade local — Ana de Jesus Moniz Viana. A semelhança dos traços entre as três personagens leva a crer que se trata de uma mãe e suas duas filhas, hipótese já aventada a partir de obras anteriores. — D. M.



Retrato de menina, 1841 (MNBA)



Ana de Jesus Moniz Viana, c. 1840 (MAB)

Aquarelas

Os desenhos, guaches e aquarelas foram as principais formas de registro visual dos viajantes que passaram pelo Brasil, sobretudo no século XIX. Desenhar fazia parte da formação básica do Exército e da Marinha, bem como das pessoas instruídas em geral, nos principais países europeus. Assim, esses estrangeiros nos deixaram também muitas aquarelas, que formam, inegavelmente, uma preciosa documentação da nossa paisagem e cotidiano, repleta de detalhes que, por vezes, não ficaram evidentes em outras fontes. Vale lembrar, a forte presença da aquarela no universo de artistas viajantes oitocentistas respondia, entre outros motivos, às demandas de um mercado editorial e de um público interessado na Europa. Já para os próprios artistas, era um meio que ajudava a dar vazão ao desejo de representar em cores tudo o que viam, com certo controle, velocidade e sentimento.¹

O conjunto de 22 aquarelas das páginas seguintes está temporalmente situado entre o fim do século XVIII e a segunda metade do século XIX. Três singularidades iconográficas correspondem ao período colonial: uma aquarela de autoria não identificada, que traz uma visão muito rara da região da atual praça Castro Alves, uma representação rica em detalhes do sítio próximo ao antigo Castelo e à Casa de Armas das Portas de São Bento [pp. 58-59], também presente nas panorâmicas coloniais de Carlos Julião e de Luís Vilhena dos Santos; e uma aquarela do suíço Jean-Frédéric Bosset de Luze [pp. 60-63],

que apresenta uma das propriedades da Colônia Leopoldina, fundada em 1818, importante pela produção de café no extremo sul da província da Bahia.

Outras três aquarelas panorâmicas, feitas na década de 1810 pelo membro da Marinha inglesa Manley Hall Dixon, mostram uma visão de Salvador a partir da baía de Todos-os-Santos [pp. 64-67]. A panorâmica foi uma das formas de representação da paisagem brasileira mais recorrentes entre os estrangeiros. Em especial, os ingleses foram cultores dessa arte, com uma tradição já consolidada no início do século XIX.² Alguns exemplos dessa perspectiva distanciada da cidade incluem as belas vistas sem autoria identificada [pp. 92-93] e as duas tomadas da capital de E. G. Müller [pp. 88-89]. Já a panorâmica circular do artista naval inglês Emeric Essex Vidal [pp. 72-81] permite perceber mais claramente a potência desse modo de representação, no seu desejo de “simular o acúmulo de toda a informação e ocupar o lugar da realidade”, como descreveu Ana Maria Belluzzo. A obra tem o meio da baía como seu ponto central, com a expansão da urbe em ambas as direções, em sentido horizontal, produzindo uma sensação totalizadora. À frente, relações sociais e sobretudo embarcações, tema de grande interesse para o artista.³

Indo além do olhar panorâmico, outras aquarelas reunidas aqui nos aproximam da vida citadina da capital baiana. Entre as duas imagens do membro da Marinha inglesa William Smyth, a *Subida da ladeira da fonte dos Santos Padres* [pp. 69-71] se destaca,

1. Sobre o tema, entre outros: LIMA, Valéria. *J. B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

2. BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos viajantes*. 3ª edição. São Paulo: Metalivros; Salvador: Odebrecht, 2000, p. 53. Ver também: DIAS, Eliane. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. TERRA, Fernanda et al. *Salvador: uma iconografia através dos séculos*. Salvador: Caramurê Publicações, 2015.

3. CARVALHO, Anna Maria F. M. O panorama no Brasil. In: *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, Ministério da Cultura, 1999. LAGO, Pedro Corrêa do. *Brasiliana Itaú*. Rio de Janeiro: Capivara, 2014. MARTINS, Carlos. *Emeric Essex Vidal*. In: *Vistas e panoramas do Brasil*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio, 2021.

expondo o dinamismo urbano e social de Salvador em 1834, em uma aquarela muito bem acabada, onde aparece um grande número de tipos, de classes e profissões sociais variadas. O conjunto também traz duas aquarelas de outro artista amador inglês, Thomas Hornbrook. Uma delas mostra o trabalho nas imediações do Arsenal da Marinha [p. 83], enquanto a outra contribui para a iconografia dos templos católicos da Bahia oitocentista com um registro da igreja da Vitória [p. 82].

Por fim, as obras de Thomas Colman Dibdin e aquela atribuída a J. V. Adam trazem um observador a partir da cidade, somando-se às representações presentes no *sketchbook* de William Smyth [p. 116], e também às gravuras mais conhecidas de Alfred Martinet e Daniel Kidder. Essa tomada da capital baiana — do alto da ladeira da Conceição, mirando a baía de Todos-os-Santos à esquerda e, à direita, o largo do Teatro e uma cena social — tornou-se uma das representações mais recorrentes na iconografia sobre a Bahia oitocentista. — D. R.





Anônimo

Portas de São Bento

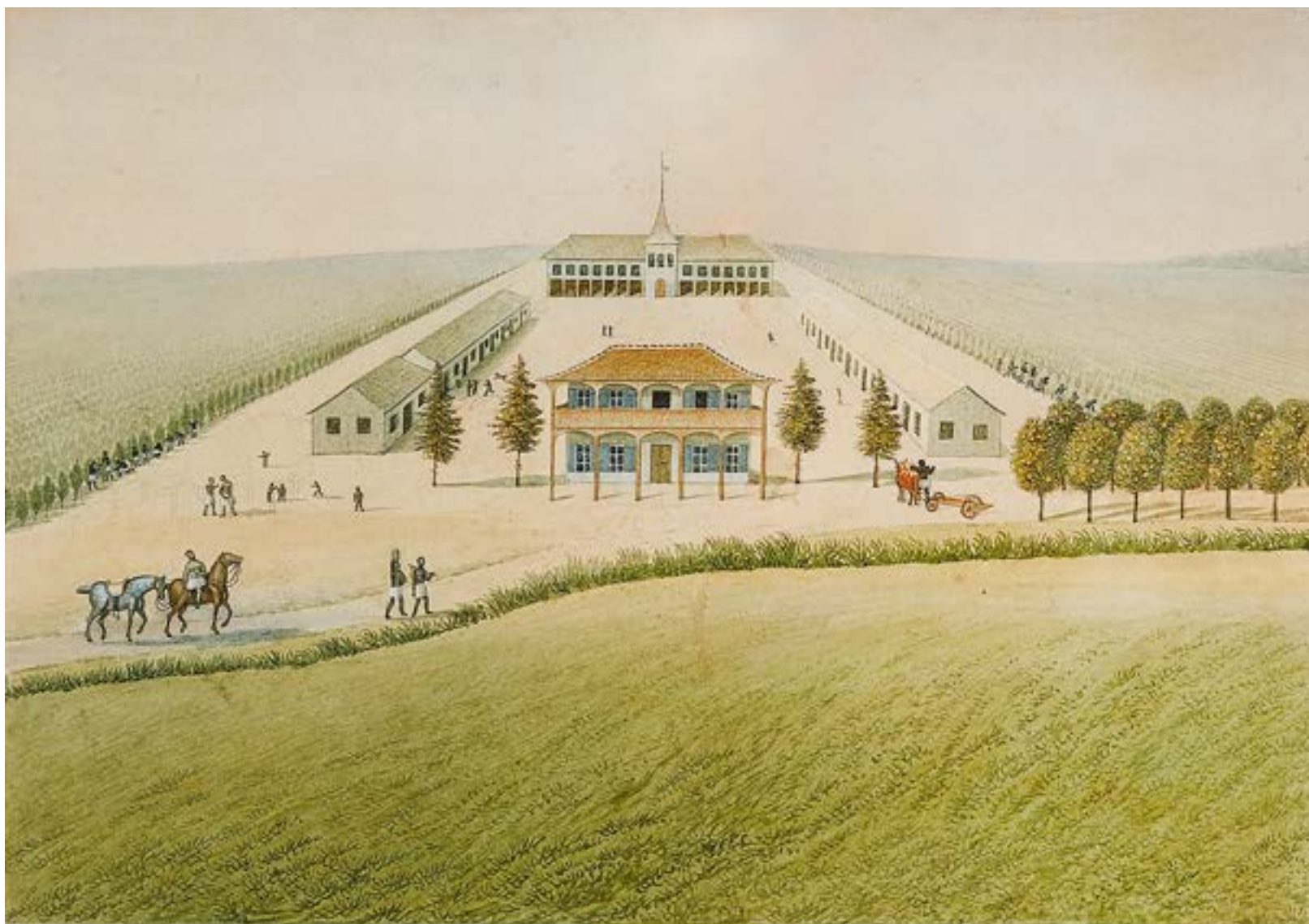
Aquarela e esboço a lápis sobre cartão

c. 1810

14,6 x 22,9 cm

Esta delicada aquarela datável, provavelmente, do início do século XIX, apresenta uma vista a partir da área hoje correspondente à praça Castro Alves, em Salvador. Suas dimensões e descrição visual detalhada dos sobrados coloniais indicam que o desenho foi feito baseado na observação direta, tomada do antigo Largo da Quitanda ou Portas do São Bento, posteriormente Largo do Teatro — assim denominado devido à localização do teatro São João, na Cidade Alta. A perspectiva da imagem favorece a vista do imponente convento de Santa Teresa, na área central, ao fundo.

Esse ângulo é pouco comum em toda a iconografia baiana. Até o início do século XIX, essa região foi registrada sobretudo em imagens panorâmicas, com o observador posicionado a partir do mar. Vendo o largo assim à distância, não era possível perceber a configuração geo-espacial ou, por exemplo, o aplainamento do terreno visando à construção do teatro, obras executadas entre o governo de João de Saldanha da Gama Melo Torres Guedes Brito, o 6º conde da Ponte (1805-1809) e de d. Marcos de Noronha e Brito, o 8º conde dos Arcos (1810-1818). A ênfase dada às edificações se evidencia, ainda, pela pouca atenção dada às pessoas que ocupam o primeiro plano da pintura e pela aparente dificuldade (ou desinteresse) do artista na representação da escala humana em profundidade. — D. M. e D.R.



Jean-Frédéric Bosset de Luze (1754–1838)

Colônia Leopoldina

[Leopoldina in Bahia - Helvecia]

Aquarela sobre papel

c. 1820

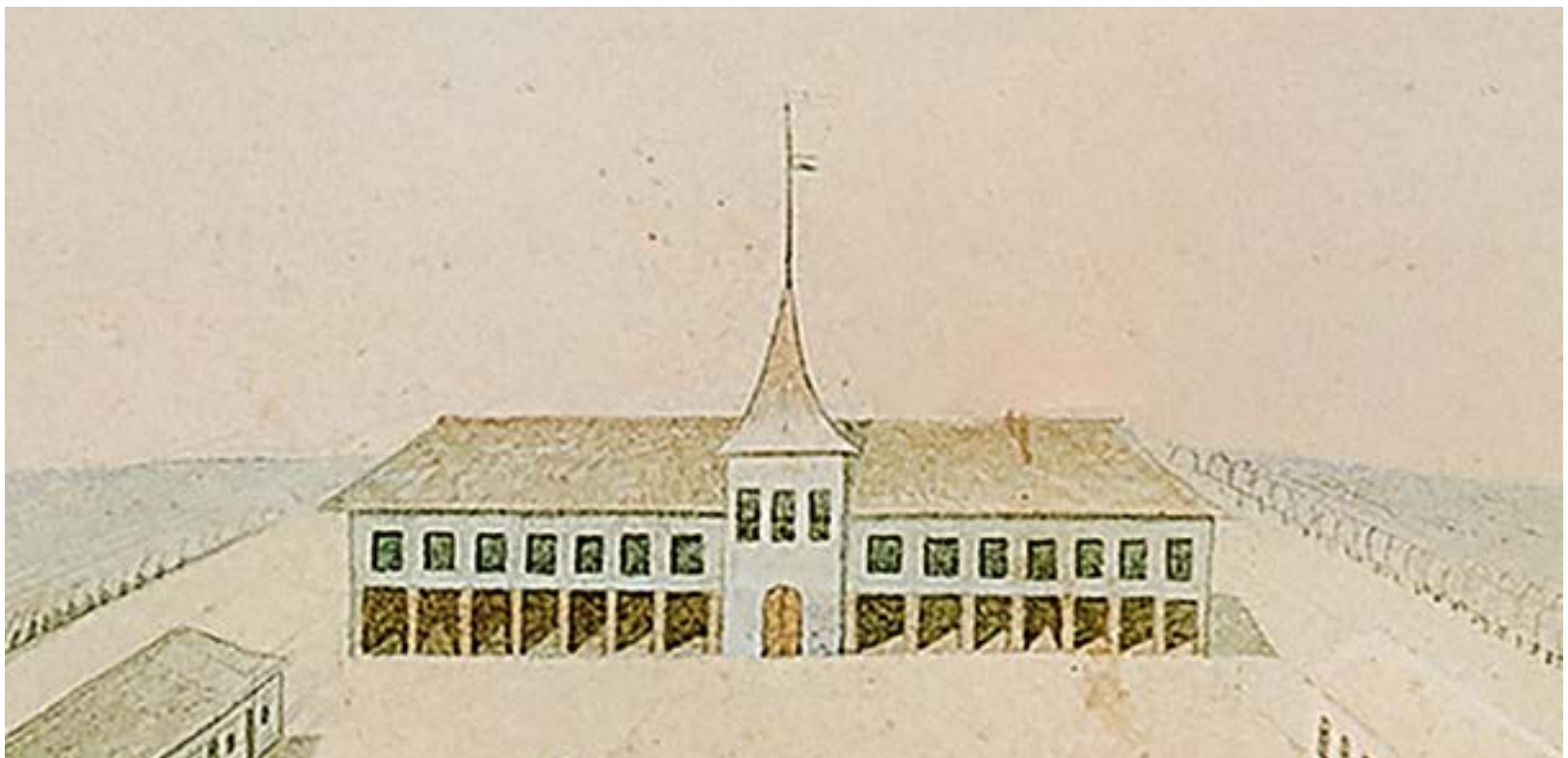
33 x 48 cm

Esta aquarela de uma fazenda de monocultura, com traços que indicam ser do período da escravidão, vem com uma inscrição no verso, sugerindo que o desenho seja da fazenda Borel, chamada Colônia Leopoldina na Bahia, ou Helvecia, e que teria sido produzido por Jean-Frédéric Bosset de Luze (1754–1838): “*Colonie Léopoldine (Fondaõ) - Brésil province de Bahia. 1780 — A. Borrel Propriétaire.*” É preciso considerar, no entanto, que a Colonia Leopoldina foi criada somente em 1818, no sul da Bahia e, nesse sentido, há possibilidades de ter sido datada mais tarde e identificada com o nome posterior. De qualquer forma, na imagem, o artista

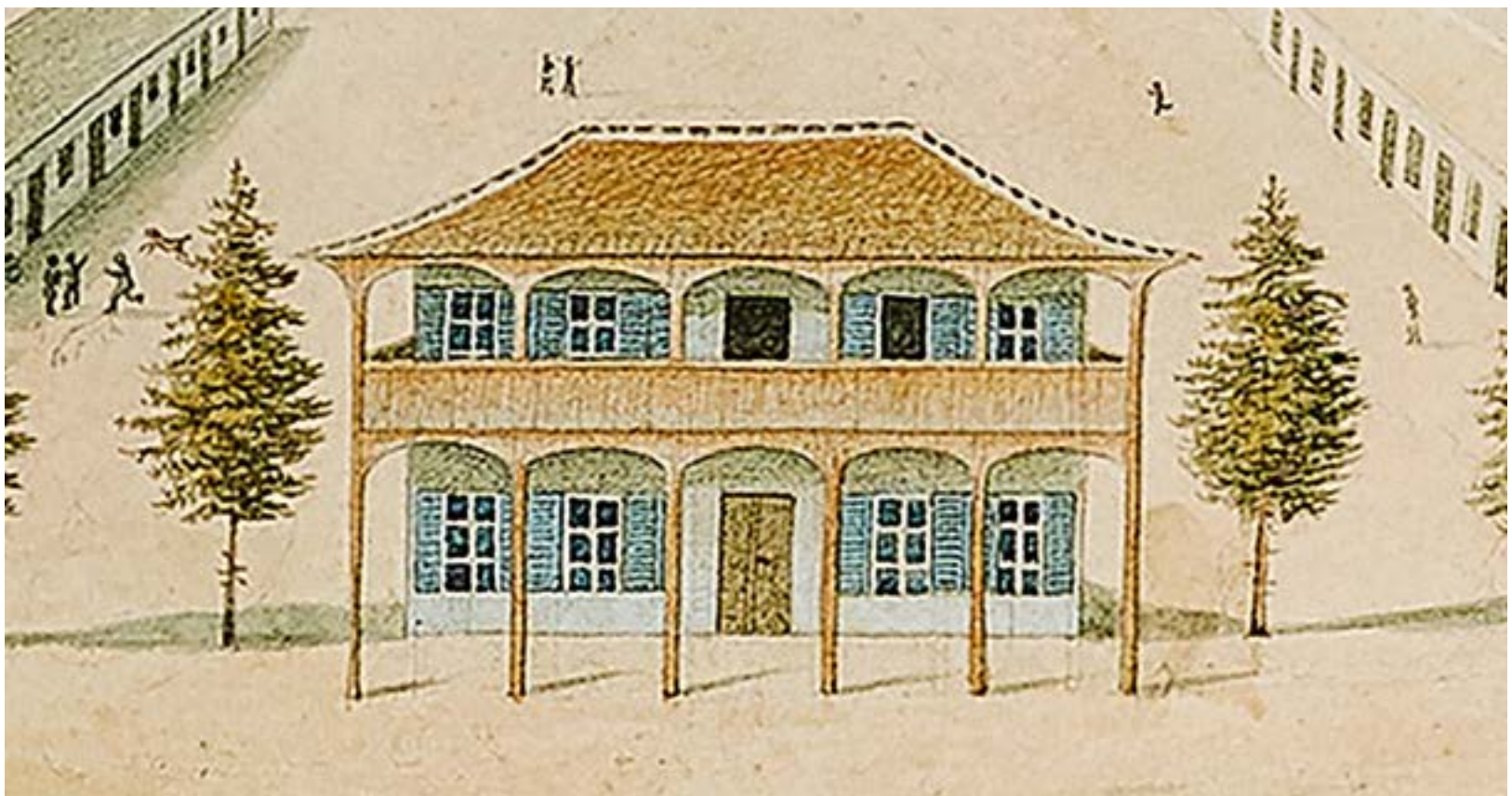
suíço criou uma representação que reforça o imaginário de um ambiente estruturado de produção, com sua vastidão verdejante da monocultura e seu histórico de trabalho pesado. Assim como fez em outros desenhos de colônias européias no Sul da Bahia, presentes no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o artista inseriu escravizados transitando entre edificações e plantações de café, em uma rotina de labor agrícola do sistema escravagista do Brasil colonial. — S. Q. L. e D. R.



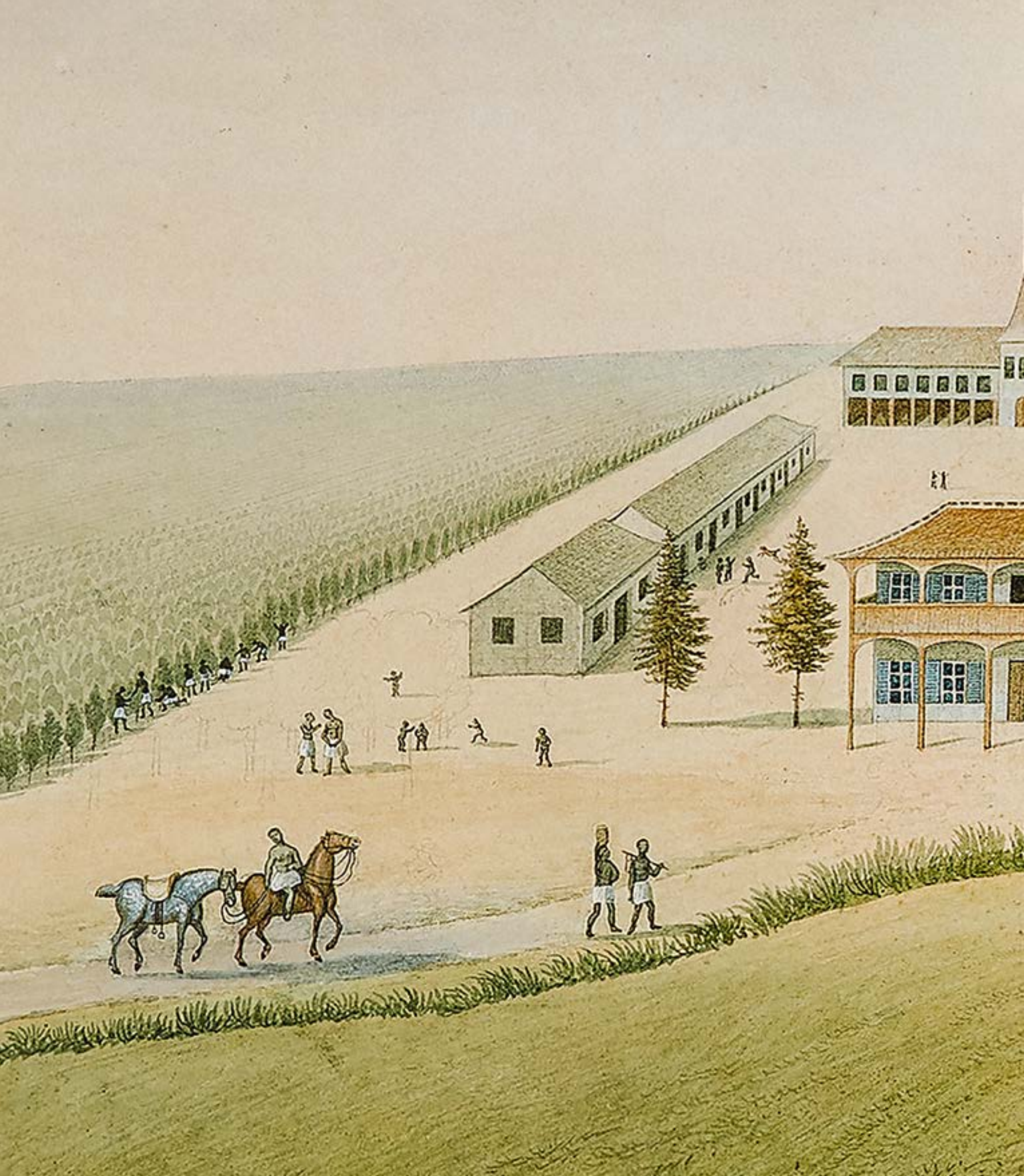
Verso do suporte da aquarela com a inscrição

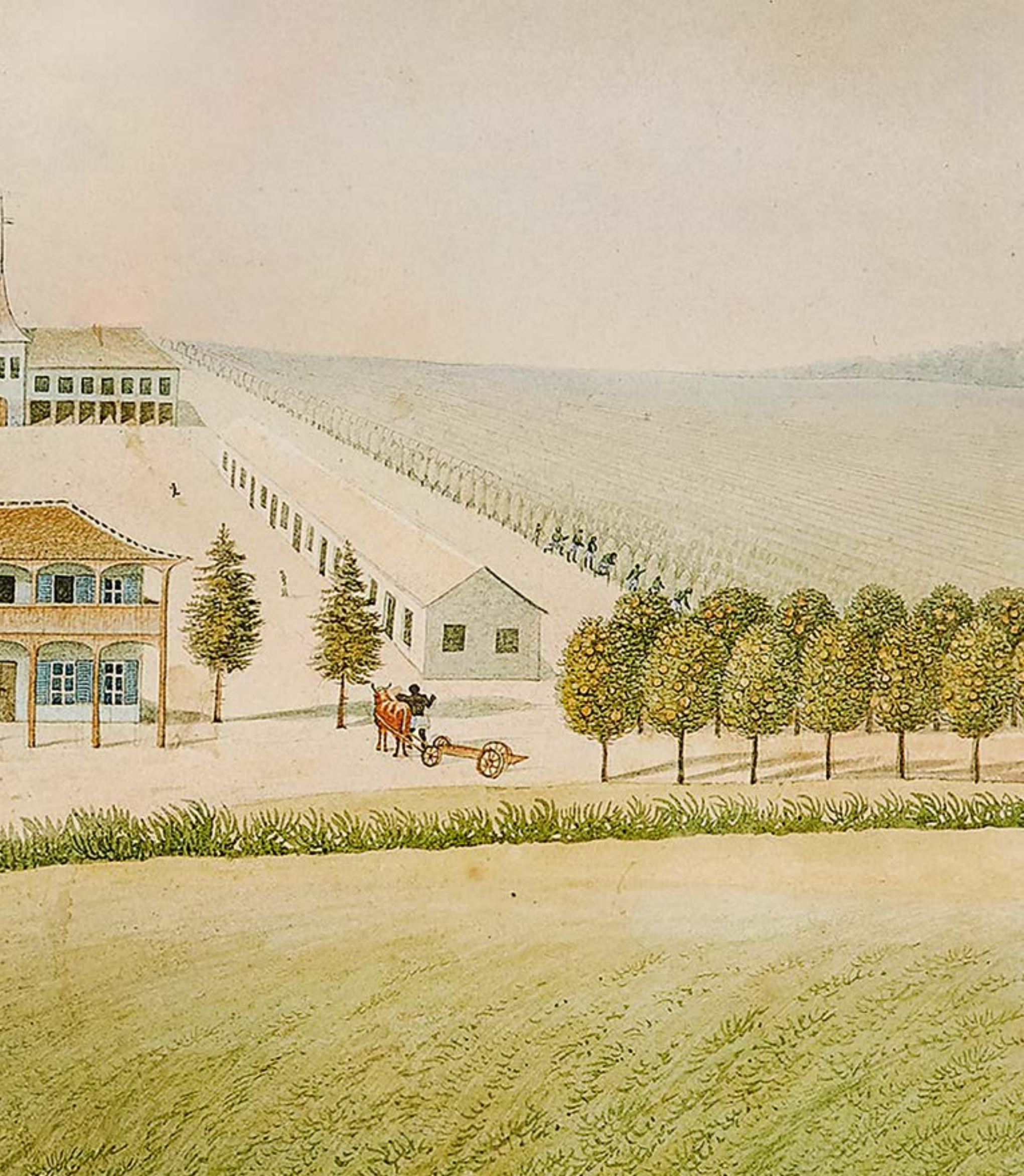


Detalhe – Edificação da fazenda



Detalhe – Edificação da fazenda







Manley Hall Dixon (1786–1864)

Bahia a partir do ancoradouro

[Bahia from the Anchorage]

Colagem com gravuras e aquarela

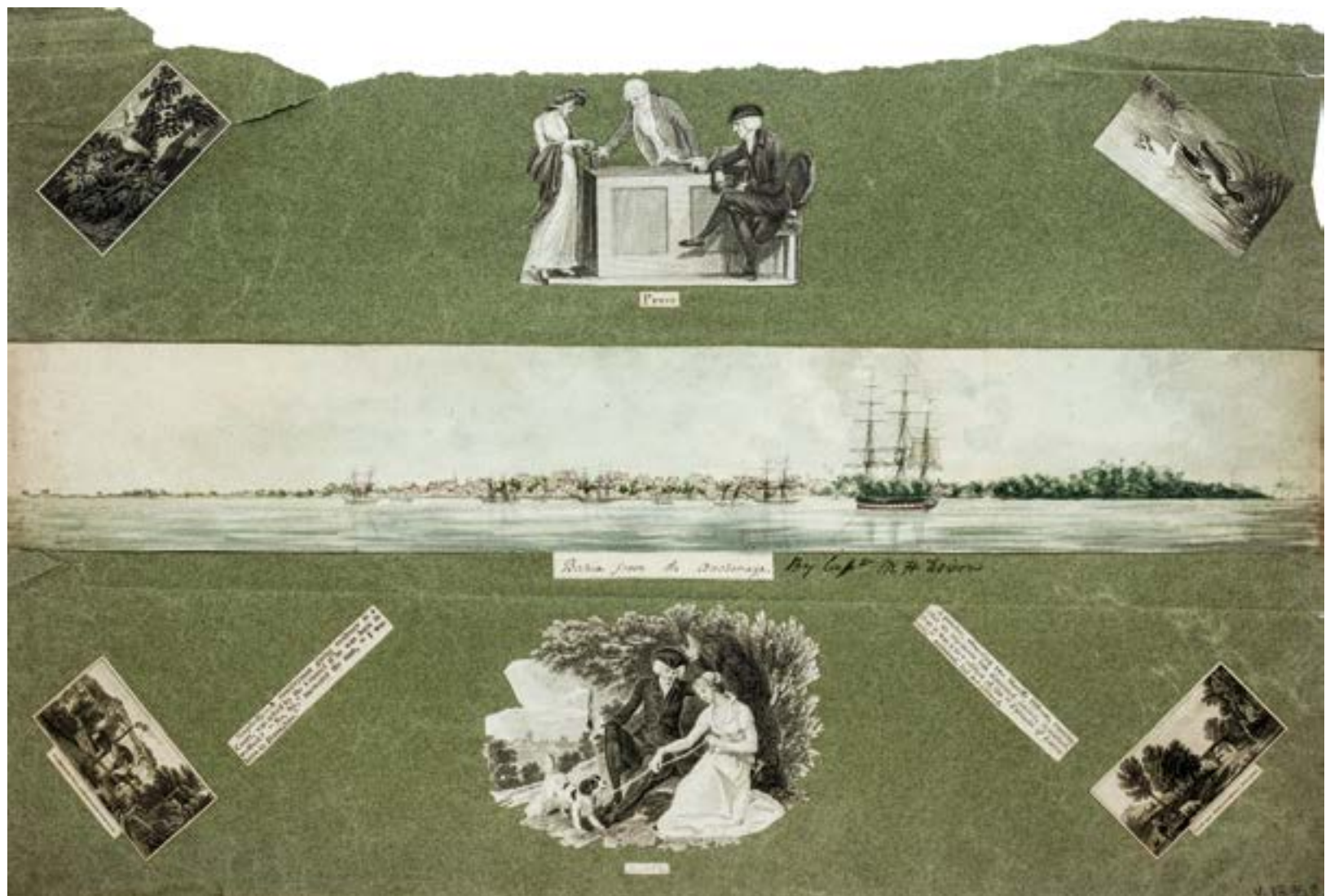
[1812–1815]

27,8 x 42 cm (aquarela: 6,5 x 42 cm)

Scrapbooks eram álbuns onde, sobretudo a partir do fim do século XVIII, ingleses costumavam colar gravuras, desenhos e lembranças de amigos e pessoas famosas.

Esta obra, provavelmente retirada de um desses *scrapbooks* montados no começo do século XIX, é composta de colagens que ocupam, em ordens inclinadas e simétricas, uma folha verde musgo, formando uma faixa panorâmica cercada de seis gravuras e textos. A imagem central é, de longe, a mais importante, pois trata-se de uma aquarela original de considerável importância iconográfica no estilo do artista naval Vidal, que dá, como o autor dessa obra, grande ênfase aos barcos no primeiro plano. Com o título *Bahia from the Anchorage*, é de autoria do membro da Marinha inglesa Manley Hall Dixon. Em uma época de intensa relação diplomática entre o governo português no Brasil e a Inglaterra, a imagem apresenta um olhar dessa dinâmica política, com embarcações estacionadas à frente da costa baiana e suas casas brancas de telhas alaranjadas, com destaque para a fragata hasteando o que se supõe ser uma bandeira da Marinha britânica. Imagens retangulares coladas na folha, de forma inclinada, trazem representações de natureza, aves, e paisagens inglesas: Knaresborough, cidade às margens do rio Nidd, North Yorkshire, e a vista bucólica de Ballochmyle, ao rio Ayr, além de uma menção ao condado de Devon. Duas cenas com figuras humanas em condições mundanas e românticas, sem a reverência do barroco e nem a ornamentação elaborada do rococó, dispõem-se recortadas. — S. Q. L.





Panel completo



Manley Hall Dixon (1786–1864)

Panoramas da cidade de Salvador e baía de Todos-os-Santos

Colagem com gravuras e aquarelas

[1812-1815]

26,2 x 41,9 cm (aquarelas: 6,2 x 41,8)

Em folha verde musgo, com marcas do tempo e do manuseio, vemos outra representação da baía de Todos-os-Santos de Manley Hall Dixon. Dispostas em colagens, figuram duas faixas panorâmicas pintadas em aquarela. Na parte superior, uma tomada geral do frontispício da cidade de Salvador, desde a ponta do Padrão, no forte de Santo Antônio da Barra, à direita do desenho, até à ponta do Monte Serrat, na extremidade oposta, com os prédios, entre a vegetação, em tons aquarelados. Complementando a visão da baía de Todos-os-Santos, uma imagem, ao que tudo indica, da ilha

de Itaparica, o que eleva ainda mais a particularidade desta aquarela, já que representações da ilha no começo do século XIX são pouco conhecidas.

Nas três pequenas gravuras em molduras retangulares e nas duas caixas de texto, inclinadas, é possível identificar o imaginário romântico oitocentista, com saudosistas imagens de uma casa de pescador às margens do rio Dove, no distrito britânico de Derbyshire, e bucólica residência ao alto de cena natural próxima a Caernarfon. A imagem intitulada *The helmsman struck blind* é de autoria de William Marshall Craig e ilustra o

trecho de mesmo título do poema *The shipwreck* (1762), de William Falconer. Essa extrema diversidade de temas é muito característica dos *scrap-books* da época. — S. Q. L.



Painel completo



William Smyth (1800–1877)

Vista do Passeio Público da Bahia de São Salvador

[Bahia de St. Salvador, from beneath the Public Garden]

Aquarela e lápis sobre papel

c. 1832

32,5 x 48,5 cm

O aquarelista inglês William Smyth é, provavelmente, um dos dois ou três mais talentosos artistas amadores a passar pelo Brasil na primeira metade do século XIX. Será apresentado a partir da página 116 o famoso *sketchbook* mostrando aspectos da cidade de Salvador que o tornou especialmente conhecido.

Além do *sketchbook*, a Coleção Flávia e Frank Abubakir possui duas aquarelas avulsas do mesmo artista. Essa primeira aquarela qualifica Smyth quase como artista profissional pela originalidade da composição, como demonstra a presença no primeiro plano dos personagens, tendo ao fundo o Solar do Unhão.

A morfologia de Salvador, caracterizada por altos e baixos, propicia visões de grande apelo paisagístico. Do mirante do Passeio Público, a cavaleiro da baía de Todos-os-Santos, vislumbra-se a mescla dos elementos naturais com a urbanização da encosta e seus arredores, até Itapagipe, identificando-se ao fundo a ponta de Humaitá. — J. D.



Detalhe – Figuras humanas observando a baía de Todos-os-Santos



Os observadores do desenho de mesma composição presente no *sketchbook* de William Smyth [p. 116]



William Smyth (1800–1877)

Ladeira da fonte dos Santos Padres

[Ascent of the fountain of the Holy Fathers]

Aquarela, bico de pena e lápis sobre papel

c. 1834

33,4 x 43 cm

Nesta segunda aquarela avulsa, de admirável composição, Smyth mostra o centro antigo de Salvador, tomado do sopé da ladeira do Taboão, limite das freguesias do Pilar e do Passo, na esquina da rua Conde d'Eu, numa composição de fotógrafo antes da fotografia, de uma rara sofisticação dentre os artistas de sua época. No enquadramento surpreendente, o convento do Carmo aparece parcialmente encoberto pela vegetação e veem-se aspectos da cidade oitocentista: o calçamento em pedra, os sobrados geminados com comércio no térreo e residências nos andares superiores. Moradas unifamiliares tinham um pavimento térreo diferente, com apenas uma porta e janelas.

Em alguns dos edifícios, é possível notar que os beirais dão arremate ao encontro da alvenaria com a cobertura em telha cerâmica, conhecidos como beira-seveira, marca de requinte e distinção. Nas varandas dos sobrados, observam-se guarda-corpos em treliça de madeira que remetem aos antigos muxarabis, elementos vazados de inspiração árabe, usados para privacidade e conforto térmico dos moradores.

O desnível da encosta tem contenção em muro de pedra, reforçado com elementos robustos em forma de tronco de pirâmide, próprios da arquitetura militar. Em um dos vãos, no arranque da subida, distingue-se a fonte dos Padres, com bacia de recolhimento em cota mais baixa, protegida por

recinto murado, encimado por frontão triangular clássico. Fontes eram espaços de aglomeração e convívio, principalmente de indivíduos das classes mais baixas, como aguadeiros (vendedores de água em barris) e vendedores de quitutes. Carregadores de uma liteira (ou cadeirinha de arruar particular), escravizados formalmente trajados, transportam sua senhora; outra liteira, talvez de aluguel, aguarda vazia ao pé da ladeira. — J. D.







Panorama completo



Detalhe – Embarcação na baía de Todos-os-Santos

Emeric Essex Vidal (1791–1861)

Vista panorâmica da cidade de Salvador

[Bahia, original panorama by E. E. Vidal, drawn for rear admiral Sir Graham E. Hamond, 1835]

Aquarela e lápis sobre papel

1835

15,2 x 380 cm

(8 partes coladas de 15,2 x 48 cm cada)

Nascido em Brentford, na Inglaterra, Emeric Essex Vidal foi um artista de notável talento. Ainda muito jovem, em 1806, alistou-se na Marinha Britânica como voluntário, dando início a uma longa carreira, navegando nos mares do Atlântico norte e do sul. A primeira passagem de Vidal pelo Brasil data de 1808, a bordo do H.M.S Clyde, embarcação que acompanhou a frota da família real portuguesa na fuga da perseguição napoleônica. Anos depois, em 1815, o marinheiro inglês viveu experiências como comissário de bordo de navios envolvidos na guerra anglo-americana. São dessa época, suas primeiras aquarelas conhecidas: vistas de portos e paisagens do Canadá. No ano seguinte, Essex Vidal seguiu em direção ao sul da América, a bordo do H.M.S. Hyacinth. Após dois anos, passando por

Buenos Aires, Montevideu e Rio de Janeiro, o artista produziu três aquarelas dessas cidades, publicadas posteriormente, em 1820, pela conceituada Casa Ackermann, de Londres.

Em 1826, Essex Vidal fez sua terceira viagem à parte sul do continente americano, a bordo do H.M.S Ganges. Permaneceu até 1829. Decerto, os cenários do Rio de Janeiro e de Salvador foram poderosas inspirações para seu talento, experiência e sensibilidade: o artista inglês produziu notáveis panorâmicas de ambas as cidades. A aquarela da capital baiana e da baía de Todos-os-Santos, feita nessa época, presente na coleção Carlos Mariani, atesta seu talento muito além da condição de “amador”, como foi classificado por certa bibliografia.

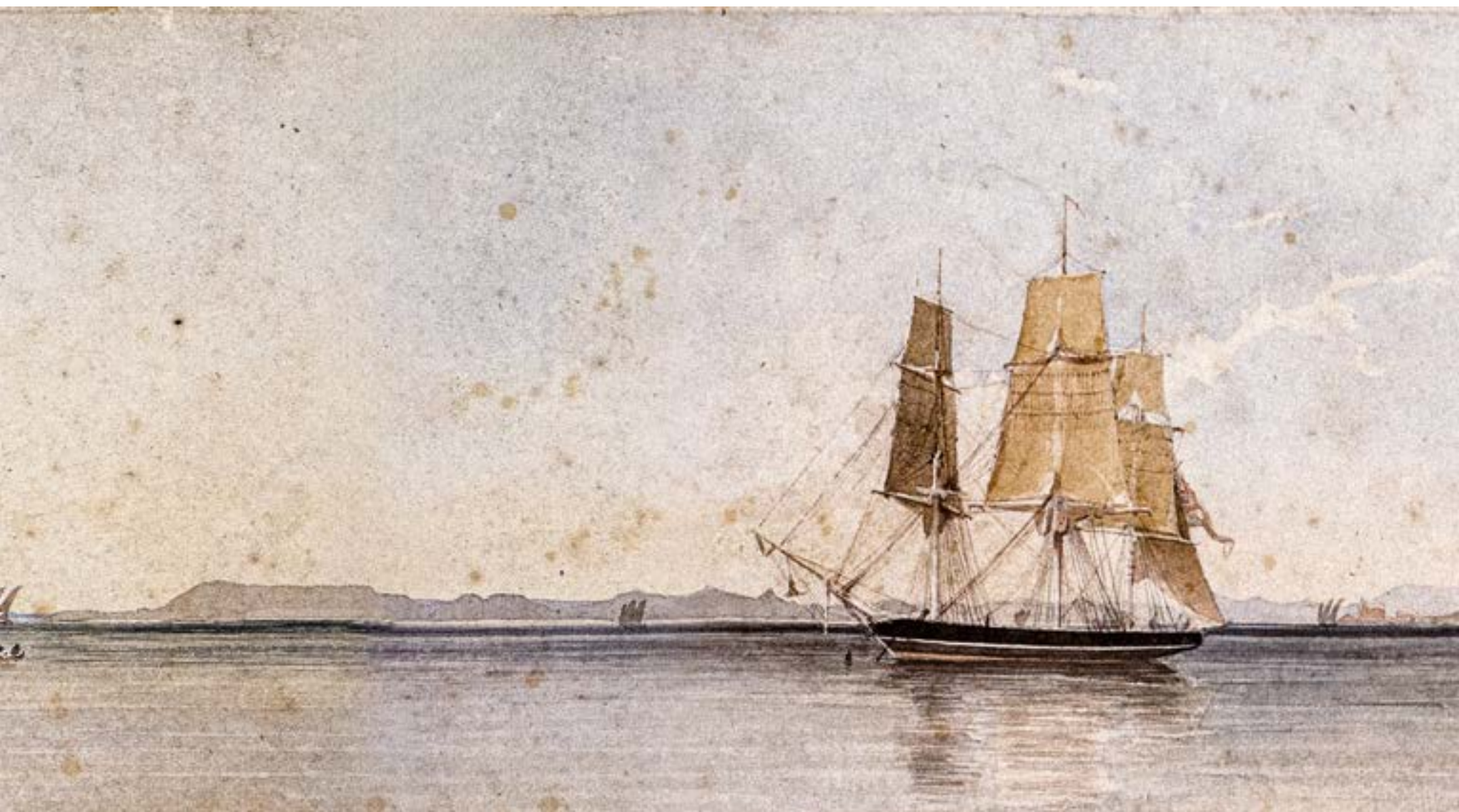
Em 1834, Essex Vidal retornou ao Brasil pela última vez. Experiente e reconhecido pelos serviços à Marinha britânica, embarcou na condição de secretário, intérprete e tradutor do almirante Graham Eden Hamond (1779–1862). Até o ano de 1837, passou por localidades importantes da costa brasileira, como Rio de Janeiro, Santa Catarina, Pernambuco e Salvador. Essex Vidal produziu notáveis desenhos e grandes aquarelas, a exemplo deste registro panorâmico da capital nesse período, sob a encomenda do citado almirante. Notamos também seu particular interesse nas embarcações, sempre muito destacadas nas suas composições. — D. R.



Detalhe – Pesca da baleia



Detalhe – Embarcações de pescadores















Panorama completo



Panorama parte 1/4



Panorama parte 2/4

Emeric Essex Vidal (1791–1861)

Panorama Salvador / Baía de Todos-os-Santos

Aquarela e lápis sobre papel

c. 1835

36,5 x 496 cm

Este panorama é uma versão da famosa composição de Essex Vidal da baía de Todos-os-Santos. Entre os destaques desta bela e rara aquarela está a representação da pesca de baleias na Bahia, atividade econômica cuja iconografia é pouco conhecida. A gravura que consta no livro, *Le Brésil*, de Ferdinand Denis e H. Taunay [p. 238] tem sido a imagem mais conhecida dessa atividade na Bahia. Já a aquarela de Essex Vidal permite visualizar a embarcação utilizada na pesca da baleia com

riqueza de detalhes. A cena de pesca abre a narrativa visual no largo painel panorâmico, com três embarcações cercando o animal, prática bastante comum e trabalhada pela historiografia. Essa atividade teve grande importância para a cidade de Salvador, principalmente entre os séculos XVIII e XIX, para a produção de combustível para iluminação. Certas narrativas sobre o tema — como o uso de óleo de baleia nas construções na Bahia — permanecem no imaginário popular até hoje. Jangadas,

fragatas, corvetas e outros tipos de embarcações acusam o virtuosismo físico e socioeconômico da baía de Todos-os-Santos. Com rico detalhismo, a cidade de Salvador, com suas partes Baixa e Alta ligadas por ladeiras, é reconhecida pelas pitorescas igrejas e ordenados fortes. — S. Q. L. e D.R.



Panorama parte 3/4



Panorama parte 4/4



Detalhe – A pesca da baleia



Thomas Lyde Hornbrook (1780–1850)
Igreja da Vitória

[Victoria Church, Bahia. Brazils]
 Aquarela e lápis sobre papel
 Década de 1830
 26,7 x 37 cm

Vista da igreja da Vitória, retratada em sua versão anterior à reforma neoclássica, quando foram acrescentados à fachada principal um frontão triangular, colunas de fuste canelado e capitel de ordem compósita, além de frisos, guirlandas e festões. No desenho a lápis e aquarelado do princípio do século XIX, o templo destaca-se na profusa vegetação do local que se tornaria a praça Rodrigues Lima, também conhecida como largo da Vitória. Nessa época, a

aprazível freguesia da Vitória, próxima à antiga Vila Velha de Salvador, antes ocupada por poucas vivendas de campo, atraía as famílias da elite, cujas residências passaram a ser construídas distanciadas da rua para favorecer a privacidade e higiene. — J. D.



Thomas Lyde Hornbrook (1780–1850)

Vista do estaleiro, na Bahia ou São Salvador

[View of the Dockyard, at Bahia or San Salvador]

Aquarela e lápis sobre papel

Década de 1830

26,7 x 36,8 cm

Thomas Hornbrook deixou poucas vistas do Brasil, mas era mais do que um simples amador como os oficiais de Marinha que por aqui passaram com frequência nas primeiras décadas do século XIX. Sua formação era suficientemente avançada para lhe permitir fazer parte da Royal Academy e se tornar o pintor oficial da mãe da rainha Vitória, a duquesa de Kent, e instrutor de sua filha, a futura rainha Vitória, que desenhava como amadora.

Sabe-se, a partir de suas gravuras, que Hornbrook visitou a Espanha; suas aquarelas foram publicadas na década de 1830. É menos claro em que circunstâncias visitou o Brasil, pois só se conhecem, de um possível álbum de vistas brasileiras, três aquarelas — duas das quais, da Bahia. A terceira, da Glória, no Rio de Janeiro, pode ter sido copiada de gravuras de Taunay. Por outro

lado, a composição destas duas aquarelas da Bahia não parece ter sido copiada de obras anteriores — o que indicaria que Hornbrook de fato esteve no local ou inspirou-se em desenhos hoje perdidos de outro artista.

É difícil imaginar que um artista consagrado, membro da Royal Academy, com a posição na corte que conseguiu alcançar, se arriscasse, com mais de 50 anos, numa viagem ao redor do mundo da qual não restam outros indícios.

Neste desenho aquarelado do porto de Salvador, tomado da região entre o Arsenal de Guerra e a antiga alfândega, o enquadramento privilegia o movimento de embarcações menores. Jangadas, canoas e saveiros se aproximam do cais, equipado com dois grandes guindastes próprios ao transporte de mercadorias, onde jazem diversas

âncoras, para embarcações maiores. O fundo da cena mostra o desnível da encosta e o frontispício da cidade, onde se vê a igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, a fachada lateral do teatro São João e, parcialmente, o convento de Santa Teresa de Ávila, com seu campanário em forma de *espadaña*. A edificação próxima ao cenóbio é, possivelmente, aquela que foi destinada ao seminário Arquiepiscopal, construída em 1837. — J. D.



Franz Lané

Bahia (Obelisco)

[Bahia (Obelisque)]
Guache sobre papel
1842
55,8 x 71,8 cm

Essa obra de Franz Lané é, na verdade, a cópia de um óleo de Abraham-Louis Buvelot que se encontra numa coleção privada paulista e está reproduzido nessa página. Nada se sabe a respeito da vida desse artista que, talvez, fosse apenas um bom executor de cópias. Algum domínio técnico tinha, que lhe permite exprimir harmonias cromáticas as quais — ao mesmo tempo em que descrevem as formas de arbustos, árvores, terra, pedra, pessoas, água e nuvens — criam uma atmosfera de tranquilidade e beleza, própria à contemplação da paisagem que se descortina para a Cidade Baixa, estendendo-se ao Bonfim e à ponta de Humaitá, a partir do Passeio Público de Salvador, nas proximidades do Campo Grande.

Os elementos vistos em primeiro plano nesta sofisticada composição se estendem ao braço de terra da Cidade Baixa, abraçam a baía de Todos-os-

-Santos e envolvem as embarcações que circundam o forte de São Marcelo e áreas próximas à costa.

Em primeiro plano e na lateral direita, duas mulheres negras com turbantes na cabeça e ricamente trajadas parecem assegurar a descrição geográfica como identificativa da capital da Bahia. As demais pessoas no parque e, em especial, no mirante, ao centro, lembram ao público de hoje que, no século XIX, o Passeio Público era o maior e mais popular parque de Salvador.

A pintura destaca o obelisco esculpido em mármore, com 12 metros de altura, construído em 1815 para lembrar a passagem do príncipe regente dom João VI e da família real portuguesa por Salvador em 1808. À direita, vê-se o perfil da torre da igreja do Senhor Bom Jesus dos Aflitos. — D. M.



Louis Buvelot – *Vista da Bahia* – óleo sobre tela – 36,5 x 47,3 cm





J. E. M.

Vista da cidade de Salvador

Aquarela sobre papel

[18--]

13 x 35,5 cm

Desconhece-se a autoria desta aquarela produzida no século XIX, que apresenta uma vista distante da cidade de Salvador, a partir do mar. O efeito da distância praticamente subordina a costa em relação à massa d'água e ao espaço do céu, fazendo com que a faixa de terra quase desapareça, ou pelo menos não exerça influência na paisagem em termos de peso visual.

Ainda que muito possivelmente a vista da cidade de Salvador tenha sido a motivação da pintura, as formações de nuvens e o movimento das ondas do mar dominam a paisagem, levando a crer que o real tema talvez fosse o efeito colorístico atmosférico no céu e na água. A luminosidade, portanto, parece ocupar maior relevância na representação do que a descrição da cidade. — D. M.



Detalhe – Embarcações com Salvador ao fundo.



Atribuído a J. V. Adam

Vista da baía de Todos-os-Santos a partir do Passeio Público

[Bahia from the Public Gardens]

Aquarela e bico de pena sobre papel

c. 1860

24,1 x 36,3 cm

Vista tomada do mirante do Passeio Público, que registra o movimento de embarcações na baía de Todos-os-Santos, a encosta e seus arredores, estendendo-se na direção da península de Itapagipe. O desenho em bico de pena e aquarela trata-se, provavelmente, de uma cópia, feita por um artista amador, de uma imagem publicada no jornal *Illustrated London News*, em 19 de novembro de 1864. A composição priorizou os elementos em primeiro plano, suprimindo os detalhes da linha das edificações da cidade ao fundo, que se apresenta com a vegetação dominante. Destacam-se, na Cidade Alta, a igreja do Senhor Bom Jesus dos Aflitos, ainda com a feição original de sua torre, e a cúpula do mosteiro de São Bento. No nível do mar, o artista destacou elementos marcantes da região portuária de Salvador, como a chaminé do Arsenal

da Marinha, este situado próximo à antiga fábrica de vinagre, na Preguiça. Logo atrás, notamos o antigo prédio da Alfândega (atual Mercado Modelo), à época recém-inaugurado. — J. D. e D.R.



E. G. Müller

Baía de Todos-os-Santos, São Salvador

[Bahia de Todos os Santos — St Salvador]

Aquarela e lápis sobre papel

1841

19,4 x 36,3 cm

Nesta aquarela, descortina-se uma vista panorâmica de Salvador tomada a partir da baía de Todos-os-Santos, podendo-se ver algumas velas de embarcações ao longe, bem como construções como o teatro São João, na Cidade Alta, e um considerável trecho da Cidade Baixa (correspondendo às atuais avenida de Contorno, na metade inferior direita, e ao bairro Comércio, na metade inferior esquerda).

O movimento revolto da água em primeiro plano aparentemente indica a ação de fortes ventos e serve de contraponto às estáveis silhuetas das edificações da cidade da Bahia, pontuadas por torres sineiras de suas inúmeras igrejas. A perspectiva atmosférica aplicada à representação da cidade acentua a ilusão de profundidade e demonstra o conhecimento técnico do pintor. — D. M.



E. G. Müller

Vista da baía de Todos-os-Santos e Salvador

Aquarela e lápis sobre papel

c. 1841

21,7 x 34,9 cm

O tratamento plástico desta notável vista panorâmica de Salvador tomada a partir da baía de Todos-os-Santos assemelha-se ao da pintura *Baía de Todos os Santos – St. Salvador*, na página ao lado, do mesmo artista. Esta aquarela distingue-se da outra em termos da luminosidade das cores e pela representação de outro trecho da cidade. A sensação que se tem, todavia, é de continuidade entre as duas representações.

Características vistas nas duas obras, tais como a descrição do movimento revolto da água em primeiro plano e o posicionamento baixo da linha de horizonte que divide mar e terra (em relação à vastidão do céu), tornam as composições variadas. O tratamento das superfícies prende o olhar do observador. A espuma e parte do delineamento das ondas foram obtidos mediante leve raspagem do papel, abrindo, assim, campos em branco do suporte. — D. M.



Thomas Colman Dibdin (1810–1893)

Vista do teatro São João e baía de Todos-os-Santos

Aquarela, lápis e guache sobre papel

1855

30,4 x 44,5 cm

Thomas Colman Dibdin foi um aquarelista, pintor e professor inglês que se tornou artista aos 28 anos de idade. Viajou pelo norte da França e por países como Alemanha e Bélgica, tendo também produzido pinturas na Inglaterra com base em detalhados esboços feitos em Gibraltar e na Índia. Em 1848, publicou um manual para pintura em aquarela.

Nunca esteve no Brasil. Esta aquarela é copiada de uma litografia publicada sete anos antes, aqui reproduzida na página 177 e também em miniatura ao lado, que por sua vez tem origem num daguerreótipo do grande fotógrafo americano oitocentista Charles Fredericks. Portanto, trata-se de um raro exemplo de uma obra única (aquarela) originada num múltiplo (litografia) que por sua vez tem como base outra obra única (daguerreótipo). O daguerreótipo está hoje desaparecido. Sabe-se apenas que existiu e deu origem à gravura de Martinet.

A aquarela, assim como a gravura, apresenta uma vista citadina do centro histórico da antiga Salvador em meados do século XIX. É possível identificar a fachada do teatro São João na ex-

tremidade direita superior (espaço atualmente ocupado pelo palácio dos Esportes, erguido em 1935, na praça Castro Alves), assim como a lateral da igreja da Conceição da Praia na área central e inferior, e a Cidade Baixa, que se projeta em profundidade até a área de Monte Serrat.

Trechos da obra foram acentuados com tinta guache branca, recurso aplicado com parcimônia pelos aquarelistas. Isso porque a técnica de aquarela sobrepõe camadas aguadas de pigmentos transparentes, que deixam entrever a superfície branca do papel e geram combinações de cores. Advém dessas características e das manchas obtidas o caráter de espontaneidade da técnica, que a torna ideal para “anotações” visuais, comunicando uma ideia de frescor.

O maior peso visual é dado ao casario e à vegetação que antecedem a lateral da igreja da Conceição da Praia. Essas estruturas ancoram o olhar do contemplador da pintura e servem de contraponto à arquitetura circundante e ao céu magistralmente trabalhado com breves sugestões de nuvens e coloração — um difícil efeito de se obter. — D. M.



Litografia de Joseph Alfred Martinet, a partir de fotografia de Charles DeForest Fredericks (c. 1848)





W. P. R.

Paisagem com barco em rio ou lago

Aquarela sobre papel colado em cartão

1858

20,5 x 28 cm

W.P.R. era provavelmente um dos muitos artistas amadores de passagem pelo Brasil que registraram vistas e costumes com maior ou menor precisão e criatividade, segundo a qualidade de sua formação. As duas vistas que lhe são atribuídas, na Coleção Flávia e Frank Abubakir, mostram uma originalidade de ponto de vista e uma precisão na execução que as coloca W.P.R. entre os melhores artistas amadores do período a passar pela Bahia.

A aquarela representa possivelmente parte do cais do engenho de São Bento da Laje, atualmente São Francisco do Conde. A menção a uma destilaria na inscrição no verso da obra foi o ponto de partida para identificar o possível local: *The [?] Itaparica from The Wharf of Frias distillery / by W. P. R.* O engenho de São Bento da Laje, pertencente aos

monges de São Bento desde o século XVII, onde os padres produziam açúcar e aguardente, condiz com o relevo e as informações apresentadas na aquarela. Já o nome do artista — sob as iniciais W. P. R. — ainda não foi passível de identificação. — P. M.



W. P. R.

Paisagem marinha com forte

Aquarela e bico de pena sobre papel colado em cartão, realçado em branco

1858

21,1 x 26,2 cm

A aquarela representa parte do forte da Santa Cruz do Paraguaçu, no Iguape. Ao longo de cerca de 170 anos, desde a tomada da imagem por W. P. R., desapareceu praticamente toda a base de pedras que servia como atracadouro. Também parte do revestimento externo do forte desapareceu, possivelmente por erosão, mas mantém-se parte dos muros de pedra do terrapleno e de uma torreta de forma circular, recoberta com cúpula, além de um velho canhão. O imperador D. Pedro II, em seu diário de viagem à Bahia, registrou os entornos do forte, que estava sem uso militar desde 1816: “4 de Novembro (...) Na margem esquerda [do rio Paraguaçu] vê-se a antiga bica d’água, onde os navios da Bahia vinham fazer aguada. Na margem direita, um pouco adiante, estão sobre uma ponta de terra

as ruínas do fortim chamado de Paraguaçu.” Existe uma outra referência ao forte de Santa Cruz na *Narração dos preparativos, festejos e felicitações que tiveram lugar na província da Bahia*, publicada por Epiphanyo Pessoa, ainda em 1859, relativos à imperial viagem: “Às 9 1/2 [do dia 10 de novembro de 1859] passou a esquadilha pelo Fortim, pequeno reduto hoje em abandono, situado à margem direita do rio, e célebre por ter impedido nas lutas da Independência que fosse retomado pelos portugueses um navio de que os cachoeiranos se haviam apoderado”. — P. M.



Friedrich Hagedorn (1814–1889)

Cachoeira de Paulo Afonso

Aquarela e guache sobre papel

1852-1868

69,0 x 83,3 cm

Friedrich Hagedorn foi um pintor de paisagem, aquarelista, litógrafo e desenhista alemão que veio ao Brasil em 1852 e abriu um estúdio no Rio de Janeiro. Voltou à Alemanha em 1865 mas acabaria retornando ao Rio, onde faleceu em 1889.

Apesar de sua técnica algo imprecisa, Hagedorn fixou em suas numerosas produções as paisagens do Rio de Janeiro, de Niterói e Teresópolis, como também executou vistas de cidades de outros estados brasileiros como Juiz de Fora, Salvador e Recife. Algumas de suas pinturas originais serviram de fonte para litografias executadas por outros artistas, ainda que ele próprio fosse litógrafo.

Neste caso, Hagedorn apenas copia servilmente a famosa fotografia de Augusto Stahl, executada em 1859, representando a cachoeira de Paulo

Afonso, que fora encomendada ao excelente fotógrafo alsaciano por d. Pedro II em pessoa.

Essa fotografia dupla — talvez a obra mais importante da fotografia brasileira pré-1860 — foi copiada em óleo sobre tela pelo sócio de Stahl, Germano Wahnschaffe, num quadro que se encontra hoje na coleção Brasileira Itaú. Foi também copiada por um certo E. F. Schute, do qual nada se sabe, num quadro de composição semelhante que se encontra no MASP.

Antes de ser sugerida, no ano 2000, a comparação com a fotografia de Stahl, respeitáveis estudiosos na década de 1990 extasiavam-se com o quadro de Schute (que sabemos hoje copiado da fotografia de Stahl) considerando-o como uma obra pintada ao ar livre pelo artista, num

momento de maravilhamento com o espetáculo da natureza.

Na verdade, Wahnschaffe e Schute provavelmente não eram sequer artistas, mas meros coloristas que dominavam a técnica de pintura a óleo e estavam empenhados em oferecer em cores e em grandes dimensões aquilo que a fotografia da época não permitia realizar, pois a tonalidade era sempre sépia e não se conheciam ainda as ampliações para além do tamanho do negativo.

Hagedorn revela-se agora, neste trabalho de grandes dimensões, como o terceiro artista identificado a ter copiado da fotografia de Stahl e o único dos três a ter demonstrado criatividade e carreira próprias. — D. M.



Germano Wahnschaffe – *Cachoeira de Paulo Afonso* – 1863 – Acervo Itaú Cultural



Fotografia de Augusto Stahl – *Cachoeira de Paulo Afonso* – 1860 – Acervo Fundação Biblioteca Nacional



E. F. Schute – *Cachoeira de Paulo Afonso* – 1850 – Acervo MASP



Jean Leon Pallière (1823–1887)

Mercado na Bahia

[Mercado en Bahia]

Aquarela e bico de pena sobre papel colado em cartão

c. 1864

19,4 x 26,7 cm

Este trabalho é de uma grande riqueza para a iconografia da Bahia. Trata-se de uma aquarela do artista Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira, pintor, professor e decorador francês nascido no Brasil. Vindo de uma família de artistas — filho do pintor Arnaud Julien Pallière (1784–1862) e neto do arquiteto Grandjean de Montigny (1776–1850) —, o autor foi um destacado aluno da Imperial Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, ganhando um prêmio para estudar em Paris, em 1849, onde viveu por cerca de cinco anos. Depois disso, migrou para Buenos Aires, onde lecionou pintura, e viajou por muitos países no sul das Américas, como Brasil, Uruguai, Chile, Bolívia e Argentina. Como resultado dessas tantas experiências, Jean Leon Pallière publicou o importante *Álbum Pallière: escenas americanas, reduccion de cuadros, aquarelles y bosquejos*,

editado por Julien Pelvilain. Essa obra guarda inúmeras vistas e cenas muito relevantes para a iconografia da América do Sul no século XIX, bem como uma litografia do *Mercado na Bahia*, a partir desta aquarela pertencente ao acervo do Instituto Flávia Abubakir.

A comparação entre as duas obras oferece uma oportunidade valiosa para o entendimento da iconografia oitocentista. Permite perceber, por exemplo, as mudanças feitas pela casa editorial, nem sempre a partir de demandas do autor, na versão que chegava ao público. Nesta imagem, vemos claramente que a mulher de roupas azuis e brancas, representação da elite local, foi retirada da composição. Há também mudanças nos padrões de cor das roupas das ganhadeiras. Decerto, é um registro muito rico, que merece um estudo pormenorizado. — D. R.



Jean Leon Pallière – Mercado na Bahia – Acervo Itaú





Anônimo

Paisagem (Bahia)

Sépia e guache sobre papel

c. 1840

17,3 x 25 cm.

A rica flora da Bahia é o enfoque desta pintura de paisagem, com ênfase dada às palmeiras. Um sólido conhecimento das técnicas artísticas pode ser notado no tratamento da perspectiva atmosférica, efeito gerado ao apresentar as estruturas de vegetações mais distantes em relação ao ponto de vista do observador de forma menos nítida, em tons mais claros e com menor definição de detalhes. Isso proporciona a ilusão de profundidade.

O curioso é que aqui se abdicou da representação da cor local (ou seja, da utilização de cores correspondentes aos elementos do mundo natural). Por se restringir a uma monocromia, o tratamento de cor comunica sensações muito distintas do que aquelas geradas pela paisagem natural que serviu

de modelo à obra. O resultado obtido vincula essa pintura à tradição da *grisaille* (termo francês que designa pintura monocromática em tons de cinza, branco e preto), existente desde a Antiguidade, como também da gravura em metal e da fotografia em sépia. — D. M.

Anônimo

Bahia

Nanquim sobre papel
c. 1840
29,3 x 21,8 cm

A paisagem natural é o tema desta pintura, que apresenta vegetação profusa com destaque de mamoeiros e bananeiras. Na clareira, na parte central ao nível do chão, um pequeno e quase imperceptível jacaré, que sugere tratar-se de um ambiente próximo à água (talvez um rio, propício ao *habitat* de répteis), como também alude ao risco de animais selvagens presentes na mata.

Na pintura em nanquim sobre papel, o artista trabalha com a tinta dissolvida em camadas ralas de aguadas (como na técnica de aquarela), usando a transparência da tinta em relação ao branco do papel para variar as tonalidades de preto, resultando, portanto, em um monocromo (uma só cor). Esse tratamento monocromático remete à técnica da *grisaille*, um recurso de *trompe-l'oeil* (pintura ilusionista) em tons de cinza (ou marrom), branco e preto. A adição de branco e preto destina-se a sugerir volumetria e profundidade em obra bidimensional, sendo que o claro-escuro e a perspectiva aplicados constituem os recursos da pintura ilusionista. — D. M.



Cadernos de desenhos e de aquarelas (*sketchbooks*)

O conjunto de cadernos de desenhos e de aquarelas (*sketchbooks*) sobre a Bahia da Coleção Flávia e Frank Abubakir reúne algumas das maiores singularidades iconográficas deste livro. De saída, é preciso destacar a raridade desse tipo de documento imagético: via de regra, essas são peças únicas, que nem sempre sobrevivem na íntegra para a posteridade. Além do aspecto documental inegável, os *sketchbooks* aqui reunidos são igualmente excepcionais pelo ineditismo iconográfico que apresentam, ampliando o repertório visual até então conhecido sobre o Brasil oitocentista e, em particular, sobre a Bahia. Ainda que muitos desses cadernos mostrem regiões da cidade já contempladas em gravuras — seja na época em que foram produzidas ou em publicações mais recentes —, o conjunto a seguir apresenta muitas novidades, com um esmero artístico notável, em alguns casos. Decerto contribuem tanto para pesquisas históricas como para estudos sobre a arte brasileira do século XIX.

Ao todo, temos um total de oito *sketchbooks*. Entre eles, sete têm autoria identificada, sendo três de viajantes franceses, três de ingleses e um de um artista alemão. O conjunto abrange praticamente todo o século XIX, período de grande fluxo de estrangeiros ao Brasil, em razão da abertura do país ocasionada pela vinda da corte portuguesa, em 1808, depois de um longo período de mais de um século e meio de portos fechados a outras nações. Em vista disso, o *sketchbook* mais antigo do conjunto já ganha um

caráter especial por apresentar cenas da capital baiana ainda na época colonial, período com uma iconografia sobre a Bahia mais rarefeita. Um aspecto curioso é que há, no próprio documento, uma marcação a lápis em referência ao sexto conde da Ponte, título honorífico do português João de Saldanha da Gama Melo Torres Guedes de Brito, governador da Bahia entre 1805 e 1809. Se, por ora, ainda é difícil determinar a autoria do material a partir dessa marcação, as imagens retratadas no álbum sugerem um período um pouco posterior ao governo do conde, provavelmente na segunda década do século XIX. Um indício mais contundente está na representação do cemitério dos Ingleses, que teve suas obras iniciadas em 1811, e aparece em três desenhos [pp. 104, 112 e 113].¹

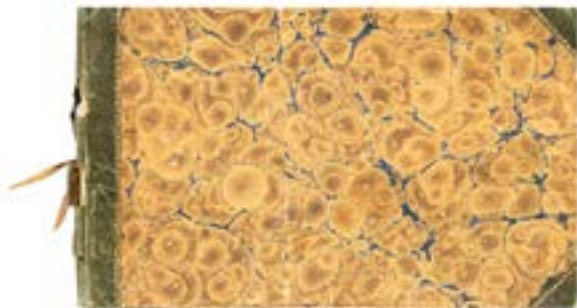
O caderno do francês Louis Apollinaire Wouters [p. 136] apresenta desenhos da cidade no importante ano de 1823, momento crucial da Guerra de Independência do Brasil (1821–1824) na Bahia. Seus registros se somam aos da inglesa Maria Graham [p. 152, 234 e 235] e da dupla de franceses Ferdinand Denis e Hippolyte Taunay [p. 236 e 237], também presentes neste volume, na seção de livros ilustrados com gravuras e mapas.

O *sketchbook* de maior destaque artístico é o álbum do oficial da Marinha inglesa William Smyth [p. 116], que contém aquarelas muito bem acabadas, de grande riqueza estética. Do ponto de vista histórico, são documentos visuais de uma cidade em meio a um contexto de disputas diplomáticas em torno do

1. O conde da Ponte, de acordo com Waldir Freitas Oliveira, chegou à capital baiana em dezembro de 1805 e faleceu em 1809, pouco tempo depois de ter recebido, em 1808, a esquadra da família real portuguesa, em fuga de Napoleão Bonaparte, e de hospedar o príncipe regente D. João VI, no palácio do Governo. OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Os Saldanha da Gama da Bahia*. Universitas.Cultura. Salvador, (33): 109-115, jul./set. 1985.

tráfico negreiro e de instabilidade política e social causada por insurreições de escravizados, como a conhecida Revolta dos Malês (1835).

Mas também podemos contemplar algumas cenas da Bahia de tempos mais calmos. No *sketchbook* de J. Terry [p. 138], produzido provavelmente no fim da década de 1840, representações a lápis destacam a arquitetura da capital. Já em outro caderno, de autoria não identificada [p. 156 e 157], temos dois desenhos de observação da capital baiana em 1859, feitos a partir do mar da baía de Todos-os-Santos. Dois álbuns contemplam a década de 1860: o de Édouard Quesnel [p. 128], cujos desenhos aquarelados certamente se destacam pelo esmero estético, e o do francês Jean-Baptiste Grenier [p. 130 a 133], um dos mais impressionantes deste conjunto iconográfico. Seus desenhos em bico de pena da capital, como as imagens do mercado de Santa Bárbara ou da antiga rua da Vala, são representações muito ricas em detalhes, repletas de informações sobre a urbanização e as relações sociais cotidianas da Bahia oitocentista. Por fim, o *sketchbook* do alemão Adolf von Raimondi [p. 146 e 147] apresenta algumas cenas da época republicana, em 1892 — entre elas, o frontispício da capital com os melhoramentos urbanos e um interessante desenho dos seus compatriotas na embarcação em um momento de diversão, imagem rara para a Bahia. — D. R.



Anônimo

Vistas de Salvador

Final dos anos 1810 / início dos anos 1820

Este caderno de desenhos e de aquarelas sobre a Bahia oitocentista é uma preciosidade. Não tem identificação de autoria; há a marcação a lápis, num dos versos, referente a João de Saldanha da Gama Melo Torres Guedes Brito, o 6º conde da Ponte, mas é difícil atribuir-lhe a autoria: o conde esteve na Bahia entre 1805 e 1809, ano em que faleceu. As imagens, por sua vez, apresentam construções posteriores à sua morte.

São bem raras e inéditas as imagens tão detalhadas do casario colonial na Bahia, com detalhes de grande valor como as vistas da baía de Todos-os-Santos, feitas nas imediações do Carmo, ainda mais mostrando telhados, céu e mar; a estreita faixa de terra que seguia do Órfãos de São Joaquim, em direção ao Monte Serrat, bem no início do século XIX, normalmente aparece em panorâmicas feitas a partir do mar. Regiões com maior fortuna iconográfica, como a Barra, têm perspectivas pouco comuns. A chamada ponta padrão — nome da entrada da baía a partir do forte de Santo Antônio da Barra — tem uma rica iconografia, já que era a primeira visão dos que passavam por Salvador. Mas, nesse álbum, a orla da Barra é vista a partir de uma região chamada na época de “Camarão” (atual Ondina).

Desenhos a lápis e a aquarela da região de Itapagipe, parte distante do núcleo central da cidade, são outro notável conjunto aqui. Apesar de ser parte muito importante da cidade, com trânsito de pessoas e carga em direção ao interior, a iconografia é rarefeita e, geralmente, vista em cartas cartográficas de perspectiva zenital. — D. R.



Panorama. Vista da baía de Todos-os-Santos sobre casario da cidade

Bico de pena e lápis sobre papel
14 x 47 cm

Esta vista apresenta uma perspectiva diferente da baía de Todos-os-Santos dentro do repertório iconográfico sobre a Bahia no início do século XIX. Além da possível motivação de fornecer informações marítimas, como percebemos em outros desenhos da época feito por artistas viajantes, a par-

ticuliaridade da imagem é mostrar a baía em algum ponto da freguesia do Santo Antônio Além do Carmo, tendo a região do Monte Serrat à direita e a ilha de Itaparica ao fundo. No geral, vistas da baía eram feitas com o observador a partir do Passeio Público ou da ladeira da Conceição. — D. R.

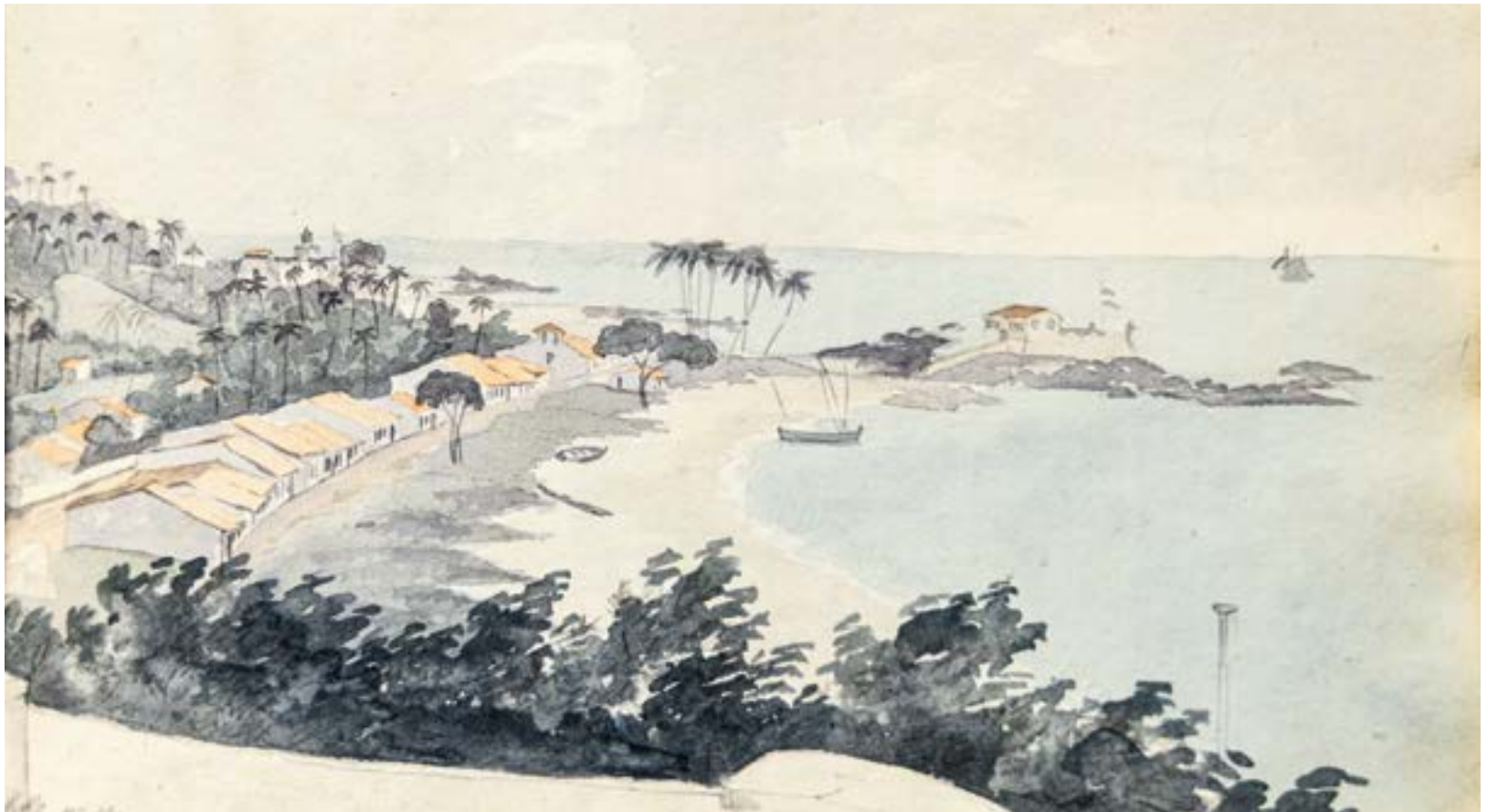


Paisagem da baía de Todos-os-Santos

Aquarela sobre um esboço a lápis sobre papel
14 x 23,5 cm

Dentro do conjunto de desenhos que integra este álbum, esta é a única da representação da baía de Todos-os-Santos tematizando o movimento do porto da cidade. Em destaque na composição, o forte de São Marcelo nos ajuda a localizar a altura da região portuária: algo próximo à antiga

alfândega e ao Arsenal da Marinha. Essa altura do porto era uma referência fundamental para quem chegava em Salvador, sobretudo por ser um dos pontos para o reparo de navios no início do século XIX. — D. R.



Vista do Porto da Barra e forte Santa Maria

Aquarela sobre um esboço a lápis sobre papel 14 x 23,5 cm

Esta é a única aquarela da atual região da Barra no conjunto do álbum, destacando a praia do Porto da Barra e do forte de Santa Maria. Essa fortificação, inaugurada no fim do século XVII, surgiu como resposta à relativa facilidade de invasão holandesa nessa altura da cidade. Sua estrutura arquitetônica sugere, inclusive, que sua capacidade de fogo destinava-se a impedir a ancoragem de invasores naquelas praias, em específico. Pelo que é possível observar no desenho, o forte já havia sofrido algumas modificações da sua estrutura original, como a construção de uma ponte de alvenaria em frente ao edifício, em substituição a uma antiga, de madeira, e uma redução de sua área coberta. — D. R.

Casarão

Aquarela sobre um esboço a lápis sobre papel 14 x 23,5 cm

Esta aquarela de um casarão em Salvador apresenta uma representação rica em detalhes sobre a arquitetura residencial no início do século XIX. De certa forma, o desenho vai ao encontro das observações dos viajantes, ingleses sobretudo, acerca das casas da elite local ou de imigrantes. Edificações vistosas, essas moradias eram cercadas por “jardins abun-

dantes e luxuriante vegetação tropical”, anotou o médico Robert Dundas, bastante conhecedor da cidade, onde viveu entre 1819 e 1842. Pouco depois dele, Maria Graham, em rápida passagem por Salvador, escreveu sobre como a vegetação criava intervalos entre as casas brancas, cor em evidência no desenho. Na parede lateral, um destaque para a chamada “janela

guilhotina”, um indício da influência inglesa na arquitetura colonial portuguesa em Salvador, presente em habitações nas regiões da Vitória ou nos arrabaldes da Penha ou dos Mares, na Cidade Baixa. — D. R.



Vista da igreja de Santo Antônio da Barra do ponto de vista da igreja da Vitória

Aquarela e lápis sobre papel
14 x 23,5 cm

Este desenho apresenta uma representação da ocupação urbana na região da ladeira da Barra nas primeiras décadas do século XIX. Conforme alguns autores têm apontado, foi ao longo da década de 1810 que o cemitério dos Ingleses foi implantado, sinal do assentamento da comunidade britânica na cidade, após os tratados de 1810. Este registro mostra a capela e uma espécie de arco de entrada do espaço de sepultamento da comunidade estrangeira, dialogando com outro desenho da ladeira da Barra [p. 112], integrante deste mesmo álbum. — D. R.



Vista da Cidade Alta na região do Campo Grande

Aquarela sobre um esboço a lápis sobre papel
14 x 23,5 cm

Conforme as anotações de muitos viajantes, a região do entorno da Vitória possuía uma intensa atividade pesqueira. Nesta aquarela, vemos a representação de uma jangada e de um grupo de pescadores, alguns ainda como esboço e outros já

finalizados. Observando estes últimos, encontramos o que a documentação da época aponta: a ampla presença de homens não brancos, em grande parte africanos. Ao fundo da imagem, outra singularidade desta aquarela: as bandeiras da França,

à direita, e da Inglaterra, à esquerda, no alto das residências, confirmando a presença de imigrantes naquele arrabalde no início do século XIX. — D. R.



Vista da Cidade Baixa na região da Jequitaia e Calçada

Aquarela sobre um esboço a lápis sobre papel 14 x 23,5 cm

Esta aquarela apresenta a região de Água de Meninos no começo do século XIX de uma forma bastante única. No geral, a iconografia da região nesse recorte temporal está restrita a mapas e a vistas frontais, como nos registros do engenheiro baiano José Antônio Caldas ou de Luís dos Santos Vilhena. Nesta aquarela, porém, vemos com minúcias a estreita via à beira-mar, um dos caminhos até o Bonfim. Também vemos a construção do noviciado de Nossa Senhora da Anunciada, antiga propriedade jesuítica, pouco tempo antes de se tornar a sede da Casa de órfãos de São Joaquim, fato só ocorrido em 1825. Mais ao fundo, a imagem igualmente rara do forte da Jequitaia, construído, ao que tudo indica, durante o governo do conde dos Arcos, em 1818. Última edificação militar da época colonial, foi palco de eventos importantes do período imperial, como durante a Revolta da Sabinada (1838), além de ter sido sede da Companhia de Artífices do Arsenal de Guerra. — D. R.



Vista da igreja do Bomfim, região da Ribeira e península de Itapagipe

Aquarela sobre um esboço a lápis sobre papel 14 x 23,5 cm

Esta aquarela apresenta uma vista da região do Monte Serrat e da igreja do Bonfim a partir da atual região da Suburbana. Imagens dessa região da cidade no século XIX são raras, o que torna esta aquarela ainda mais singular. Ao que tudo indica,

o observador estaria posicionado próximo à antiga fazenda Brandão, em um ponto da atual região do São João do Cabrito ou das ruínas da fábrica São Braz, em Plataforma. — D. R.







Vista de casa ou forte com militares na frente

Aquarela sobre um esboço a lápis sobre papel 14 x 23,5 cm

Com singular delicadeza nas cores, esta aquarela apresenta uma cena de treinamento militar na Bahia colonial. A iconografia sobre as forças militares em solo baiano são raras, o que torna este desenho ainda mais importante. Pela predominância da cor azul, é possível que o grupo retratado seja do chamado Regimento de Pardos, que era composto por pessoas não brancas e tinha seu fardamento em azul-ferrete, com golas e um correamento brancos. Esta representação, assim como os desenhos aquarelados encontrados junto à documentação de Maria Graham, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, forma um dos mais importantes registros iconográficos sobre o tema das forças militares da Bahia oitocentista. — D. R.



Detalhe – Soldados em treinamento



Vista da região de Itapagipe, do ponto de vista do Lobato e Alto do Cabrito

Lápis sobre papel
14 x 23,5 cm

Juntamente com a aquarela na região da Suburbana, este desenho nos mostra uma representação da região de Itapagipe e das adjacências do atual bairro do Lobato. Conforme é possível perceber, este é um desenho de observação, no qual o autor tinha interesse de ressaltar a exuberância da flora local e suas variadas espécies, assunto continuamente comentado nos cadernos de viajantes ao longo da década de 1810 e início da década seguinte. — D. R.

Militares

Lápis sobre papel
14 x 23,5 cm

Este desenho é mais uma contribuição importante do álbum à iconografia das forças militares na Bahia. Considerando que este álbum foi produzido no final da década de 1810 e início da década seguinte, esses desenhos mostram detalhes do

fardamento no fim do período colonial e início do Brasil independente, dando visualidade aos envolvidos em revoltas como a Conjuração Baiana (1798) e, mais tarde, nas lutas de independência na Bahia (1822-1823). — D. R.



Paisagem rural com casas em colinas

Aquarela e lápis sobre papel
14 x 23,5 cm

Esta vista parece exibir uma propriedade nos arrabaldes da cidade, em que se destacam duas edificações, uma em um plano mais próximo do observador, e a outra, ao fundo, no canto direito superior da composição. Considerando-se o posicionamento e as cores escolhidas na paleta do artista, a primeira construção teria as paredes de taipa, com grandes aberturas, e seria coberta com palha, própria para a função de beneficiamento ou armazenagem de matérias-primas. A segunda, posicionada em uma cota mais alta do terreno, permitindo a visão geral do seu entorno, seria de alvenaria, pintada de branco, com sua cobertura em telhas cerâmicas. As diferentes texturas utilizadas na representação da paisagem permitem distinguir níveis do relevo e de coberturas vegetais, entre as quais despontam muitos coqueiros. Uma cerca de madeira separa as zonas entre os dois edifícios, indicando um caminho e contribuindo para a hierarquização arquitetônica que separa os espaços de habitação e de produção, traço comumente observado nas fazendas coloniais brasileiras. — J. D.



Detalhe – Casa de taipa



Vista do forte de Santo Antônio da Barra e baía de Todos-os-Santos

Aquarela e lápis sobre papel
14 x 23,5 cm

Tomada de um dos pontos elevados que caracterizam o relevo próximo à baía de Todos-os-Santos, à altura da atual região de Ondina, a vista enquadra os morros com sua abundante cobertura vegetal, além da faixa de praia, onde se distinguem alguns rochedos. Mais ao fundo, em outra elevação da costa marítima, aparece o forte de Santo Antônio da Barra, com seus baluartes e sua torre, cujo farol servia para a orientação do tráfego de embarcações na época. Em primeiro plano, no canto inferior direito da composição, edificações de alvenaria pintadas de branco e com telhados de telhas cerâmicas marcam a ocupação da região que se debruça sobre o mar. — J. D.



Detalhe – Forte de Santo Antônio da Barra



Vista da igreja de Santo Antônio da Barra e cemitério dos Ingleses

Lápis sobre papel
14 x 23,5 cm

Vista tomada do aclive da ladeira da Barra, região que na época pertencia à freguesia da Vitória, enquadrando a igreja de Santo Antônio da Barra e, parcialmente, o cemitério dos Ingleses, onde se destaca algo semelhante a uma urna, ornamento típico da arte cemiterial. Uma edificação de grande porte aparece com uma bandeira hasteada sobre seu telhado, detalhe que indica sua função oficial, podendo estar ligada à necrópole ou ao forte de São Diogo, situado naquelas proximidades. O caminho que ligava a Vila Velha (Porto da Barra) ao largo da Vitória, ainda sem calçamento e com farta vegetação, bifurca-se, permitindo o acesso ao adro do templo, sendo precedido por um cruzeiro de aspecto modesto. — J. D.



Detalhe – A igreja de Santo Antônio da Barra e a urna no cemitério dos Ingleses

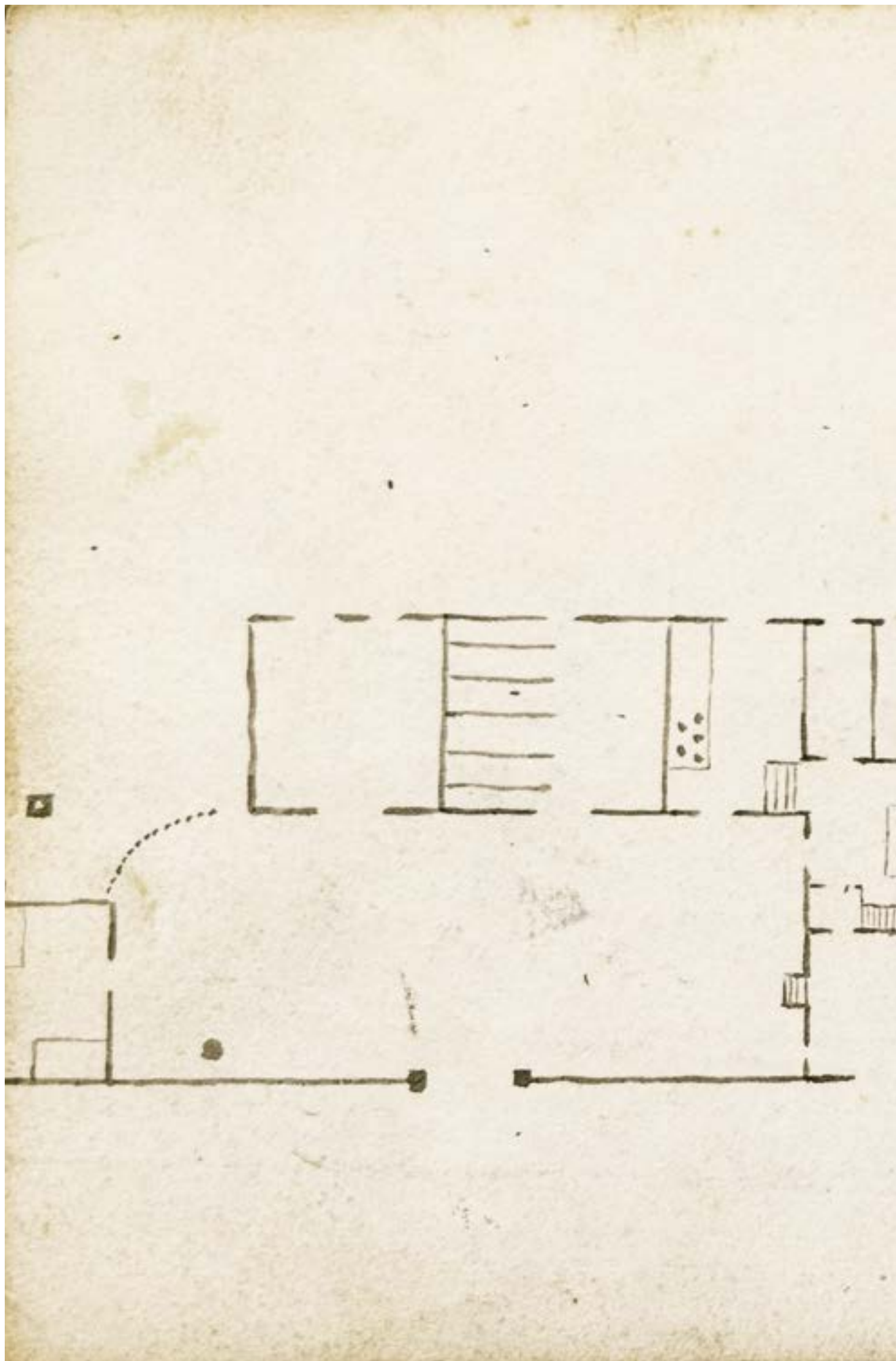


Vista da igreja de Nossa Senhora da Vitória, do ponto de vista da igreja de Santo Antônio da Barra

Aquarela e lápis sobre papel
14 x 23,5 cm

Vista panorâmica que enquadra a Igreja de Nossa Senhora da Vitória, tomada dos arredores da Igreja de Santo Antônio da Barra, contemplando a região próxima a Baía de Todos-os-Santos. A encosta aparece preenchida por exuberante vegetação, que se estende até a faixa de praia, onde a areia e os rochedos compõem o cenário, juntamente com uma edificação de paredes brancas de alvenaria, cobertas por telhas cerâmicas. No canto direito inferior da obra, em primeiro plano, vê-se a representação parcial do cemitério dos Ingleses, do qual se distinguem os muros, onde um arco pleno é encimado por um objeto semelhante a uma urna, elemento próprio da arte tumular, e, mais ao fundo, um frontão de aspecto clássico, que faz parte do repertório arquitetônico revivalista do século XIX. A paisagem se estende para mais além, retratando a ponta de Humaitá e a igreja de Monte Serrat. É uma das

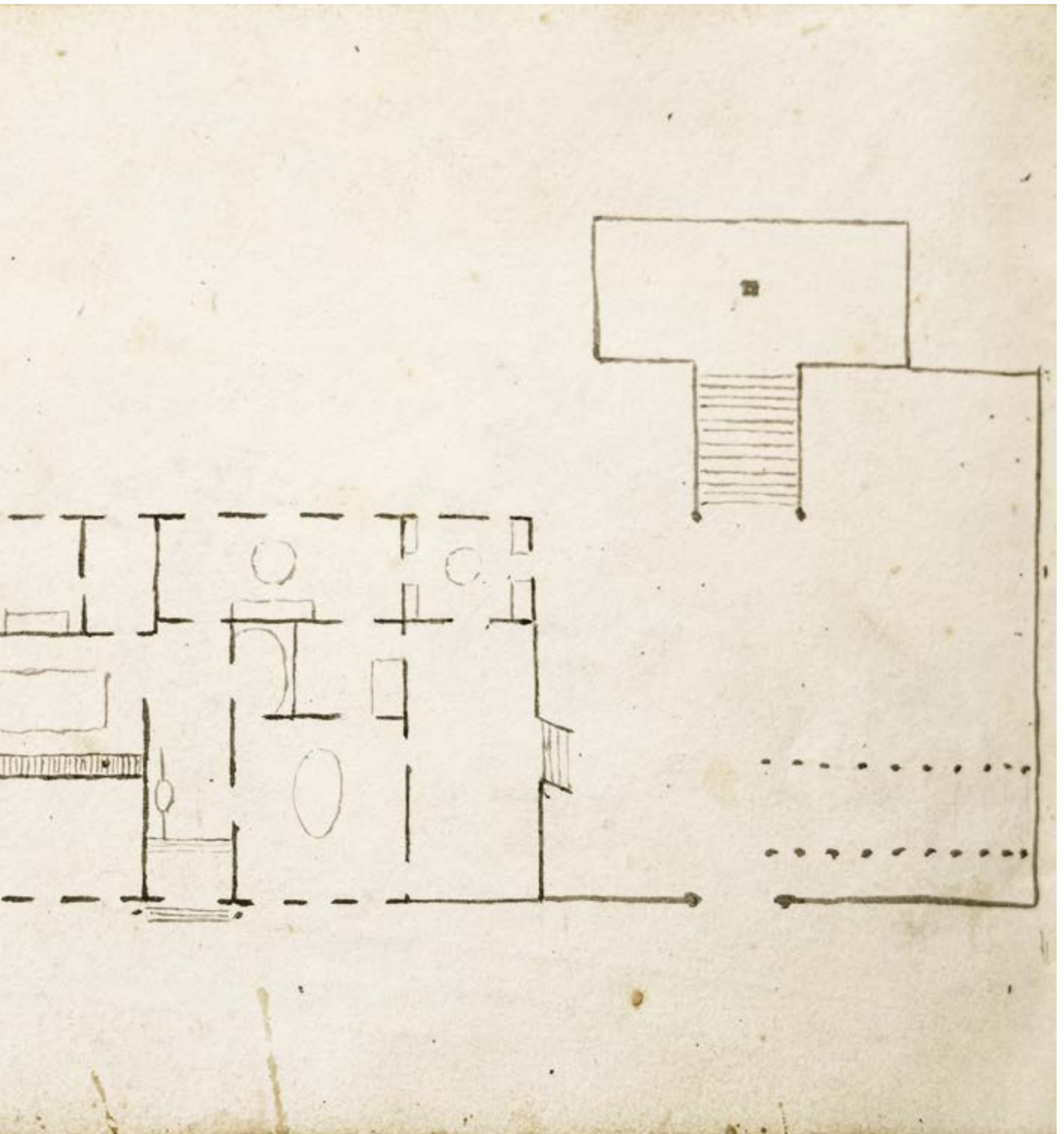
primeiras imagens do chamado, na época, “porto da Vitória”, visto a partir da igreja do Santo Antônio da Barra, e torna-se assim uma rica fonte para a análise das mudanças urbanísticas e econômicas pelas quais essa importante região da cidade passou. Muitos desenhos, gravuras e fotografias, nas décadas seguintes, registraram esse local de uma perspectiva muito semelhante. Para citar um exemplo apenas, temos a litografia com base no registro visual do diplomata inglês, William Gore Ouseley, reproduzida no presente livro [p. 262]. — J.D e D.R



Planta baixa de casa

Bico de pena e lápis sobre papel
14 x 23,5 cm

Este excepcional desenho arquitetônico fornece uma planta detalhada de uma casa senhorial baiana no começo do XIX — talvez o casarão ilustrado na página 103. O desenho é precioso para o conhecimento da distribuição das peças e da organização doméstica de uma grande residência ainda no período colonial, pois além da divisão dos cômodos, é também esboçada a lápis a distribuição dos móveis. — D. R.





William Smyth (1800–1877)

Esboços do H. M. S. Samarang

[Sketches from H. M. S. Samarang]

1831-1834

29,8 x 23,7 x 2

Membro da Marinha Real britânica, o tenente William Smyth chegou em Salvador no fim do mês de outubro de 1831, a bordo do navio inglês H. M. S. Samarang, vindo do Rio de Janeiro. Nessa época, a Marinha inglesa se fazia presente no litoral brasileiro para, entre outras razões, combater o tráfico negreiro, que ainda ocorria no Brasil, embora já fosse ilegal. Nos navios britânicos, os tripulantes também cuidavam de outras tarefas, como elaborar registros visuais que ajudassem no reconhecimento de litorais de outras áreas do globo.

Em uma obra ainda pouco divulgada, seus desenhos nos legaram, sem dúvida, muitas informações preciosas sobre o Brasil do século XIX. Alguns aspectos de Belém do Pará, por exemplo, aparecem no livro Narrative of a journey from Lima to Para, across the Andes and down the Amazon, escrito pelo tenente e publicado em 1863, após uma jornada por essas regiões, iniciada dois anos antes. Muito tempo depois, em 1987, um grupo de 12 aquarelas e desenhos do Rio de Janeiro, tão ricos quanto essas imagens da Bahia, foram divulgados em forma de catálogo. — D. R.



Baía de Todos-os-Santos e Passeio Público

[Bahia de St Salvador from the Public Gardens]

Lápis e bico de pena sobre papel

1831

23 x 56,6 cm

Assim que chegou em Salvador, Smyth registrou a parte central da região portuária a partir do Passeio Público. Destacou, como percebemos, o posicionamento dos navios na baía entre a antiga alfândega e o grande prédio da fábrica de rapé da Meuron & Cia, no Solar do Unhão, à direita e mais abaixo na imagem. É interessante a presença dos

dois sujeitos no centro da imagem, sendo um deles aparentemente o próprio autor. Pode-se imaginar que o tenente quis atestar a credibilidade da sua informação, indicando ter sido colhida *in loco*, aspecto valorizado nos relatos de viagem na Inglaterra do período. — D. R.



Entrada da baía de Todos-os-Santos, Salvador, Bahia

[Entrance to the Basin St. Salvador, Bahia]

Aquarela sobre um esboço a lápis e bico de pena sobre papel

1831

23 x 58 cm

É notável a singularidade desta aquarela. Bem provavelmente, esta foi uma das primeiras visões do inglês em Salvador, logo ao desembarcar do navio Samarang, no fim de outubro de 1831. Como informou o português Luis dos Santos Vilhena, professor de grego e morador da cidade no fim do século XVIII, essa região do porto continha o Arsenal da Marinha, a Ribeira das Naus, a pequena caldeira e a

Bateria da Ribeira, lugares muito pouco representados iconograficamente. Neste registro inspirado pela citada necessidade de orientação geográfica para outros navios, a riqueza de detalhes transforma esta aquarela em uma fonte poderosa sobre a arquitetura do porto e o mundo do trabalho no antigo cais de Salvador. — D. R.



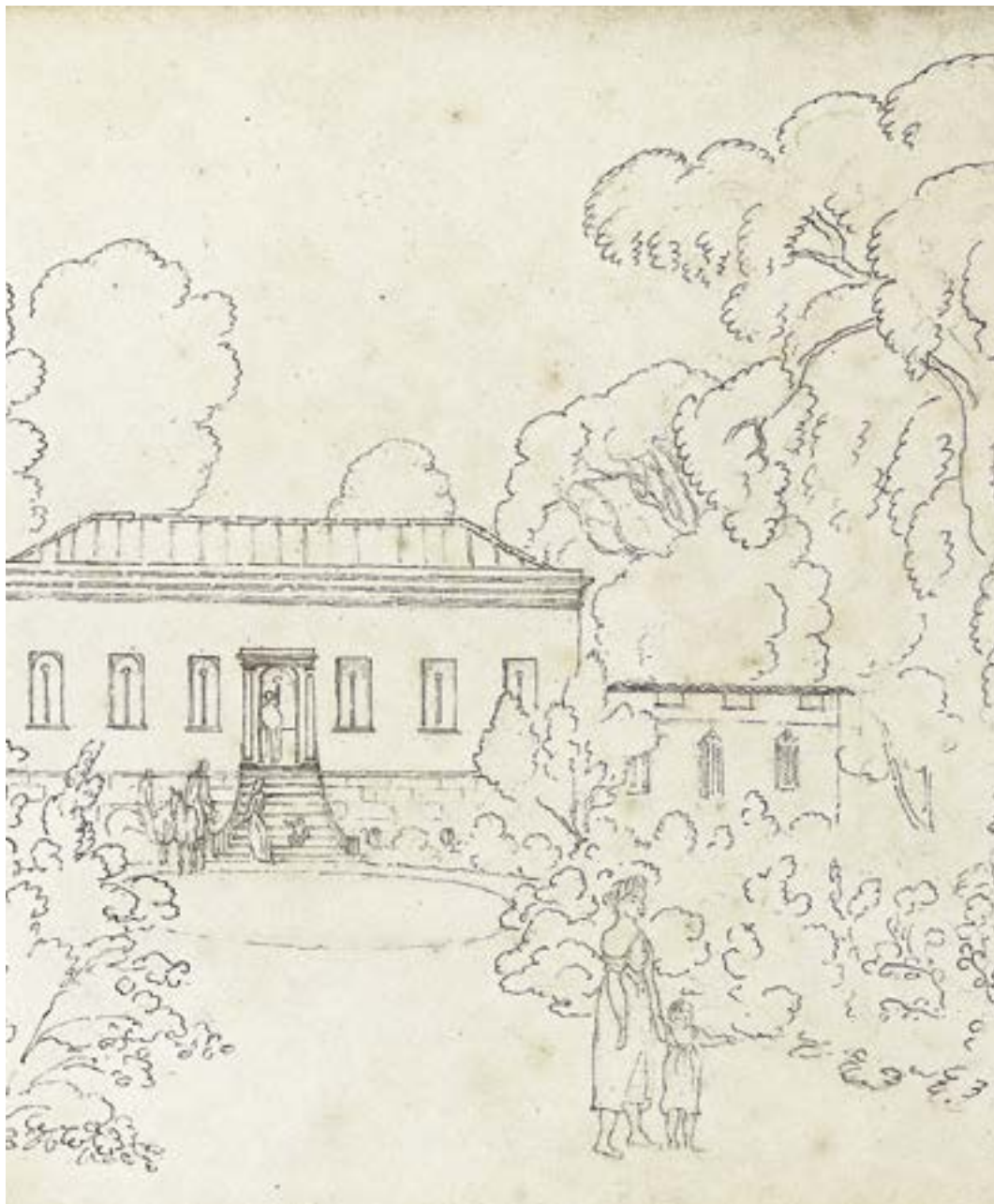
Bahia de St. Salvador
from the Public Gardens
W. Smyth 1831.



Entrance to
the Basin
St Salvador
W Smyth

1831.





Detalhe – Casa em Vitória

Vitória, Bahia

[Vitória, Bahia]

Lápis e bico de pena sobre papel
23 x 57,6 cm

Em sua longa trajetória como integrante de expedições marítimas inglesas, William Smyth produziu uma considerável quantidade de desenhos dos lugares por onde passou, muitos deles com grande riqueza de detalhes. Apesar de esta imagem não estar datada, o que ajudaria a identificar quando o tenente visitou a região da Vitória ao longo dos cerca de sete anos que passou no Brasil, é plausível supor que o inglês esteve na freguesia motivado pela presença da colônia inglesa nessa parte da capital baiana. Se o desenho não deixa marcas aparentes de se tratar de uma morada de britânicos, registra um rico universo do cotidiano das habitações na Vitória, feito tanto para agradar um público leitor europeu interessado na vida em terras estrangeiras como para as lembranças do próprio autor, tipo de registro comum entre viajantes ingleses no século XIX. — D. R.



Vista da baía de Todos-os-Santos e do teatro São João

[St. Salvador from nature]

Aquarela sobre um esboço a lápis e bico de pena sobre papel

1831

23 x 58 cm

Nesta belíssima aquarela, também pintada logo após sua chegada em Salvador, o tenente William Smyth registrou uma tomada da cidade, capturando uma série de elementos singulares. Percebe-se como o autor destacou a topografia, um aspecto crucial no mapeamento científico de paisagens então em expansão na Europa, no século XIX. Sem recorrer a números ou descrições textuais, a dimensão topográfica da escarpa, marca do relevo da cidade, foi apresentada em uma bela composição artística. A altura do antigo teatro São João, à direita, gera um contraste com a posição dos barcos, ao nível do mar. A estrutura arquitetônica do teatro também poderia ter outra função nesta aquarela: transmitir o tom pitoresco da cidade ao público nas terras distantes da Europa. Nesse sentido, o autor parece ter criado um ambiente de harmonia entre a arquitetura do teatro com toda a paisagem do entorno.

De modo semelhante ao das outras aquarelas do viajante inglês em Salvador, a natureza na composição está em realce. E mais do que isso: há aqui a utilização de uma cena cotidiana de Salvador que abre espaço para diferentes leituras. Se, para nosso olhar contemporâneo, a representação pode ser testemunho das relações sociais e das formas de trabalho do Brasil oitocentista, para o autor, a cena, trabalhada em muito detalhamento nas formas humanas, poderia servir fundamentalmente para indicar o “exótico” dos lugares fora do universo europeu, como destacou a pesquisadora Luciana Martins em seu trabalho *O Rio de Janeiro dos viajantes*. — D. R.



Detalhe – Teatro São João







Detalhe – Fortaleza de Santa Maria

Esboço da fortaleza de Santa Maria

[Sketch of the fortress of Santa Maria]
 Aquarela sobre um esboço a lápis e bico de pena sobre papel
 1832
 23 x 58 cm

Esta bela aquarela do forte de Santa Maria, na Barra, apresenta elementos interessantes da prática visual dos viajantes europeus do século XIX. Como se pode perceber, William Smyth realizou mais do que um simples registro com finalidades náuticas. A dimensão artística da imagem mostra seu desejo de transmitir a atmosfera local, em sua aparência contemporânea, por meio das luzes e das cores, que devem ter chamado a atenção do inglês em terras baianas. A exuberância da paisagem natural nesta aquarela — que se repete em outras que produziu da Bahia, vale dizer — mostra como a obra de William Smyth dialogava com o universo visual e a iconografia dos viajantes, nos quais a força da natureza era contrastada com edificações e cenas cotidianas em menor proporção nas composições, como os trabalhadores negros e o forte de Santa Maria aqui retratados. Alguns autores apontaram que esses aspectos poderiam ser lidos como testemunho de outro lugar e outro tempo históricos, tanto para o autor quanto para o público inglês interessado nesse tipo de material. — D. R.



Forte e convento de Santo Antônio da Bahia

[Fort and convent of Saint Antonio of Bahia]
Aquarela sobre um esboço a lápis e bico de pena sobre papel
1833
23 x 58 cm

Dois anos depois de sua chegada a Salvador, em sua primeira visita, o tenente William Smyth registrou a região da Barra de forma notável. Embora não seja possível afirmar que esses desenhos chegaram a ser publicados em forma de gravura posteriormente, tal como foram outros de seus registros de cidades da América Latina, o artista inglês deu um robusto acabamento a este desenho da praia do Porto da Barra, do forte de São Diogo e da igreja do Santo Antônio da Barra, que o autor denomina de “convento de Santo Antônio da Bahia”. Em diálogo com uma cultura visual científica da época, de inspiração humboldtiana, o artista se esmerou na colorização da natureza, tentando reproduzir o que se apresentava ao olhos e, ao mesmo tempo, as boas sensações geradas por regiões onde a natureza era exuberante e repleta de ocupação humana. — D. R.



Detalhe – Figuras humanas com embarcações ao fundo







Édouard Quesnel (1842–1891)
**Viagem pela América do Sul,
 1864-1865**

[Voyage dans l'Amérique du Sud, 1864-1865]
 1864-1865
 20,3 x 34 cm
 Álbum contendo 98 aquarelas

O álbum do artista Édouard Quesnel contém uma série de imagens feitas a partir de uma viagem para a América do Sul, entre junho de 1864 e abril de 1865. Apesar das poucas informações sobre o autor e sua motivação para tal viagem, é sabido que o artista francês passou pela Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil. No álbum, a Bahia aparece apenas em duas aquarelas, embora muito particulares quando comparadas com outras representações da província, no século XIX. Já a composição seguiu um método de trabalho explicado pelo autor em cartas que escreveu para sua mãe durante a viagem. Ao passar pelas cidades, Quesnel produzia pequenos esboços, mas as obras eram finalizadas somente depois. Embora diversos artistas viajantes também tenham utilizado procedimento semelhante, Quesnel mesclou um nível de exatidão geográfica com uma percepção muito subjetiva das cores e luzes da paisagem. — D. R.

**Floresta de palmeiras
 perto da Bahia**

[Forêt de palmiers près Bahia. 15 Juillet 1864]
 Aquarela sobre papel
 33 x 22 cm



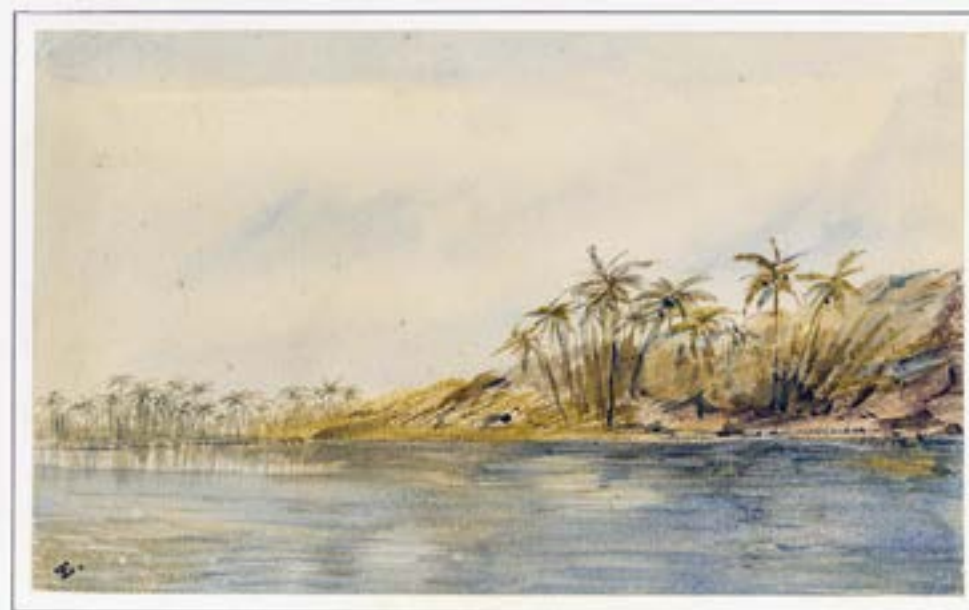
Bahia.
 15 Juillet 1864.

Bahia

[Bahia, 15 Juillet 1864]
 Aquarela sobre papel
 33 x 22 cm

Centralizada em moldura, a prancha ilustra os contrastes coloridos entre construções humanas e opulência vegetal natural. É a visão humana sobre a retirada de poder da natureza, de um realismo sensível por meio do qual o poder humano — das

edificações em branco que clareiam o verde originário — interfere e muitas vezes domina ou supera o naturalismo representado no selvagem. A colonialidade, presente na representação, nos remete ao sentido antropocêntrico de si. — S. Q. L.



Forêt de Palmiers près Bahia.
 15 Juillet 1864.





Jean-Baptiste Grenier
Arredores da Bahia

[Environs de Bahia]
 1864-1868
 42 x 32,2

Jean-Baptiste Grenier, já referido das páginas 44 a 48, na seção de quadros a óleo, foi um artista francês fixado por anos na Bahia na década de 1860 que parece ter se especializado comercialmente em vistas e costumes de Salvador, desenhadas ou pintadas a óleo, que vendia aos visitantes estrangeiros de passagem pela província. Levados de volta à Europa, esses trabalhos sobreviveram com os descendentes de seus compradores e ressurgem ocasionalmente em leilões no exterior. É de se supor que Grenier tenha executado outros álbuns como esse, uma vez que se conhece uma página de rosto avulsa, quase idêntica à deste sketchbook. Há também vários desenhos avulsos, em coleções particulares, que repetem os motivos das aquarelas, desenhos e óleos de Grenier presentes na Coleção Flávia e Frank Abubakir.

Na folha de rosto do álbum Environs de Bahia (1864-1868), duas mulheres trajadas como escravizadas apontam a direção para um homem montado a cavalo, vestido com roupas semelhantes às de um vaqueiro. A paisagem tem bananeiras e mamoeiros. O cavaleiro porta uma espingarda a tiracolo e, de modo diverso para um tipo local, segura uma sombrinha para se proteger do sol. A ilustração sugere o protagonismo social e geopolítico do homem branco, talvez um viajante europeu, e assim introduz o conjunto de cenas da Bahia como um lugar exótico e pitoresco. A representação equestre reforça a ideia de poder e autoridade. Na parte inferior esquerda está a assinatura J.B Grenier 1864. — D. R. e J. D.



Frontispício do caderno *Environs de Bahia*



Vista da igreja do Santo Antônio da Barra

Bico de pena e aguada de sépia sobre um esboço em carvão sobre papel
 1864
 21,2 x 31,3 cm

A imagem retrata o forte de Santo Antônio da Barra como tema central da composição, cercado pelas rochas e pela vegetação que caracterizavam o limite Sul da baía de Todos-os-Santos na época. Nos muros da fortificação, construída no século XVII para defender a ponta do Padrão, destacam-se os baluartes próprios para a artilharia leve, mosquetes, arcabuzes e espingardas. Além da defesa, o forte de Santo Antônio da Barra era importante para a orientação das embarcações em trânsito, como é ainda nos dias de hoje. No período do

registro de Grenier, sua torre já estava equipada com um novo sistema de iluminação, que, desde 1839, substituiu por querosene o óleo de baleia usado — entre outros combustíveis — na alimentação da lanterna. No lado esquerdo, vê-se um pequeno quiosque ou mirante, e, mais abaixo, ao nível do mar, uma construção avançada. Um pouco mais adiante desta edificação, tem-se, possivelmente, a representação da antiga Mãe d'Água, fonte de água que brotava próxima à fortificação. — J. D.



Vista de Arco

Bico de pena e aguada de sépia sobre um esboço em carvão sobre papel

1864

21,4 x 31,5 cm

Este desenho apresenta a vista do terceiro arco, construído pelo poder público, em 1853, para interligar o bairro do Santo Antônio Além do Carmo à rua da Vala, via ladeira do Aquidaban. O topônimo Aquidabã tem origem tupi-guarani e quer dizer “entre rios, terras férteis e aguadas”, mas também é o nome de um rio, em cujas margens travou-se batalha importante na guerra entre o Brasil e o Paraguai. Ambos os fatos podem ter relação com o batismo da ladeira. A paisagem enquadra figuras humanas que caminham a pé, assim como um carro de boi, todos próximos à construção do arco, marcada por muros e contrafortes. São vistos ainda sobrados cercados por exuberante vegetação, além de uma zona alagadiça, certamente formada por um braço do rio das Tripas. Um pouco diferente do que a imagem nos sugere, havia uma grande circulação de pessoas por essa região, atualmente na Baixa dos Sapateiros, pois era um via importante de ligação da zona central com as populosas freguesias de Brotas e de Santana. — J. D.



Paisagem marinha

Bico de pena e aguada de sépia sobre papel

1864

21,2 x 32,4 cm

A paisagem enquadra a região costeira, com morros cobertos por farta vegetação, em especial palmeiras e coqueiros. As diferentes elevações do terreno e as formações rochosas que avançam para o mar remetem ao relevo da região do Rio Vermelho, em Salvador. Na época, a região era

ocupada, predominantemente, por vilas de pescadores, onde estaria bem situada a casa simples, coberta por um telhado de palha, que aparece representada na parte inferior do canto direito da composição, além das pequenas embarcações a vela que navegam na enseada. — J. D.



Vista da igreja do Santo Antônio da Barra

Bico de pena e aguada de sépia sobre um esboço em carvão sobre papel
1864
21,2 x 32,4 cm

Vista panorâmica de Salvador, tomada das proximidades da região da Vitória. A imagem enquadra o relevo formado por morros cobertos por abundante vegetação, onde se vê, ao nível do mar, a edificação da fábrica de sabão Victória, com sua chaminé, no então chamado porto da Vitória. Mais

acima, aparece o cemitério dos Ingleses, e, ao fundo, na direção Sul, encimando o promontório, a igreja de Santo Antônio da Barra. Completando a cena, embarcações de pequeno porte navegam próximas ao rochedo, retratado em primeiro plano. — J. D.

Vista do Campo Grande

Bico de pena e aguada de sépia sobre um esboço em carvão sobre papel
1864
21,2 x 32 cm

Vista do antigo Campo Grande de São Pedro e de seu entorno, ocupado por palacetes e sobrados, além da capela Anglicana, à esquerda, construída em 1853, reconhecida pela sua fachada em estilo neoclássico. Originalmente um terreno pantanoso compreendido entre o bairro do Garcia, o atual Vale do Canela e o forte de São Pedro, estendendo-se por toda a rua homônima, o espaço bastante acidentado se prestava a manobras militares. Com a presença inglesa, no princípio do século XIX, recebeu seus primeiros tratamentos paisagísticos, destacando-se a figura do reverendo George E. Parker, que obteve do governo da província a permissão para aterrar e ajardinar a frente da capela. A partir de então, seguiram-se sucessivos aterramentos e correções do terrapleno, para permitir a sua utilização como espaço de circulação, como aparece na cena retratada por Grenier, em que homens e mulheres transitam a pé e a cavalo, alguns transportando mercadorias. Os carregadores de uma liteira (cadeirinha de arruar) aguardam por um passageiro, na sombra, sob uma árvore. Um único lampião a gás aparece na praça, entre os que iluminavam aquela que se tornaria a praça Dois de Julho, no fim do Oitocentos. — J. D.

Paisagem

Bico de pena e aguada de sépia sobre um esboço a lápis em papel

1868

18,6 x 28,7 cm

A composição panorâmica mostra, ao que tudo indica, o atual dique do Tororó, com embarcações de pequeno porte que navegam no curso sinuoso das águas. A margem esquerda tem seu relevo coberto por abundante vegetação, cujo reflexo se projeta espetacularmente na água. À direita, distingue-se mais claramente a ocupação humana, com a substituição da mata natural por espaços abertos, onde podem ser vistos, além da faixa de praia, um caminho que conduz ao alto do morro, no qual está situada uma edificação coberta por telhado cerâmico de duas águas. Ao nível da água tem-se mais uma edificação, próxima da qual navegam embarcações de pequeno porte. O artista consegue estabelecer profundidade na sua composição, com o uso bem-sucedido do esquema de planos mais e menos definidos, para representar a continuidade da paisagem que se estende ao longo do caudal do rio. — J. D.



Guilherme Gaensly – Antigo mercado de Santa Bárbara – Impressão fotográfica em papel albuminado – c. 1880 – Coleção particular.



Mercado do Comércio

Bico de pena e aguada de sépia sobre um esboço em carvão em papel

1865

21,1 x 32 cm

Vista do Morgado de Santa Bárbara, na antiga rua homônima (atual Pinto Martins) que dá acesso à ladeira da Montanha, reconhecida pelo primeiro arco ao fundo. O conjunto de lojas formava um mercado em Salvador, instituído ainda no século XVII, que ocupava quatro quarteirões no bairro do Comércio. Entre os pontos comerciais, é possível distinguir os letreiros do Barateiro, uma famosa loja de tecidos. Logo atrás, está o Hotel das Nações, destruído em um incêndio, em 1895, que atingiu

também a capela de Santa Bárbara, a qual funcionava no próprio edifício do Morgado. No alto da encosta, aparecem o palácio Arquiepiscopal, a antiga Sé e a igreja da Santa Casa de Misericórdia, além de construções de menor porte. A cena está repleta de representações dos frequentadores comuns no cotidiano do lugar, na sua maioria circulando a pé ou sentados, podendo ser visto, por exemplo, um carroceiro, trabalhador comum na região. — J. D.



NOVE
COMMERCIA

HOTEL

BARATEIRA

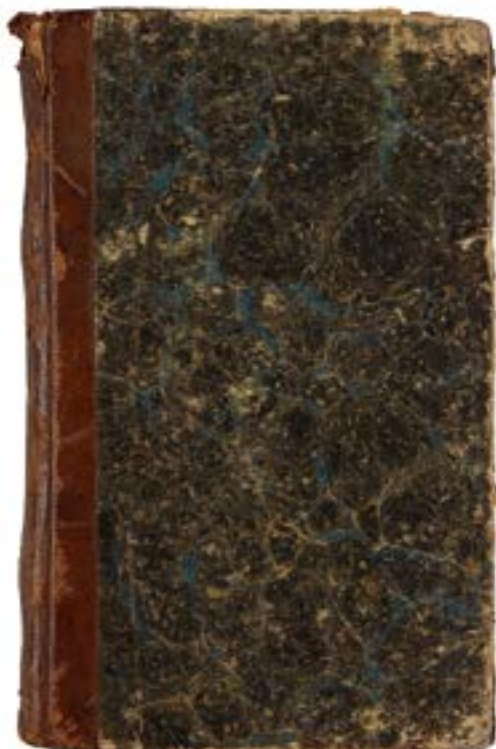
HOTEL

BARATEIRA

ROUPA FEITA

BARATEIRA





Louis Apollinaire Wouters (1805-1887)

Notas sobre a Bahia e as principais casas do Rio de Janeiro

c. 1823
13 x 8,5 cm

Louis Apollinaire Wouters deixou um caderno com anotações e imagens de grande valia. Filho de um comerciante de tabaco de origem belga, o jovem francês circulou entre a Holanda, Inglaterra e o Brasil, onde chegou por volta de 1819. Visitou ao menos Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia. Em seu rico caderno, Wouters deixou valiosas anotações gerais sobre geografia, fauna, flora e condições sanitárias de Salvador. Registrou ainda transportes, trabalho de rua, cotidiano dos estrangeiros e momentos da guerra pela independência do Brasil na Bahia. Aumentando ainda mais o valor desse caderno, Wouters produziu desenhos da cadeirinha de arruar e, sobretudo, de edificações — civis e religiosas — de ângulos inéditos. Trata-se de um ganho notável para o repertório iconográfico da Bahia do início do século XIX. — D. R.



Vista defronte da nossa casa

Aguada e lápis sobre papel
7 x 13 cm

Este registro do francês Louis Apollinaire Wouters mostra uma vista inusitada de Salvador, relevante para a iconografia da Bahia do século XIX. De forma geral, as habitações localizadas na costa eram retratadas a partir do mar, com o observador situado na parte inferior da escarpa. Juntamente com a

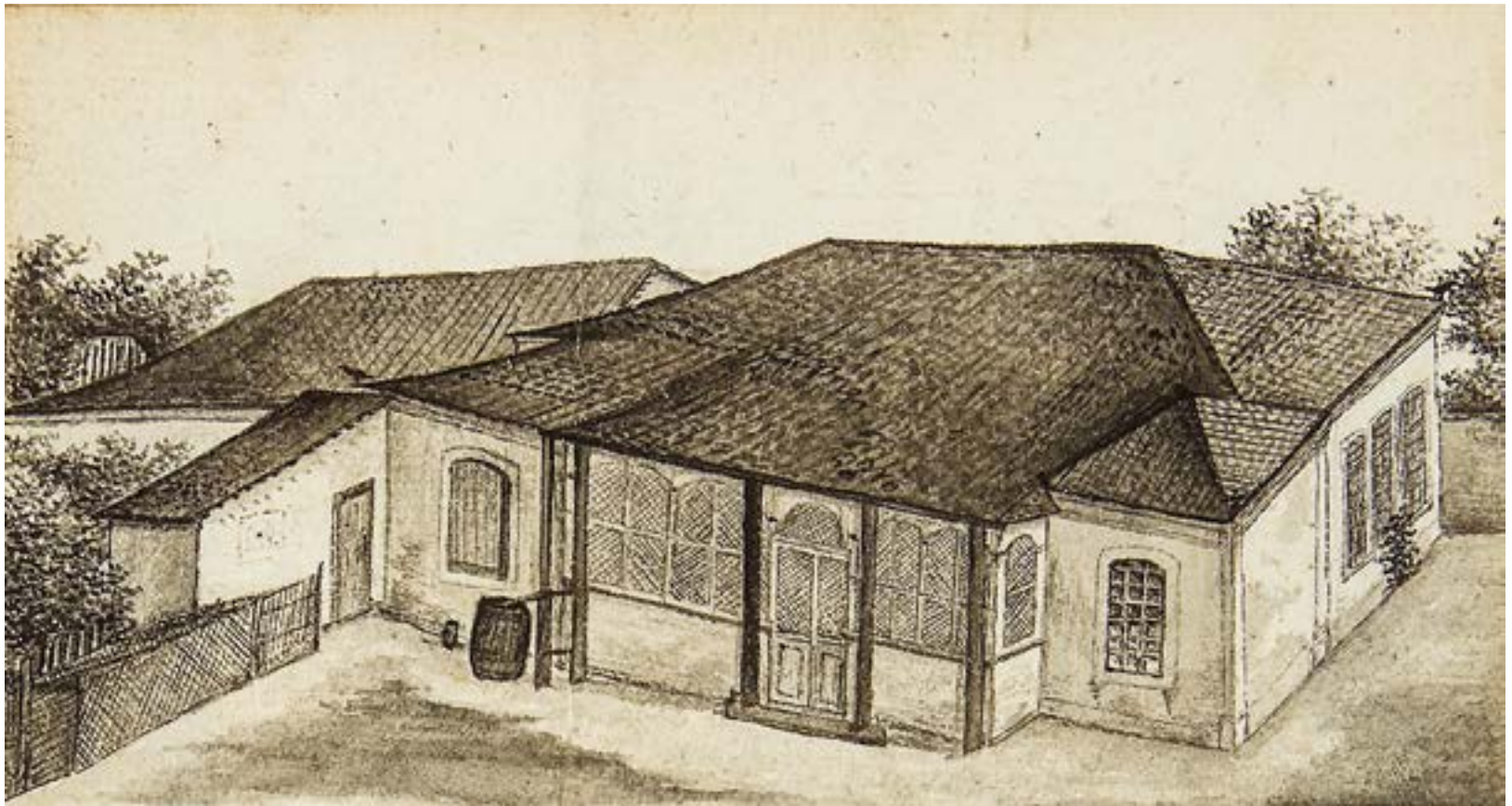
vista dos fundos da residência onde ficou, o francês apresentou também a mesma casa a partir da sua entrada principal, dando mais informações sobre as formas e padrões de ocupação residencial naquela região no início do Oitocentos. — D. R.



Vista da igreja do Santo Antônio da Barra

Aguada e lápis sobre papel
7 x 13 cm

É interessante observar as diferenças na forma como o francês retratou o cemitério dos Ingleses e o entorno da igreja, em comparação com os desenhos do *sketchbook Vistas de Salvador* [p. 102], pertencente ao Instituto Flávia Abubakir. — D. R.



Vista de nossa casa para detrás

Aguada e lápis sobre papel
7 x 13 cm

Neste desenho do caderno do francês Louis Wouters, identifica-se um tema raro na iconografia baiana oitocentista: uma vista de um quintal urbano. Como destacou o pesquisador Jan Maurício van Holthe, esses espaços eram fundamentais na arquitetura colonial brasileira e foram inclusive objeto frequente das observações de viajantes, como este caderno comprova. Muito do que o pesquisador identificou nos quintais de casas dos setores médios, incluindo de imigrantes, pode ser observado neste desenho: portas voltadas para uma via urbana, permitindo independência em relação ao resto da casa; pequenas cercas para criação de animais; e áreas com uso diverso, como cozinhas, casas de banho, cocheiras ou telheiros, onde se abrigavam pequenas oficinas. Fundamentais para a economia doméstica, esses quintais também funcionam como espaços de lazer familiar, sobretudo em uma cidade onde a diversão pública era relacionada aos festejos religiosos ou cívicos. — D. R.

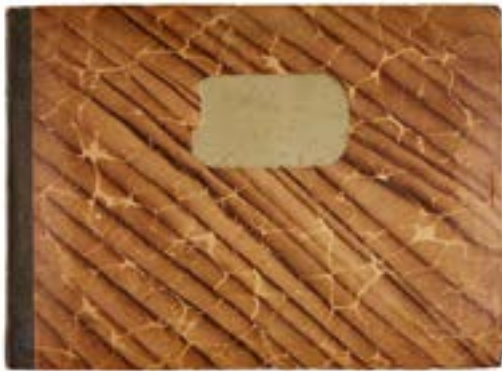


Vista da igreja de Nossa Senhora da Graça

Aguada e lápis sobre papel
7 x 13 cm

Enquanto esteve em Salvador, Maria Graham foi convidada pelos seus compatriotas ingleses a passear pelos arredores da freguesia da Vitória, principal vista do templo de Nossa Senhora da Graça. Deste local, Graham realizou um desenho mirando o templo de Santo Antônio da Barra [p. 152]. Já o francês Louis Wouters fez um circuito semelhante, indo da residência onde estava até a Graça, provavelmente pela atual ladeira da Barra. A imponência da construção e o fato de esta ser a mais antiga

igreja da cidade, associada à história de Catarina Paraguaçu, devem ter influenciado Wouters a registrar o famoso templo de forma bastante singular, visto de frente. — D. R.



J. Terry

Arredores do Rio de Janeiro e Bahia

[The surroundings of Rio de Janeiro and Bahia]
1850-1852
20 x 30 cm

Álbum com 27 desenhos originais a lápis mostrando o entorno de Rio de Janeiro e Bahia. Os desenhos reproduzem com fidelidade a natureza, incluindo paisagens, vistas da cidade e do mar, Pão de Açúcar e aqueduto da Carioca no Rio de Janeiro, baías, porto, uma caverna, etc., datados de 1850 e 1852. Também estão incluídas duas pranchas representando o transporte de café por escravizados e uma retratando jeu et danse des nègres (jogo e dança dos negros), todas as três de antes da abolição da escravatura no Brasil, em 1888. — D. R.



Ladeira da Conceição, Salvador-Bahia

Lápis sobre papel
24 x 30 cm

O desenho retrata a junção das ladeiras da Conceição e do Pau da Bandeira, em Salvador. Ao fundo, são vistas as duas torres da igreja da Conceição da Praia e, parcialmente, a baía de Todos-os-Santos e a ponta de Humaitá. Ambas as ladeiras surgiram no processo de sustentação da encosta, para conter os constantes desabamentos e melhorar a

ligação entre os dois níveis da cidade, facilitando o transporte de mercadorias e o trânsito de pessoas. No canto inferior direito, nota-se um amontoado de pedras, onde, mais adiante no tempo, nasceriam os arcos que dariam apoio à rua Nova da Montanha. — J. D.



Detalhe – Torres da Igreja da Conceição ao fundo





Convento do Carmo

Lápis sobre papel
24 x 30 cm

Vista dos fundos do convento do Carmo, em Salvador, em perspectiva tomada das imediações da igreja dos Quinze Mistérios. Do ângulo escolhido pelo autor, aparecem ainda as duas torres da igreja do Santíssimo Sacramento do Passo. O cenóbio se destaca em meio à vegetação, com árvores frondosas que parecem dar forma a um pomar cujo caminho está demarcado por uma cerca, recurso muito comum em instituições dessa natureza. Na parte inferior do desenho, uma inscrição em francês pouco legível: 18.. (*Bahia*) *les Carmes "des leur chemin ..."*, que em tradução livre seria "caminho dos carmelitas". — J. D.



Arredores do Rio de Janeiro ou Bahia

Lápis sobre papel
24 x 30 cm

Em sua passagem pelo Brasil, o artista J. Terry fez numerosos registros do Rio de Janeiro e da Bahia. Embora cidades com imensas particularidades geográficas e históricas, não seria completamente improvável que um observador estrangeiro tivesse dificuldade em identificar lugares mais afastados do núcleo urbano principal. Os elementos humanos, a paisagem e a natureza apresentados são aspectos comuns nas duas capitais, sem acrescentar na solução da dúvida. A presença da palmeira, por exemplo, foi recorrente na iconografia oitocentista sobre o Brasil, feita por estrangeiros, para marcar o caráter "pitoresco", conforme mencionado em um desenho da inglesa Maria Graham [p. 152]. — D.R.





Transporte marítimo de passageiros

Lápis sobre papel
24 x 30 cm

A utilização de canoas na baía de Todos-os-Santos era uma forma de deslocamento na capital baiana. Essas pequenas embarcações, registradas desde o início da colonização, serviram para a pesca e para a pequena cabotagem de víveres e pessoas entre Salvador e as diversas cidades no entorno para a área da Baía. Outro aspecto é que muitos libertos — e escravizados fugidos, em alguns casos — se valeram de canoas como forma de trabalho. Esta representação indica uma das formas de uso das canoas no século XIX. Diversos viajantes anotaram ter usado canoas para chegar a determinados pontos mais afastados, como o Rio Vermelho ou a Ribeira, já que as estradas eram precárias e os transportes coletivos, como bondes a burro, sequer existiam. — D.R.



Ladeira da Misericórdia

Lápis sobre papel
24 x 30 cm

Este desenho apresenta uma vista panorâmica da ladeira da Misericórdia, em Salvador. A importante ligação entre a Cidade Baixa e a Cidade Alta, que remonta ao século XVI, partia da rua Direita de Santa Bárbara, seguindo pelos fundos da Santa Casa de Misericórdia, alcançando a praça do Palácio. Além do casario que compõe a paisagem construída, aparece também a torre única da igreja da Misericórdia. No mesmo ângulo, são representadas outras torres, possivelmente as da antiga Sé Primacial e as da igreja do colégio dos Jesuítas. — J. D.



Thomas B. Cook

Vistas da Bahia e do Rio de Janeiro

1883

45 x 48 cm

Estes desenhos integram uma admirável documentação iconográfica legada pelo inglês Thomas B. Cook. Apesar das poucas informações a seu respeito, sabe-se que o autor trabalhou em navios contratados pela companhia postal do Reino Unido, conhecidos como *Royal Mail Ships (RMS)*. Viajando por cerca de treze anos, entre 1880 e 1893, produziu dezenas de aquarelas, pinturas a óleo e desenhos referentes a sua passagem pela África, Oceania e América do Sul. Existem fotografias associadas a esse conjunto, embora não fique clara a autoria dessas imagens. Os principais temas retratados nesse amplo material são cenas do cotidiano da embarcação, vistas de cidades a partir do litoral e cenas do dia a dia urbano. Há valiosas aquarelas da costa australiana, como de Port Jackson, na baía de Sydney, ou Cape Schanck e Port Phillip Heads, Queenscliff, na baía de Melbourne. Comparativamente, os registros relacionados à África Ocidental constituem uma expressiva narrativa visual do conjunto iconográfico de Cook. São representações da região da Nigéria conhecida à época como *Oil Rivers Protectorate*. Belas aquarelas dos rios Forcados e Opobo, além de numerosos desenhos a lápis incluindo registros de cenas de conflitos entre as cidades de Cabo Palmas e Rocktown, na Libéria. A respeito da América do Sul, um caderno reúne registros, em sua maioria desenhos a lápis, assinados por Thomas B. Cook, com cenas da cidade de Coquimbo, no Chile, do Estreito de Magalhães, no extremo sul do continente, e registros da baía do Rio de Janeiro e da capital baiana. — D. R.



Thomas B. Cook

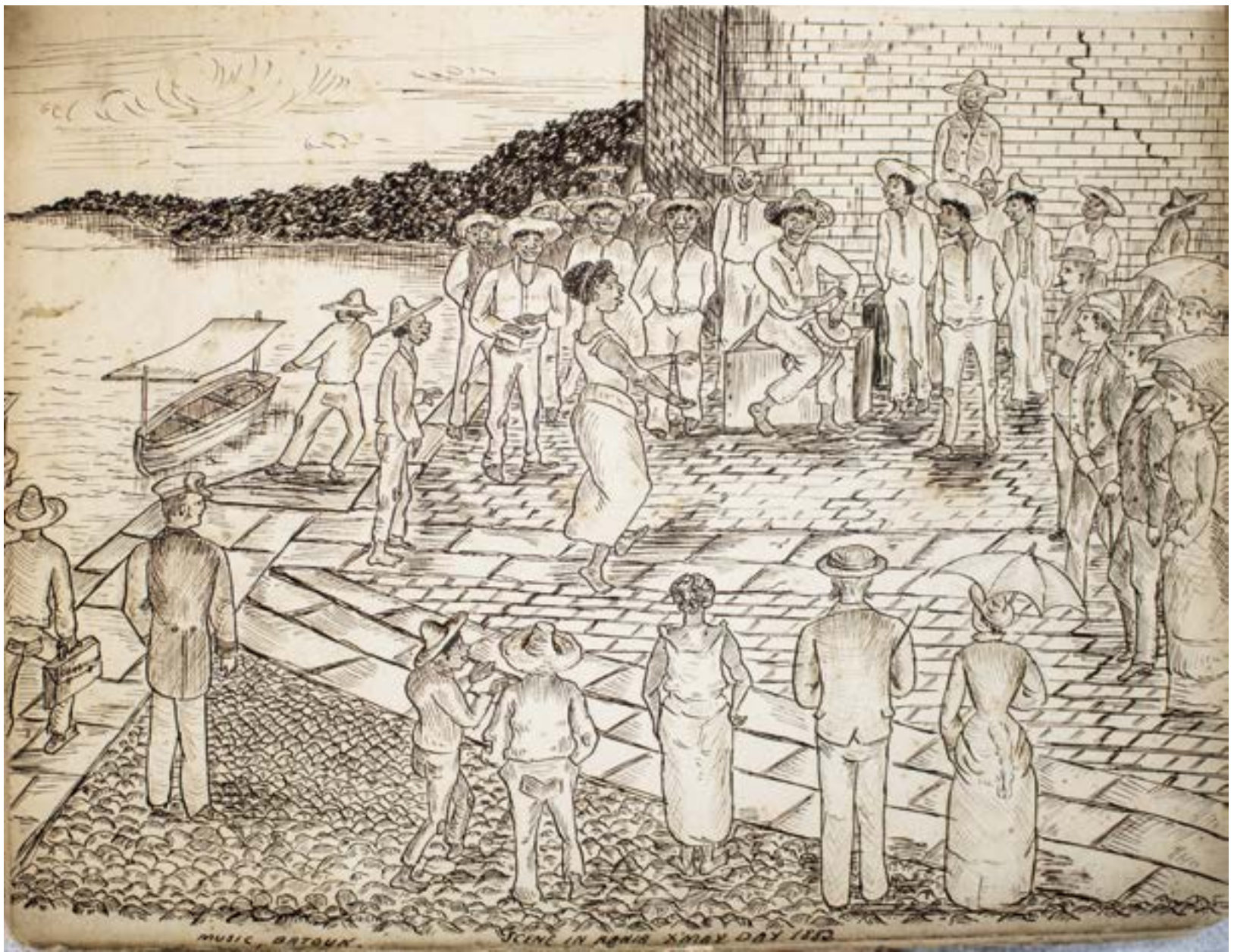
Mulher em frente à fonte d'água

Lápis e bico de pena sobre papel

1883

45 x 48 cm (dimensão do papel)

Na capital baiana, como muitas fontes históricas apontam, o trabalho de comercializar água potável foi realizado por mulheres negras, percorrendo as ruas da cidade. Este desenho do viajante inglês Thomas B. Cook é um registro rico em detalhes, agregando, sem dúvida, ao repertório visual sobre o trabalho urbano no fim do século XIX no Brasil. — D. R.



Thomas B. Cook

Batuque, cena na Bahia no dia de Natal

[Music Batouk, Scene in Bahia Xmas Day,]
Desenho a lápis e bico de pena sobre papel
1883

45 x 48 cm (dimensão do papel)

A serviço da companhia de correios britânica Royal Mail, o oficial Thomas B. Cook passou por diversas cidades na América, na África e Oceania. Disso resultou um diário de viagem com fotografias de paisagens, aquarelas e desenhos a lápis. Sobre a Bahia, seu registro mais impressionante é este desenho de uma celebração de Natal em Salvador, em 1883, repleta de detalhes preciosos. Ir às ruas fazia parte das festas natalinas de todas as classes da Bahia oitocentista, como registrou o memorialista Alexandre José de Melo Moraes Filho. — D. R.



Adolf von Raimondi

Álbum de viagem manuscrito documentando uma viagem de Hamburgo ao Brasil

[Manuscript travel album documenting a voyage from Hamburg to Brazil] 1891–1892

Cativante álbum de viagem manuscrito contendo oito aquarelas e mais de três dezenas de desenhos a lápis de cenas da viagem de Hamburgo ao Brasil. Trata-se de um raro registro de viajante produzido no fim do século XIX, entre 1891 e 1892, com representações da flora, de cenas cotidianas na embarcação e de paisagens urbanas das cidades pelas quais passou, como Rio de Janeiro e Bahia. O passageiro Adolf von Raimondi encontrava-se a bordo do Santos, uma das três principais embarcações da empresa alemã Hamburg-Süd, que, desde 1871, atuava na rota migratória de alemães em direção à América do Sul, para países como Brasil e Argentina. Os desenhos do viajante registram, dessa forma, o cotidiano e o imaginário ligado a esse trânsito migratório em direção à Bahia, tema com uma iconografia bastante rara. — D. R.



Farol da Barra

Lápis sobre papel

Entre os desenhos do álbum do viajante Adolf von Raimondi, esta tomada da Barra nos sugere uma anotação visual destinada a auxiliar na localização geográfica e marítima da Bahia. Nesse sentido, o autor acentuou o farol na composição, inserindo a

construção colonial à esquerda da imagem, na chamada ponta do Padrão. Em uma possível publicação do diário de viagem, desenhos assim ajudariam a identificar, de forma rápida e relativamente segura, a entrada da baía de Todos-os-Santos. — D. R.

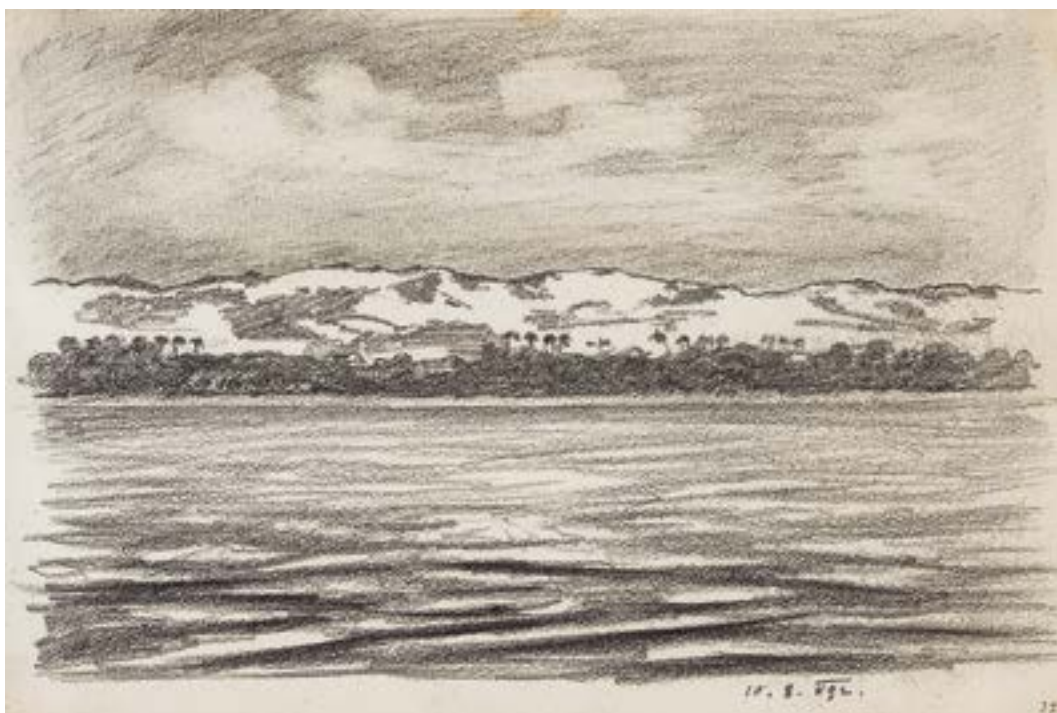


Noite de jogos, Itaparica

Lápis sobre papel

Este desenho nos mostra uma representação interessante do ambiente de diversão de imigrantes alemães que aportaram em terras baianas. Embora o desenho possa ter o objetivo de apresentar

o cotidiano do navio, assunto que interessava ao público leitor de relatos dessas viagens, é plausível supor que os imigrantes também brincavam dessa maneira no seu dia a dia em Salvador. — D. R.



Vista da costa da Bahia

Lápis sobre papel

Decerto, este desenho apresenta claramente a imbricação entre a descrição da natureza e a disseminação da informação marítima neste tipo de literatura. Detalhando na composição a flora e a topografia do entorno de Salvador, a legenda tenta

traduzir essa natureza nos termos dos imigrantes alemães, sugerindo que a areia poderia parecer, à primeira vista, uma “colina coberta de neve”. No entanto, em vez de neve, continua o autor do diário, havia ali uma “vegetação costeira com palmei-

Panorâmica de Salvador

Lápis sobre papel

Este desenho é uma representação singular do frontispício de Salvador no fim do século XIX. Em um contexto de valorização das potencialidades da migração alemã ao Brasil, é interessante notar o destaque dado ao “teleférico” (assim descrito pelo próprio Adolf von Raimondi), ou, mais precisamente, o plano inclinado Gonçalves, à esquerda da imagem. Já à direita, o viajante ressaltou não somente o “peculiar elevador” em meio aos casarões, como quis explicar textualmente ao leitor que se tratava de uma “torre de cinco andares”, dando uma dimensão literal do elevador Lacerda para quem não o conhecia. Em relação à Cidade Baixa, Adolf von Raimondi ressaltou os aspectos econômicos da região, com seus “altos e numerosos armazéns”, que serviam, segundo escreveu, como “alojamento de tabaco”, setor produtivo agrícola fundamental para os imigrantes alemães na Bahia no fim do século XIX. — D. R.

ras que se elevam sobre ela”, demarcando, como vários viajantes anotaram, a presença dos coqueiros como aspecto “pitoresco” da natureza da costa baiana. — D. R.

Desenhos

O conjunto de desenhos da Coleção Flávia e Frank Abubakir revela a importância desta técnica para a representação iconográfica da Bahia colonial e imperial. Como já dissemos, o desenho fazia parte da formação dos viajantes estrangeiros que passaram pelo Brasil até o século XIX. “Viajar, ver e desenhar” eram atividades que faziam parte da educação da elite inglesa, como sublinhou Ana Maria Belluzzo, e também, em certa medida, das elites de outras nacionalidades. Se considerarmos os desenhos presentes nos *sketchbooks*, apresentados em outra seção deste livro, é notável como esses registros — feitos em esboços ao ar livre ou bem acabados em ateliê em vista de uma possível gravura — ampliam o repertório iconográfico sobre a Bahia, abrindo novos temas ou olhares pouco usuais.

A seleção a seguir apresenta um total de nove imagens. Aqui estamos considerando somente os desenhos avulsos da coleção, e não as imagens nos *sketchbooks*. Quase a totalidade dessas obras foi produzida no século XIX, exceto um desenho atribuído por certos pesquisadores a Jan de Baen, o retrato do conde João Maurício de Nassau [p. 150]. Principal administrador do Brasil Holandês, em 16 de abril de 1638, o chefe neerlandês desembarcou na Bahia comandando cerca de 3,6 mil soldados e mais mil indígenas, em uma nova tentativa de tomar a capital baiana.¹

Ainda com relação aos desenhos de autoria não identificada, a coleção apresenta três interessantes tomadas da região da Barra. Em uma delas [p. 151],

o observador registrou o farol à altura da chamada ponta do Padrão, na entrada da baía de Todos-Santos, em meados da década de 1830. Já nos outros dois [p. 151], em recorte temporal próximo, há representações detalhadas do forte de Santo Antônio da Barra, com seu farol, e também do forte de São Diogo e da igreja de Santo Antônio da Barra. Vistos em conjunto, esses três desenhos têm uma relevância iconográfica considerável. Não há conhecimento de muitos desenhos detalhados da Barra do início do século XIX, predominando os registros a distância, em panorâmicas.²

O desenho da viajante inglesa Maria Graham [p. 152] é uma das singularidades desta seleção. Com uma obra iconográfica composta por muitas paisagens, além de documentação de caráter científico, a estrangeira legou algumas imagens da capital baiana, publicadas em forma de gravura e apresentadas neste livro [pp. 234 e 235].³ No caso do desenho da região da Barra, vista a partir da igreja da Graça, percebemos o interesse da autora pelo pitoresco. Seu olhar estava atento à natureza singular do lugar: a vegetação tropical, a geologia da escarpa profunda e as construções religiosas. O desenho da capela de São Gonçalo, atribuído a “Ch. Chaplin” [p. 154], sobre quem não se tem muitas informações, também pode ser lido a partir dessa ideia do pitoresco e pode ser uma cópia a partir de Ouseley. A capela em ruínas, em meio à vegetação, foi um local que chamou a atenção de muitos estrangeiros, que, em passeios

1. MAGALHÃES, Pablo A. *Iglesias. Equus Rusus: A igreja católica e as Guerras Neerlandesas na Bahia (1624 – 1654)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal da Bahia, 2010. Vol. 1 p. 107.

2. Além dos desenhos presentes nos *sketchbooks* da coleção do Instituto Flávia Abubakir, uma exceção importante está no desenho *Fort. St. Antonio da Barra*, feito entre 1825 e 1826, pelo inglês Charles Landseer, e croquis da região da Barra por J. M. Rugendas, em um período um pouco posterior, em 1846.

3. SOUZA, M. de F. M. de. *Viajar, observar e registrar: Coleção e circulação da produção visual de Maria Graham*. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 59–85, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664763>
Acesso em setembro de 2024.

nos arredores da capital, estavam interessados em encontrar “vestígios do tempo sobre as civilizações”. De toda forma, este desenho da antiga igreja é mais uma contribuição à iconografia religiosa da Bahia, somando-se à gravura de Ouseley [p. 262].⁴

— D. R.

4. Seguindo a rica análise de Ana Maria Belluzzo sobre os desenhos de Ouseley da capela de São Gonçalo, compreendo que tais considerações também poderiam ser sugeridas para este desenho de Ch. Chaplin. BELLUZZO, Ana Maria. *O viajante e a paisagem brasileira*. Revista Porto Arte. Porto Alegre, Vol. 15, Nº 25, 2008.



Atribuído a *Jan de Baen* (1633–1702)

Retrato de João Maurício de Nassau-Siegen, o Brasileiro

Giz negro, realçado em branco, sobre papel azul
c. 1668–1670

38 x 29 cm

Este desenho recém-encontrado está diretamente relacionado com o famoso retrato de Jan de Baen (1633–1702). Mais do que um desenho preparatório, provavelmente serviu de ateliê para a produção de cópias pintadas. Um dos retratistas mais respeitados e procurados do seu tempo, de Baen teve uma fama que correu paralelamente ao ápice e ao declínio da República Holandesa. A turbulência do *Rampjaar* ("ano do desastre", nome dado pela historiografia holandesa aos eventos ocorridos no ano de 1672) não deixou de ter efeitos para o artista. Seu estúdio foi invadido por desordeiros que buscavam imagens dos irmãos de Witt, os respeitados estadistas que haviam sido linchados pouco antes pela multidão. — P. M.

Anônimo inglês

Forte de Santo Antônio e farol da Barra, Bahia, Brasil

[Fort St. Antonio and Light House, Bahia, Brazil]

Lápis sobre papel

Década de 1830 (anterior a 1838)

14,7 x 22,2 cm

O vislumbre a partir do mar privilegia os aspectos físicos da fortificação, com seu torreão quadrangular que lhe define farol. A edificação teve grande importância para a cidade de Salvador e regiões adjacentes, no que diz respeito à segurança por via marítima, principalmente entre os períodos colonial e imperial. — S. Q. L.



Anônimo inglês

Forte de Santo Antônio e farol da Barra, Bahia

[St. Antonio Light House Bahia]

Lápis sobre papel

Século XIX

13,8 x 30,4 cm

Um corte horizontal traça o vislumbre de morros, coqueiros, ilha e farol que compõem a região de observação e segurança da entrada da baía de Todos-os-Santos. O desenho posiciona o forte-farol na antecipação à baía, vista no horizonte logo atrás da edificação, cumprindo funções de auxílio à navegação e defesa da entrada em golfo. — S. Q. L.



Anônimo inglês

Santo Antônio da Barra, Bahia

[St. Antonio Light House Bahia]

Lápis sobre papel

Século XIX

13,8 x 30,4 cm

Figurativamente destacada, está a igreja de Santo Antônio da Barra, ao alto da colina, acima do forte de São Diogo. Embarcações e o corte continental marcam o horizonte, apresentando não apenas o relance visual de um visitante ou de um navegante, mas o alinhamento estratégico-militar das fortificações e a importância dos acessos marítimos à cidade de Salvador nos primeiros períodos de sua ocupação colonial. — S. Q. L.



Maria Graham (1785–1842)

Igreja e convento de Santo Antônio da Barra, Bahia

[Church and Convent of Saint Antonio da Barra, Bahia]

Bico de pena sobre papel

1821

11,5 x 16 cm

Nos relatos dos viajantes célebres que visitaram o Brasil no século XIX, nota-se, muitas vezes, o impacto da chegada a Salvador por mar, provocado pela beleza das formas naturais em contraste com aquelas construídas pelo homem. Não foi diferente com Maria Dundas Graham Callcott, lady Callcott, mais conhecida no Brasil como Maria Graham. Pintora, desenhista, escritora e historiadora britânica, esteve no Brasil em duas ocasiões entre 1821 e 1823, quando fez amizade com a imperatriz Maria Leopoldina, que a convidou para ser preceptora de seus filhos, missão para a qual retornou em 1824.

No dia 14 de outubro de 1821, ainda embarcada e aproximando-se da zona portuária da Bahia, a cronista apontou a igreja de Santo Antônio da Barra ao descrever em seu diário a paisagem e o clima, aspectos que complementam o desenho monocromático que fez do templo:

“Esta manhã, ao raiar da aurora, meus olhos abriram-se diante de um dos mais belos espetáculos que já contemplei. Uma cidade magnífica de aspecto, vista do mar, está colocada ao longo da cumeeira e na declividade de uma alta e íngreme montanha. Uma vegetação entremeada com as claras construções e além da cidade estende-se até o extremo da terra, a pitoresca igreja e o convento de Santo Antônio da Barra. Aqui e ali o solo vermelho vivo harmoniza-se com o telhado das casas [...] Os morros que se esfumam a distância, e a própria forma da baía, com suas ilhas e promontórios, tudo completa um panorama encantador; depois, há uma fresca brisa marítima que dá ânimo para apreciá-lo não obstante o clima tropical” (Graham em Diário de uma viagem ao Brasil, edição de 1990)

O desenho em bico de pena — preparatório para a gravura do livro de Maria Graham — mostra as duas torres sineiras e a fachada lateral da igreja, a cavaleiro do forte de São Diogo, onde flama ao vento uma bandeira. Adiante, na subida do morro, aparece outra construção que poderia ser o cemitério dos Ingleses, oportunamente registrado por uma cidadã britânica. A abundante vegetação que envolve a cena, característica da zona próxima ao mar, aponta para a baixa ocupação da freguesia de Nossa Senhora da Vitória naquele tempo. — J. D.



Igreja e convento de Santo Antônio da Barra, gravura que integra o livro *Diário de viagem e residência no Brasil*, de Maria Graham [p. 234]



MS

... and a tower of



Ch. Chaplin

A capela de São Gonçalo na Bahia (Brasil)

[La chapelle de San Gonçalo à Bahia (Brésil)]

Bico de pena e lápis sobre papel

1853

24,6 x 32,2 cm

A antiga capela de São Gonçalo do Amarante foi construída no século XVII, no bairro do Rio Vermelho, vila de pescadores que, no século XIX, tornou-se local de veraneio da elite de Salvador. O templo parece aqui retratado no desenho a bico de pena de Ch. Chaplin, em 1853, já em estado de ruína, com rachaduras e tomada pela vegetação. A composição parece ter sido copiada à de uma aquarela de 1835, de William Gore Ouseley, publicada em *Views in South America: from original drawings made in Brazil, the river Plate, the Parana, with notes*, em

1852. Isso indica que este pode ser um estudo de Chaplin feito a partir de um modelo, prática comum entre os artistas. — J. D.



William Gore Ouseley — *Ruínas da capela de São Gonçalo* [pp. 264 e 265]

André Coffinières de Nordeck (1848–1917)

No mercado da Bahia

[Au marché de Bahia]

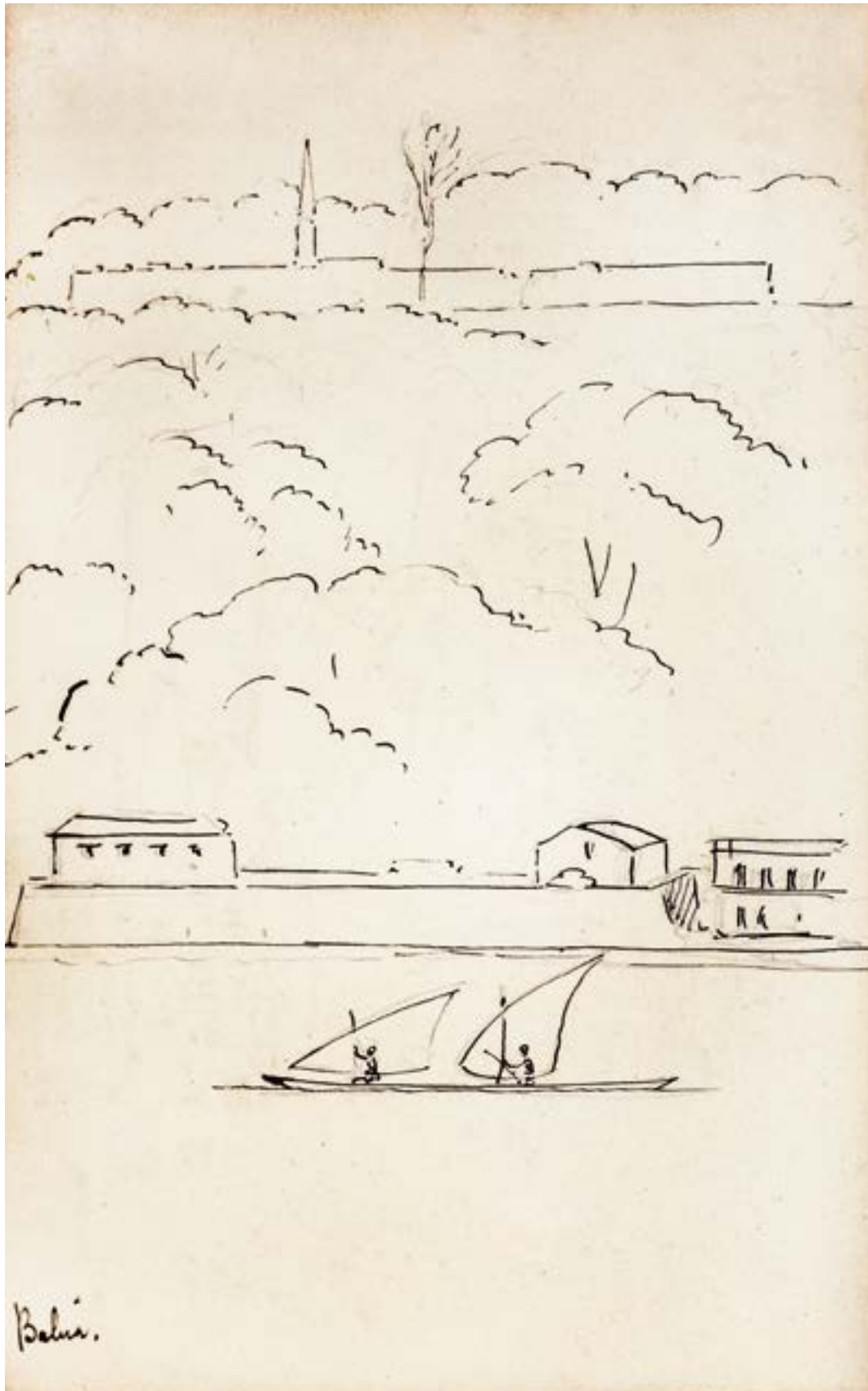
Bico de pena e aguada de sépia

1869

26,9 x 20,8 cm

André Coffinières de Nordeck (1848–1917) foi um destacado membro da Marinha francesa e artista de notável talento. Depois de formado na Escola Politécnica, em 1868, ingressou na Marinha, dando início a uma série de viagens a diferentes pontos do globo, desde Antilhas, Oceania, América do Sul e África. Neste último continente, Nordeck participou de uma ação na região do Gabão, entre 1872 e 1873. O caderno de viagem, com anotações e desenhos muito bem-acabados, foi publicado, em 1886, com título *Album de dessins de voyages au Gabon* (Álbum de desenhos das viagens ao Gabão). Este material tornou-se uma fonte notável para os estudos da presença francesa em África. Neste mesmo ano, vale frisar, Nordeck publicou um artigo, *Voyage aux pays des Bagas et du Rio-Nunez* (Viagem ao país dos Bagas e ao Rio Nunez), na atual Região da Guiné, na edição do primeiro semestre da revista *Le tour du monde* (A volta ao mundo), de 1886. O membro da Marinha francesa se colocava no texto como um etnologista, o que explica, em parte, sua grande atenção à geografia e aos desenhos de característica antropológica, feitos na sua expedição na região entre 1884 e 1885. Embora ainda bastante jovem, é possível notar esse olhar de Nordeck neste desenho de um mercado na Bahia. — D.R.





Anônimo

Vista da Gamboa e Passeio Público, Salvador-Bahia

Lápis e bico de pena sobre papel

c.1859

26,2 x 16,6 cm

In: *Sketchbook of views taken in Brazil, Canada and the West Indies* [Álbum de vistas do Brasil, Canadá e Índias Ocidentais]

Os traçados do desenho mostram o frontispício ainda coberto pelo verde em encontro com o Passeio Público e a região da Gamboa de Baixo, com sua fortificação. Destaca-se, isolado, o obelisco voltado para as águas da baía, inaugurado em 1815 para marcar a visita de D. João VI a Salvador no ano de 1808. Essa importante região passou a ganhar destaque e prestígio a partir de meados do século XIX, como apontou, em 1844, o cônsul Max Raybaud, residente na região da Fonte das Pedras, em Nazaré, citado por Pierre Verger em *Notícias da Bahia de 1850*. — R. D.



Anônimo

Vista do teatro São João, Salvador-Bahia

Lápis e bico de pena sobre papel

c.1859

16,6 x 26,2 cm

In: *Sketchbook of views taken in Brazil, Canada and the West Indies* [Álbum de vistas do Brasil, Canadá e Índias Ocidentais]

No frontispício da velha Salvador, além das torres das igrejas e dos sobrados senhoriais, outra construção imponente debruçava-se sobre a encosta: o teatro São João. Inaugurado em 1812, foi uma das principais casas de espetáculo do Brasil, até ser tragicamente destruído por um incêndio em 1923. Desde o século XIX, era um referencial urbano, local de encontros, apresentações e marco arquitetônico no centro antigo. Além de figurar em gravuras,

desenhos, fotografias e relatos de viajantes do período, foi imortalizado nas telas do pintor Alberto Valença no século XX. — R. D.

Gravuras avulsas e gravuras independentes

Decerto, a imagem gravada foi um meio fundamental para a iconografia brasileira em geral, e para a Bahia, em particular. A seleção nas páginas a seguir aponta nessa direção, haja vista a numerosa quantidade de material valioso presente na coleção. Entre os séculos XVII e XIX, temos um total de 44 obras, contemplando as principais técnicas de gravação, sobretudo a gravura em metal. Vale notar que parte das imagens são aqui apresentadas como peças avulsas, mas vieram à lume inicialmente como parte integrante de uma publicação, como um livro ou jornal ilustrado. Em alguns casos, as gravuras derivam dos chamados álbuns iconográficos, nos quais as imagens possuem maior importância do que a parte textual. Outras são obras independentes, que emergiram atendendo a uma demanda de mercado — crescente no Brasil oitocentista — por gravuras para divulgação ou decoração. No geral, a impressão dessas peças ocorreu em cidades na Europa com atividade secular no ramo da gravura, como Amsterdã, Paris, Hamburgo e Londres. Apesar de o Brasil ter testemunhado o surgimento de oficinas litográficas somente no século XIX, isso não diminui o valor iconográfico das obras publicadas no país, conjunto que inclui raridades até agora pouco divulgadas.¹

Para os séculos XVII e XVIII, predomina uma iconografia baiana ligada à época dos holandeses. As gravuras feitas a partir de um desenho de Frans Post são exemplos significativos disso: duas belas versões

coloridas à mão, datadas de 1671 e de 1748, que atestam a circulação dessas imagens sobre a Bahia por mais de um século após a sua primeira publicação, na obra de Barlaeus [p. 214], em 1647.

Uma representação que diverge, de certa forma, da função de ilustrar a guerra é a gravura à água-forte, sem autoria identificada, *Haec Maxima Dona Vigescunt — S. Salvador in Brasiliën*, [p. 163] presente na obra *Sciagraphia Cosmica*, uma terceira edição do livro de emblemas urbanos de Daniel Meisner, *Thesauri philo-politicus*, de 1625. A capital baiana é uma de três cidades da América que figuram no volume. Baseada em imagens correntes no ano da invasão holandesa em Salvador, essa gravura oscila entre uma representação topográfica realista e uma clara idealização. Não é uma ilustração dos feitos holandeses, e sim um veículo para reflexões moralizantes, provocadas pelos emblemas e frases em latim inseridas na imagem.²

Na coleção, figuram muitas gravuras avulsas de obras conhecidas sobre a Bahia oitocentista. Entre os artistas contemplados, há imagens do príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied e dos viajantes C. F. P. von Martius, J. M. Rugendas e Maria Graham, cujas obras originais estão comentadas de forma mais detida em outras seções deste livro.

Diferentemente das gravuras criadas a partir de desenhos ou pinturas, as imagens do francês Victor Frond — mais tarde integradas ao importante livro *Brazil pittoresco* (1859) —, nasceram de fotografias. Esse avanço técnico também aparece nas duas cenas

1. LAGO, Pedro Corrêa do. *Brasíliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil*. [2. Ed.] rev. e ampl. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

2. AMARAL, Rubem. *Salvador e Olinda nos emblemas urbanos do Thesaurus Philo-Politicus*. Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual, N. 9, 2017. Ver também: SOUSA-LEÃO, J. de. *Salvador da Bahia de Todos os Santos. Iconografia seiscentista desconhecida*. Haia/Amsterdã/Rio de Janeiro, Neuenhoff e Kosmos, 1957. TERRA, Fernanda et al. *Salvador: uma iconografia através dos séculos*. Salvador: Caramurê Publicações, 2015.

da construção da Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco, no subúrbio da capital baiana, com base nas fotografias do inglês Benjamin Mulock [p. 182], originalmente publicadas em uma edição de 1860 do jornal londrino *Illustrated London News*. De um período um pouco anterior, temos a litografia do francês Joseph Alfred Martinet [p. 177], produzida na casa impressora Heaton e Rensburg, no Rio de Janeiro. É uma tomada da baía de Todos-os-Santos a partir do alto da ladeira da Misericórdia – perspectiva, aliás, que se tornou recorrente na iconografia baiana oitocentista. A base da imagem é um daguerreótipo de Charles DeForest Fredricks, um dos pioneiros desse tipo de imagem no Brasil. Produzida na mesma casa impressora, a bela representação da igreja do Bonfim, de autoria não identificada [p. 193], é uma rara gravura do templo em meados do século XIX, que se compara, em nível de detalhe e requinte estético, às citadas litografias feitas a partir de fotografias de Victor Frond, em 1858.

Modelo paisagístico fundamental do século XIX, as panorâmicas também fizeram tradição nas gravuras sobre a Bahia. Relativamente conhecido, o *Panorama da Cidade de São Salvador*, de autoria de Carl Eduard Kretzschmar, gravado por Friedrich Salathé, está presente na coleção em três belas impressões em água-tinta coloridas à mão, das quais selecionamos uma [p. 200]. Produzida na casa impressora do suíço Johann Jacob Steinmann, juntamente com mais um panorama de Pernambuco e dois do Rio de

Janeiro, a imagem é considerada, na avaliação do pesquisador Carlos Martins, uma das “grandes contribuições para o estudo de nossa iconografia”.³ Igualmente consagrada, a *Vista da Cidade de S. Salvador na Bahia de Todos os Santos* [P. 202] ganhou algumas versões ao longo das décadas, sinal de sua relevância. Faz parte da coleção a versão (ao que tudo indica) “original” da gravura, do citado Friedrich Salathé, além de uma adaptação posterior, de autoria de G. Wirz.⁴ Voltando nosso olhar ao Recôncavo Baiano, a cidade de Cachoeira está representada em duas belas panorâmicas cuja autoria ainda não foi identificada [pp. 194 e 195], mas que certamente circularam por vários cantos do mundo no século XIX. A imagem publicada no popular *Illustrated London News* existe na coleção em uma bela segunda impressão, recortada do jornal e colorida à mão, evidenciando o uso desse tipo de imagens por amadores da época. — D. R.

3. MARTINS, Carlos. *Rio de Janeiro, singular paisagem*. In: *Panoramas: a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles*. São Paulo: IMS, FAAP, 2012. P. 45

4. TAVARES Amanda. *Iohann Jacob Steinmann*. In: MARTINS, Carlos. SILVA, Paulo da Costa e. *Vistas e panoramas do Brasil, século XIX, Coleção Carlos Mariani*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2021. LAGO, 2014, op. cit., p. 97.

Gravuras avulsas

A Coleção Flávia e Frank Abubakir adquiriu, ao longo dos anos, várias gravuras relativas à Bahia que chamaremos, para os efeitos deste livro, de gravuras avulsas. São, às vezes, exemplares — soltos — de gravuras que já constam de livros ilustrados com gravuras e mapas.

Outras vezes, são novos exemplares que foram, mais tarde, aquarelados. No caso dos livros que a coleção possui, essas imagens são apresentadas apenas uma vez, no capítulo dos Livros ilustrados com gravuras e mapas, sob o título da obra da qual fazem parte.

Também nessa seção de gravuras avulsas há peças importantes para a iconografia baiana, que foram destacadas de livros que a coleção não possui. É o caso de muitas imagens dos séculos XVII e XVIII, que são, às vezes, a única peça iconográfica relativa à Bahia em volumes de centenas de gravuras. No século XIX, vale dizer, algumas publicações gerais referentes a viagens continham apenas duas ou três imagens da Bahia em meio a dezenas da América do Sul ou do mundo, o que não justificaria a presença do livro completo na coleção.

Em outros casos, como no importante livro *Brazil pittoresco*, de Charles Ribeyrolles, com magníficas litografias tiradas de fotos de Victor Frond — apenas nove das cem gravuras se referem à Bahia. A coleção teve a oportunidade de adquirir o conjunto completo dessas litografias. Também foi possível obter imagens inseridas em jornais ilustrados da segunda metade do século XIX, que representavam, muitas vezes, documentos iconográficos únicos. — D. R.



Abraham Hogenberg (c. 1578–1653)

S. Salvador

Gravura em metal, buril, colorida à mão

1627

19,9 x 29,3 cm

Publicada originalmente em Gaspar Ens, *Fama Austriaca: D.i. Eigentl. Verzeichniß denkwürd. Geschichten von 16 Jahren hero biß auff das J. 1627*, Cologne, 1627

Vista da baía de Todos-os-Santos durante ataque holandês em 1624, comandado por Jacob Willekens. Observa-se que o pintor coloriu o telhado das casas religiosas e igrejas de azul, mas não coloriu o convento de Nossa Senhora do Carmo e se equi-

vocou ao usar a mesma cor para o forte de Santo Antônio da Barra. Destacam-se em primeiro plano, os dois elevadores que faziam o transporte de mercadorias entre a praia e a Cidade Alta. — P. M.



Detalhe – Cidade de Salvador



Sebastian Furck (c. 1598–1655)

S. Salvador

Gravura em metal, água-forte e buril
c. 1630
19,2 x 36,2 cm

Salvador atacada pela frota holandesa em maio de 1624. Esta imagem, originalmente encomendada pela Companhia das Índias Ocidentais para Claes Janszoon Visscher (1587–1652), foi, possivelmente, a imagem mais reproduzida da capital baiana no século XVII, aparecendo em vários livros sobre as guerras holandesas, panfletos, etc. No canto inferior esquerdo, sob a fumaça dos canhões portugueses, há uma cartela com a localização da baía de Todos-os-Santos. — P. M.

Anônimo

S. Salvador

Gravura em metal, água-forte e buril,
colorida à mão
1640
23,7 x 32,2 cm
Publicada originalmente em Emanuel
van Meteren, *Meterani Novi Das ist
Niederländischer Historien*, Amsterdã:
Johannes Janssonius, 1640





Anônimo

Cidade de Salvador

[Urbs Salvador]

Gravura em metal, água forte e buril
1671

29,1 x 35,8 cm

Publicada originalmente em Montanus, *De Nieuwe en Onbekende Weereld*, Amsterdã: Jacob van Meurs, 1671

Uma das mais belas gravuras a retratar Salvador no século XVII, publicada na obra de Arnoldus Montanus (1625–1683), *De Nieuwe en Onbekende Weereld*, impressa por Jacob van Meurs em 1671, em Amsterdã. As mesmas chapas foram usadas para imprimir também a famosa obra de John Ogilby (1600–1673), e, por isso, esta gravura circulou amplamente. Mostra em detalhes a região portuária. Há um equívoco na legenda: as letras que indicam o mosteiro de São Bento (K) e os subúrbios (I), ao sul da cidade, estão invertidas. A gravura parece indicar que, então, estava-se iniciando uma expansão da malha urbana. — P. M.



Anônimo; a partir de Frans Post (1612–1680)

Baía de Todos-os-Santos

[Sinus Omnium Sanctoru[m]]

Gravura em metal, água forte e buril,
colorida à mão
1671

30,6 x 38 cm

Publicada originalmente em Montanus, *De Nieuwe en Onbekende Weereld*, Amsterdã: Jacob van Meurs, 1671

Gravura em cobre reproduzida na obra de Arnoldus Montanus, *De Nieuwe en Onbekende Weereld*, a partir do original de Frans Post, publicado no livro de Caspar Barlaeus [p. 214]. *Sinus Omnium Sanctorum* (baía de Todos-os-Santos) retrata a região de Itapagipe entre abril e maio de 1638, ocasião em que Maurício de Nassau reuniu forças navais e terrestres para impor um cerco contra Salvador. Após um último assalto, em 18 de maio do mesmo ano, as perdas holandesas superaram 500 homens. Nassau retirou-se para o Recife, fracassando em sua tentativa de conquistar a Bahia. — P. M.



Daniel Meisner (c. 1585–1625)

Estes são os maiores presentes do mundo - São Salvador no Brasil

[Hæc Maxima Dona Vigescunt - S. Saluator in Brasilien]

Gravura em metal, água-forte e buril

1678

9,7 x 14,4 cm

Publicada originalmente em Meisner, *Sciagraphia Cosmica, pars octava*, fol. 1. Frankfurt: Fürst, 1678

A gravura foi originalmente publicada em 1625, no livro de emblemas *Thesaurus philo-politicus, das ist Politisches Schatzkästlein guter Herzen vnn bestendiges Freund*. Esta imagem é uma reprodução de 1678, publicada em Nuremberg, na obra *Sciagraphia Cosmica, Oder: Eigentliche Abbildung Achthundert der*. Traz a divisa *Hæc Maxima Dona vigescunt* ("Estes são os maiores presentes do mundo") e, ao pé da estampa, a *scriptio* latina *Corporis, Ingenii donis, Sortisque coruscet / Si quis; hæc tria sunt maxima dona Dei* ("se alguém brilha pelos dons do corpo, do engenho e da sorte, deve estes três dons especialmente a Deus"). Logo abaixo, está escrito em alemão: *Wer Grundt, klug und von gutem Glück / Der hat von Gotts drey schöner Stück: / Melcher sie nun von Ihm kan habn, / Der*

hat fürwar die grösten Gabn ("quem permanece firme, prudente e com boa sorte, recebe de Deus três belas coisas: / As quais só Dele pode receber, pois na verdade é Ele quem possui os maiores dons"). — P. M.

DE L'AMERIQUE
FIGURE CLV.

363



Alain Manesson Mallet (1630-1706)

S. Salvador

Gravura em metal, buril, colorida à mão
1683

20,9 x 13,9 cm

Publicada originalmente em Manesson-
Mallet, *Description de l'univers*. Tome 5. Paris:
Denys Thierry, 1683



Anônimo

S. Salvador [Vista da baía de Todos-os-Santos]

Gravura em metal, água forte, colorida à mão

[16--]

12 x 17,2 cm

As imagens de ambas as páginas são versões, do mapa, bastante divulgado, de Claes Janszoon Visscher. Artista contratado pela Companhia das Índias Ocidentais, sua representação de Salvador foi produzida para ser, entre outros objetivos, uma visão dramatizada do poderio holandês na América. É um trabalho que foi ganhando reproduções com diferentes versões, em relação à presença dos conflitos bélicos no mar, conforme podemos notar na gravura anônima acima. Já na página ao lado, temos uma versão da gravura publicada originalmente no famoso atlas geográfico do francês Alain Manesson Mallet (1630-1706). Engenheiro militar, geógrafo, cartógrafo e matemático, o jovem francês serviu ao Exército português do rei Afonso IV, antes de retornar ao país natal para trabalhar como inspetor de fortificações do rei Luís XIV. Em razão

do seu interesse em torno dessas estruturas de defesa, posteriormente em cartografia, Alain Mallet passou a publicar trabalhos relevantes sobre fortificações, além do alentado atlas geográfico, de 1683, o *Description de l'univers, contenant les différents systèmes du monde, les cartes générales et particulières de la géographie ancienne et moderne* (Descrição do Universo, contendo os diferentes sistemas do mundo, cartas gerais e particulares da geografia antiga e moderna). Ao longo de cinco volumes, o engenheiro francês versou sobre sistemas de planetas, rotas de navegação e histórias das “principais cidades da terra”, como destacou na introdução. Ao tratar da presença portuguesa na América, no quinto volume, Alain Mallet resume a história do Brasil desde a época de Cabral, sobretudo os esforços da Coroa lusa em garantir a de-

fesa do território colonial. A presença holandesa em Salvador, em 1623, é salientada pelo autor como exemplo concreto da fragilidade das fortificações então existentes, cuja imagem era a famosa versão dramatizada da guerra nas águas da baía de Todos-os-Santos. — D. R.



Petrus Schenk (1660–1711)

São Salvador, Brasil, na baía de Todos-os-Santos. Cidade bem protegida

[S. Salvador een sterke stad in Brasilia, in de inwyk van den zeeboezem Bajos todos los Santos]

Gravura em metal, buril

1702

21,6 x 26,8 cm

Publicada originalmente em Petrus Schenk, *Hecatompolis, sive Totius orbis Terrarum Oppida Nobiliora Centum; exquisite collecta atque eleganter depicta*. [Amsterdã: P. Schenk], 1702

A gravura acima é uma reprodução setecentista da obra *Urbs Salvador [Cidade de Salvador]*, publicada no livro de Arnoldus Montanus, *De Nieuwe en Onbekende Weereld*. Comparada à original, perde em qualidade gráfica e na representação dos detalhes. Petrus Schenk, o Velho, foi um gravador e cartógrafo alemão que atuou nas cidades de Amsterdã e de Leipzig. Em 1675, tornou-se aluno do gravador

Gerard Valck, com quem, em 1694, comprou algumas placas de cobre do negociante de arte e cartógrafo Jan Jansson. — P. M.



Anônimo

A cidade de São Salvador, capital do Brasil português na praia de Todos-os-Santos na América

[La Ciudad de S. Salvador, Capital del Brasil Portugues a la Playa de Todos los Santos en la America]

Gravura em metal, buril

c. 1770

66 x 76 cm

Essa gravura de autor anônimo, publicada em c. 1770, é também baseada na obra *Urbs Salvador*, que apareceu em 1671 no livro de Arnoldus Montanus. A versão apresentada aqui contém mais detalhes do que a de Montanus e a cópia de Petrus Schenk, embora seja difícil determinar se as mudanças ocorreram após 1671. Outras representações de Salvador, da metade do século XVIII,

mostram uma cidade com muito mais construções, com a segunda cumeada da cidade, a região além do dique dos holandeses, já ocupada por casas. O esboço original provavelmente foi feito entre 1640 e 1641, durante o governo do marquês de Montalvão. – P. M.



Emanuel Bowen (1694–1767)

A cidade de São Salvador e seu porto

[The City of St. Salvador and its Harbour]

Gravura em metal, água-forte e buril, colorida à mão

1748

23 x 33,3 cm

Publicada originalmente em John Harris, *Navigantium atque itinerantium bibliotheca, or, A complete collection of voyages and travels: consisting of above six hundred of the most authentic writers*, vol.2, Londres: T. Woodward e outros, 1748, p.183.

Esta imagem retrata a cidade de Salvador por volta de 1640, baseando-se em gravuras neerlandesas da época, a partir de Frans Post (1612–1680), incluindo a imagem do forte de São Bartolomeu, publicada no livro do Barlaeus, em 1647. O referido autor, descrevendo o assalto holandês em abril de 1638, registrou que “[...] No dia seguinte [ao da ocupação do forte de Santo Alberto e da captura do forte de

São Filipe, Maurício de Nassau] apoderou-se do forte de São Bartolomeu, terrível por treze peças e providíssimo de grande cópia de petrechos bélicos. Tendo-nos caído nas mãos essas fortalezas, ficou-nos livre o acesso às naus para recebermos mantimentos, de que se podia prover a soldadesca em terra apenas por oito dias”. — P. M.



Samuel Davenport (1783–1867)

Bahia

Gravura em metal, água forte e buril,
colorida à mão

1836

10,1 x 17 cm

Nesta vista é interessante observar o plano em diagonal em que é retratado o frontispício de Salvador, ou seja, a visão de quem entra na baía em direção ao porto. É por esse motivo que o veleiro em primeiro plano está enfrentando uma água mais agitada, revolta, já que, nessa região mais próxima da entrada da baía, a água calma está de encontro com o Atlântico. Região também de naufrágios, desde o século XVII.

Compõem ainda a cena outras embarcações de maior e menor porte, incluindo um barco movido a vapor, que marca o reflexo da Revolução Industrial nos meios de transporte.

O volume construído que se vê por trás de um dos veleiros, interpondo-se entre o mar e a cidade, é, possivelmente, o forte do Mar. Nessa mesma direção, estão a antiga alfândega e a igreja da Conceição da Praia. No alto da encosta, destacam-se a antiga Sé Primacial e a igreja do colégio de Jesus, entre outros edifícios. — R. D. e J. D.



Maximiliano de Wied-Neuwied (1782–1867)

Vista da cidade de Porto Seguro e rio Buranhém

[Ansicht der Villa von Porto Seguro am Flusse Buranhem]

Gravura em metal, água-forte e buril

1820-1821

23,5 x 31,9 cm

Publicada originalmente em Maximilian von Wied zu Neuwied. *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817*. Frankfurt: H. L. Brönnner, 1820-21, prancha 16.

Na primeira metade do século XIX, a região de Porto Seguro, na Bahia, detinha os ares de uma vila encravada no encontro do rio com os resquícios de Mata Atlântica. A gravura mostra justamente esse cenário bucólico, trazendo homens em primeiro plano, em contraste com o natural do entorno — cena diferente de outras gravuras feitas mundo afora no mesmo período, que retratavam pessoas junto à natureza ou atravessando caminhos na vegetação. Esse entorno verde que cercava muitas das vilas e povoados na Bahia durante a colônia foi essencial para a construção das cidades e embar-

cações, além de ter sido explorado para o envio de madeiras para fora da América Portuguesa. A água doce era um indício, juntamente com o terreno propício, para criação dos povoadamentos com suas igrejas ou capelas, marcos da fé cristã e da expansão do domínio português no Novo Mundo. Nesta cena, esses marcos aparecem, chamando a atenção, especialmente, à riqueza de detalhes que o príncipe renano Maximiliano de Wied-Neuwied — um dos primeiros viajantes que chegaram no Brasil depois de 1808 — dedicou aos estudos da história natural e geografia. Só na Bahia, o príncipe

passou mais de um ano percorrendo e registrando lugares, muitos até então não documentados. Retornou à Europa em 1817, publicando sua obra anos depois, em Frankfurt.

Folhas, ramos e troncos foram cuidadosamente entrecruzados em um jogo de texturas e traçados para evidenciar as diferenças das espécies. A forma como a gravura foi desenhada também chama atenção, em um equilíbrio das cenas, dando em cada plano o destaque previsto para o natural, o homem e o meio, com a Vila de Porto Seguro ao fundo. — R. D.



Maximiliano de Wied-Neuwied (1782–1867)
Vista da vila e do porto de Ilhéus

[Vue de la Ville et du Port d'Ilhéos]
Gravura em metal, água-forte e buril
1822
29 x 38,4 cm
Publicada originalmente em Maximilian
von Wied zu Neuwied, *Voyage du Prince
de Neuwied en Brésil*. II Vol, Paris. Arthus
Bertrand, 1822, prancha 18



Anônimo

Bahia

Gravura em metal, água forte e buril,
colorida à mão

1846

8,7 x 13,2 cm

Publicada originalmente em Baron Henrion
(Mathieu-Richard-Auguste). *Histoire générale
des Missions Catholiques depuis le XIIIe siècle
jusqu'à nos jours*, Paris: Gaume frères libraires-
éditeurs, vol. 1, 1846, p. 524, plancha LXX, no. 2

Gravura que retrata parcialmente Salvador, a partir da baía de Todos-os-Santos. A cena mostra, em primeiro plano, duas embarcações a vela e outras mais ao fundo, próximas à costa. Dominante na paisagem, vemos a encosta ainda com abundante vegetação, onde se desenvolve o frontispício da cidade em dois níveis (Cidade Alta e Cidade Baixa), destacando-se, no sentido Norte-Sul, da esquerda para a direita, o núcleo urbano original, com muros que se estendem à zona portuária. O panorama se amplia até a ponta de Santo Antônio, identificada pela igreja homônima no alto do promontório. — J. D.



Samuel Charles Brees (1809/1810–1865);

Henry Melville (1792–1870), gravador

Passeio Público, Bahia-Brasil

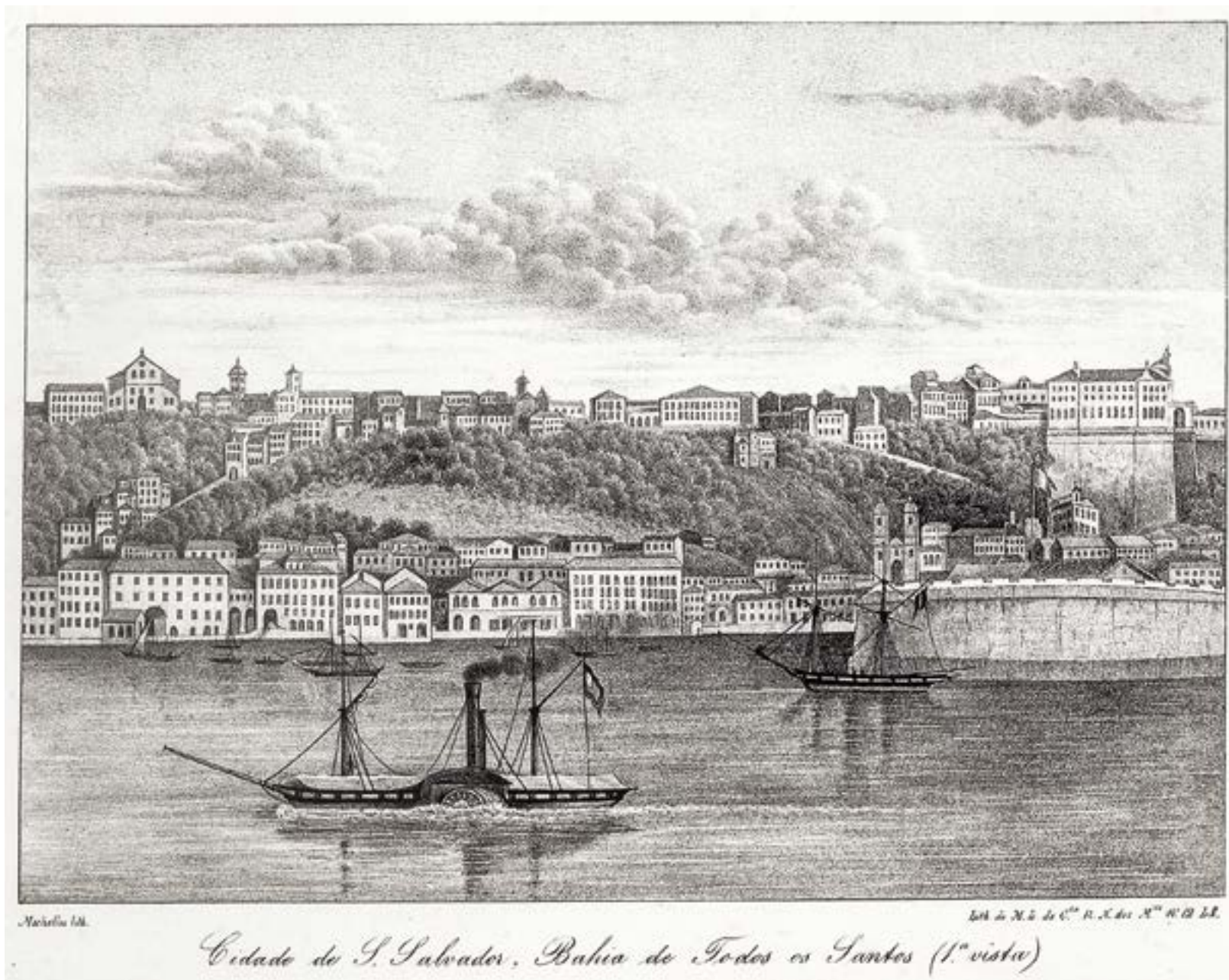
[Paceia Publico (Public Gardens) Bahia, Brazil]

Gravura em metal, água forte e buril,
colorida à mão

1840-1850

20,2 x 30,9 cm

Vista do Passeio Público de Salvador, onde aparecem pessoas em atitude de lazer, próximas a uma aleia de frondosas árvores, que remetem à ideia de paisagem organizada de um horto botânico. A vegetação natural composta por palmeiras complementa a cena bucólica, em meio à qual passeia um casal com uma criança e onde pastam tranquilamente algumas cabras. São vistos ainda a igreja dos Aflitos, casarões da região da Gamboa de Cima e, ao nível do mar, o Solar do Unhão, onde funcionava a fábrica de Meuron & Cia, desde 1827. Há uma inscrição mencionando que a vista foi desenhada no local pelo artista, diferentemente de outras obras criadas a partir de fotografias. — J. D.



Alexandre de Michellis (1818-1866)

Cidade de S. Salvador, baía de Todos-os-Santos (1ª vista)

Litografia

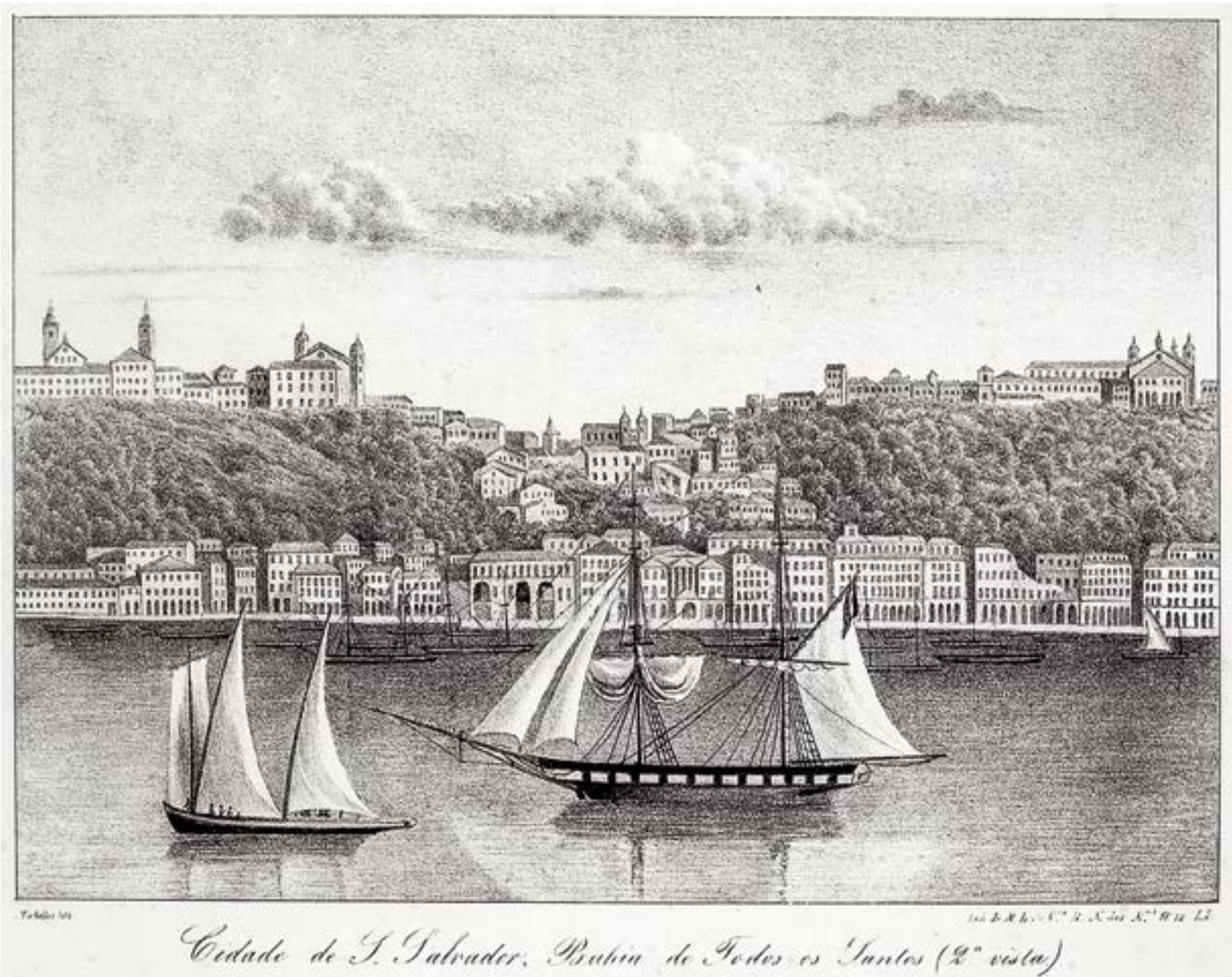
1843

14,9 x 20,3 cm

Publicada originalmente em: *Universo Pittoresco - Jornal de instrução e recreio*, Lisboa, 1843.

Esta litografia cumpre sua função representativa da vista marítima da cidade da Bahia no século XIX. O forte de São Marcelo, pétrea ilha artificial, ordena o reconhecimento da cidade e sua horizontal divisão entre as cidades Alta e Baixa. Um barco a vapor, comum na região desde a inserção do Vapor de Cachoeira, em 1819, com rodas de pás ligadas ao motor acusado pela grande chaminé

central, representa o diálogo material de abastecimento e transporte do Recôncavo à capital. Quase acima da imagem do forte de São Marcelo, é possível ver a igreja da Conceição da Praia e o teatro São João. — S. Q. L.



Alexandre de Michellis (1818 -1866)

Cidade de S. Salvador, baía de Todos-os-Santos (2ª vista)

Litografia

1843

14,7 x 20 cm

Publicada originalmente em: *Universo Pittoresco - Jornal de instrução e recreio*, Lisboa, 1843.

Esta litografia dá a continuação visual à obra de mesmo nome [p. 174]. A jangada e a barca cortinam a vista dos edifícios de ao menos três pavimentos que margeiam a costa marítima da parte baixa do paredão que divide Salvador em dois logradouros. Na Cidade Alta, temos os vislumbres de torres e pináculos de igrejas, algumas já inexistentes, como a igreja antiga de São Pedro e a

antiga Sé; na Cidade Baixa, são os ordenados armazéns e trapiches que ocupam a região do cais dourado. No canto superior direito, as igrejas do Carmo e do Passo, no centro declinado, a igreja do Rosário dos Pretos, e no canto superior esquerdo, a atual catedral basílica. — S. Q. L.



William French (c. 1815–1898), a partir de *Johann Moritz Rugendas* (1802–1858)

São Salvador

[St. Salvador]

Gravura em metal, água forte e buril, colorida à mão
c. 1847

11,1 x 16,6 cm

Publicada originalmente em: Charles Edwards (editor). *Payne's universum, or pictorial world*, vol. 3, Londres. Brain & Payne, c. 1847, prancha 7

O primeiro plano, onde acontece a cena, está afastado do centro comercial e residencial de Salvador, provavelmente na região de Monte Serrat e Bonfim, ainda cercado pelo verde com palmeiras e vegetação enramada — cena quem sabe vista pelo médico e botânico George Gardner, que visitou a região em 1836, durante suas viagens pelo Brasil. Dois dos participantes da roda se enamoram enquanto outros dois assistem a cena. Ao fundo, é possível discernir, no panorama urbano, alguns edifícios importantes, como o palácio do Governo, a antiga Sé Primacial e o conjunto arquitetônico da igreja

e colégio de Jesus, no alto da encosta. Ao nível do mar, aparece a igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, entre outras edificações. Na baía de Todos-os-Santos, embarcações se movimentam próximas ao forte de São Marcelo. — R. D. e J. D.



São Salvador – J. M. Rugendas, litografia retirada de seu livro *Viagem pitoresca através do Brasil* [p. 248]



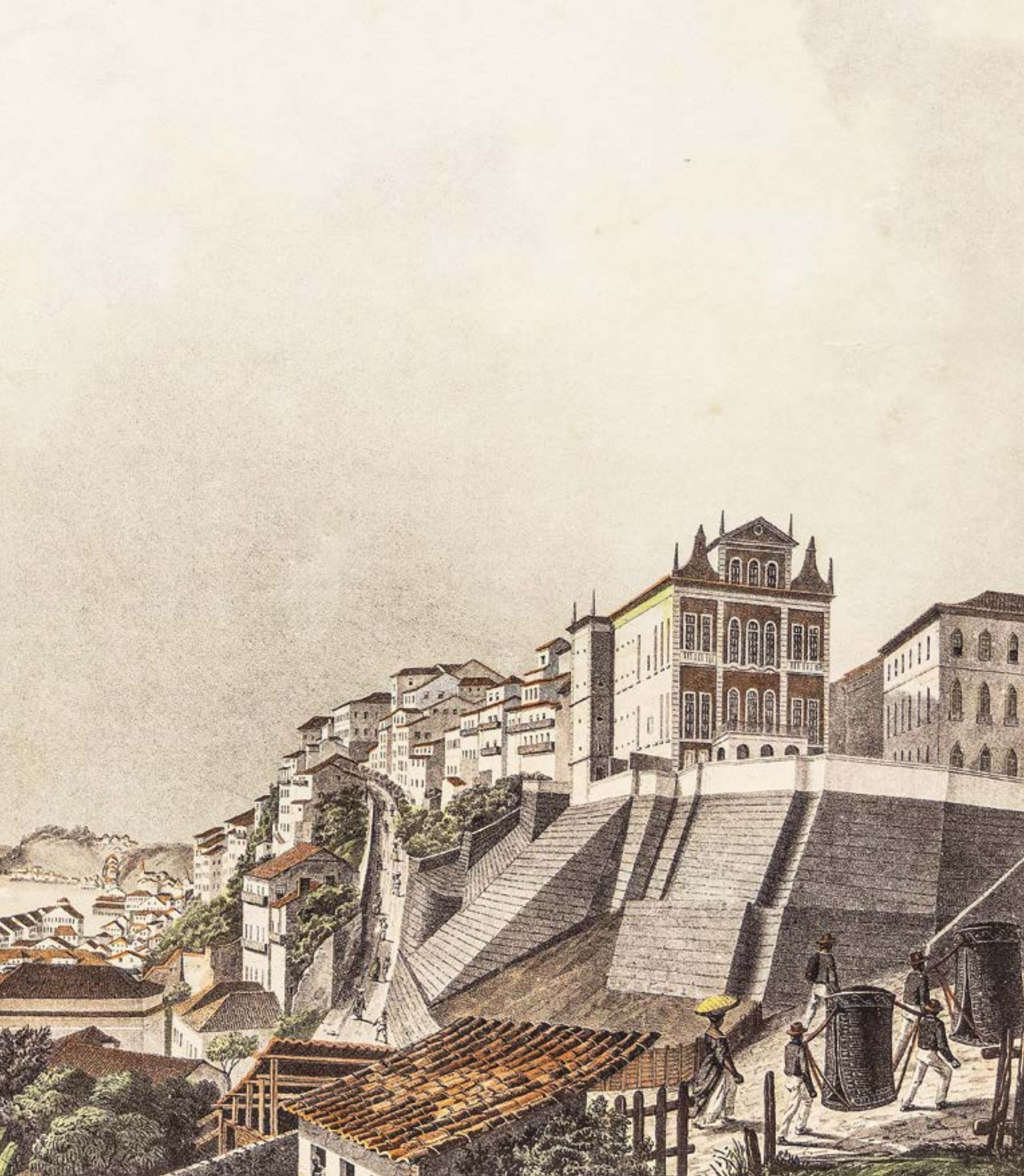
Joseph Alfred Martinet (1821–1875), gravador;
a partir de Charles DeForest Fredricks
(1823–1894), fotógrafo

Bahia

Litografia colorida à mão
c. 1848
43,8 x 67 cm

Panorama da Bahia em litografia feita a partir de uma fotografia em daguerreótipo de Charles DeForest Fredricks. Tomada da ladeira de São Bento, a vista mostra o desnível da cidade, o teatro São João e a igreja da Conceição da Praia, além do forte de São Marcelo, na baía de Todos-os-Santos. Ao longe, aparece a ponta de Humaitá. Em meio ao casario, são vistas as ladeiras da Montanha e da Misericórdia, com grande fluxo de pessoas. No primeiro plano, duas cadeirinhas de arruar são conduzidas por escravizados. — J. D.







Joh. Schilling, a partir de *Ferdinand Denis* (1798–1890)

Vistas do Brasil nº 1 - Cruzeiro pelas falésias de Ilhéus

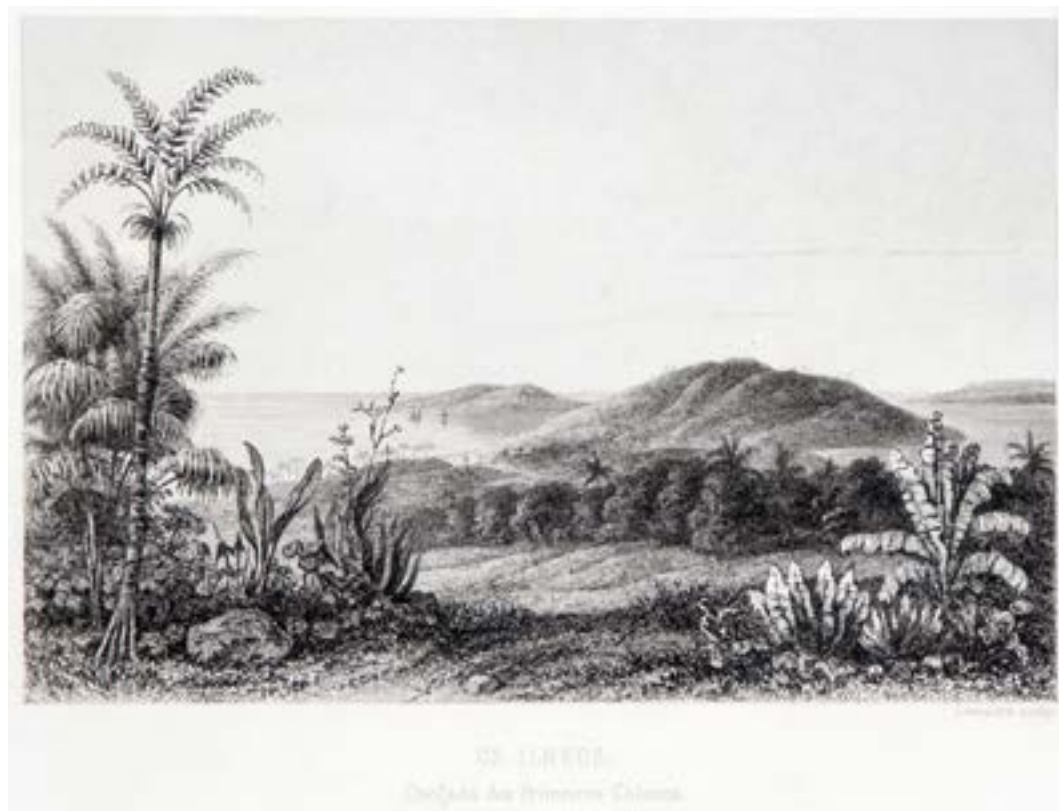
[Ansichten von Brasilien nº 1 - Schifffahrt durch die Klippen der Ilheos]

Gravura em metal, água-forte e buril, colorida à mão

c. 1850

17,2 x 21,2 cm

Cópia, espelhada, da gravura *Navigation du Rio dos Ilhéos*, a partir da obra *Brésil*, Paris, Firmin Didot frères, 1837, de Ferdinand Denis (1798–1890), gravura número 26. A comarca de Ilhéus, anexada à capitania da Bahia em 1761, atraiu número significativo de viajantes e naturalistas na primeira metade do século XIX, por ainda manter grande parte da sua vegetação nativa preservada e por seus rios que permitiam a navegação. — P. M.



Augustin François Lemaître (1797–1870)

Ilhéus, chegada dos primeiros colonos

[Os Ilheos. Chegada dos Primeiros Colonos]

Gravura em metal, água forte e buril

1854

9,8 x 15 cm

Publicada originalmente em Francisco Adolfo de Varnhagen. *Historia Geral do Brazil*. Rio de Janeiro: Em Caza de E. e H. Laemmert, 1854, fig 6

Dolfino

Porto Seguro

Litografia

1855

9,2 x 14 cm

Publicada originalmente em Cesare Malpica.

Panorama dell'universo. Brasile, vol VI.

Nápoles: Stabilimento Tipografico Litografico dell'Ateneo, 1855

Gravura baseada em uma obra do príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied [p. 238], em sua *Reise nach Brasilien in den Jahren (1815-1817)*, impressa em 1820. Foi publicada na obra do jornalista italiano Cesare Malpica (1804-1848) *Panorama dell'universo — Brasile*, de 1855. Apresenta a travessia do Arraial d'Ajuda para a vila de Porto Seguro. A igreja é a de São Salvador, anexa à antiga residência dos jesuítas, atual capela de São Benedito, cuja construção foi finalizada em 1622. — P. M.



Dolfino

Brasil - Bahia

[Brasile - Bahia]

Litografia

1855

8 x 12,6 cm

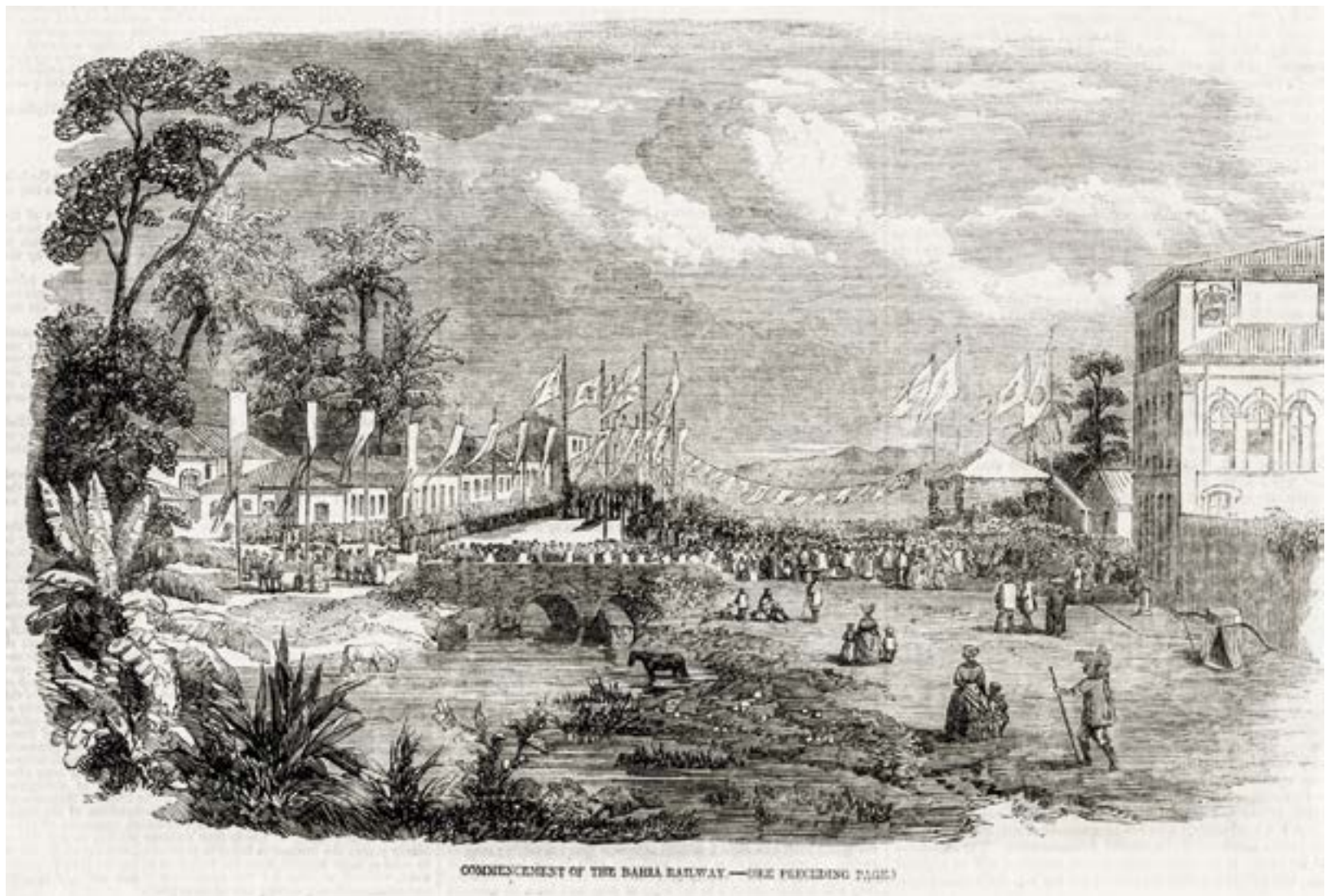
Publicada originalmente em Cesare Malpica.

Panorama dell'universo. Brasile, vol VI.

Nápoles: Stabilimento Tipografico Litografico dell'Ateneo, 1855

Salvador sempre se mostrou imponente em suas duas cidades, Alta e Baixa, especialmente a partir do século XVIII, com suas igrejas torreadas. Nesta litografia, a cidade aparece idealizada em um amontoado de construções, apresentando cúpulas que nunca existiram nessa região, com torres e coqueiros gigantes no alto da colina. O forte do Mar, São Marcelo, com contornos destoantes do original, assemelha-se a uma fortaleza, assim como a fachada de muitas construções pela encosta. — R. D.





Philippe Lenoir (desenho). Gravador (anônimo)

Cerimônia de abertura da construção da estrada de ferro da Bahia

[Commencement of the Bahia Railway]

Xilogravura de topo

1856

41 x 28,3 cm (papel)

Publicada originalmente em *The Illustrated London News*, 19 de julho de 1856, p. 58

Esta xilogravura é um dos primeiros registros da ferrovia da San Francisco Railway. Obra muito aguardada por permitir a conexão da capital com o interior da província, sua construção foi muito noticiada à época, sobretudo no famoso *Illustrated London News*. A gravura foi produzida a partir do desenho do engenheiro da Repartição de Obras Públicas da Província da Bahia, o francês Philippe Lenoir. A cerimônia de abertura dos trabalhos de construção, ocorrida no dia 24 de maio de 1856, contou com a presença do presidente da Província, Álvaro Tibério de Moncorvo Lima, autoridades da igreja católica, representantes da companhia responsável pela ferrovia e membros da comunidade inglesa. Um aspecto interessante da gravura foi a tomada da cena à distância, com o sobrado, próximo ao forte Jequitaia, à direita da imagem

em destaque. Era a tradução visual, para os leitores ingleses do outro lado do Atlântico, da celebração dos compatriotas ocorrida em “suntuoso banquete” naquela edificação. Em meio a diversos brindes, o cônsul britânico John Morgan saudou o imperador Dom Pedro II, sendo respondido pelo citado presidente da Província, com salvas à rainha da Inglaterra, celebrando ali a “união comercial e política da Grã-Bretanha e o Brasil pelo livre comércio”. — D.R.



Victor Frond (1821-1881), fotógrafo; Philippe Benoist (1813–c. 1905), gravador

Antigo colégio dos Jesuítas na Bahia

[Ancien Collège des Jésuites a Bahia]

Litografia

1861

24,6 x 32,2 cm

Publicada originalmente em Charles Ribeyrolles. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemerrier, 1861, prancha 38

A obra de Jean-Victor Frond constitui um registro iconográfico especial de Salvador. Oficial do corpo de bombeiros, militante republicano e ativista político perseguido pelo governo de Luís Napoleão, o francês chegou ao Brasil em 1856, logo trabalhando com fotografia e com projetos editoriais de grandes pretensões. Após realizar a *Galeria dos brasileiros Ilustres*, álbum de litografias feitas a partir de suas fotografias, Victor Frond viu seu nome circular novamente nos jornais, a partir de janeiro de 1858, em razão de um novo projeto. Era o *Brazil pittoresco*, uma publicação com dezenas de vistas e panoramas de Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e São Paulo, acompanhados de textos do francês

Charles Ribeyrolles, igualmente um republicano francês exilado no Brasil. Datada de 1861, é considerada a primeira obra de viajantes publicada no país com litografias feitas a partir de fotografias.

O Instituto Flávia Abubakir possui as litografias do álbum representando a capital da Bahia, contemplando, ao que tudo indica, o total produzido para o álbum na época. Litografadas pela renomada Casa Lemerrier, em Paris, essas imagens mostram flagrantes da cidade entre julho e setembro de 1858, em alguns dos registros fotográficos mais antigos conhecidos da Bahia até hoje. Como vários autores já salientaram, as litografias sofriam uma série de interferências, em conso-

nância tanto com acertos com o autor como com as demandas do público interessado nesse tipo de publicação. Porém, esta imagem apresenta não somente o Terreiro de Jesus, a catedral basílica e o chafariz em estilo neoclássico, inaugurado dois anos antes da fotografia. Sua singularidade está na presença dos três homens envolvidos com a produção fotográfica, bem no centro da composição, ali inseridos pela casa litográfica francesa. Certamente, essa inserção reforça a presença da fotografia no álbum, novidade positiva igualmente destacada nas propagandas sobre o álbum, na imprensa da época. — D.R.

Victor Frond (1821-1881), fotógrafo; *Philippe Benoit* (1813-c. 1905), gravador

Passeio Público na Bahia

[Promenade Publique a Bahia]

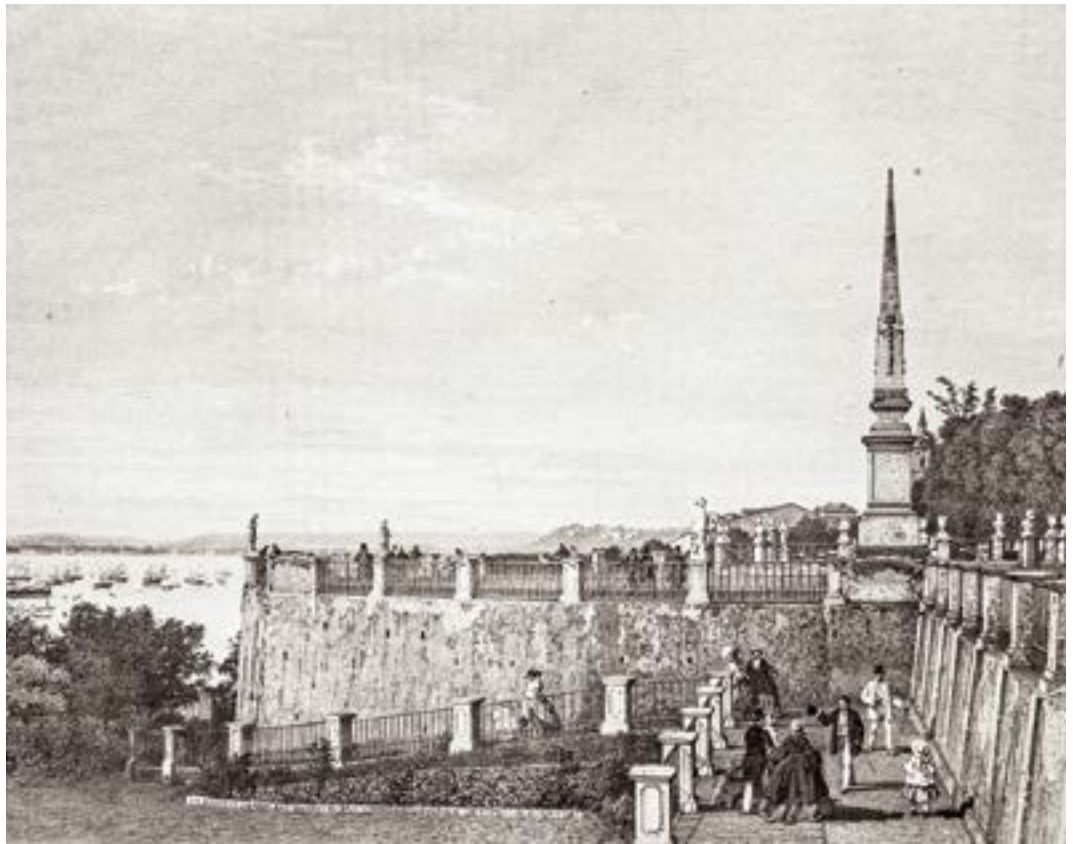
Litografia

1861

25,1 x 31,8 cm

Publicada originalmente em Charles Ribeyrolles. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemerrier, 1861, prancha 46

Desde 1815, um obelisco no Passeio Público, no Campo Grande, rendia homenagem à chegada da família real portuguesa no Brasil. De fato, este era um lugar arborizado, comumente utilizado para passeios dos moradores da Cidade Alta ou de estrangeiros em passagem por Salvador. Considerando que as imagens de Victor Frond buscavam capturar os espaços simbólicos dessa conexão do país com a história europeia, é compreensível a inclusão do Passeio Público na Bahia no álbum *Brazil pittoresco*. Fotografado intencionalmente vazio, o passeio foi repovoado pelos litógrafos da Casa Lemerrier com senhores, senhoras e crianças à moda europeia, a partir de material fornecido pelo artista francês, em uma operação semelhante à realizada na litografia do largo do Paço, no Rio de Janeiro, integrante do álbum. — D. R.



Victor Frond (1821-1881), fotógrafo; *Louis Aubrun* (1803-?), gravador

Piedade na Bahia

[Piedade a Bahia]

Litografia

1861

23,6 x 32 cm

Publicada originalmente em Charles Ribeyrolles. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemerrier, 1861, prancha 40

Um dos aspectos envolvidos na produção do álbum *Brazil pittoresco* era a intenção de atualizar positivamente as informações sobre o Brasil na Europa. Em vez de representações de um país “exótico”, por exemplo, o governo e parte da elite imperial buscavam fornecer imagens de belas arquiteturas e lugares aprazíveis para a imigração europeia. Nesta litografia da Piedade, por exemplo, a região é apresentada com destaque para as construções — a igreja e a fonte —, com homens e mulheres elegantemente passeando ao ar livre. Essa obra, de certa forma, retoma uma outra da mesma região, bastante divulgada na Europa da época, integrante do álbum de J. M. Rugendas, presente neste livro [p. 252]. Nesta imagem, além de a Piedade aparecer com bastante movimentação de pessoas, há claras referências à presença da escravidão, tema tratado nas litografias do *Brazil pittoresco* de forma intencionalmente mais branda. — D. R.





Victor Frond (1821-1881), fotógrafo; Ernest Jaime (1804-1884), gravador

Residência particular na Bahia

[Maison Particulière a Bahia]

Litografia

1861

23,4 x 31,4 cm

Publicada originalmente em Charles Ribeyrolles. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemercier, 1861, prancha 44

Retratando provavelmente um sobrado na região do Campo Grande, esta gravura é a única relacionada ao tema da habitação presente na série de imagens do *Brazil pittoresco* sobre a Bahia. Assim como os grandes prédios públicos, essas construções arquitetônicas ajudavam a criar uma atualização do imaginário sobre as cidades brasileiras, modulando do “exótico” ao familiar e aprazível. Ainda nesse sentido, nesta litografia aparece uma representação destacada de um trabalhador, ao lado esquerdo da imagem, possivelmente um entregador de jornais, mas sem uma associação muito direta à escravidão, como até então era re-

corrente em outras publicações sobre o país destinadas ao público europeu. Contudo, não é possível afirmar que esse sujeito estava na fotografia feita por Victor Frond, já que a pesquisa deste livro não encontrou esse documento iconográfico original.

Originalmente, as gravuras foram publicadas sem cor, mas rapidamente começaram a circular versões coloridas, por artistas diversos. — D. R.

Victor Frond (1821-1881), fotógrafo; Hubert Clerget (1818-1899), gravador

Igreja do Bonfim na Bahia

[Église de Bonfim a Bahia]

Litografia

1861

23,2 x 31,8 cm

Publicada originalmente em Charles Ribeyrolles. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemerrier, 1861, prancha 42

Esta bela gravura apresenta a famosa basílica do Senhor do Bonfim a partir do seu primeiro registro fotográfico, em 1858. Diferentemente de outros templos religiosos fotografados por Victor Frond na Bahia, a suntuosidade da construção arquitetônica é contrastada com outros elementos, a exemplo das moradias de madeira à esquerda da imagem. Como sugeriu a pesquisadora Lygia Segala, esse contraste reforçava o “pitoresco” dos lugares, em um sentido mais amplo do que o de ser apenas uma obra com objetivos de instruir e divertir. O pitoresco seria mostrar espaços marcados pela presença portuguesa, mas que poderiam ser “reformados”, tarefa a ser cumprida pelo governo imperial. Não seria, assim, uma iconografia encantada da cidade, mas uma memória encomendada. — D. R.



Victor Frond (1821-1881), fotógrafo; Louis Aubrun (1803-?), gravador

Vista da Bahia

[Vue de Bahia]

Litografia

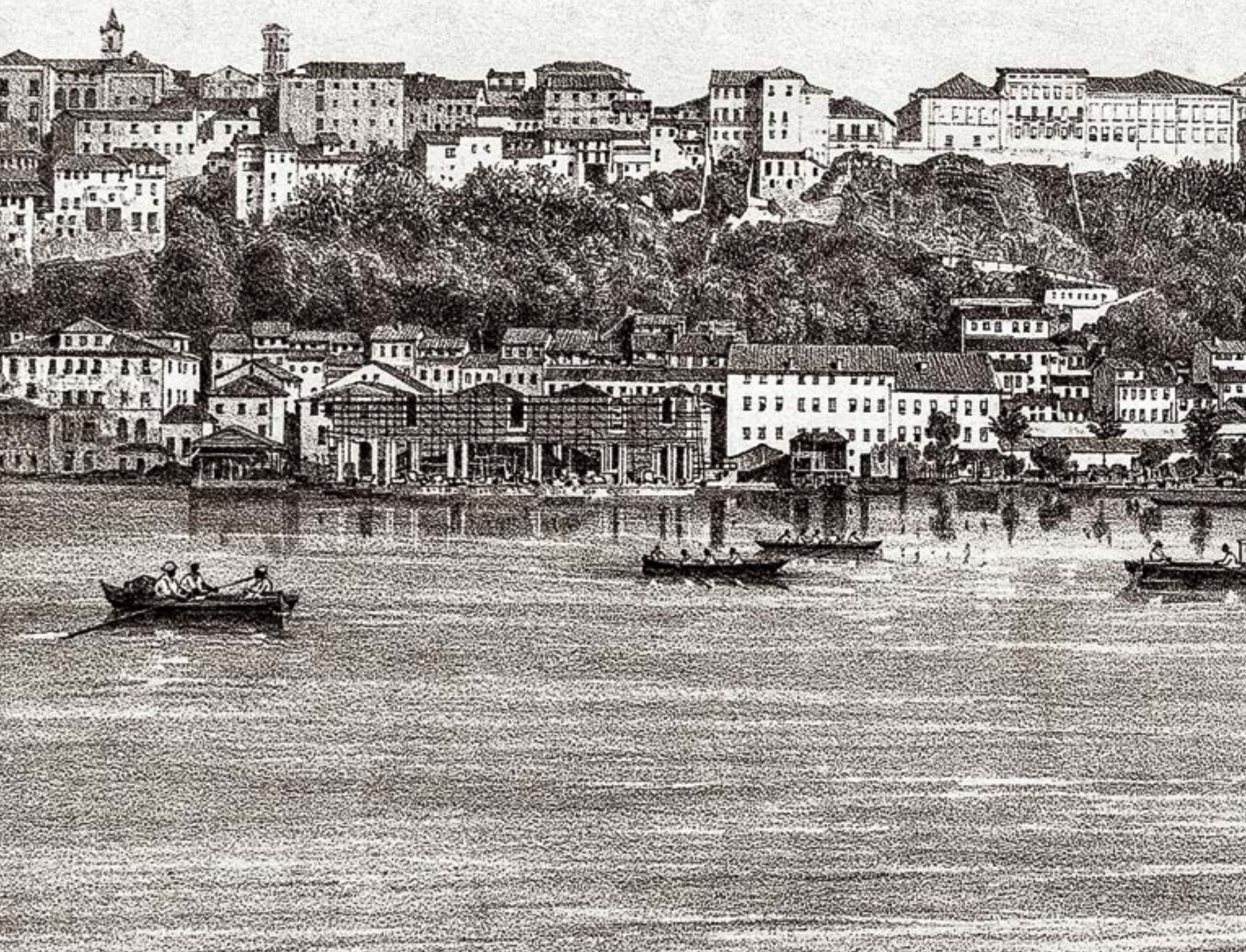
1861

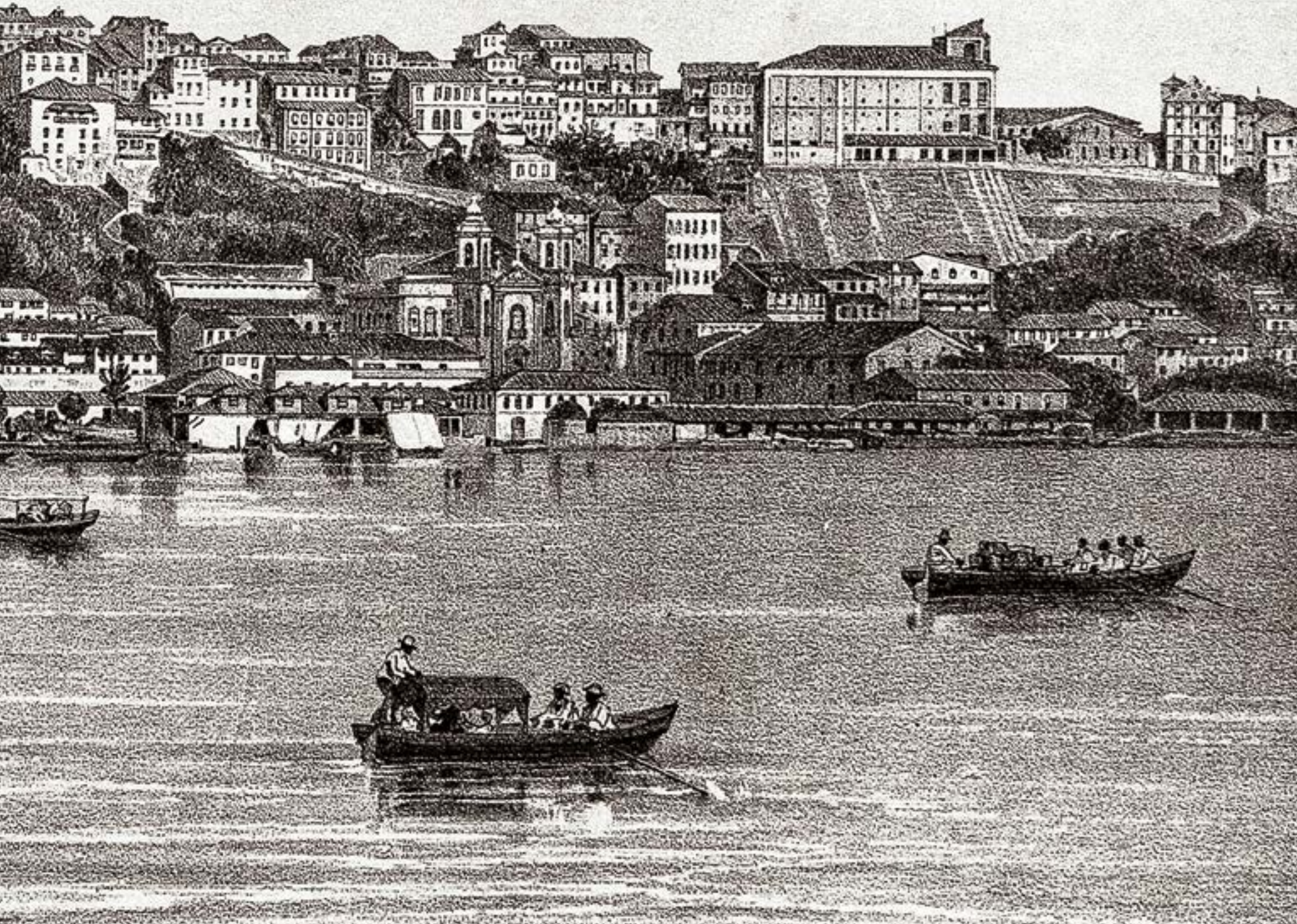
23,2 x 32,2 cm

Publicada originalmente em Charles Ribeyrolles. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemerrier, 1861, prancha 36

Esta gravura é especial por se tratar aparentemente da primeira imagem do panorama urbano da cidade a partir de uma fotografia, feita em 1858. Na época, relatos de viagens, descrições da imprensa e registros visuais já tematizavam essa vista da chegada de Salvador pela baía de Todos-os-Santos, enfatizando o encantamento e o fascínio de quem via a capital baiana pela primeira vez. É bem possível que o próprio Victor Frond tenha sido mais um dos extasiados com a vista. De qualquer maneira, trata-se de uma imagem singular, ainda mais considerando-se que ela nos mostra um momento de transformação na região portuária da cidade: a construção do novo prédio da alfândega, o atual Mercado Modelo, à esquerda da gravura. — D. R.









Victor Frond (1821-1881), fotógrafo; Charles Claude Bachelier (fl. c. 1834-1880), gravador

Grande teatro na Bahia

[Grand Théâtre a Bahia]

Litografia

1861

24,4 x 32 cm

Publicada originalmente em Charles Ribeyrolles. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemercier, 1861, prancha 37

A gravura do teatro São João é um destaque no *Brazil pittoresco*. Uma das edificações mais suntuosas da cidade na época, era um cenário fundamental para os fins de propaganda que estimularam a criação do álbum. O teatro era a diversão coletiva por excelência das grandes cidades europeias. Na Bahia, a casa de espetáculo cumpria um papel semelhante ao longo de boa parte do século XIX, com capacidade de receber cerca de 1,2 mil pessoas, número significativo diante da população da capital na época. Capturado por Victor Frond em 1858, o teatro tinha acabado de passar por uma

série de reformas nos anos anteriores, que melhoraram o assoalho do tablado, mobiliários e a pintura externa. — D. R.

Victor Frond (1821-1881), fotógrafo; Louis Aubrun (1803-?), gravador

O templo protestante na Bahia

[Le temple protestant a Bahia]

Litografia

1861

24,8 x 35,5 cm

Publicada originalmente em Charles Ribeyrolles. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemercier, 1861, prancha 45

Esta é a única imagem no álbum do fotógrafo Victor Frond que tematiza a presença inglesa na Bahia. A imagem apresentava ao público o templo anglicano St. George's Church, localizado no Campo Grande, ao lado da casa do reverendo da comunidade britânica, Sr. Edward Parker. Conhecida também como Capela dos ingleses, a edificação apresentava uma arquitetura de influência estilística neoclássica e sem sinais eclesiais exteriores. Pelo tratado diplomático entre Brasil e a Inglaterra de 1810, as construções religiosas não católicas deveriam se assemelhar às casas de habitação. — D. R.



Victor Frond (1821-1881), fotógrafo; Hubert Clerget (1818-1899), gravador

O farol na Bahia

[Le Phare a Bahia]

Litografia

1861

23 x 31,8 cm

Publicada originalmente em Charles Ribeyrolles. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemercier, 1861, prancha 39

As imagens da Barra feitas por Victor Frond têm singular importância por serem as primeiras fotografias conhecidas da região. Ao que tudo indica, o francês seguiu até esse distante arrabalde do centro tendo em mente a intenção que havia anunciado no jornal, em janeiro de 1858: registrar localidades que recordam as mais gloriosas páginas da criação do Império e de sua independência. Nesse sentido, parece plausível a escolha da Barra para dar visibilidade aos locais associados, nas narrativas históricas da época, à chegada portuguesa ao país, em uma nação governada por herdeiros da monarquia portuguesa da época colonial. Frond realizou fotografias dos dois lados da praia da Barra: uma em direção ao Porto da Barra e ao forte de São Diogo, e outra mirando a antiga Vila do Pereira em direção ao farol. Ambas foram litografadas com a particular característica de não possuírem quase nenhuma intervenção da casa litográfica em relação às fotografias originais. — D. R.





*João Francisco Lopes Rodrigues (1825–1893);
Charles Claude Bachelier (fl. c. 1832–1885)*

Colégio São João, na estrada da Vitória

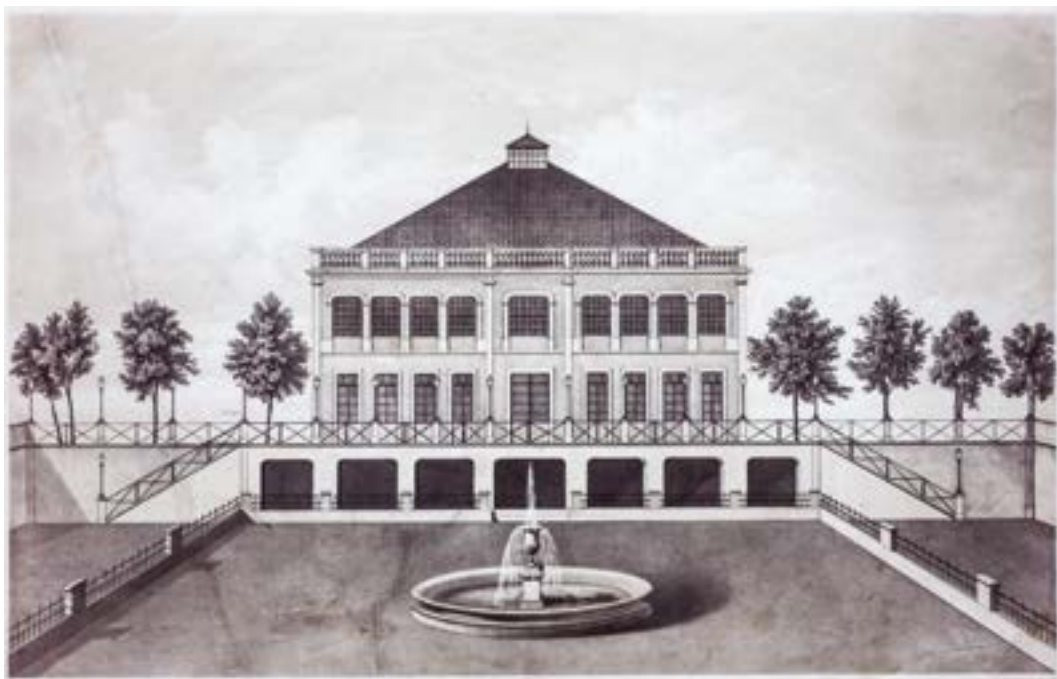
[Collegio São João na Estrada da Victoria]

Litografia

1864

46 x 74 cm

A peça litográfica apresenta a instituição educacional particular de ensino primário e secundário identificada no título. As figuras humanas que estão defronte ao prédio encenam o cotidiano, com tipos urbanos comuns, mulheres e crianças, charretes, senhores a cavalo e escravizados. Antiga residência do comerciante José Cerqueira Lima, o colégio São João foi fundado em 1858. Cerca de duas décadas depois, o prédio, chamado palácio da Vitória, foi também a residência dos presidentes da província, durante o Império, e palácio dos governadores, na República. A partir do ano de 1982, tornou-se sede do Museu de Arte da Bahia. — S. Q. L.



*João Francisco Lopes Rodrigues (1825–1893);
Charles Fichot (1817–1903)*

Colégio São João, lado posterior

[Collegio São João / lado posterior]

Litografia

1864

46 x 73 cm

Uma das singularidades desta litografia é mostrar a parte posterior do palácio da Vitória, como o título sugere. A iconografia da parte posterior das residências, como já enfatizamos neste livro, é relativamente rara para a Bahia oitocentista. Na imagem, a representação do fundo do palacete foi feita com traços mais austeros, sem a presença de pessoas, nem sombreados ou outros elementos gráficos. Tal estrutura deu lugar ao atual aspecto do chamado palácio da Vitória, já que fora demolido durante o governo estadual de Francisco Marques de Góes Calmon (1924–1927), por estar em ruínas. A arquitetura croqui reproduz elementos da estrutura original, respeitando suas características estéticas. — S. Q. L.



Detalhe – Capela na Cidade da Bahia

Anônimo

O Senhor Jesus do Bonfim, venerado na sua capela na Cidade da Bahia

[O Senhor Jesus do Bom Fim que se venera na sua Capella na Cidade da Bahia]

Litografia colorida

1865

55,5 x 44 cm

Representação da imagem do Senhor do Bonfim, escultura do século XVIII venerada na igreja homônima, também presente na composição. No esquema iconográfico desse tipo de estampa, que é própria à divulgação da fé e incentivava a peregrinação ao santuário, a imagem cruciforme aparece centralizada como orago de um retábulo erudito e de feição neoclássica, cujo frontão triangular se apoia em duas colunas de fuste ornamentado com caneluras e motivos fitomorfos, sendo coroadas por capitéis de ordem coríntia. São também representadas as figuras de São Matheus, São João e São Pedro, além dos instrumentos do martírio e do Cordeiro. Os dois leões alados, que aparecem na base, remetem a São Marcos. Os seis painéis da via sacra representados no arco são cópias a partir das pinturas de Franco Velasco (1780-1833) no interior da igreja do Bonfim. — J. D.



Anônimo

Cachoeira, província da Bahia, no império do Brasil

[Cachoeira, Province of Bahia, in the Empire of Brazil]

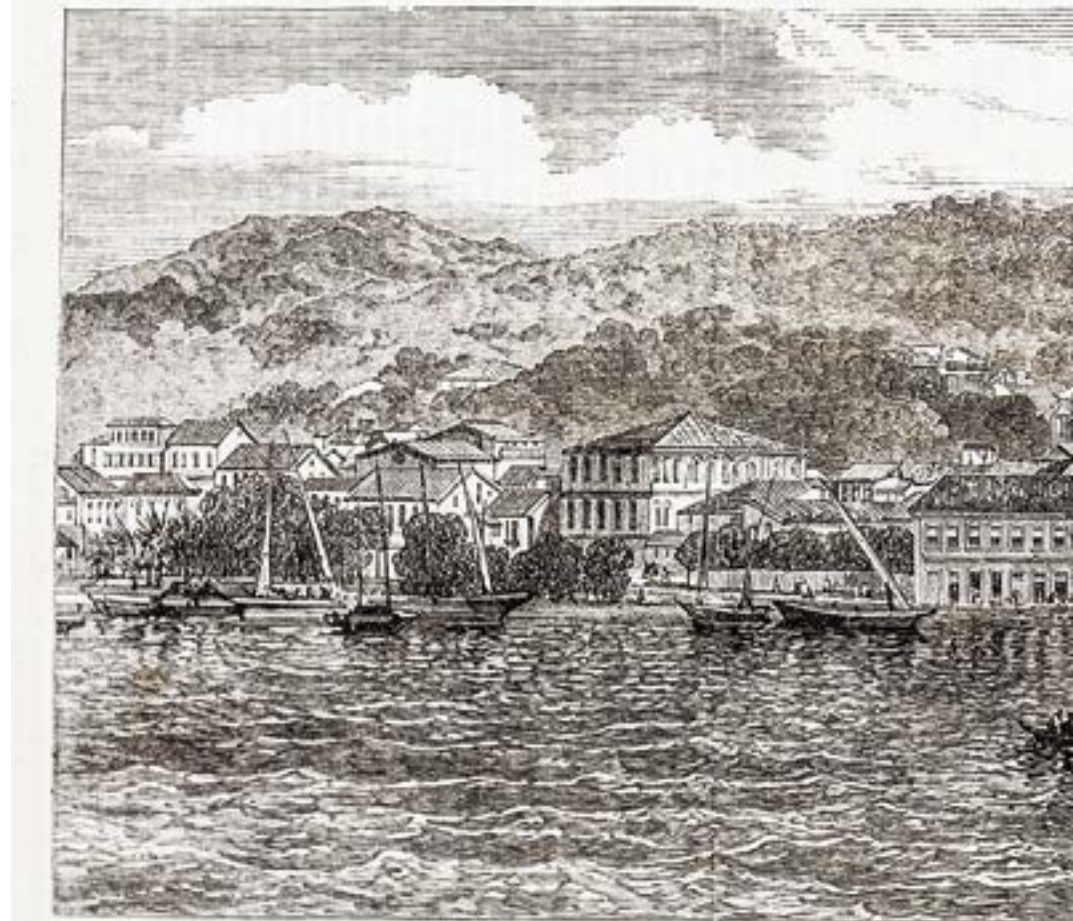
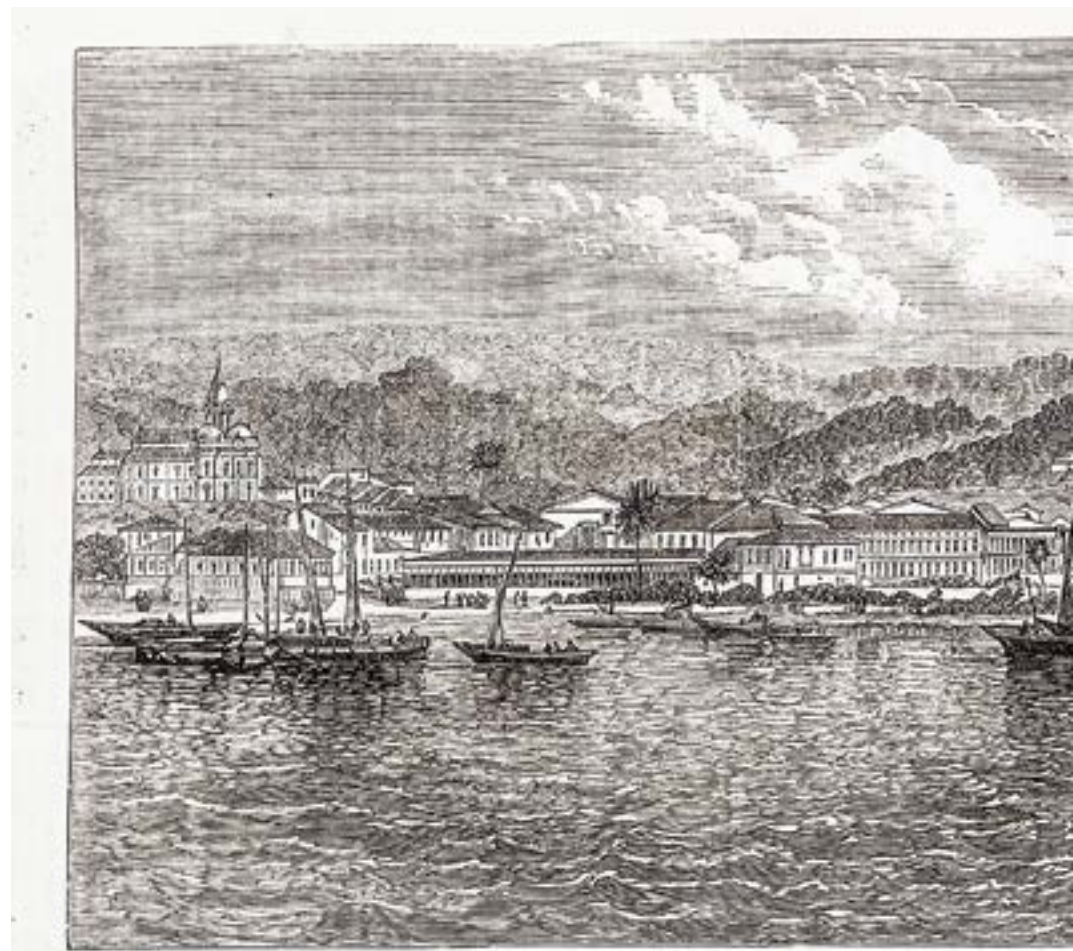
Xilogravura de topo

1868

28 x 40,2 cm (papel)

Publicada originalmente em *The Illustrated London News*, 8 de agosto de 1868, p. 124

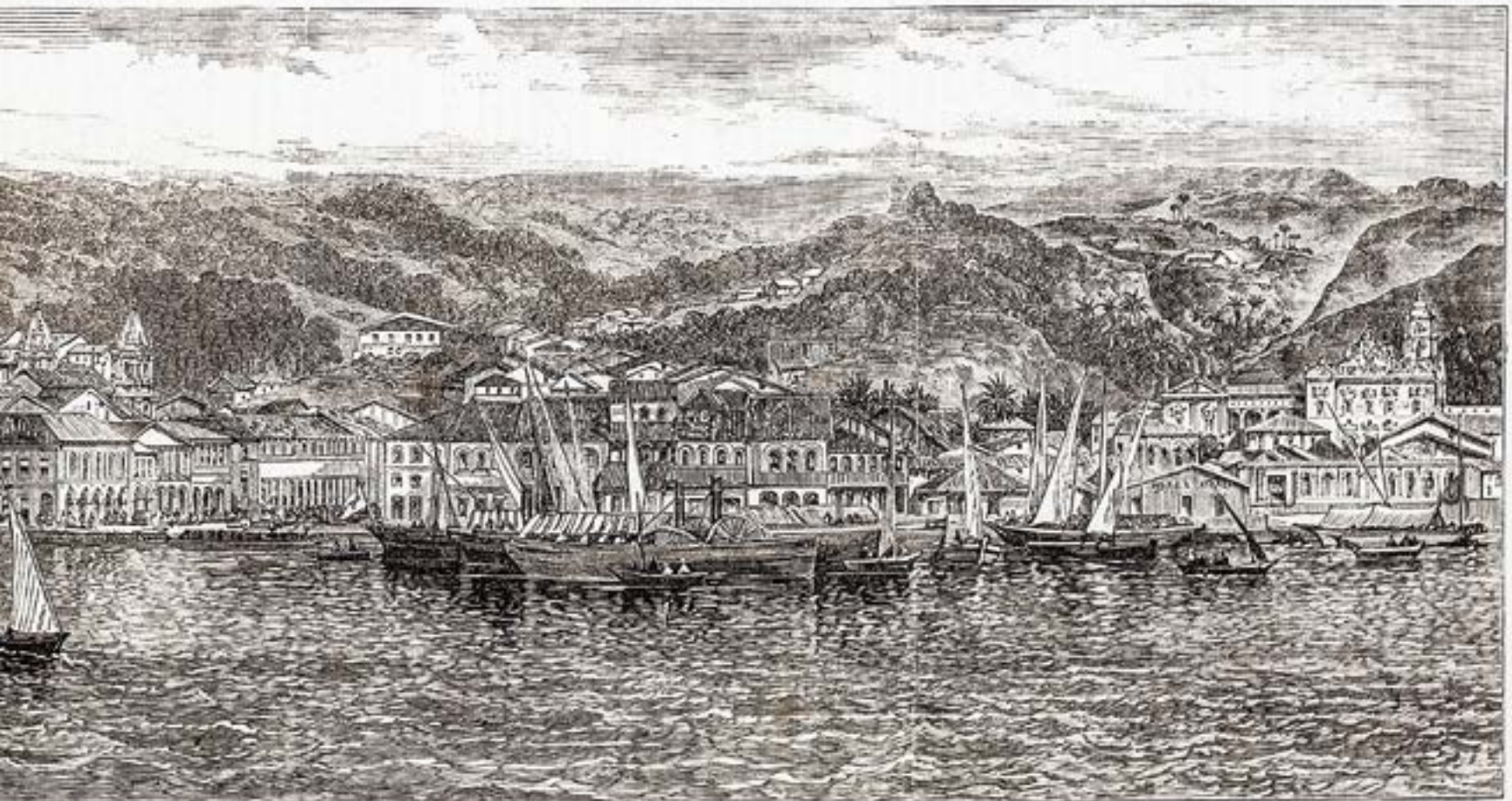
Esta gravura de 1868 é mais uma imagem da Bahia publicada no *Illustrated London News*, um dos mais importantes jornais ilustrados do século XIX, que também veiculou as imagens aqui já apresentadas da Estrada de Ferro da Bahia [pp. 182-183]. Ocupando uma folha inteira da prestigiosa publicação, a imagem mostrava aos leitores uma “pitoresca vista” do porto da cidade de Cachoeira, lugar de início “dos trens da companhia em direção ao interior”. A referida companhia era a inglesa *Paraguassu Tram Road Company Limited*, autorizada a construir uma linha férrea conectando o porto de Cachoeira à chapada Diamantina, com um ramal passando por Feira de Santana. A nota que acompanhava a imagem destacava como a ferrovia poderia conferir maior regularidade ao escoamento da produção agrícola e mineral do interior da Bahia, que até então era feito em lombos de muares. — D. R.



CACHOEIRA, P



A. M. S. P. 1868



PROVINCE OF BAHIA, IN THE EMPIRE OF BRAZIL.—SEE PRECEDING PAGE.



Panorama completo

Anônimo

Cachoeira, província da Bahia, no Império do Brasil

[Cachoeira, Province of Bahia, in the Empire of Brazil]

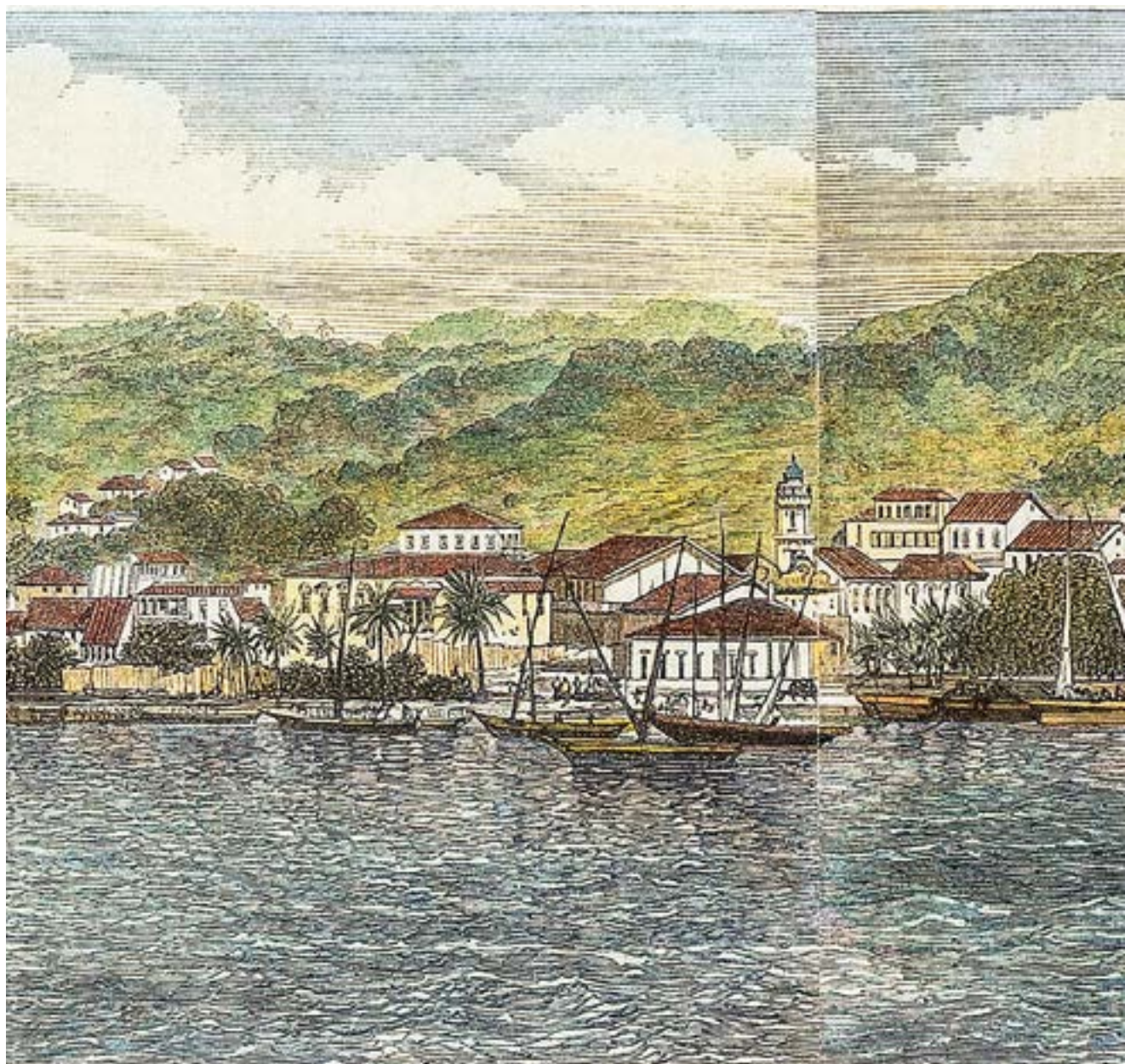
1868

Xilogravura de topo colorida à mão

11,2 x 68,6 cm

Esta é uma bela versão unificada da gravura publicada originalmente na edição de agosto de 1868 do *Illustrated London News*. A ilustração foi recortada do jornal e colorida à mão, evidenciando o uso desse tipo de imagem por amadores da época.

A gravura fornece uma visualidade interessante da dinâmica portuária do Recôncavo no século XIX, sendo possível identificar, por exemplo, os navios a vapor, que posteriormente se tornaram uma marca da cultura e da memória dos moradores dessa região da Bahia. — D. R.



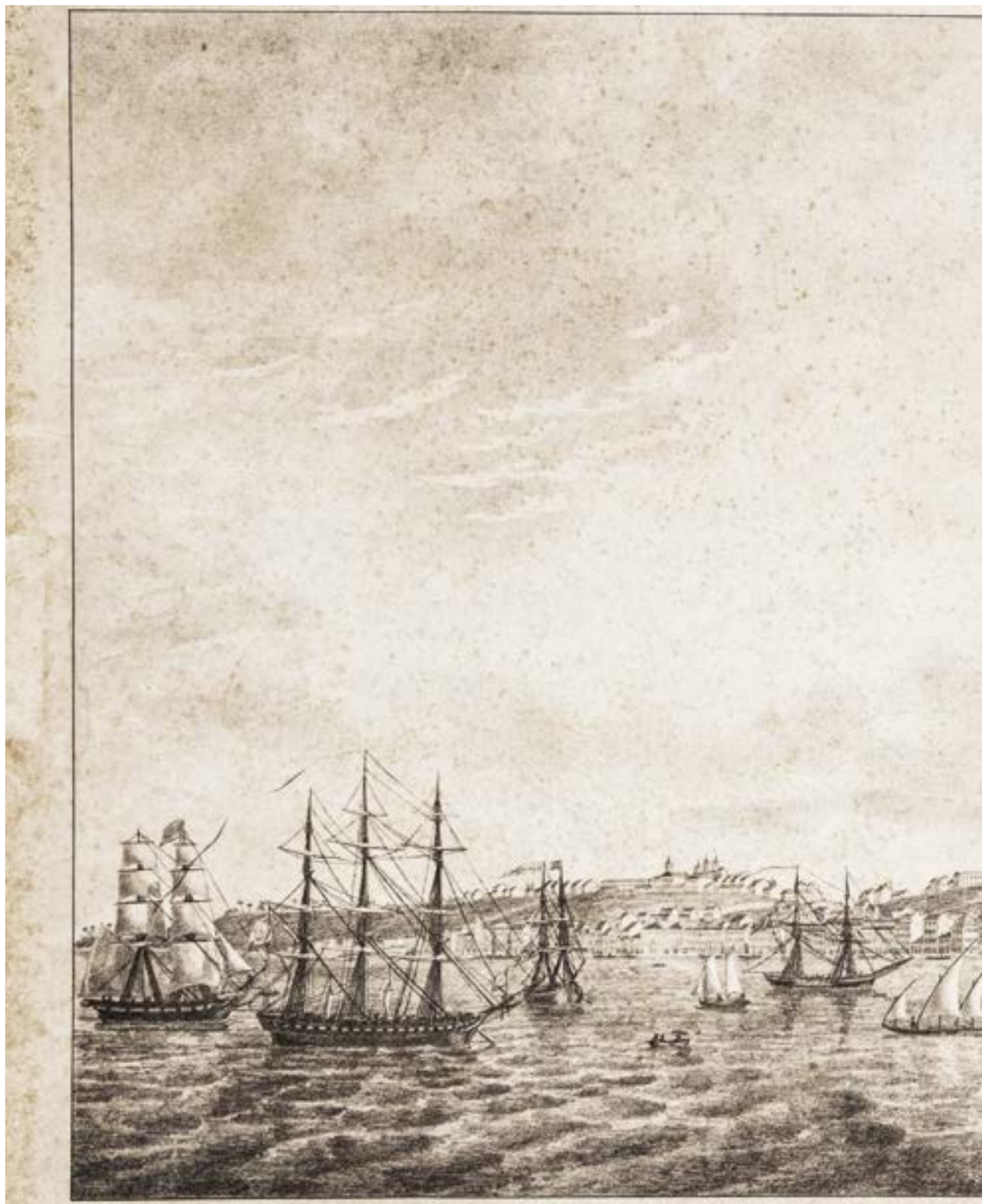
Detalhe – Província de Cachoeira



Gravura independentes

São chamadas, para efeitos deste livro, gravuras independentes aquelas que foram editadas individualmente por impressores europeus, com o objetivo de produzir imagens panorâmicas emolduráveis, ao invés de gravuras produzidas para enriquecer e ilustrar livros. Geralmente, as dimensões dessas gravuras indicam sua vocação como peças iconográficas independentes dos livros, ainda que se conheçam gravuras desdobráveis de tamanhos comparáveis que foram produzidas para serem inseridas em volumes ilustrados. No caso das quatro imagens a seguir, os estudiosos concordam que foram iniciativas de gravadores interessados em vendê-las como gravuras panorâmicas para fins decorativos.

A gravura de Martinet, reproduzida à página 90, poderia se enquadrar entre as gravuras independentes caso não fizesse parte de uma série muito rara, produzida pelo mesmo gravador, com outras vistas do Brasil. Também o panorama da cidade de Salvador [p. 200] faz parte de um grupo produzido pelo gravador Steinmann que inclui duas vistas panorâmicas semelhantes do Rio de Janeiro, ainda que a vista baiana seja, em alguns anos, posterior às da então capital. — D. R.



Christoph Suhr (1771-1842)

Bahia: No Brasil com a terrível fortaleza chamada forte do Mar

[Bahia: In Brasilien mit der furchtbaren festung genant Fort do Mar]

Litografia

c. 1820

34,4 x 66 cm



A partir da segunda metade do século XVIII, diversas gravuras passaram a representar a cidade de Salvador, privilegiando, especialmente, a vista do seu grande porto, na época um dos mais movimentados do Hemisfério Sul. Nessas composições, o visual dava enfoque às embarcações que cruzavam o Atlântico e aos barcos menores que faziam o traslado de mercadorias e pessoas entre a capital e o Recôncavo Baiano. Nesta imagem, nota-se a grandeza das velas, o entrelaçado das cordas, em um xadrez de nós e voltas, no vaivém com a cidade

imponente em seus dois andares. Cidade de frente às águas da baía, palco de encontros de culturas, que ajudaram no desenvolvimento de Salvador ao longo dos séculos. Palco de violências, de resistências, da chegada de negreiros com escravizados até meados do século XIX, de revoltas, de pestes vindas pelo mar. As grandes embarcações navegavam com bandeiras nos seus altos mastros, enquanto pequenas embarcações cruzavam vagarosamente o tapete d'água, com pessoas segurando guarda-chuvas. O forte de São Marcelo impõe-se na fren-

te da urbe, descortinando os casarios ainda com o traçado mais pesado do período colonial. Trapiches, armazéns, torres de igrejas, detalhes intrincados que oferecem indícios preciosos da cidade, como a fachada do mosteiro de São Bento e uma de suas torres. As suntuosas igrejas da região do Carmo e do Passo, com suas torres e terminações, representadas levemente pontiagudas. Detalhes perdidos de um tempo, eternizados no papel em um retrato de uma cidade e o mar. — R. D.



Panorama completo

*Carl Eduard Kretzschmar (1807–1858);
Friedrich Salathé (1793–1858); Johann Jacob
Steinmann (1800–1844)*

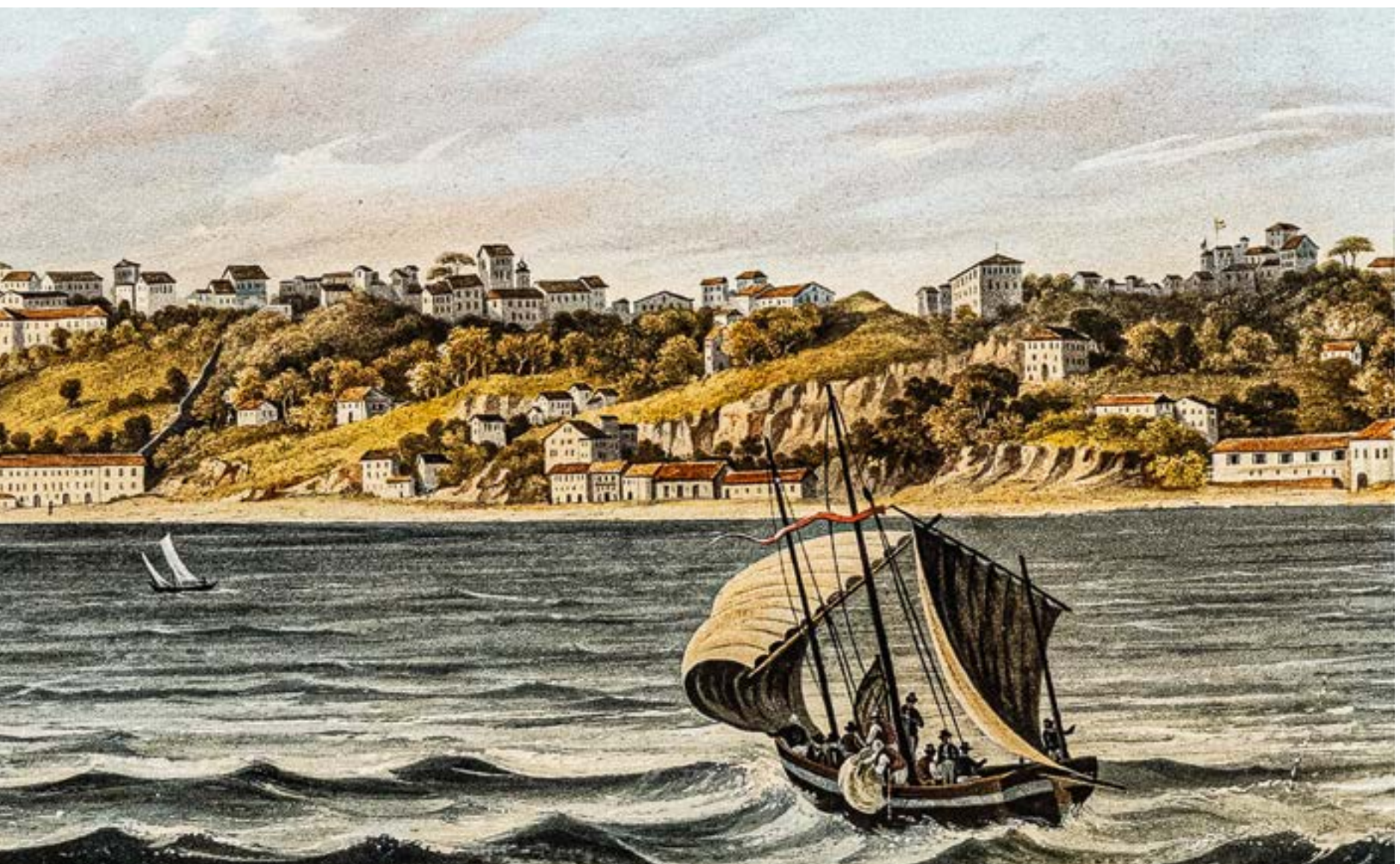
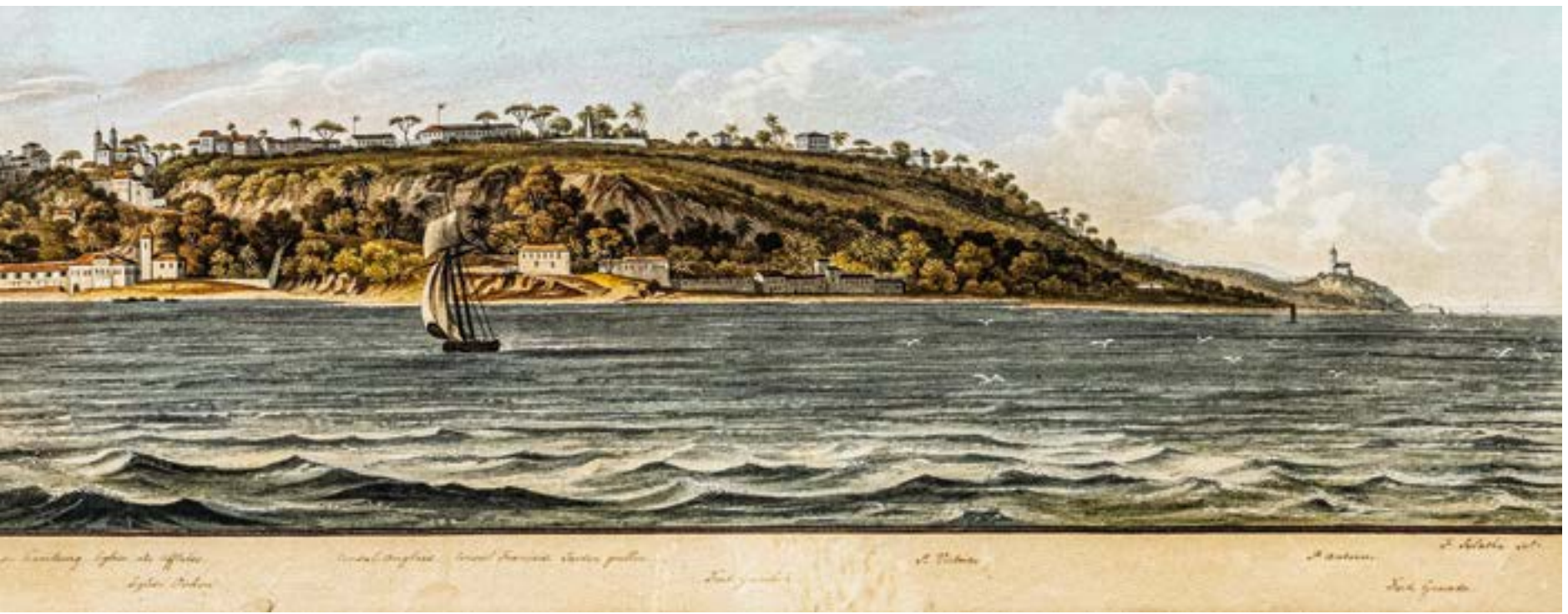
Panorama da cidade de São Salvador

Água-tinta, colorida à mão
1836-1844
16,6 x 99,5 cm

Cena exibindo o frontispício de Salvador e seus sobrados com fachadas brancas, banhados pelas águas da baía de Todos-os-Santos. Na extremidade da imagem, observa-se a igreja de Santo Antônio da Barra, local onde se pescavam baleias, conforme registrou o missionário Daniel Kidder nos anos de 1830. Seguindo uma extensão verde, em direção à Gamboa, temos o Passeio Público; o obelisco de D. João, inaugurado em 1815; o Unhão; o convento de Santa Tereza; a Preguiça, a igreja da Conceição, representada com arquitetura diferente da original do século XVIII (provavelmente uma aproximação estilística do artista); o teatro São João; a região da Sé e redondezas. — R. D.



Detalhe – Cidade de Salvador



Friedrich Salathé (1793–1858)

Vista da cidade de São Salvador na baía de Todos-os-Santos

Água-tinta

Anterior a 1858

51,5 x 114,5 cm

Essa vista panorâmica da baía de Todos-os-Santos tem gravação atribuída a Friedrich Salathé, responsável por algumas das gravuras mais bonitas de Salvador no século XIX. Impressiona o nível de detalhes das embarcações e das construções ao fundo, passando pelas cordas e velas dos barcos. Para os observadores da época, esse tipo de navio à esquerda — uma sumaca —, tinha um papel fundamental na vida cotidiana. Era a navegação de cabotagem que abastecia a capital de alimentos e produtos — importados ou produzidos no país — desde a época colonial. Homens em seus barcos arrastam cordas, puxam barris, velas, cestos, em uma baía sempre movimentada. Na época da imagem, o importante e disputado setor de cabotagem em Salvador contava com firmas de peso como a Jacinto Fernandes da Costa & Cia ou a Moreira, Rio & C. Ao longo do século XIX, a navegação a vapor iria dominar esses serviços.

Ao fundo, no lado direito, o artista retratou com precisão as torres da antiga igreja de São Pedro, já demolida, voltada para o mar. — R. D. e D. R.



VISTA DA CIDADE DE



G. Wirz; Hubert Clerget (1818–1899)

Vista da cidade de São Salvador na baía de Todos-os-Santos

Litografia a duas cores

1859

42,8 x 95 cm

A prancha apresenta a mesma composição da peça de Friedrich Salathé [pp. 202 e 203], também do século XIX. Até nos detalhes das embarcações e em outros elementos marinhos as imagens se cruzam. Clareiam-se ladeiras por entre escuras vegetações, por detrás de trapiches e outros edifícios na parte baixa às margens da praia. Velas, vapores e rodas em pás diversificam as embarcações e acusam as transformações técnicas mais interessantes para o cotidiano marítimo da cidade portuária, com a presença de escravizados no labor e no escape artístico do simplório violeiro no barco de maior destaque, no canto inferior esquerdo. — S. Q. L.





SALVADOR NA BAHIA DE TODOS OS SANTOS

Livros ilustrados com gravuras e mapas

As imagens a seguir fazem parte dos livros ilustrados do século XVI ao XIX presentes na Coleção Flávia e Frank Abubakir. Algumas delas estão inseridas em obras da chamada Brasileira Clássica. Segundo a definição de Rubens Borba de Moraes, essa categoria compreende os livros raros a respeito do Brasil, feitos de 1504 a 1900, de autoria estrangeira ou nacional. Dentro desse grande conjunto, parte das imagens aparece entremeando os textos principais das suas respectivas obras. Já outro grupo de representações integra os álbuns iconográficos, nos quais, como a denominação sugere, a iconografia ganha mais destaque e importância do que o conteúdo escrito. Selecionamos ainda algumas imagens dos livros que dizem respeito à história da tipografia no Brasil, testemunhos do processo de impressão dos livros no país a partir do século XIX.¹

A iconografia sobre a Bahia do século XVII está muito associada à guerra holandesa, como já é amplamente conhecido. A coleção possui o clássico *Rerum per Octennium in Brasilia*, de Caspar Barlaeus [p. 214], que contém o mapa *Sinus Omnium Sanctorum*, do cartógrafo Georg Marcgraf, e mais duas gravuras feitas a partir de desenhos do grande artista viajante Frans Post, posteriormente finalizados na Holanda.² Aspecto pouco lembrado, a tomada da entrada da enseada de Itapagipe, com destaque para o antigo forte da Ribeira, é uma das primeiras representações da capital para além do centro, que aparece somente ao fundo da imagem.

O núcleo urbano primacial de Salvador foi retratado em uma rica estampa elaborada por Bento Meilhas, publicada no *Jornada dos vassallos da Coroa de Portugal*, do padre Bartolomeu Guerreiro [p. 208]. Autores apontam que exemplares do livro com essa preciosa gravura são particularmente raros, como observamos na Coleção. Também bastante valiosa e editada somente em 1644, a *História da Companhia das Índias Ocidentais*, do importante historiador holandês Joannes de Laet [p. 210], possui uma representação da baía de Todos-os-Santos muito interessante dentro do repertório visual sobre a Bahia no período. A gravura *Vista do grande porto da Bahia de Todos os Santos Metrópole do Brasil* [p. 227] também se destaca na iconografia política do século XVII pela sua composição particular, com uma escarpa da capital baiana bastante acentuada e a presença dos brasões da Coroa portuguesa tomando boa parte da imagem. A obra faz parte do importante livro português *Istoria delle guerre del regno del Brasile*, de João José de Santa Teresa [p. 222], espécie de resposta editorial lusitana pela vitória contra os holandeses.

A partir do fim do século XVII, livros produzidos em outras nações europeias ampliaram a iconografia acerca da Bahia. No relato de viagem do francês François Froger, a gravura *S. Salvador — Capital do Brasil* [p. 231] é um relevante registro do frontispício da capital no início do século XVIII.

Relatos e álbuns testemunham a abundância iconográfica para a Bahia oitocenista. Na coleção estão

1. Sobre a bibliofilia e Brasileira Clássica, ver, entre outros: *Brasileira Itaú*. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

2. LAGO, Bia C. do e LAGO, Pedro C. do. *Frans Post: obra completa (1612-1680)*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

presentes muitas obras fundamentais, como: *Atlas zur Reise in Brasilien*, da dupla J. B. von Spix e C. F. P. von Martius [p. 239]; *Journal of a voyage to Brazil*, da autora inglesa Maria Graham [p. 234]; e *Views in South America, from original drawings made in Brazil, the River Plate, the Parana*, do inglês William Gore Ouseley [p. 262]. Menos conhecida é a edição italiana do relato do príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied [p. 238], onde consta uma valiosa gravura colorida à mão do porto de Ilhéus, no sul da capitania. Imagens da Bahia que merecem mais atenção e estudos aprofundados acompanham o quarto tomo de *Le Brésil: ou, histoire, moeurs, usages, etc.*, obra conjunta de Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis [p. 236]. O livro apresenta assuntos pouco visitados na iconografia baiana, a exemplo da venda e compra de escravizados e a pesca de baleias. Relacionada à política do governo imperial e bastante visitada na pintura e na fotografia oitocentista, a cachoeira de Paulo Afonso é apresentada na grande publicação — impressa no Brasil, vale frisar — do engenheiro alemão Henrique Guilherme F. Halfeld [p. 270]. Por fim, o conhecido *Le Brésil*, organizado pelo francês Émile Levasseur e com ampla colaboração do barão do Rio Branco [p. 276], é prova do desenvolvimento técnico da ilustração fotográfica no Brasil no fim do século XIX. A obra apresenta cenas da capital e do interior em ilustrações híbridas, com a inserção de elementos às fotografias, em sua maioria de Guilherme Gaensly e Rodolpho Lindemann.³ — D. R.

3. LEVASSEUR, E. *Le Brésil*. In: *Brasiliana Itaú*. Rio de Janeiro: Capivara, 2014. p. 196. Sobre hibridismo na litografia a partir da fotografia, ver: ANDRADE, Joaquim Marçal F. de. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

Bartolomeu Guerreiro (1564–1642)

Jornada dos vassallos da Coroa de Portugal

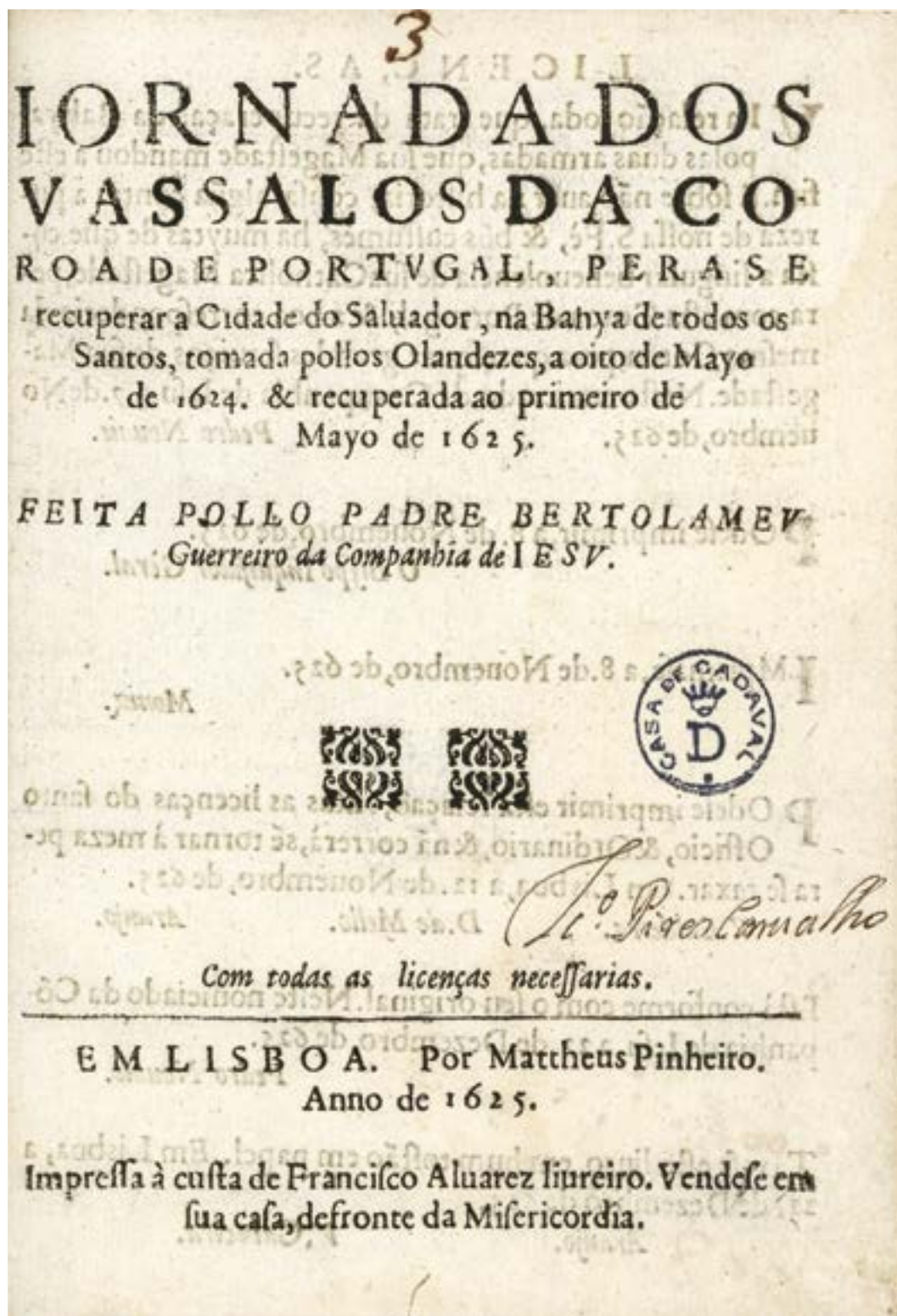
[Jornada dos Vassallos da Coroa de Portugal, pera se recuperar a Cidade do Salvador, na Bahya de Todos os Santos, tomada pollos Olandezes, a oito de Mayo de 1624. & recuperada ao primeiro de Mayo de 1625.]
20,5 x 14,7 cm

Lisboa: Mattheus Pinheiro, 1625.

A *Jornada dos Vassallos* trata da reconquista hispano-lusa de Salvador da invasão da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais em 1625, escrita pelo jesuíta português Bartolomeu Guerreiro (1564–1642).

Salvador era estrategicamente importante por ser o principal porto do Atlântico Sul e a principal cidade do Brasil, tornando-se alvo dos interesses comerciais dos holandeses que desejavam manter ali muitas redes comerciais estabelecidas pela Companhia Holandesa das Índias Ocidentais (WIC). Os relatos portugueses são extremamente raros em comparação com os relatos produzidos pelos holandeses. Nesse contexto, a história de Guerreiro é um registro altamente valioso da interpretação portuguesa dos acontecimentos, ainda mais por ter sido publicada apenas cerca de sete meses após o cerco.

É o primeiro registro impresso da retomada da Bahia pela armada luso-espanhola em 1625. Foi feito quase imediatamente após a restauração da Bahia, e já estava pronto no fim do referido ano. Há até a suspeita de que tenha sido censurado, nunca confirmada. Há algumas variantes da mesma edição. Seu valor é acrescido por trazer um detalhado mapa de Salvador, gravado em metal, de grande raridade. Só as principais coleções têm a *Jornada dos Vassallos*, relato fundamental para entender a invasão holandesa da Bahia. — P.M.





A retomada de Salvador pela Jornada dos Vassalos

A gravura de Bento Mealhas (Benedictus Mealius Lusitanus) é um dos mais detalhados mapas da capital baiana impressos no século XVII, sendo superado apenas pelos mapas desenhados por João Teixeira Albernaz (c. 1616) e Joos Coecke (1624). Registra a retomada de Salvador pela Jornada dos Vassalos, conflito entre holandeses e forças luso-espanholas, ocorrido em 1625. A imagem detalha o cerco aos holandeses pelo mar, com a formação da armada luso-espanhola em meia lua, e, por terra, o posicionamento dos acampamentos militares dos sitiados ibéricos. Mostra a cidade entre o convento de Nossa Senhora do Carmo, no limite norte, e o mosteiro de São Bento, ao sul, destacando também o dique projetado pelos holandeses, no ano anterior. — P. M.



Detalhe – A retomada da cidade de Salvador



Baía de Todos-os-Santos

Joannes de Laet (1581–1649)

História ou relato verídico dos feitos da Companhia Privilegiada das Índias Ocidentais,

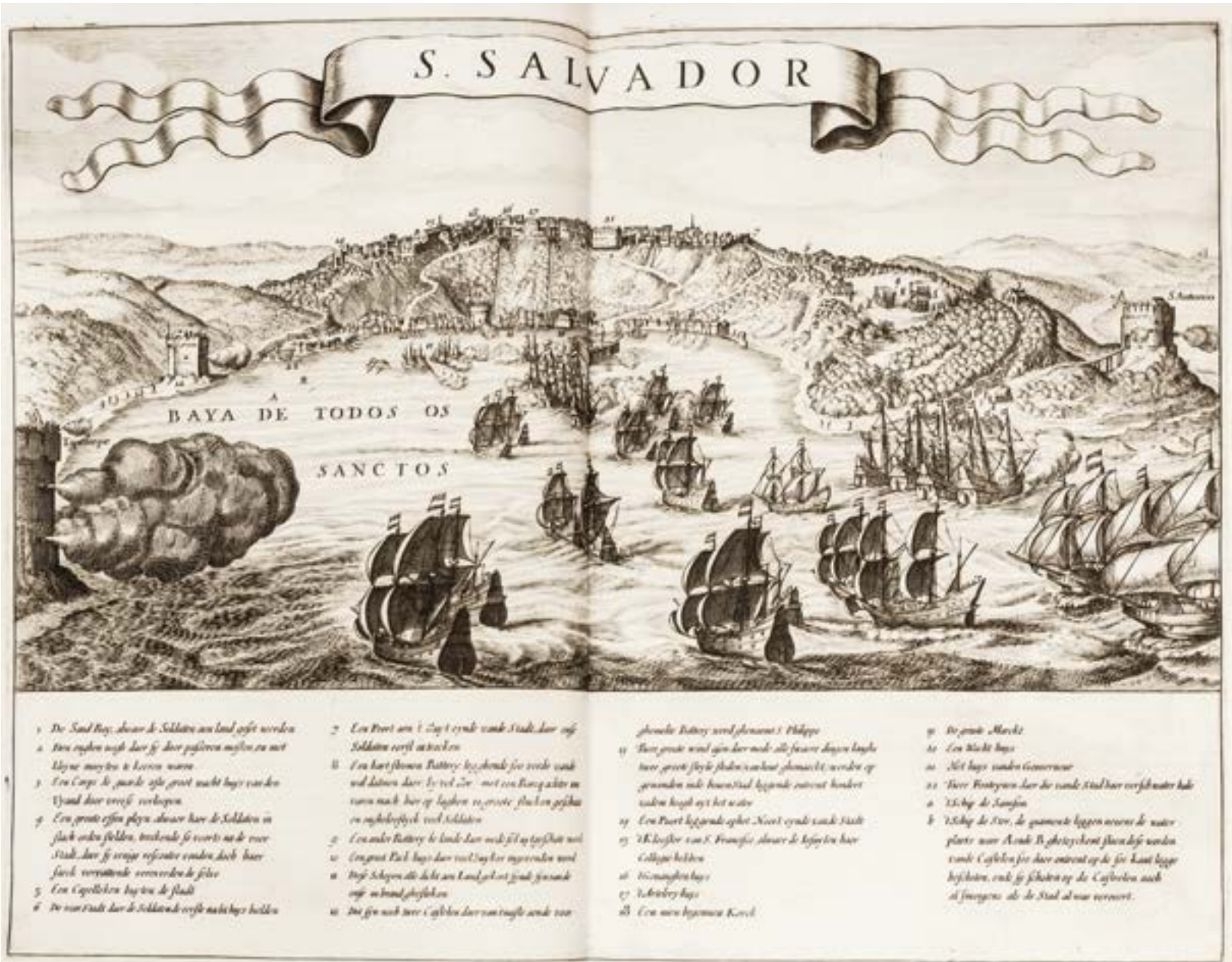
desde o seu início no fim do ano seiscentos e trinta e seis; Incluído em treze livros, e ilustrado com várias placas de cobre.

[Histoire Oÿte laerlijck Verhael van de Verrichtighen der Geoctroyeerde West-Indische Compagnie, Zedert haer Begin tot het eynde van't jaer seshien hondert ses-entertich; Begrepen in Derthien Boecken, ende met verscheyden koperen platen verciert] Leiden: Bonaventuer & Abraham Elsevier 1644

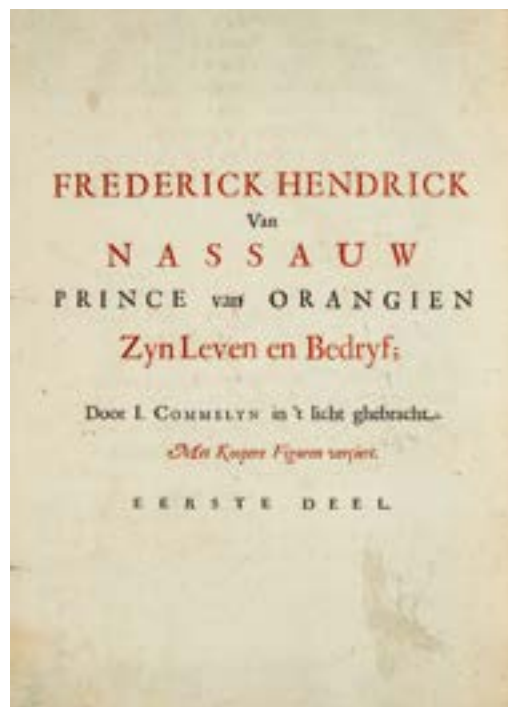
Este livro é valioso. Trata-se da História da Companhia das Índias Ocidentais, atualmente bastante rara, contendo 14 mapas e gravuras que representam as vistas de Bahia, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Seu autor, Joannes de Laet, possuía informações privilegiadas por ser um dos Heeren XIX ou seja, um dos 19 diretores que formavam a alta administração da empresa que conquistou a cidade de Salvador em 1624. — P. M.



Detalhe – Frota marítima em direção à cidade de Salvador



São Salvador



Isaac Commelin

Vida e atividades de Frederico Henrique, príncipe de Orange

[Fredrick Hendrick van Nassauw Prince va[n] Orangien zyn leven en bedryf] Amsterdam: Jodocus Janssonius 1651

Extensamente ilustradas, trata-se das primeiras edições de obras dedicadas à biografia e fatos militares dos três estadistas e príncipes de Orange (William de Nassau; Maurício de Nassau e Frederick Hendrik), entre os séculos XVI e XVII. Nas páginas das obras, encontramos folhas de rosto, retratos, brasões e belas ilustrações coloridas à mão, com realces em ouro, além de uma imensa quantidade de informações acerca das conquistas holandesas e do comércio nas Américas. Especificamente sobre a Bahia, as obras trazem duas representações — de um belíssimo apelo colorido — das batalhas ocorridas na Bahia, que circularam fartamente na Holanda em particular, e na Europa, em geral. Mapas sobre a Bahia começaram a ser produzidos poucos dias após as primeiras notícias chegarem no porto holandês, como parte de uma série de iniciativas da Companhia das Índias Ocidentais em consolidar uma versão "oficial" sobre sua empreitada no Brasil, reduzindo o ruído de possíveis críticas e, ao mesmo tempo, dar conta do interesse sobre os negócios da companhia na Holanda. Imagens eram eficazes em dar credibilidade ao relato escrito dos livros. — D. R.



A captura de um butim de açúcar na Baía de Todos-os-Santos em 1627

A gravura representa o ataque de Piet Hein (1577-1629) ao Recôncavo baiano, em 1627. Eficiente almirante a serviço da Companhia das Índias, foi um dos responsáveis pela captura de Salvador, em 1624, conduzindo o assalto à capital. Em 1627, Piet Hein voltou a atacar e esteve por duas vezes na baía de Todos-os-Santos. A primeira delas foi no dia 1º de março e a segunda em 10 de junho, quando

saqueou 22 navios, em um total de 2.000 caixas de açúcar. No entanto, perdeu o capitânia Amsterdam, ou seja seu navio principal, que encalhou no Banco da Panela — um depósito de areia defronte ao Forte São Marcelo — frontal à cidade, indo a pique após ser bombardeado, a partir dos fortes da Cidade Baixa. — P. M.



Detalhe – Ataque de Piet Hein



S. Salvador

Mapa de Claes Janszoon Visscher, artista contratado pela Companhia das Índias Ocidentais, que, com o auxílio do cartógrafo Gerritsz, funcionário da Companhia, produziu uma das primeiras imagens sobre os eventos na Bahia. Politicamente engajada, a imagem era uma representação dramatizada da batalha, com uma sensível deformação da dimensão da baía de Todos-os-Santos para destacar a força da esquadra holandesa diante dos ataques de defesa dos portugueses. — D. R.

Caspar Barlaeus (1584–1648)

História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau

[Rervm per octennivm in Brasília et alibi nuper gestarum, Sub Praefectura Illftriffimi Comitis I. Mavritii, Nassoviae, &c. Comitis, Nunc Vefallae Gubernatoris & Equitatus Foederatorum Belfii Ordd. Fub Avriaco Ductoris, Historia]

Amsterdã: Ioannis Blaev
1647

A obra mais famosa sobre o Brasil holandês, escrita pelo poeta e humanista Gaspar Barléu ou, em latim, Caspar Barlaeus, panegirista do conde João Maurício de Nassau. Publicado originalmente em 1647, o trabalho tinha como objetivo fundamental tornar públicos, na Holanda, os feitos do governo de Nassau, criando estofo político para a manutenção das ações holandesas do outro lado do Atlântico. A obra traz três representações fundamentais para a iconografia setecentista sobre a Bahia e todas elas fazem referência à presença da esquadra naval holandesa, em razão do caráter político da publicação. Duas gravuras foram feitas a partir dos desenhos do importante pintor Frans Post. Uma delas, reproduzida ao lado, apresenta a vista da região da Penha, adentrando a baía de Todos-os-Santos. Segundo a bibliografia especializada sobre o autor, Post finalizou os desenhos para encaminhar ao gravador Jan Brosterheuzen, por volta de 1645, tendo como base esboços — atualmente perdidos — feitos ao longo dos anos. Outro desenho apresenta um incêndio em engenhos na Bahia, datado de abril de 1640. — P. M. e D. R.





[acima]

Forte de São Bartolomeu

Esta é a gravura original que foi reproduzida em obras posteriores (ver p. 162 e 168), mostrando o forte de São Bartolomeu, que esteve sob ataque dos holandeses em 1638. — P. M.

[ao lado]

Baía de Todos-os-Santos

Em detalhe do mapa de origem holandesa, ficou registrado em linha pontilhada todo o itinerário dos invasores nos dias seguintes ao desembarque das tropas de Nassau, em abril de 1638. Os termos empregados, alguns em latim, significam: *Hic Exfcenftiones Fecit Comes* (“aqui vêm os expedicionários”); *R. Tapezipe* (“atual rio do Cobre”); *Engo Tepezipe* (“engenho Tapagipe de Diogo Moniz”); *Hic transitu Comitum prohibere condbatur hostis* (“neste ponto, contava proibição para evitar inimigo”); *F. S. Phillippe* (“forte de Monte Serrat”). — P. M.





Caspar Barlaeus (1584–1648)

História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil sob governo do príncipe João Maurício de Nassau

[Brasilianische Geschichte bey achtjähriger in selbigen Landen geführter Regierung des Fürsten Johann Moritz zu Nassau]

16 x 9,5 cm

Claves: Tobias Silberling

1659

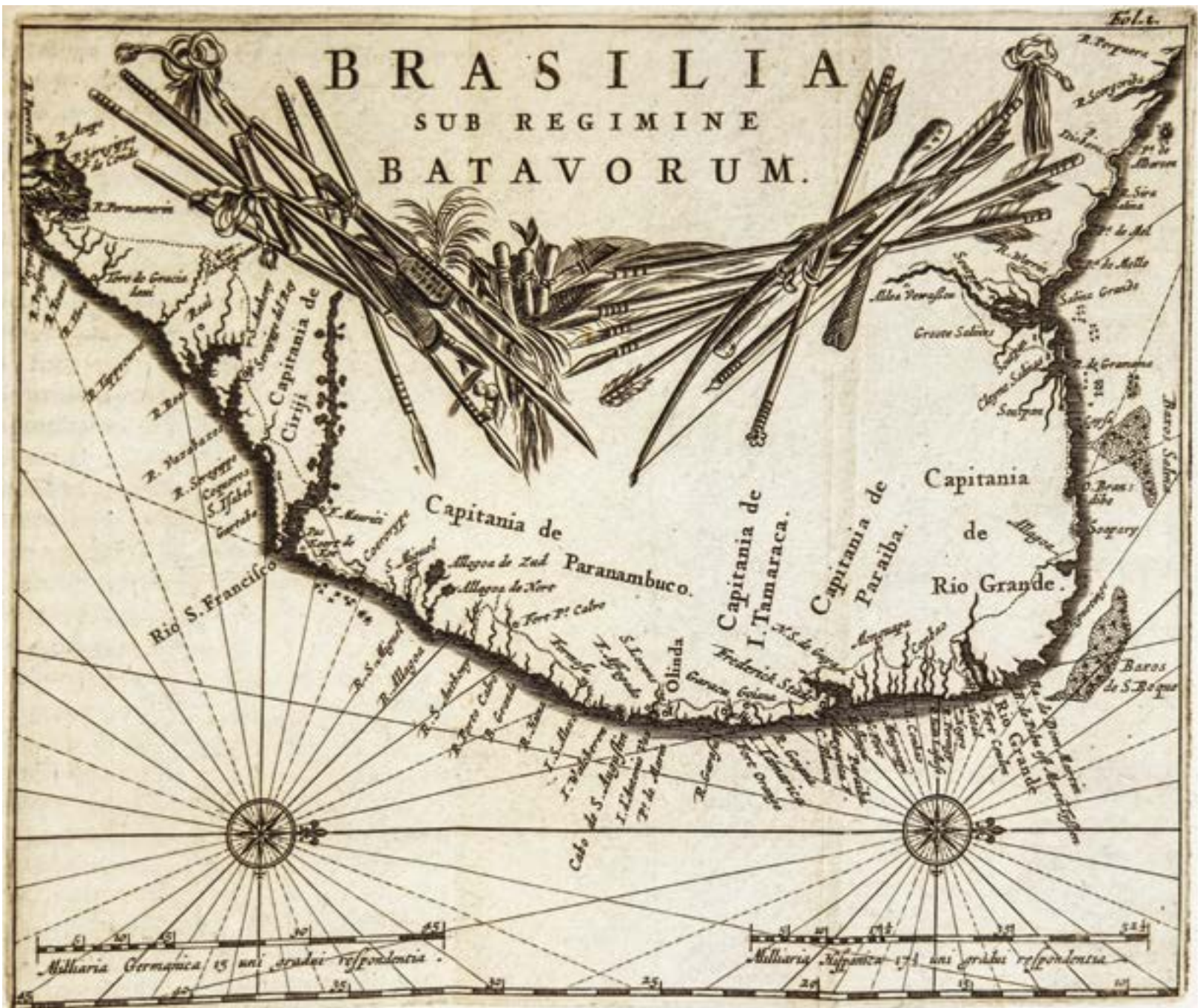
Essa tradução alemã do livro de Barlaeus é mais rara do que a segunda edição latina, também impressa por Tobias Silberling. Tem a particularidade de possuir um relato da vida do conde de Nassau após sua partida de Pernambuco, que não existe em outras edições. Traz um mapa, voltado para oeste, com os limites geográficos do Brasil holandês (Brasilia sub Regimine Batavorum), Sergipe e litoral norte da capitania da Bahia, incluindo os rios Real, Itapicuru e Joanes, bem como a localização da torre de Garcia d'Ávila, em Tatuapara. Outro mapa, com o título em alemão e feito exclusivamente para esta edição, indica as conquistas holandesas na África e América do Sul, revelando a dimensão atlântica da guerra contra os territórios e entrepostos portugueses estabelecidos no Tratado de Tordesilhas. — P. M.



As regiões da América e de África que foram conquistas dos neerlandeses

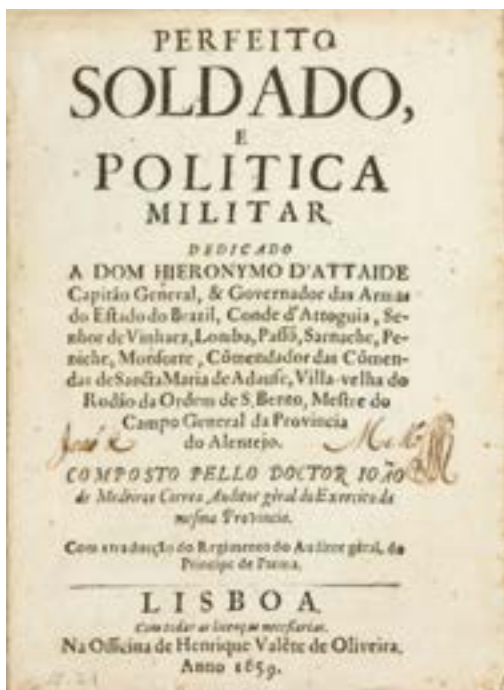


Detalhe – Costa baiana



Brasil sob o regime holandês

O mapa mostra a extensão territorial do Brasil holandês no seu apogeu, por volta de 1640, incluindo as capitanias de Pernambuco, Paraíba, Itamaracá, Rio Grande e Sergipe. A pressão militar dos holandeses sobre a Bahia foi constante entre 1638 e 1640, com a destruição dos canaviais de parte a parte. O mapa mostra a Casa da Torre de Garcia d'Ávila, em Tatuapara, atual Praia do Forte, para onde se retirou os 1300 homens do Exército de Pernambuco, em 1637. Um detalhe importante é a indicação minuciosa do caminho por terra (linha pontilhada) entre a Bahia e Pernambuco, a mesma rota que, em parte, foi trilhada pela marcha militar chefiada por Luiz Barbalho Bezerra, entre o Porto do Touro, no Rio Grande, e a cidade de Salvador. — P. M.



João de Medeiros Correia

Perfeito soldado, e política militar

Lisboa. Com todas as licenças necessárias.
Na Officina de Henrique Vale[n]te de Oliveira.
Anno 1659.

Livro procurado por colecionadores de Brasileira por trazer a gravura de R. Roedolf, impressa em 1659, intitulada Hieronimus Attaidius Attoquiæ Comes Olim Ultra Montana Provinciæ Nvnc Totivs Brasilie Moderator. Anno Ætatis Svæ XXXVII. Trata-se do retrato de D. Jerônimo de Ataíde (1610-1665), sexto conde de Atouguia, que serviu como governador e capitão-general do Estado do Brasil.

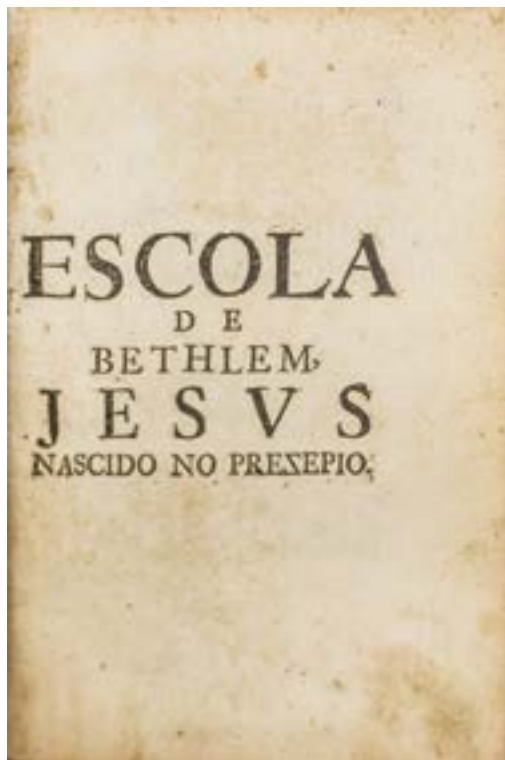
D. Jerônimo de Ataíde foi um dos nobres que apoiaram ativamente a Restauração da Independência de Portugal em 1640, após 60 anos de domínio espanhol, sendo parte do círculo que apoiava a aclamação de D. João IV, o primeiro monarca da dinastia de Bragança, no trono português. Sua fidelidade à nova dinastia garantiu a ele um papel de destaque nos círculos políticos da época e o levou a ocupar vários cargos importantes no governo, como o Conselho de Estado, o principal órgão de aconselhamento ao rei.

Foi governador-geral do Brasil entre 1654 e 1657, logo após a expulsão dos holandeses de Pernambuco, período decisivo para a consolidação do país. A sua atuação na capitania da Bahia insere-se em um contexto de reconstrução e reorganização tanto no plano militar quanto no econômico. Uma das principais preocupações de D. Jerônimo



Hieronimus Attaidius Attoquiæ Comes Olim Ultra Montana Provinciæ Nvnc Totivs Brasilie Moderator.
Anno Ætatis Svæ XXXVII.

foi a defesa contra possíveis novos ataques estrangeiros, especialmente dos holandeses, que poderiam tentar retomar o Brasil. Ele ordenou a construção de fortificações, principalmente na Bahia, que manteve sua posição estratégica como centro administrativo e militar da América portuguesa. — P. M.



Alexandre de Gusmão (1629–1724)

Escola de Belém, Jesus nascido no presépio

[Escola de Bethlem, Jesus nascido no prezepio pello p. Alexandre de Gusmam da Companhia de Jesu da Provincia do Brazil : dedicado ao Patriarcha S. Joseph] Évora: Officina da Universidade 1678

O livro *Escola de Bethlem, Jesus Nascido no Presépio* (1678), escrito pelo jesuíta Alexandre de Gusmão (1629–1724) e publicado em Évora, Portugal, é uma obra religiosa que faz parte da literatura barroca e jesuítica do século XVII. Alexandre de Gusmão foi um destacado intelectual e membro da Companhia de Jesus, tendo dedicado grande parte de sua vida à produção de textos de caráter devocional e catequético.

O título da obra já aponta para a centralidade do tema da Natividade de Cristo, ocorrida no presépio em Belém, e indica uma abordagem didática e formativa, como sugere a palavra "escola" no título, frequentemente usada na literatura religiosa da época para indicar instrução espiritual e moral.

Em termos estilísticos, o livro está alinhado com as características do Barroco, corrente literária e artística marcada por uma linguagem rica em metáforas, simbolismos e figuras de linguagem que buscam elevar a espiritualidade e a de-



Gravura alegórica da fundação do seminário de Belém de Cachoeira

voção por meio do encantamento estético e do mistério. Gusmão usa, portanto, elementos retóricos para despertar nos leitores não apenas a compreensão intelectual dos mistérios divinos, mas também uma experiência emocional e espiritual profunda.

A publicação em Évora, um importante centro editorial e religioso do século XVII

em Portugal, reflete a importância da obra no contexto da contrarreforma católica, em que os jesuítas desempenhavam um papel crucial na disseminação dos ideais católicos em resposta ao protestantismo, enfatizando o ensino religioso, a moral cristã e a espiritualidade devocional. — P. M.

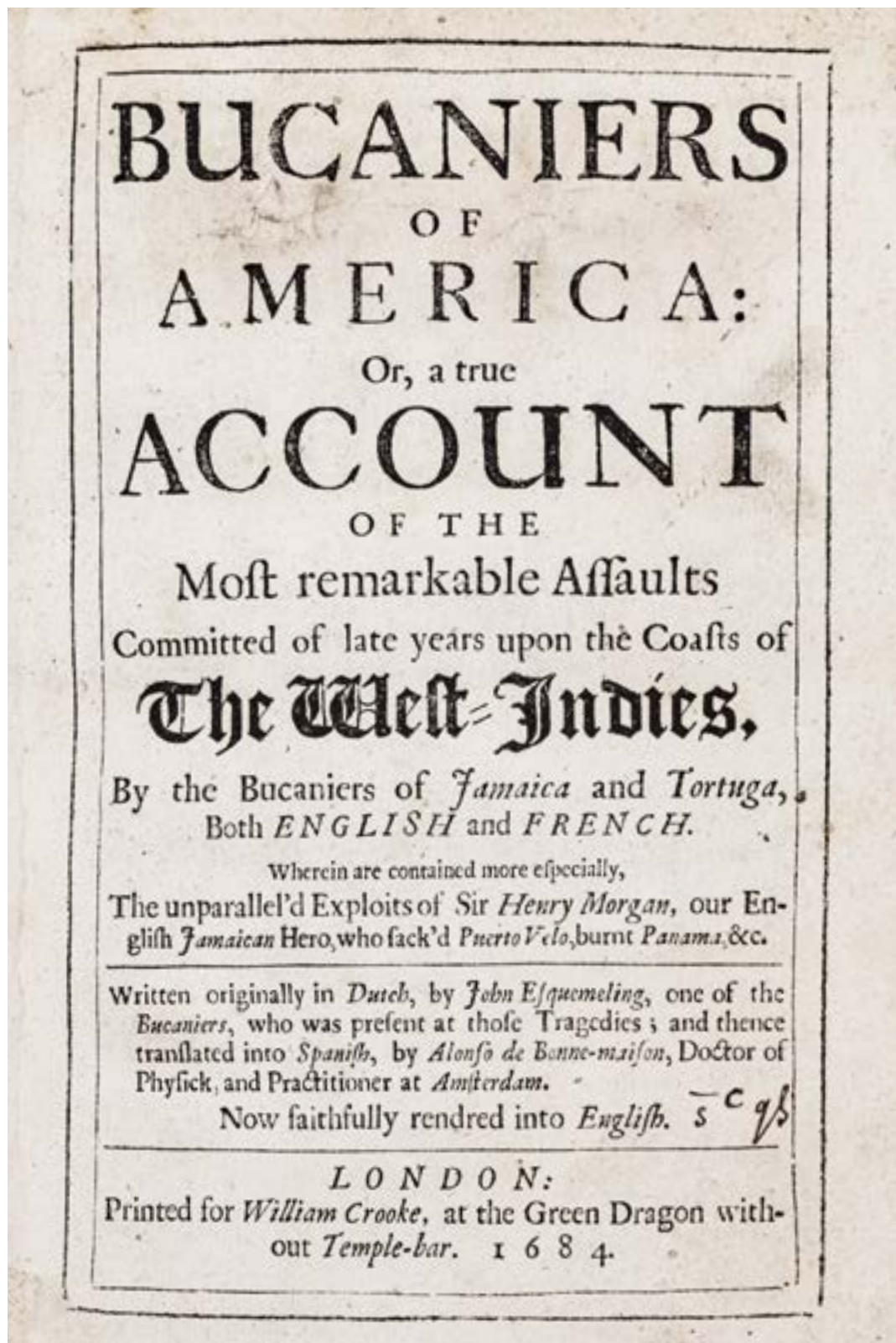
John Esquemeling

Bucaneiros da América

[Bucaniers of America, or a True Account of the Most Remarkable Assaults Committed of the Late Years upon the Coasts of the West Indies...]

Londres: Printed for William Crooke
1684

A primeira edição inglesa do famoso livro sobre piratas de Alexandre Olivier Exquemelin (c. 1645 – c. 1707), com a rara quarta parte de Basil Ringrose descrevendo as viagens do capitão Bartholomew Sharp, tornando-se uma das principais fontes para a História dos bucaneiros ingleses e franceses, que assediaram e atacaram as colônias espanholas, principalmente no Caribe, durante o século XVII. O relato de Exquemelin narra as aventuras, a vida, a moral, os saques, as pilhagens dos piratas que navegavam pelos mares na última parte do século XVII, juntamente com uma descrição completa do Caribe, onde eles operavam. Alexandre Olivier Exquemelin foi considerado holandês por muito tempo, já que a primeira edição de seu livro *De Americaensche Zee-Roovers* (Os bucaneiros da América) publicado em Amsterdã em 1678 era em holandês. Mas Exquemelin nasceu em 1645, no porto de Honfleur, no norte da França, descendente de boticários huguenotes. Começou sua vida como químico antes de passar alguns anos com os piratas como cirurgião de navio. Ele participou das expedições do notório bucaneiro inglês Henry Morgan, um dos nomes mais famosos da pirataria (chamado John no livro), incluindo seu ataque a Maracaibo em 1669, e um ano depois, do seu ataque ao Panamá. Em 1674, Exquemelin se juntou à Marinha holandesa, servindo com a frota do almirante Adriaansz Michiel de Ruyter nas guerras contra os franceses. Após a morte do referido almirante em 1676, ele retornou a Amsterdã, recebeu cidadania e obteve sua qualificação como cirurgião de navio em outubro de 1679. Durante seu tempo em Amsterdã, ele ofereceu seu manuscrito contendo a descrição de sua vida anterior ao editor Ten Hoorn, que o traduziu, adaptou aos padrões holandeses e o imprimiu em 1678. O livro se tornou imediatamente tão popular que traduções foram logo publicadas, incluindo uma em alemão (1679) e em espanhol (1681), com o título de *Piratas de la America*. A primeira edição em inglês, publicada por um William Crooke,



Folha de rosto

apareceu em 1684 sob o título *Bucaniers of America: or, a true account of the most remarkable assaults committed of late years upon the coasts of the West-Indies*.

O livro traz um retrato de Rock Brasileiro (c. 1630–c. 1671), um pirata holandês, nascido em Groningen, que atuou como corsário na Bahia, e Port Royal, para onde se mudou em 1654. Sua carreira de pirata durou do referido ano até seu desapareci-

mento por volta de 1671. Ele ficou famoso por seu retrato publicado no livro de Alexandre Exquemelin, em 1678, *De Americaensche Zee-Roovers* (Os bucaneiros da América). O autor não revela o nome verdadeiro de Brasileiro, mas há indícios que seu nome de batismo era Gerit Gerritszoon e que teria vindo com a família para o Brasil holandês. — P. M.



João José de Santa Teresa (1658–1733)

História das guerras do Reino do Brasil, ocorridas entre a Coroa de Portugal e a República da Holanda

[Istoria delle guerre del Regno del Brasile, accadute tra la Corona di Portogallo e la Republica di Olanda]

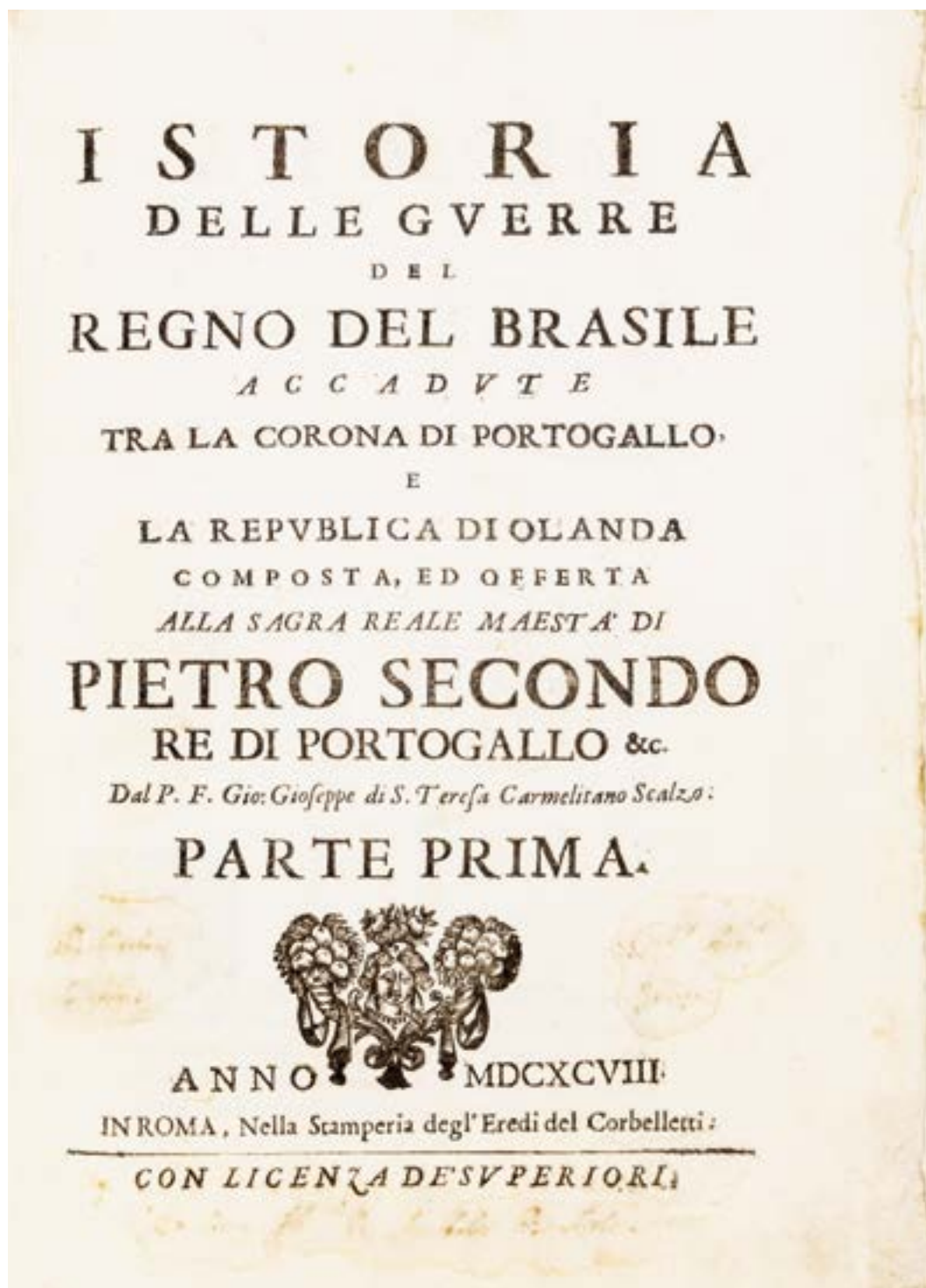
Roma: Corbelletti

1698

Edição original da luxuosa obra do carmelita português João Noronha Freire que adotou o nome religioso de João José de Santa Teresa. Há exemplares datados de 1700, devido a uma reimpressão do frontispício, inserido nos livros que não haviam sido comercializados. Escrita em italiano, impressa com esmero e patrocinada com o subsídio de 5 mil cruzados do rei D. Pedro II, trata das guerras holandesas no Brasil entre 1624 e 1654. Os retratos do referido monarca e de D. João IV foram desenhados pelo artista romano Andrea Antonio Orazi e gravados pelo francês Benedito Farjat (Benedictus Fariat), que cuidou também da portada da obra. As cinco gravuras relativas à Bahia foram desenhadas por Orazi e abertas por Hubert Vincent, com exceção de uma, o mapa Regno del Brasile parte nobilissima del mondo nuovo, gravado por Vincent e pelo francês Antonius Donzel. Este mapa, voltado para o oeste, apresenta a América portuguesa, entre a Guiana e o rio da Prata.

Quase todo o conteúdo do livro já havia sido bastante divulgado por cronistas que antecederam Santa Teresa, mas apresenta algumas informações menos conhecidas. Registra o naufrágio do Nossa Senhora do Rosário, ocorrido em março de 1648, quando a esquadra portuguesa enfrentou uma frota do almirante Witte Corneliszoon de Witt na baía de Todos-os-Santos. Os galeões holandeses Utrecht e Huys van Nassau flanquearam a nau Nossa Senhora do Rosário, sob comando do frei Pedro Carneiro de Alcaçovas, da Ordem Militar de Malta. O português então decidiu botar fogo no paiol de pólvora, sacrificando sua tripulação, mas destruindo completamente o Utrecht e fazendo encalhar o Huys van Nassau, na altura da praia de Cacha-Pregos, em Itaparica. Restaram apenas 26 sobreviventes.

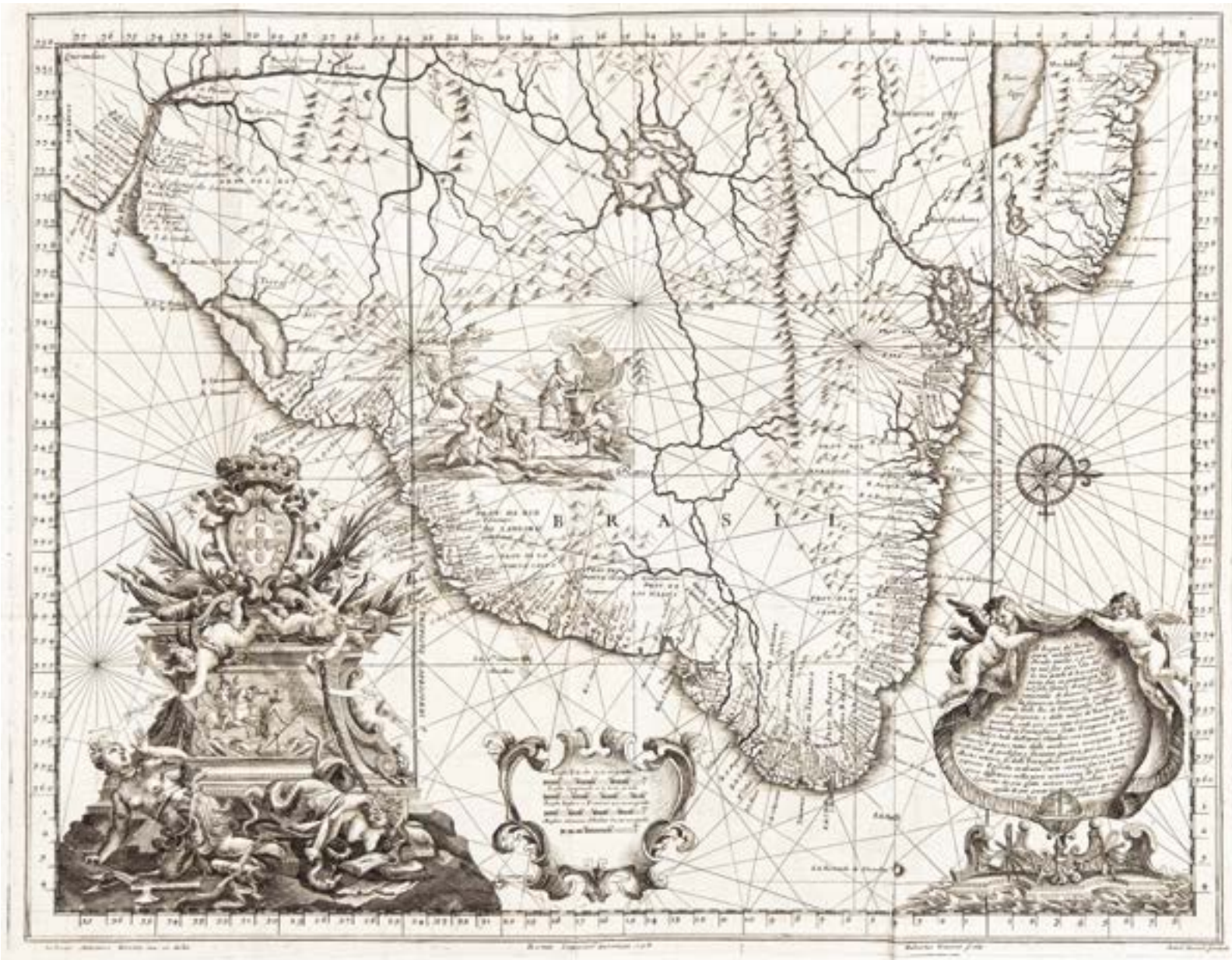
O alto valor do livro legitima-se, mesmo, pelas suas belíssimas gravuras. O mapa Provincie della Baia e di Sergippe assinala os limites do Brasil Holandês, com o forte Maurício na margem esquerda do rio São



Folha de rosto

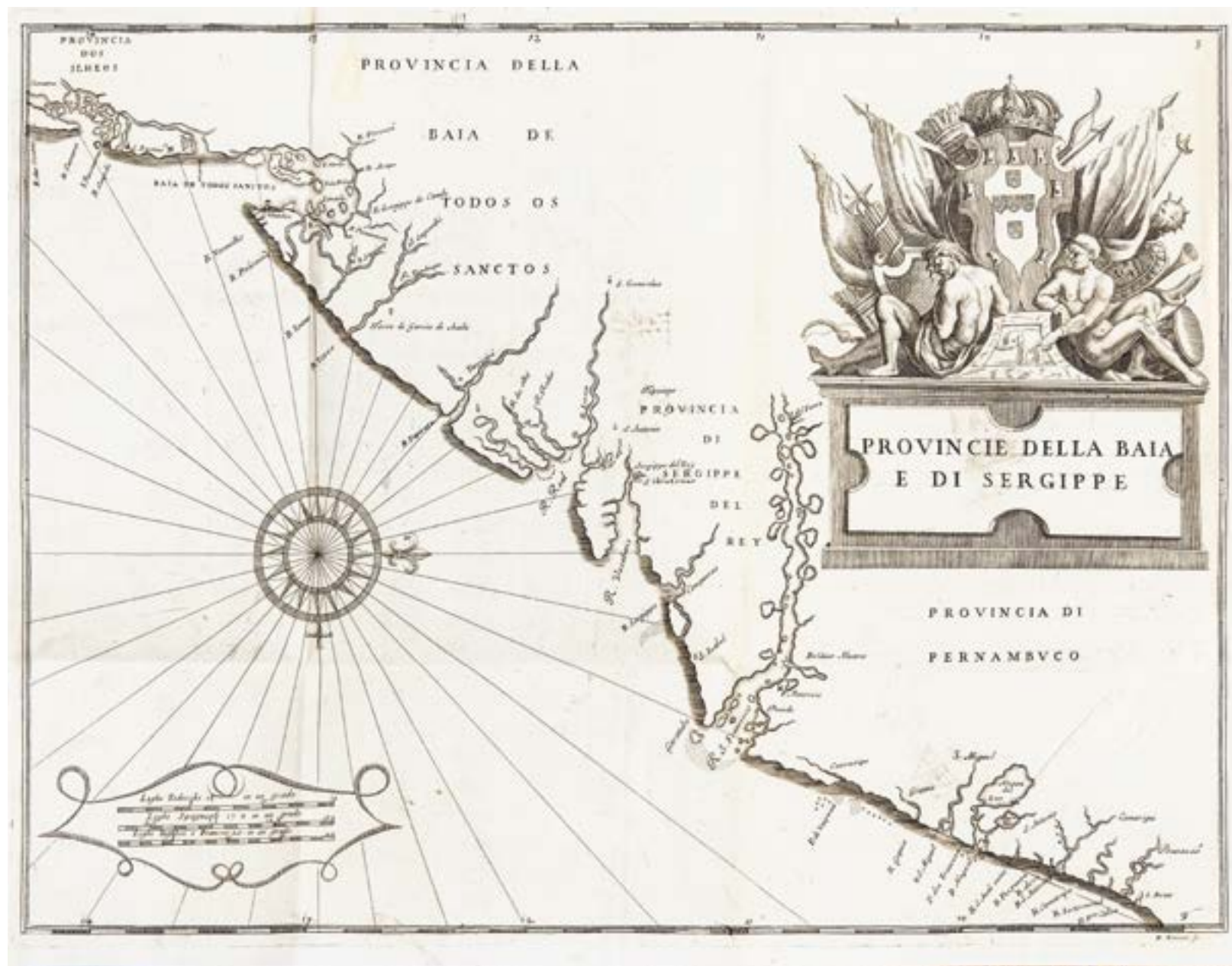
Francisco, território atual de Alagoas. Em direção ao sul, apresenta a capitania de Sergippe e a cidade de São Cristóvão, bem como os rios Vaza-Barris, Real e Itapicuru. Na Bahia, indica a localização da casa da torre de Garcia d'Ávila, no rio Joanes, alcançando a baía de Todos-os-Santos e de Camamu, já em Ilhéus. Segue-se o mapa Geografia della marina della Citta dela Baia, entre Itapuã e a atual cidade de Cachoeira, subindo o rio Paraguaçu, dando destaque para a grande quantidade de engenhos no Recôncavo baiano. Traz um cartucho com a planta de

Salvador, mostrando a ampliação do fosso do dique no sentido norte, atrás do convento das Carmelitas e do forte de Santo Antônio Além do Carmo. A gravura seguinte traz um mapa entre Ilhéus e o Rio de Janeiro, com ênfase nas capitanias de Porto Seguro e do Espírito Santo, indicando que a primeira era estagnada, sem povoações, e ocupada por indígenas aimorés. Por fim, a gravura Veduta del gran Porto della Baia metropoli del Brasile mostra uma curiosa representação da cidade de Salvador entre a ponta do Padrão e Itapagipe. — P. M.



Reino do Brasil, parte muito nobre do Novo Mundo

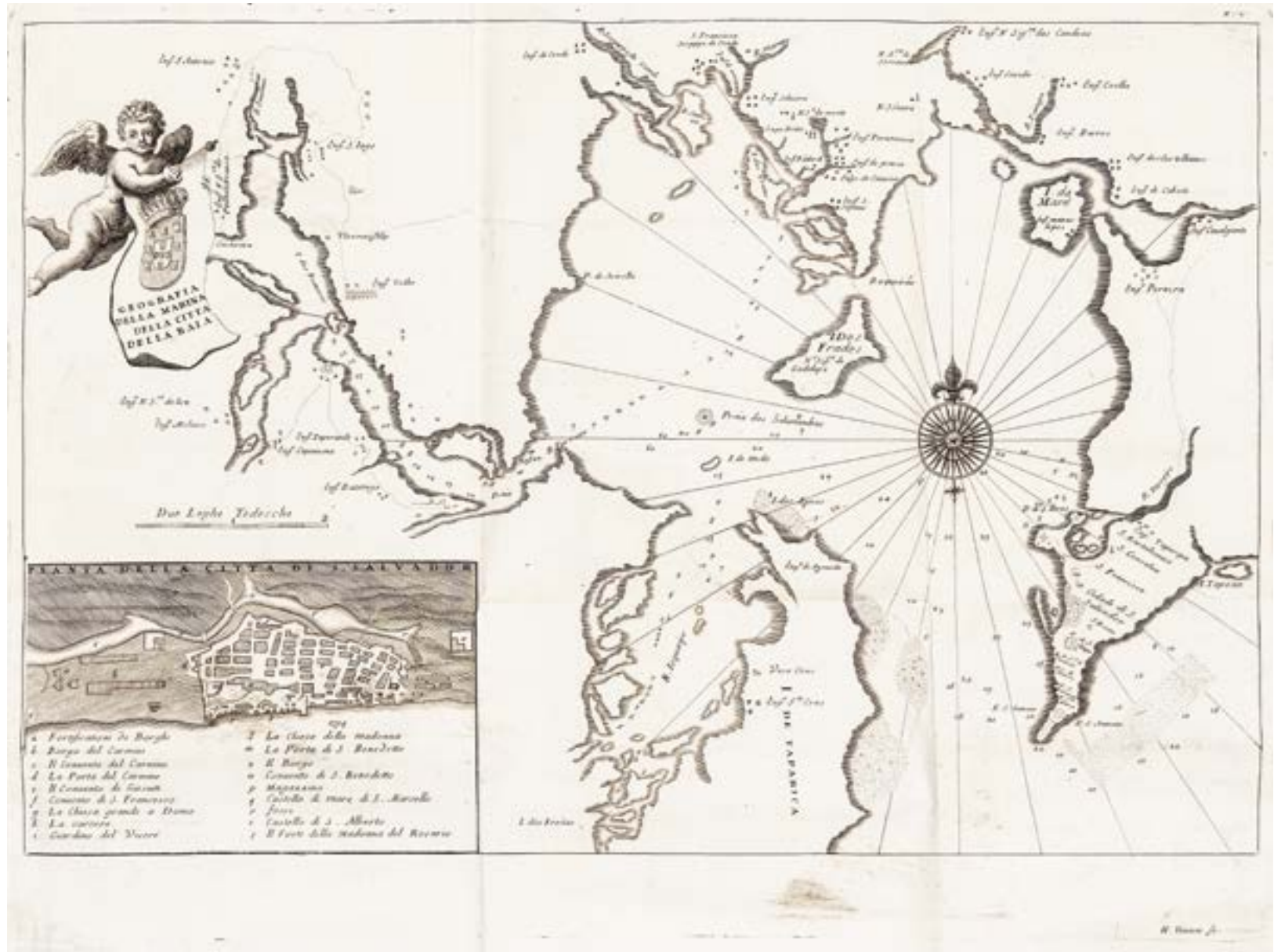
Gravado por Hubert Vincent e pelo francês Antonius Donzel, o mapa *Regno del Brasile parte nobilissima del mondo nuovo* apresenta uma América portuguesa que vai muito além do Tratado de Tordesilhas (1494), alcançando, no limite oeste, o mítico Lago Parime ou Lago Parima, em cuja localização estaria a lendária cidade de Eldorado, também conhecida como Manoa. Já ao sul, chega ao rio da Prata e à capitania de São Pedro do Rio Grande. Na carta, o rio São Francisco tem uma nascente imaginária, a partir de uma confluência de rios inexistentes. Na Bahia, além de indicar Salvador, assinala os rios Real, Itapicuru, Pitanga, Pedras, Paraguaçu (rio da Cachoeira) e Jaguaripe. Indica também a região onde ficavam diversos engenhos que Piet Heyn (Piet Hein) [p. 212] atacou em 1627, para levar caixas de açúcar. — P. M.



Províncias da Bahia e de Sergipe

Desenhado por Andrea Antonio Orazi e aberto por Hubert Vincent, o mapa *Provincie della Baia e di Sergippe* assinala os limites do Brasil Holandês, com o forte Maurício na margem esquerda do rio São Francisco, território atual de Alagoas. Na capitania de Sergipe de El Rey, assinala a cidade de São Cristovão, algumas igrejas e desenha os volumosos rios locais, a exemplo do Vaza-barris e seus afluentes. Segue, no sentido sul, para o rio Real e o rio Itapicuru.

Na Bahia, indica a localização da casa da torre de Garcia d'Ávila, no rio Joanes, alcançando a baía de Todos-os-Santos, Salvador, Morro de São Paulo e a baía de Camamu, já em Ilhéus. — P. M.



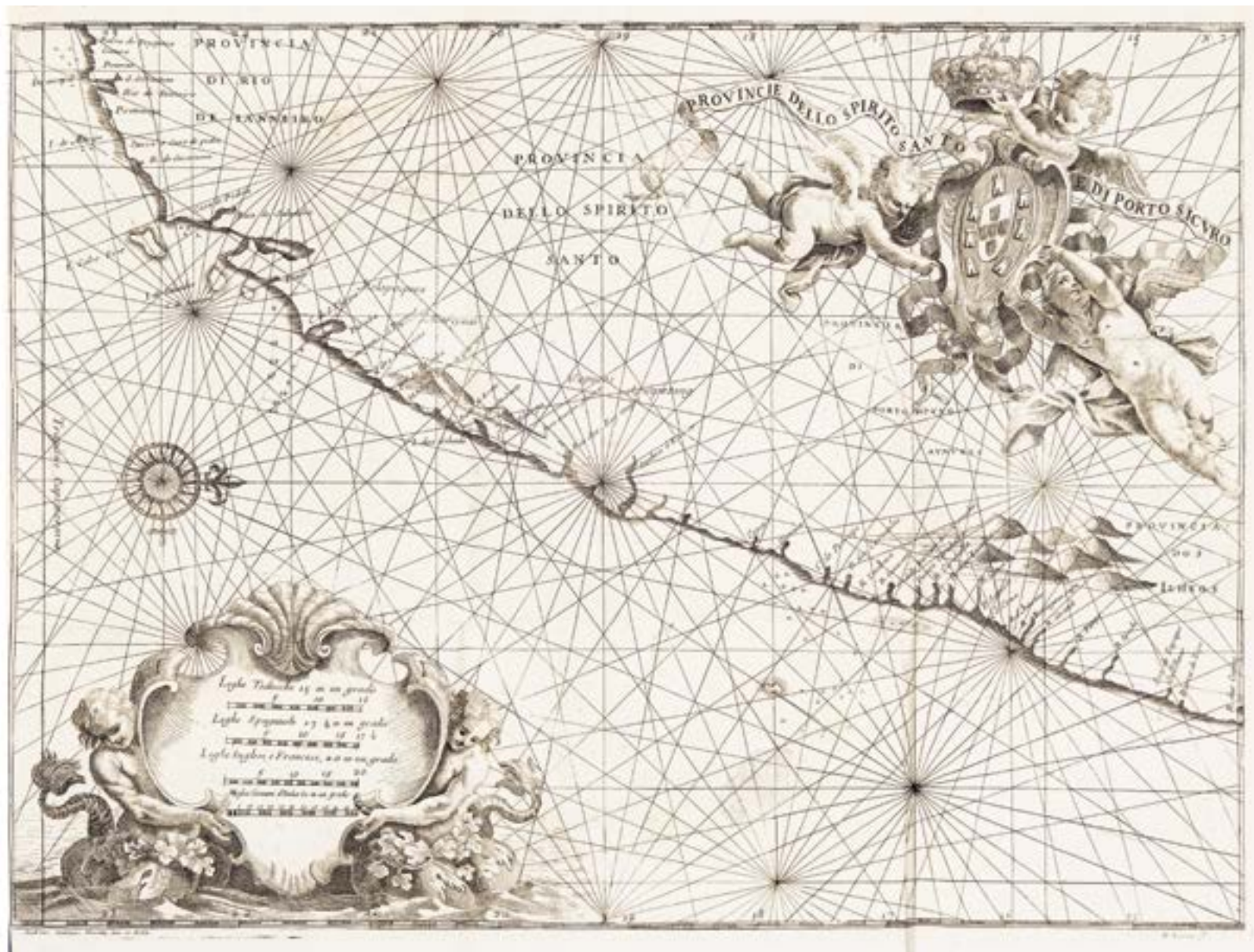
Geografia marinha da Cidade da Bahia

Desenhado por Andrea Antonio Orazi e aberto em chapas de metal por Hubert Vincent, o mapa *Geografia della marina della Citta della Bahia* abrange o a área entre Itapuã e a atual cidade de Cachoeira, subindo o rio Paraguaçu, dando destaque para a grande quantidade de engenhos no Recôncavo baiano. O mapa tem valor não apenas por apresentar informações batimétricas — da profundidade — da Baía, mas por indicar a localização das suas ilhas e rios, além dos engenhos, fortificações e igrejas.

Traz um cartucho com a planta de Salvador, mostrando a ampliação do fosso do dique no sentido norte, atrás do convento das Carmelitas

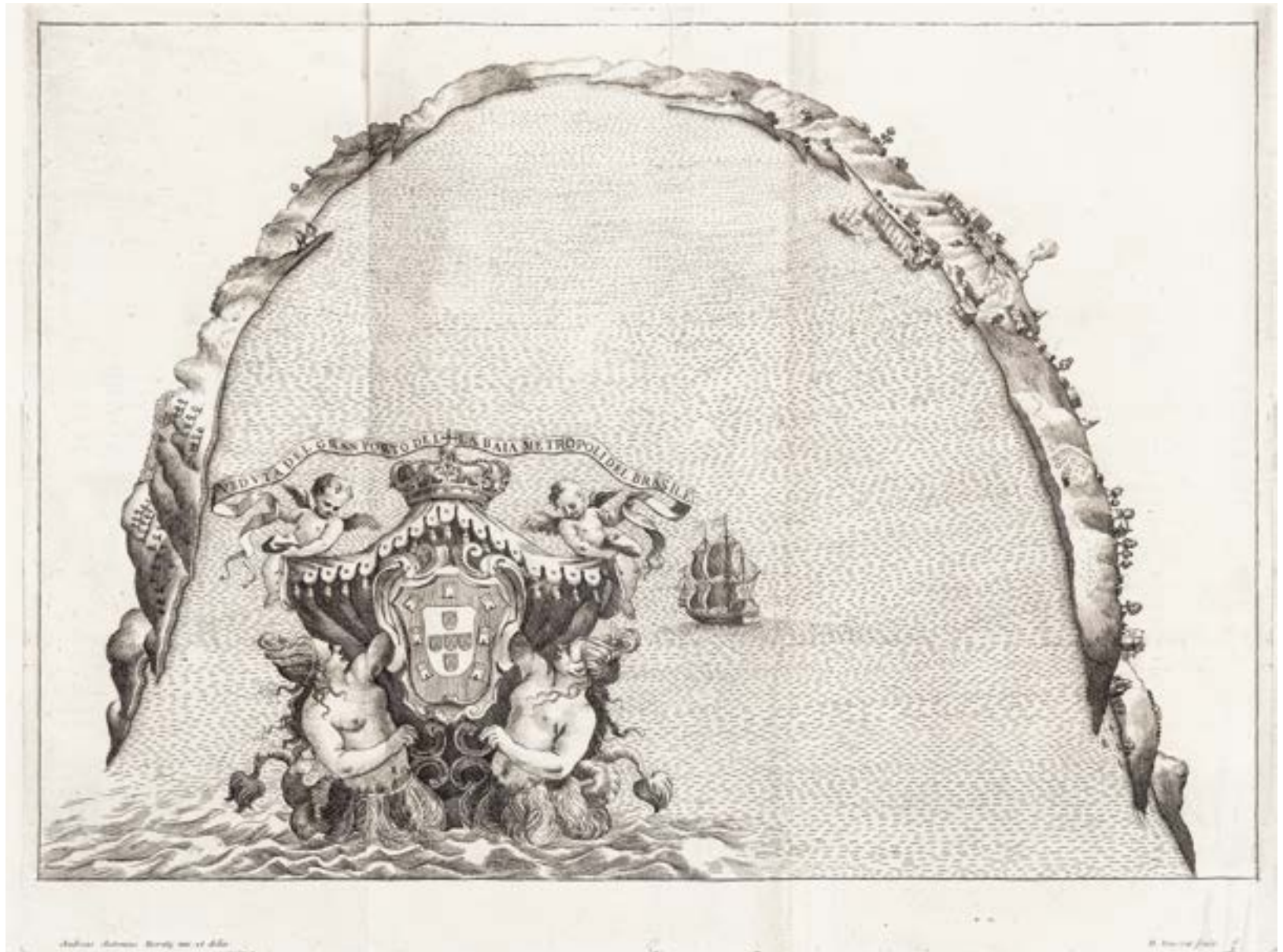
e do forte de Santo Antônio Além do Carmo. Assinala a existência do Forte de São Marcelo, sobre o desenho do que seria, na verdade, o primitivo Forte da Laje.

Uma das fontes a que recorreram os autores foi o mapa da baía que consta na primeira edição do livro de Caspar Barlaeus (1647). Traz o caminho feito pelo conde de Nassau em 1638. O autor gravou o nome de Nassau na entrada do Rio Paraguaçu (Parrazu). — P. M.



Províncias do Espírito Santo e de Porto Seguro

Desenhada por Andrea Antonio Orazi e aberta em chapa de metal por Hubert Vincent, a carta *Provincie dello Spirito Santo e di Porto Sicuro* contempla a região entre a barra do rio de Contas em Ilhéus e Cabo Frio, já na capitania do Rio de Janeiro. Destaca a capitania de Porto Seguro, indicando a ocupação do local pelos Aimoré (*aymures*) ou Botocudo. Além de situar a cidade de Porto Seguro, também indica Santa Cruz Cabrália, distante 23 km ao norte da primeira. — P. M.



Vista do grande porto da Bahia, metrópole do Brasil

Desenhada por Andrea Antonio Orazi e aberta por Hubert Vincent, a gravura *Veduta del gran Porto della Baia metropoli del Brasile* é uma representação fictícia de Salvador entre a ponta do Padrão e Itapagipe. — P. M.



VED VTA DEL GRAN PORTO DEL LA B A I A M E T R O P O L I D E L



BRASILE

François Froger (1676–1715)

Relato da viagem de M. de Gennes ao estreito de Magalhães

[Relation du voyage de M. de Gennes au detroit de Magellan par le S. Froger]

Amsterdã: chez les Héritiers, d'Antoine Schelte

Terceira edição, primeira holandesa, do livro originalmente publicado em Paris, em 1698, que registra a trajetória de Monsieur de Gennes, capitão da Marinha francesa e notável inventor. A viagem descrita por François Froger, motivada pela guerra contra a Espanha, partiu de La Rochelle, em junho de 1695, com o capitão de Gennes no comando de seis navios e 748 homens. Na Gâmbia, destruíram o forte James e despacharam um navio para as Antilhas, com o objetivo de vender o butim. O resto da frota aportou no Rio de Janeiro e seguiu para o estreito de Magalhães, mas foram obrigados a voltar pela escassez de mantimentos, passando por Cabo Frio, Bahia, Caiena e Antilhas, finalmente retornando para La Rochelle, em abril de 1697. A expedição foi desastrosa, angariando pouco e perdendo parte significativa dos tripulantes. Depois da viagem, De Gennes alcançou o cargo de governador de San Cristóbal, nas Antilhas, mas teve que capitular diante de uma armada inglesa. Froger, autor do relato e engenheiro voluntário da nau capitânia Faucon Anglais, tinha apenas 19 anos e se juntou à expedição para “ver o mundo”. Tinha conhecimento matemático e era artista de algum mérito, conforme pode ser visto nas ilustrações por ele desenhadas durante a viagem. Sua descrição de Salvador é notável, com destaque para suas observações sobre o colégio dos Jesuítas. A edição original tem 29 mapas e figuras, dos quais sete retratam elementos do Brasil.

A Bahia está contemplada em duas gravuras. A primeira é o Plano da baía de Todos-os-Santos. É um mapa pobre e com equívocos, indicando que o autor teve alguma noção da baía, mas sequer nomeou devidamente os locais, registrando apenas a cidade de Salvador, o forte de Monte Serrat e a igreja de Santo Antônio, na Barra. Pouco conheceu das ilhas e rios do Recôncavo, não nomeando sequer Itaparica.

A gravura em metal que representa o frontispício de Salvador é, no entanto, valiosa e estimada, destacando as igrejas e rotas de acesso que ligavam a praia à parte alta da cidade. A região retratada compre-



Frontispício

ende de Santo Antônio Além do Carmo, pela parte norte, ao convento de Santa Teresa, no limite sul. — P. M.



São Salvador, capital do Brasil



Plano da baía de Todos-os-Santos



Detalhe – Lista de regiões da cidade de Salvador



Detalhe – Lista de regiões da cidade de Salvador

São Salvador, capital do Brasil

Froger publicou um dos melhores perfis de Salvador na segunda metade do século XVII, gravado com correção, mostrando uma cidade que crescia. No livro, afirma "La ville de S. Salvador, qui est située sur cette Baye est grande, bien bâtie et fort peuplée: mais son assiete n'est pas avantageuse; elle est haute & basse, & a peine y a-t'il une rue qui soit droite: elle est la capitale du Brésil, le siège d'un archevêque et d'un viceroy. Elle est honorée d'un Conseil souverain et d'une cour des Monnayes"

(A cidade de S. Salvador, que se situa nesta baía, é grande, bem construída e muito povoada: mas a sua base não é vantajosa; é alta e baixa, e quase não há rua reta: é a capital do Brasil, sede de um arcebispo e de um vice-rei. Ela é honrada com um Conselho Soberano [Tribunal da Relação] e uma Casa da Moeda). O cronista destaca, também, as casas altas, quase todas de pedra lavrada e tijolos, a prataria e o dourado das igrejas. — P. M.



Amédée-François Frézier (1682-1773)

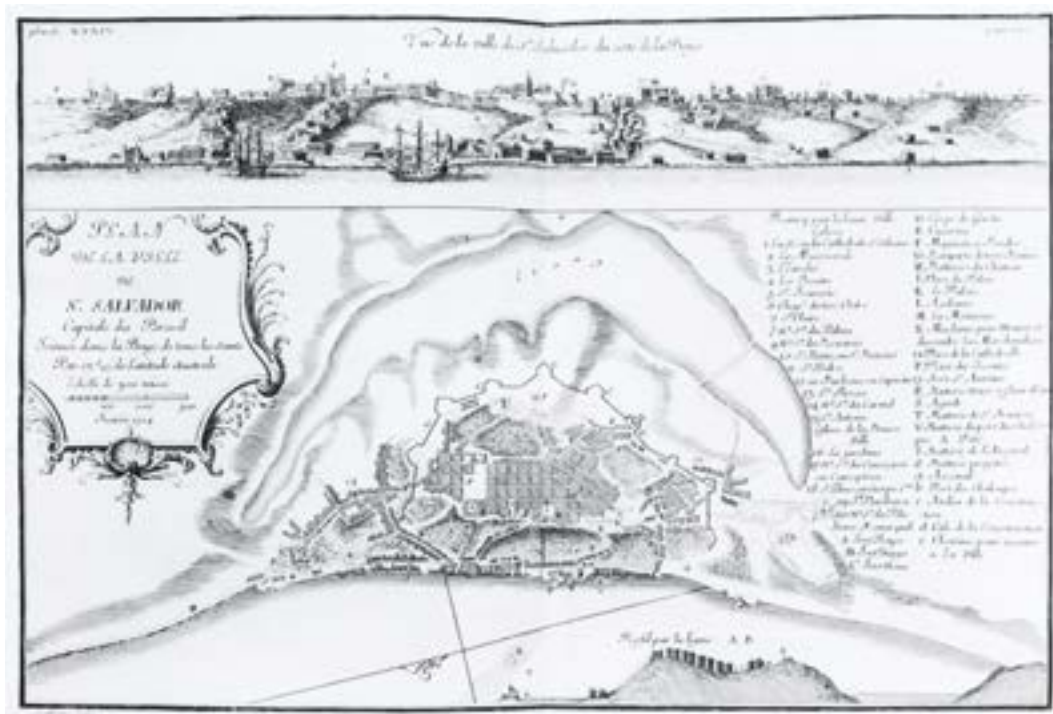
Relato de viagem do mar do Sul ao litoral do Chile e do Peru

[Relation du Voyage de la Mer du Sud aux Côtes du Chily et du Perou, fait pendant les Années 1712, 1713, et 1714]

Paris: Chez Jean-Geoffroy Nyon, Etienne Ganeau, Jacques Quillau
1716

Primeira edição do livro do engenheiro militar e cartógrafo Amédée-François Frézier que traz 23 mapas e 14 ilustrações. Nesta página apresentamos duas ilustrações. A primeira é um mapa bastante limitado da baía de Todos-os-Santos, indicando apenas os fortes de Monte Serrat, São Felipe, Santa Maria e Santo Antônio, com um perfil topográfico da igreja de Santo Antônio. Assinala, também, a ilha de Itaparica e a Praya de Zumba, no atual bairro da Ondina.

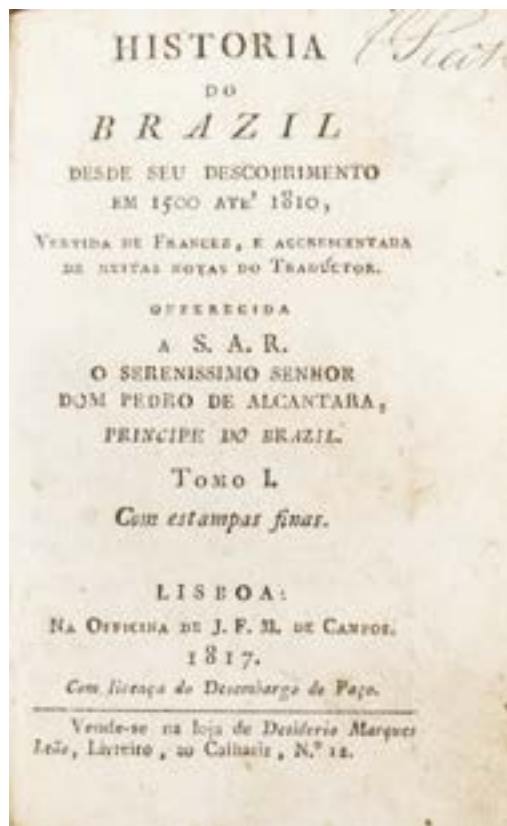
Mais importante e estimada é a prancha XXXIV, aberta pelo gravador holandês Quirin Fonbonne, que trabalhava em Paris pelo menos desde 1714. Nela, destaca-se o plano urbano da capital, ainda cercada pelo Dique Grande, atual Tororó. Apresenta um valioso recorte do “perfil em linha” pela banda sul, desde o forte de São Marcelo (nível do mar) até o dique que cercava a cidade. Assinala vinte edifícios religiosos, mapeando também as estruturas políticas e militares de Salvador, entre o forte de São Pedro (Fort Nouv), no atual Campo Grande, até a bateria em Água de Meninos (Batterie neuve a fleur d’Eau). — P. M.



Prancha XXXIV – Vista da cidade de São Salvador na costa da baía e plano da cidade de São Salvador



Prancha XXXIII – Plano da baía de Todos-os-Santos, localizada na costa do Brasil



Alphonse de Beauchamp (1767-1832)
**História do Brasil, desde seu
descobrimto em 1500 até 1810**

[Historia do Brazil, desde seu descobrimto em 1500 até 1810]

Lisboa: Na Officina de J. F. M. de Campos,
1817/1818. 6 v

Obra originalmente publicada em Paris no ano de 1815, escrita pelo historiador francês Alphonse de Beauchamp, sob o título Histoire du Brésil. A tradução para o português é de Pedro Cyraco da Silva (1796-1856), Pedro José de Figueiredo (1762-1826) e Desidério Marques Leão. A obra teve, depois, uma continuação em mais seis volumes, cujos textos são de autores portugueses. Borba de Moraes afirma que "é muito difícil encontrar o conjunto completo dos doze volumes". O primeiro volume traz a gravura Chegada ao Brazil de Thomé de Souza, primeiro Governador General em 1549. É uma reprodução portuguesa, sem licença dos editores franceses, da gravura publicada no original de Beauchamp. Essa contrafação é mais difícil de encontrar do que a original francesa. — P. M.



Chegada ao Brazil de Thomé de Souza



Maria Graham (1785–1842)
**Diário de viagem e
 residência no Brasil**

[Journal of a Voyage to Brazil and Residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823 and 1824]

Londres: Logman and J. Murray
 1824

A obra da artista inglesa Maria Graham tem sido fonte para o estudo de aspectos da sociedade brasileira no início da sua formação como nação. Além de registrar o processo da independência, já que Graham foi testemunha ocular de muitos fatos importantes, sua obra contém valiosas informações sobre a presença inglesa no Brasil e o sistema escravista. Recentemente, seus desenhos têm sido cada vez mais valorizados por sua circulação nas coleções de cientistas europeus interessados na natureza do outro lado do Atlântico. — D. R.



Igreja e convento do Santo Antônio da Barra na Bahia a partir da roça

A região da Graça tem um espaço privilegiado no diário de Maria Graham. Ao contar sobre a chegada dos portugueses no país a partir de informações sobre Catarina Paraguaçu e a igreja da Graça, a inglesa atendia aos interesses do mercado literário britânico, ávido por essas narrativas políticas. Para ilustrar o que via na região, a viajante nos

legou uma gravura das proximidades dessa igreja, mirando em direção à igreja de Santo Antônio da Barra, com destaque para as palmeiras, marca da natureza pitoresca do país. Um desenho preparatório para esta ilustração também se encontra na Coleção Flávia e Frank Abubakir [p. 152]. — D. R.



Detalhe – Igreja da Graça



Árvore em um jardim na Bahia

Nesta gravura que ilustra o diário de sua viagem no Brasil, a inglesa mostra seu apreço pela “vegetação riquíssima” presente entre as regiões da Graça e da Vitória, que surgia entre as “claras construções e, além da cidade, [estendia-se] até o extremo da terra, onde ficam a pitoresca igreja e convento de Santo Antônio da Barra”. Com a intenção de apresentar os pormenores das espécies observadas, colocou no centro da composição uma grande árvore, com vista ao fundo para a igreja citada. — D. R.



Detalhe – Igreja ao fundo



Pesca de baleia perto da Bahia

*Hippolyte Taunay (1793-1864);
Ferdinand Denis (1798-1890)*

O Brasil

[Le Brésil ou Histoire, Moeurs, usages et costumes des habitans de ce Royaume]
Paris: Nepveu
1822

A obra *Le Brésil*, dos franceses *Thomas Marie Hippolyte Taunay (1795-1864)* e de *Ferdinand Denis (1798-1890)*, é uma peça iconográfica muito relevante de Salvador no início do século XIX. O primeiro autor, correspondente do Museu de História Natural de Paris, chegou ao Brasil acompanhando seu pai, o famoso *Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)* integrante da *Missão Artística Francesa*, em 1816. Sua passagem pela Bahia fazia parte de um projeto maior que visava a publicação de obras de história natural antes do retorno à Europa, tendo a participação de *Ferdinand Denis*. Denis, que trabalhou como bibliotecário e conservador na *Biblioteca Sainte-Genève*, já se encontrava na capital baiana. O resultado final foi uma grande obra em seis volumes sobre a história, a geografia e a cultura do país, contando com 8 estampas sobre Salvador, reunidas no quarto volume. Entre vistas, igrejas e cenas do cotidiano de trabalho, um aspecto muito relevante dos desenhos feitos por Taunay é a escolha temática de algumas gravuras, como mercado de compra e venda de escra-



Detalhe – Pescadores com forte ao fundo

vizados — assunto pouquíssimo retratado na iconografia da época — ou a pesca da baleia, atividade econômica secular, mas igualmente pouco tematizada. — D. R.



Vista da Bahia



Igreja da Graça

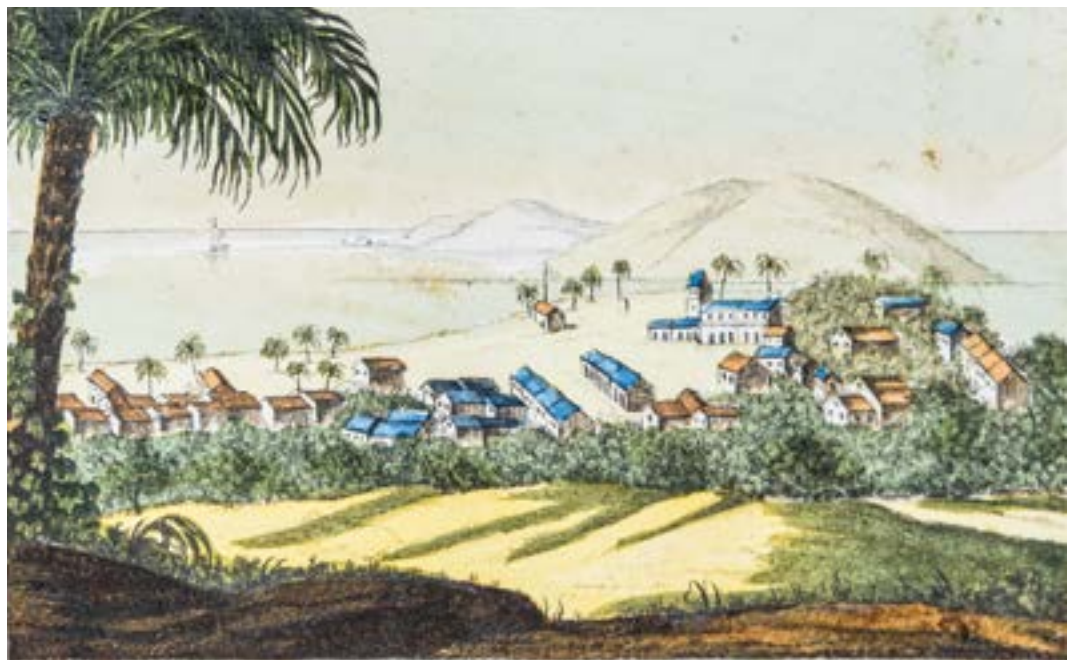


Maximiliano de Wied-Neuwied (1782-1867)
Viagem ao Brasil

[Viaggio al Brasile]

Milão: Tipographia di Giambattista Sonzognò
1825

Após ser publicado na Alemanha entre 1820 e 1821, o livro Viagem ao Brasil nos anos de 1815 e 1817, do príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, teve um relativo sucesso em outros países da Europa. Prova disso são as traduções ao holandês, inglês, francês e italiano (esta última presente na Coleção Flávia e Frank Abubakir), feitas quase imediatamente após o lançamento do original em alemão. Nesta imagem, temos uma vista da cidade de Ilhéus e do seu porto, onde o príncipe e sua comitiva de viagem chegaram no início do ano de 1816. Participante dos círculos intelectuais interessados em história natural nos países germânicos, Maximiliano de Wied-Neuwied dedicou atenção especial a algumas plantas da flora brasileira e aos múltiplos usos que os grupos indígenas faziam delas, a exemplo das palmeiras, que aparecem em destaque nesta bela gravura colorida à mão. — D. R.



Vista da vila e do porto de Ilhéus



Detalhe – Vista da cidade e Porto de Ilhéus



Johann Baptist von Spix (1781–1826); Carl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868)
Atlas de viagens no Brasil

[Atlas zur Reise in Brasilien]
 Munique: Gedruckt bei M. Lindauer
 c. 1831

Após uma viagem de três anos pelo Brasil, Johann von Spix e Carl von Martius retornaram a Munique levando um material de pesquisa de inestimável valor. Depois de algumas negociações, a dupla conseguiu viabilizar a publicação do Reise in Brasilien, em três volumes, com grande intervalo de tempo entre eles (1823, 1828 e 1831). Enquanto isso, a circulação de folhas avulsas do trabalho dos autores resultaram no projeto editorial, Atlas de viagens no Brasil. Trata-se de um conjunto de trinta e sete folhas com vistas de paisagem, dados sobre mineração, aspectos da cultura material, quadros sinóticos sobre animais, quadros sobre flora brasileira e geografia, mapas e uma reunião, em forma de suplemento, de registros da música popular. Em linhas gerais, o conteúdo dessa obra apresenta os principais resultados da viagem da dupla, com exceção do material referente às “cartas etnográficas das diversas tribos indígenas”, que, na própria percepção de Martius, merecia um estudo detalhado à parte. — D. R.



Juazeiro, cidade histórica do norte da Bahia, banhada pelo rio Paraguaçu, alcançada por Spix e Martius em 30 de dezembro de 1819



Vila de Cachoeira

Cachoeira, hoje cidade monumento, encravada nos encontros de morros e do rio Paraguaçu. Principal referência do Recôncavo baiano, local onde uma pluralidade de produtos e pessoas se misturavam no ir e vir de embarcações saindo de rios em direção à baía de Todos-os-Santos. A antiga vila se desenvolveu a tal ponto, que, no século XIX, era conhecida por diversos representantes comerciais de cidades europeias. Seja pelo fumo, açúcar, frutas, construção naval ou pela imponência dos seus engenhos, atrelados sempre à escravidão dos anos 1800, a região se consolidou no comércio do Recôncavo com Salvador e o Atlântico. Local de resistências e principal palco das manobras pró-independência da Bahia no Brasil da década de 1820.

Na cena, nota-se que a cobertura verde dos morros já está quase extinta, com a madeira tendo sido usada para a construção civil e naval e como lenha para o aquecimento de fornos. As casas de traçado tipicamente português abaianado, algumas mais sofisticadas, senhoriais, adornadas com azulejos e cantaria decorada, impunham-se em ruas e praças, como aquela onde foi atingido

o Tambor Soledade na Guerra da Independência. A estrutura de parte considerável das casas era composta basicamente de blocos ou pedras, armação em madeiras com toras fortes o suficiente para suportar as paredes e acabamentos que variavam a depender do proprietário. Telheiros em pau-d'arco, ipê, cedro, entre outras madeiras, se destacavam na vista de quem olhava Cachoeira do alto. Assoalhos com pranchas largas e veios salientes sustentavam o pisar de homens e mulheres e o peso de móveis ricamente esculpidos em fino traço de jacarandá da Bahia, peças reconhecidas no Império pela riqueza de detalhes e qualidade do trabalho de artesãos. No interior desses imóveis e das belas igrejas e conventos, como o do Carmo ou a igreja Matriz, ambos presentes na gravura, azulejos portugueses do século XVIII e XIX, prataria de fino cinzelamento e arte da mais notável beleza mostravam a riqueza e a importância de Cachoeira naquele tempo. As águas ainda potentes do Paraguaçu não eram apenas uma veia de ligação comercial, eram a própria artéria de existência de toda a região. — R. D.







Mapa do leste do Brasil [parte 2] – Bahia e Sergipe



Mapa do leste do Brasil [parte 4] – Sul da Bahia e Espírito Santo

Cartografia em Spix e Martius

Spix e Martius se esforçaram muito para publicar os resultados de sua viagem pelo Brasil. A dupla tinha consciência de que uma viagem de exploração só seria realmente considerada bem sucedida quando registrada em uma publicação e, se possível, fartamente ilustrada. Além do texto de narrativa da viagem, Spix e Martius desejaram, desde que retornaram do Brasil para Munique, na Alemanha, fazer uma edição repleta de informações etnológicas, estatísticas, dados climáticos, médicos, vistas e mapas.

Mas em razão dos atrasos da publicação entre os volumes do *Reise In Brasilien*, veio à luz o *Atlas zur Reise in Brasilien*, presente na coleção. Desta última obra constam boas impressões de cartas geográficas — da América e outros mapas de regiões específicas do Brasil, conforme notamos nesta página. A literatura especializada sobre a produção editorial de Spix e Martius ressalta a importância dessas representações cartográficas não somente para os autores, mas para outros intelectuais ligados aos viajantes, como o famoso geógrafo Friedrich Alexander von Humboldt, grande interlocutor da dupla de cientistas. — D. R.



Mapa geral da América do Sul [parte 1]



Mapa geral da América do Sul [parte 2]

Johann Moritz Rugendas (1802–1858)

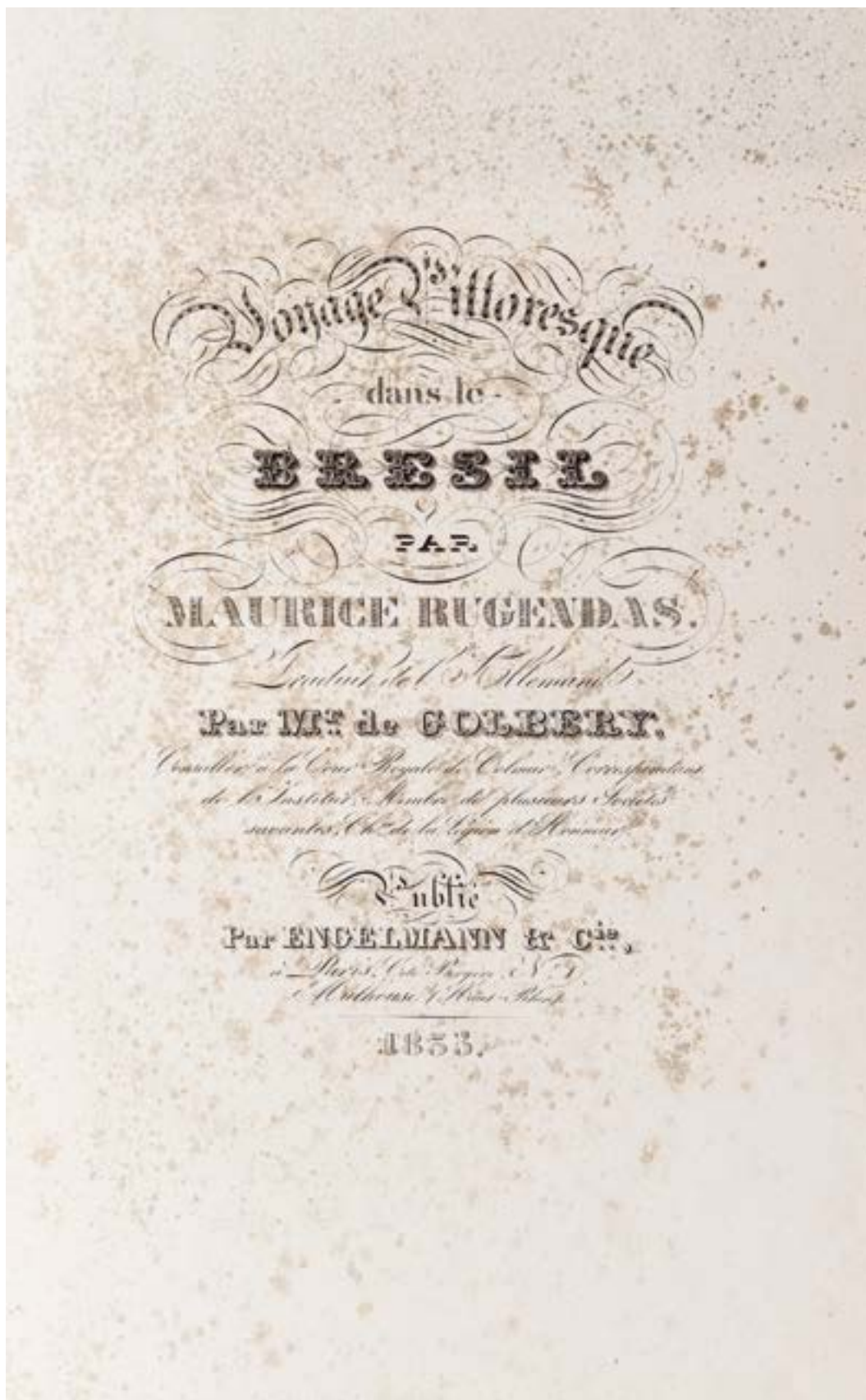
Viagem pitoresca através do Brasil

[Voyage pittoresque dans le Brésil]

Paris: Engelmann & Cie

1835

A versão em francês do famoso Viagem pitoresca através do Brasil, de Johann Moritz Rugendas, que está na Coleção Flávia e Frank Abubakir, é uma das publicações ilustradas mais notáveis sobre o Brasil do século XIX. O livro, que teve ainda versão em alemão na expectativa de grande sucesso editorial — que efetivamente se deu — é resultado da passagem do autor pelo país, entre 1822 e 1825, com largos períodos no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e na Bahia. No retorno à Europa, Rugendas foi apresentado a Godefroy Engelmann, proprietário de uma prestigiosa casa litográfica em Paris, pelo geógrafo Alexander von Humboldt. Apesar da vontade do autor e do editor de lançar rapidamente o relato de Rugendas, repleto de imagens, o projeto levou quase oito anos para finalmente vir completamente à luz, em 1835. Como alertam estudiosos sobre Rugendas, essa publicação não pode ser vista como um reflexo do olhar do famoso viajante. Textos e imagens passaram por uma grande interferência do citado Engelmann e de jovens litógrafos franceses, que jamais tinham pisado no Brasil. De todo modo, as pranchas desse livro-álbum se tornaram parte da iconografia sobre o Brasil em geral. Particularmente a respeito da Bahia, o legado de Rugendas publicado em forma de gravuras foi — e ainda continua sendo — uma fonte visual para a região nas primeiras décadas do século XIX. — D. R.





[acima]

Ilha de Itaparica

A imagem de título *Ilha Itaparica* descreve visualmente o trânsito marítimo de produtos entre a ilha de Itaparica e Salvador. Edificações e embarcações compõem a cena, que apresenta o trabalho de escravizados no abastecimento da cidade ainda no século XIX, vindo da região das ilhas e do Recôncavo. — S. Q. L.

[ao lado]

Foz do rio Cachoeira

A gravura ao lado apresenta o rio Cachoeira, no sul da Bahia. É preciso ter em mente que as paisagens de natureza publicadas no *Viagem pitoresca através do Brasil* atendiam a uma construção, em grande medida, idealizada. Ao retornar do Brasil pela primeira vez, em 1825, Rugendas levou desenhos de uma natureza exuberante. As gravuras, por sua vez, ampliaram a exuberância em direção à idealização. Visavam gerar a fascinação do público europeu, diante da vida selvagem vibrante e, ao mesmo tempo, calma. A embarcação com caçadores, mirando jacarés à beira d'água, insere a presença humana na composição, construindo para a criação de um clima de tensão em meio à floresta tropical. — D. R.





Costumes da Bahia



Negro e negra da Bahia

A prancha *Nègre e nègresse de Bahia* traz duas pessoas negras descritas por meio de seus traços raciais, em vestimentas e contornos que denunciavam seus gêneros, com performances e elementos

alegóricos que definem seus lugares sociais: contas no pescoço, pulseiras, pano da costa, escarificação no rosto, chapéu barrete, entre outros. — S. Q. L.



São Salvador



Detalhe - Salvador ao fundo



Colônia europeia perto de Ilhéus



Detalhe - Família na estrada



Vista tomada do litoral perto da Bahia





Hospício Nossa Senhora da Piedade na Bahia

Na prancha *Hospice de N. S. da Piedade a Bahia*, bastante rica de elementos, a festividade religiosa se concentra na frente da igreja, em sua fachada reformada na primeira metade do século XIX com sua cúpula. Entre as figuras humanas, há famílias nucleares, mendigos e pedintes, coches, cadeiras de arruar puxadas por animais e pessoas escravizadas. Riqueza e pobreza se alternam nas representações da gente e de seus elementos. — S. Q. L.



Detalhe – Grupos de pessoas em frente à igreja



Pescadores: litoral de Ilhéus

Em *Habitans pecheurs, Côte des Ilheos*, a atividade pesqueira é dissecada em etapas, com indígenas ainda na água, condicionando a jangada na margem seca de um rio, enquanto os colonos, brancos e/ou mestiços, entregam os peixes às mulheres que aguardam com crianças. Evidencia divisão social, racial e de gênero nas etapas de trabalho de pesca. — S. Q. L.





Enterro de negro na Bahia

Religiosidade em ritos fúnebres é o tema principal da prancha *Enterrement d'un nègre à Bahia*. A vegetação descortina-se na cena de procissão de negros escravizados e/ou forros, em trajes humildes, lamuriosos, carregando o morto e estandartes com símbolos da fé compulsória hegemônica. — S. Q. L.



Pl. 20



Lith. de Thierry Freres, Coll. Burgire, à Paris.

Lith. par Bachevalier, fig. par Jules David.



William Symonds (1782-1856)

Desenhos navais

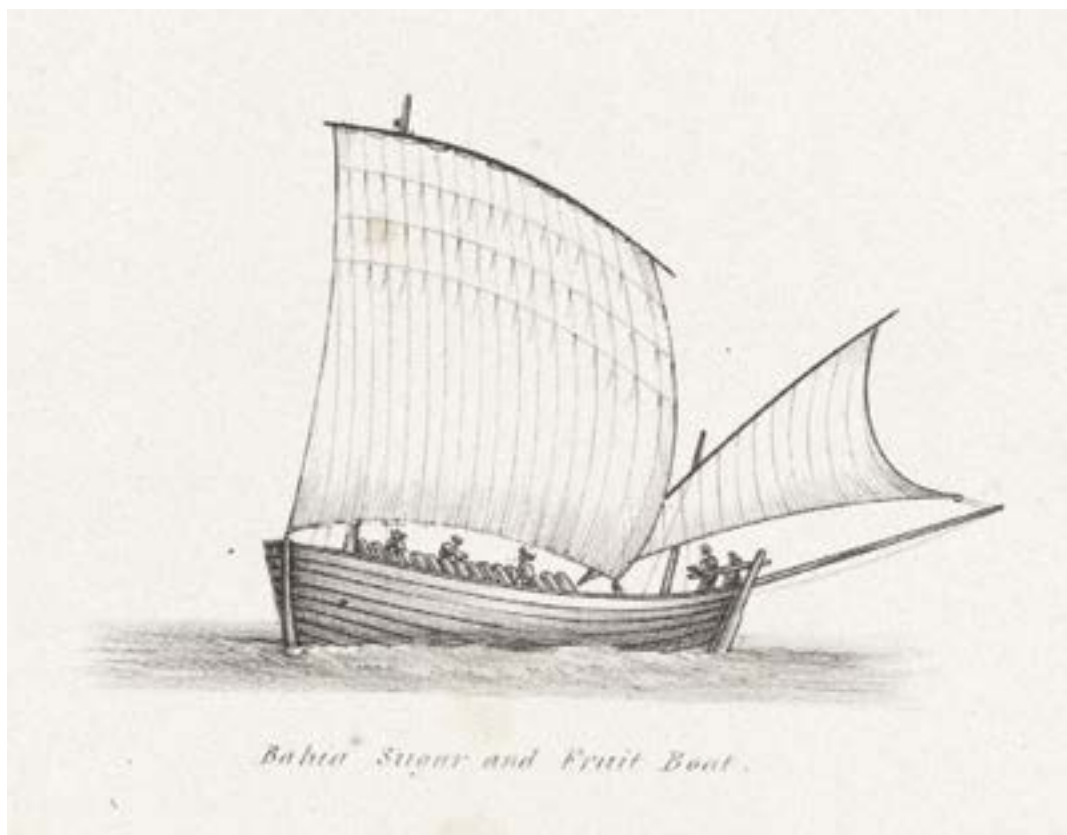
[Naval costumes]

Londres: Printed by Sir William Symonds
for private distribution
1839

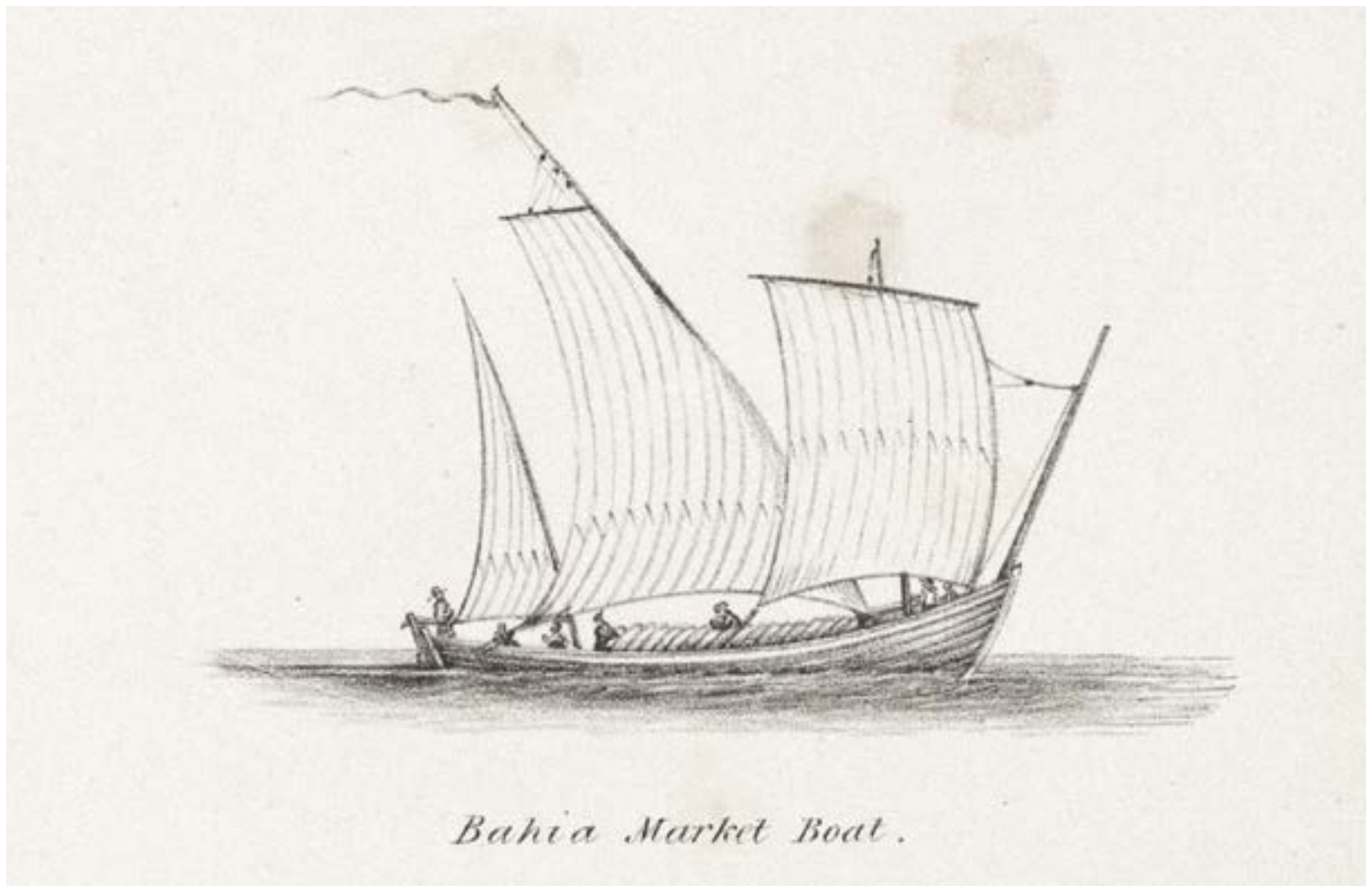
William Symonds (1782-1856) ingressou na Marinha inglesa em 1794; foi escritor e influente arquiteto naval. Serviu na costa francesa e no Mediterrâneo, em seguida na América do Norte, no Caribe e no Brasil. Interessou-se por construção naval na época em que serviu como capitão na ilha de Malta, em 1819. Avaliava que as técnicas de construção da Marinha francesa eram bastante superiores às da inglesa, fato que baseou seu livro A few Observations upon Naval Architecture (Algumas Observações sobre Arquitetura Naval) e que embasou seus primeiros projetos de design de novos navios. O excelente desempenho desses navios, em especial dos brigues, garantiu-lhe o cargo de projetista de navios da Marinha inglesa, a que se dedicou integralmente. Symonds participou da construção de mais de 200 embarcações de 1832 a 1847, com reconhecimento aos melhoramentos em velocidade, estabilidade e capacidade bélica da frota pela Coroa inglesa e seus contemporâneos. O livro acima, impresso pelo autor, é seu principal trabalho, com 22 gravuras feitas a partir de seus desenhos, mostrando projetos de navios que o tornaram famoso e uma variedade de navios de guerra e mercantes de diferentes partes do mundo, incluindo a Bahia. — D. R.



Barco baiano para pesca de baleias pequenas

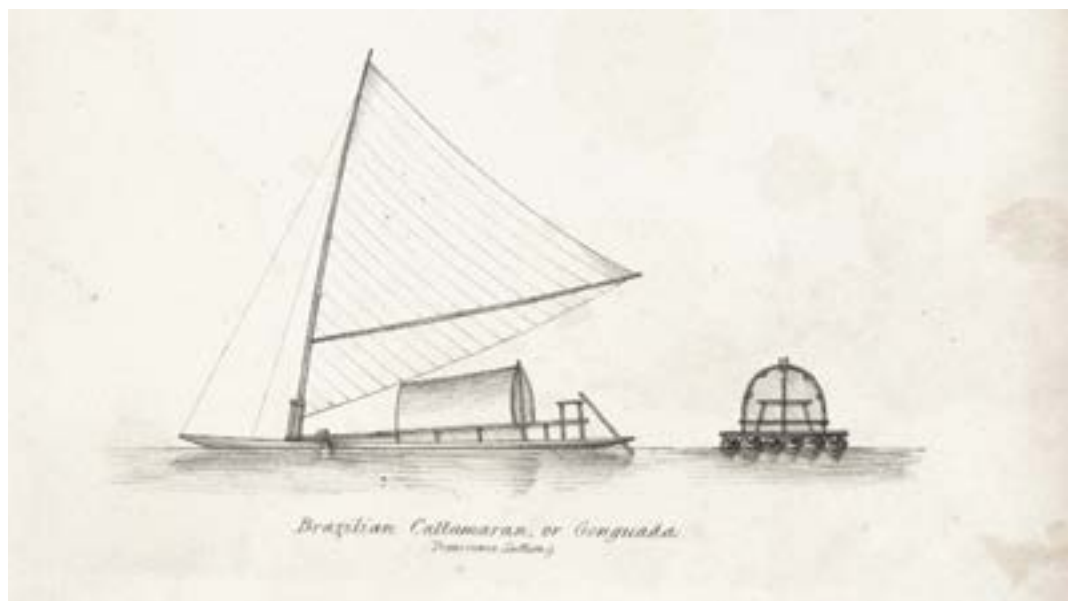


Barco baiano para transporte de açúcar e frutas

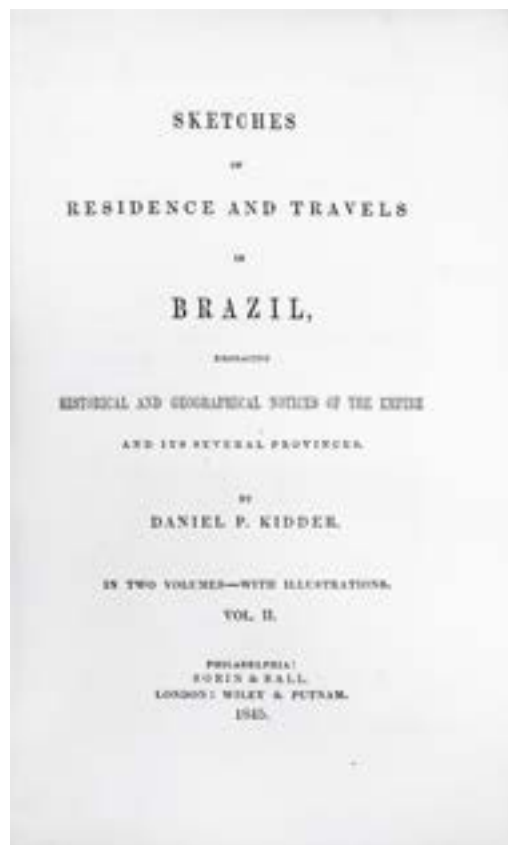


Barco baiano mercantil

Em seu livro, William Symonds registrou navios nos diversos pontos do mundo por onde navegou. Interessado pela construção naval desde muito jovem, o membro da Marinha britânica registrou, com riqueza de detalhes, embarcações que considerava “típicas” de determinados pontos do mundo, como Portugal, Grécia, Turquia, China e Índia. É certo que Symonds esteve no Brasil entre abril e agosto de 1836, época na qual viu nos mares da costa brasileira o que registrou como *Brazilian catamaran ou gouguada* (catamarã brasileiro ou jangada), e três navios característicos da Baía de Todos-os-Santos. São eles: o *Bahia sugar and fruit boat* (barco de açúcar e frutas); o *Bahia market boat* (barco mercante da Bahia); e o *Bahia fishing boat for small whale* (barco de pesca para pequenas baleias). Essa iconografia — e as respectivas legendas do autor — são preciosidades visuais, agregando informações importantes sobre os tipos de embarcações e atividades econômicas da Bahia oitocentista. — D. R.



Catamarã brasileiro ou jangada



Daniel Parish Kidder (1815–1891)

Anotações de residência e viagens no Brasil

contemplando informações históricas e geográficas do império e suas várias províncias

[Sketches of residence and travels in Brazil, embracing historical and geographical notices of the Empire and its several provinces in two volumes]

Filadélfia: Sorin & Ball

1845

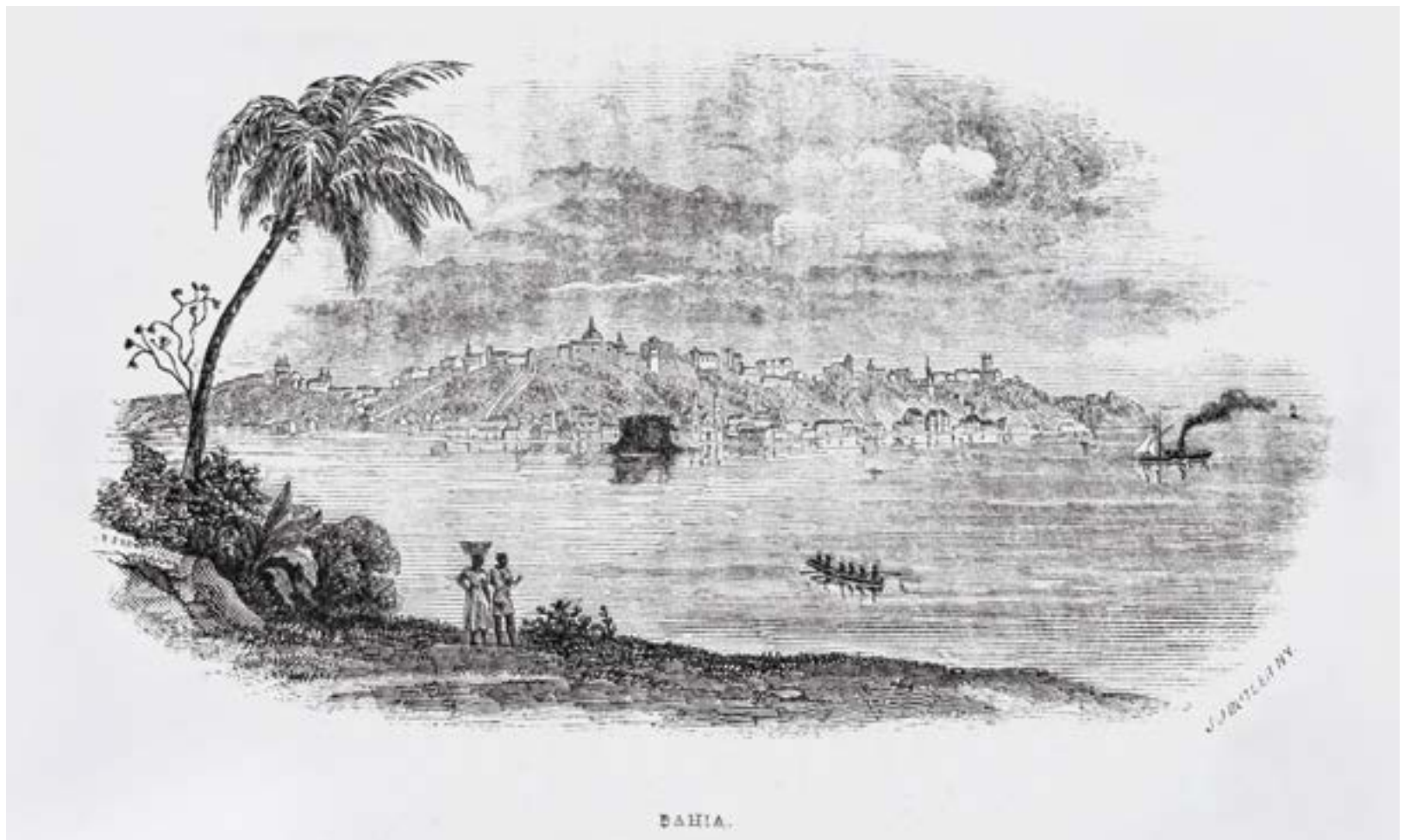
Entre 1836 e 1840, o metodista norte-americano Daniel Parish Kidder, acompanhado de sua esposa, percorreu diversas províncias do Brasil em uma missão religiosa. Suas anotações foram publicadas em dois volumes, com ricas e particulares informações não somente sobre o imaginário estrangeiro, mas também sobre o cotidiano do trabalho social e religioso da Bahia oitocentista. — D. R.



Um padre lendo folhetos

Esta gravura ilustra uma interessante passagem do relato de Daniel Kidder, na qual revela um pouco dos conflitos cotidianos na Bahia oitocentista. O pastor diz que, após distribuir um grande número de folhetos religiosos, muitos deles teriam sido apreendidos, e que ele também teria recebido fu-

riosas reprimendas por parte do clero baiano. Sua atividade missionária e seu relato como um todo têm sido recuperados em estudos contemporâneos sobre os primeiros anos do protestantismo no Brasil. — D. R.



Bahia

No diário de Daniel Kidder, esta gravura ilustra a sua visita ao Monte Serrat. Nas andanças que fez até essa região, o pastor anotou seu fascínio pela vegetação, sobretudo pela abundância dos coqueiros. Vale lembrar como o príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied também destacou essa palmeira em seus relatos sobre o sul da Bahia. Porém, mais do que a flora, foi a vista da cidade daquele ponto que ficaria depois “na intimidade da memória como uma excelente e linda imagem”, escreveu o missionário, em um gesto de transmitir ao leitor, como era comum nessa literatura de viagem, a emoção diante da natureza dos trópicos. — D. R.

Vasos d'água

Esta outra gravura ilustra uma passagem da obra de Daniel Kidder sobre a produção fabril manufatureira no Brasil. Representações da cultura material da Bahia não são uma ocorrência comum nos relatos de viajantes, publicados ou não, o que faz desta uma imagem singular sobre o tema. — D. R.



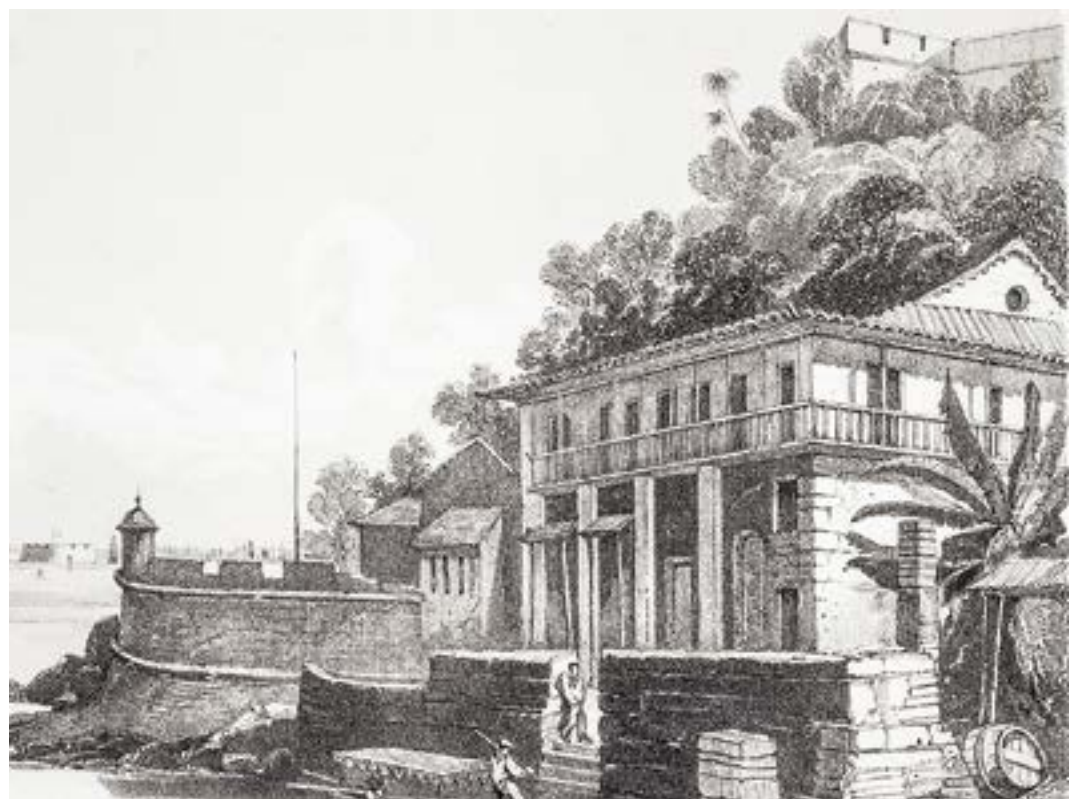
Porto da Bahia

William Gore Ouseley (1797–1866)

Vistas da América do Sul a partir de desenhos originais feitos no Brasil

[Views in South America from Original Drawings Made in Brazil]
Londres: Thomas McLean
1852

Ouseley foi um diplomata inglês que chegou ao Brasil em 1833, depois de anos trabalhando nos Estados Unidos e na Suécia. Dois anos depois, ele aportou na Bahia, durante um período muito conturbado no país, em razão da Revolta dos Malês, em Salvador. Na capital baiana, o diplomata, que também gostava de desenhar e pintar, realizou algumas vistas da cidade, dando preferência a locais que ainda não haviam sido registrados por outros viajantes. Esse aspecto contribuiu para a difusão de sua iconografia, após a publicação de um álbum com imagens da América do Sul, incluindo as imagens da Bahia. Sua vista da Gamboa, por exemplo, é uma das imagens mais conhecidas e importantes da região. Mostra uma parte da zona portuária que não havia sido muito divulgada nas primeiras décadas do século XIX. — D. R.

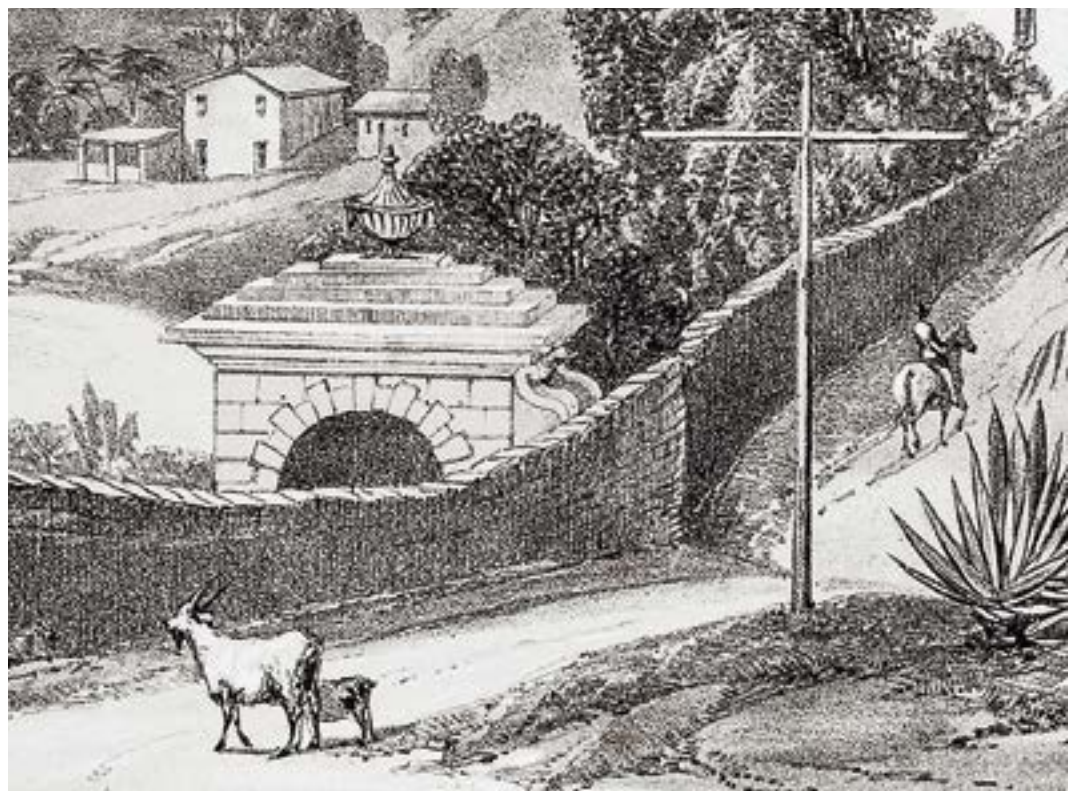


Detalhe – Construções ao fundo



Morro da Vitória e cemitério no porto da Bahia

Nesta gravura, vemos uma representação da região da ladeira da Barra e da Vitória. Decerto, é uma das imagens mais divulgadas do cemitério dos Ingleses, que se soma à ampla iconografia do local presente na Coleção Flávia e Frank Abubakir, em recorte temporal próximo à passagem de Ouseley pela Bahia, em 1835. Um detalhe interessante na imagem: o diplomata inglês ressaltava a existência de armações da pesca de baleia nas praias dessa região, o que nos sugere que o sobrado e o telheiro à beira-mar retratados correspondem a essa atividade econômica pouco representada da Bahia colonial. — D. R.



Detalhe – Ladeira da barra

Ruínas da capela de São Gonçalo

Esta litografia publicada na obra de William Ouseley é a imagem mais divulgada da antiga igreja de São Gonçalo, no Rio Vermelho. O templo religioso já se encontrava em ruínas no fim do século XVII quando o diplomata passou por suas redondezas, e com a imagem de devoção ao santo já transferida para a igreja do Bonfim, na Cidade Baixa. Tão logo publicado o álbum de Ouseley, esta litografia da vista frontal do templo foi uma das imagens utilizadas para ilustrar um artigo com o sugestivo título de *Bahia, a antiga capital do Brasil*, em uma edição de 1854 do periódico *The Illustrated Magazine of Art*, de Nova York. — D. R.







Detalhe – forte Santo Antônio

Praia da Barra

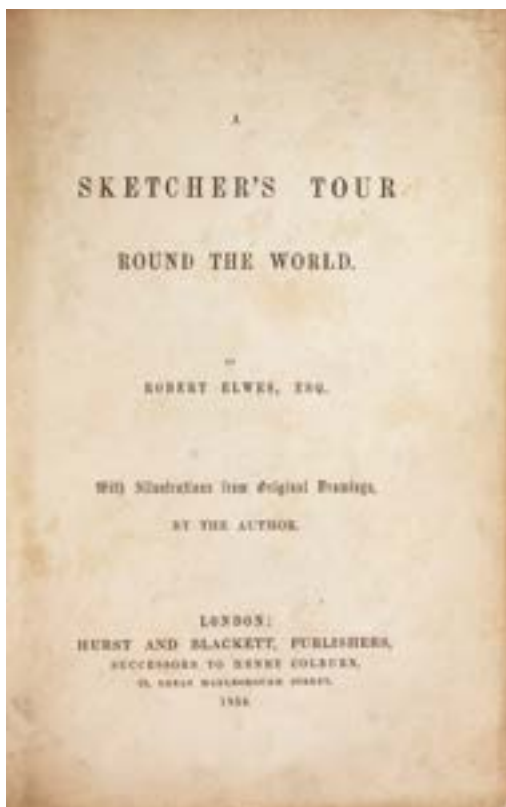
O próprio Ouseley fornece pistas sobre a criação desta imagem do forte de Santo Antônio. Em 1835, quando esteve na Bahia, o diplomata inglês percebeu que o forte destacava-se na paisagem não somente pela imponência de sua arquitetura — a primeira construção que era vista ao se aproximar de Salvador — como também pela utilidade do seu farol, um “grande serviço aos marinheiros que aportavam à noite”. Ao redor dele, escreveu Ouseley, o cenário era formado por pequenos morros, elevações moderadas e, principalmente, por “graciosos grandes coqueiros”. A perspectiva do diplomata inglês é perceptível nesta gravura da praia da Barra. — D. R.

[página a seguir]

Ruínas da capela de São Gonçalo, Bahia

Na descrição feita por William Ouseley destas ruínas do templo de São Gonçalo, o diplomata inglês relata ter encontrado antigos artefatos litúrgicos, abandonados em meio ao matagal. Embora o templo já estivesse abandonado em 1835, época da passagem de Ouseley, a celebração em torno do São Gonçalo ainda continuou viva no arrabalde do Rio Vermelho até o século seguinte, com grande participação popular. — D. R.





Robert Elwes (1819–1878)

Volta ao mundo de um desenhista

[Sketcher's Tour Round the World]
Londres: Hurst and Blackett
1854

O experiente viajante Robert Elwes realizou, entre 1848 e 1850, uma viagem de volta ao mundo, com passagem por vários países da América do Sul. No relato da jornada, o Brasil ocupa um espaço significativo, sobretudo o Rio de Janeiro e a Bahia. Ao longo dos capítulos, é interessante notar como Elwes tematiza bastante a presença de escravizados e o tráfico negreiro, assuntos que certamente interessavam não apenas ao viajante, mas ao público inglês em geral. Outro aspecto notável é sua obstinação em chegar à cachoeira de Paulo Afonso, registrada em uma singular gravura na página 78 do livro, bem como a inclusão de detalhes interessantes sobre os desenhos que fez ao longo do caminho até a famosa queda d'água.

Vale observar que Elwes parece ser o primeiro a usar as pequenas figuras humanas em primeiro plano, para dar uma noção da proporção e monumentalidade da cachoeira, recurso de que o fotógrafo Augusto Stahl também se valerá, cinco anos mais tarde, em sua famosa fotografia dupla de Paulo Afonso (pagina 95). — D. R.



Cachoeira de Paulo Afonso



Hullmandel & Walton Lithog.

Henrique Guilherme F. Halfeld (1797–1873)

Atlas e relatório concernente à exploração do rio de São Francisco

desde a cachoeira da Pirapora até ao oceano Atlântico, levantado por ordem do governo de S. M. I. O. senhor dom Pedro II

Rio de Janeiro: Litografia Imperial
1860

O importante engenheiro alemão Henrique Guilherme Fernando Halfeld, que migrou para o Brasil em 1825, teve um papel destacado durante o segundo reinado. Foi sua missão realizar o primeiro reconhecimento, em termos técnicos, do rio São Francisco e seus afluentes até chegar ao mar, visando, entre outros objetivos, viabilizar o transporte pelo interior do país por meio dos caminhos fluviais. A partir do que recolheu e anotou de sua viagem, entre 1852 e 1854, o engenheiro trabalhou por quatro anos até finalizar um rico e precioso relatório. Publicado em 1860, o resultado dessa viagem impressiona até hoje e se tornou, sem dúvida, uma referência para os estudos da cachoeira de Paulo Afonso. Embora os custos projetados pelo engenheiro tenham sido bastante elevados — a ponto de engavetar o projeto —, o resultado da expedição permitiu conhecer pela primeira vez, de forma sistemática, a topografia e os acidentes geográficos ao longo do curso do rio. Em termos iconográficos, além de mapas, a obra contém duas litografias vistosas da queda d'água em Paulo Afonso. — D. R.





Vista de uma parte da cachoeira de Paulo Afonso — Rio de S. Francisco

Nesta litografia, a composição reforça um modelo de apresentar a natureza brasileira como sublime, gigante e (ainda) não dominada, tendo sua imensidão realçada pela presença do viajante, em tamanho diminuto, como medida de proporção. Em uma espécie de jogo de sentidos, a imagem do relatório oficial visava dignificar a nação brasileira por sua natureza.

O uso da figura no primeiro plano para dar a proporção da cachoeira nos remete à imagem de Robert Elwes (p. 268) e à fotografia de Stahl (p. 95), copiada por Hagendorn, Wahnschaffe e Schute. — D. R.

Vista da cachoeira de Paulo Afonso — Rio de S. Francisco

Representar a natureza de forma grandiosa foi um dos pilares da iconografia promovida pelo governo de D. Pedro II. No Brasil do século XIX, as imagens do território natural, nos mais variados tipos, elevaram-se ao status do próprio sentimento da nacionalidade. Da observação da natureza — e, neste caso, da sua grandeza e imensidão —, sentimentos positivos em relação ao futuro promissor da nação deveriam emergir, fosse para o olhar dos brasileiros ou dos estrangeiros. Nesta outra imagem do relatório, vemos a repetição do jogo de escalas entre a natureza e a presença humana, ou, mais especificamente, uma representação dos membros da equipe técnica, espécie de simbolismo da presença do governo imperial. — D. R.







Evaristo Ladislau e Silva
Recordações biográficas do coronel João Ladislau de Figueiredo e Mello

[Recordações biographicas do coronel João Ladisláu de Figueirêdo e Mello]
 Bahia: Typographia de Camillo de Lellis Masson & Cia
 1866

O livro de Evaristo Ladislau e Silva, muito raro, insere a trajetória do seu avô, o boticário João Ladislau de Figueiredo e Mello, no contexto dos movimentos políticos ocorridos na Bahia entre 1798 e 1838. Nascido em Cachoeira, estudou no mosteiro de São Bento (1785), onde aprendeu o ofício de boticário, reconhecido pela Real Junta do Proto-medicato (1789), tornando-se proprietário de uma botica no Pelourinho, a mais importante da cidade. Supostamente, esteve envolvido com o grupo que articulou a Conjuração Baiana de 1798, retirando-se para Lisboa, onde conviveu com literatos proeminentes, a exemplo de Manuel Maria Barbosa du Bocage. No governo do conde dos Arcos, ascendeu socialmente e tornou-se dono dos engenhos de Brotas e do Cagi (atual município de Lauro de Freitas), atuando nas lutas de fevereiro de 1821 e na In-



Retrato de João Ladislau de Figueiredo e Mello

dependência do Brasil na Bahia. O esforço lhe valeu a patente de coronel agregado ao Terceiro Batalhão da segunda linha da capital, reconhecida pelo imperador D. Pedro I, e o epíteto de Patriota. Faleceu em 11 de fevereiro de 1856, sendo sepultado no mosteiro de São Bento. O livro é acompanhado de uma gravura, anônima, com retrato de João Ladislau de Figueiredo e Mello em idade avançada. — P. M.



Albrecht Wilhelm Sellin (1841–1933)
O Império do Brasil

[Das Kaiserreich Brasilien]
 Leipzig: G. Freytag
 1885

Durante o período em que morou no Brasil, o escritor Albrecht Wilhelm Sellin foi um importante membro da comunidade alemã no Sul do Brasil. Chegou ao país em 1864 e foi professor, jornalista e diretor, a partir de 1869, da Colônia da Nova Petrópolis. Permaneceu nessa função até 1878, quando retornou para a Alemanha.

Sellin foi autor de trabalhos relevantes sobre a geografia e as riquezas naturais do Brasil, exercendo influência tanto na comunidade alemã imigrante como nos intelectuais brasileiros no início do século XX. Seu trabalho mais notável foi, sem dúvida, Das Kaiserreich Brasilien, um dos volumes da grande obra que tem dezenas de volumes e autores alemães e austríacos, intitulada Das Wissen der Gegenwart: deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete (Conhecimento do presente: biblioteca universal alemã para os instruídos), de 1885. O capítulo sobre a Bahia reproduz imagens publicadas originalmente em outras obras, conforme notamos na gravura da Cachoeira de Paulo Afonso, vista, antes, em The Highlands of the Brazil, do inglês Richard Francis Burton, de 1869. — D. R.



A cachoeira de Paulo Afonso



Émile Levasseur (1828–1911)
O Brasil

[Le Brésil. Deuxième édition: illustrée de gravures, cartes et graphiques]
 Paris: H. Lamirault et Cie
 1889

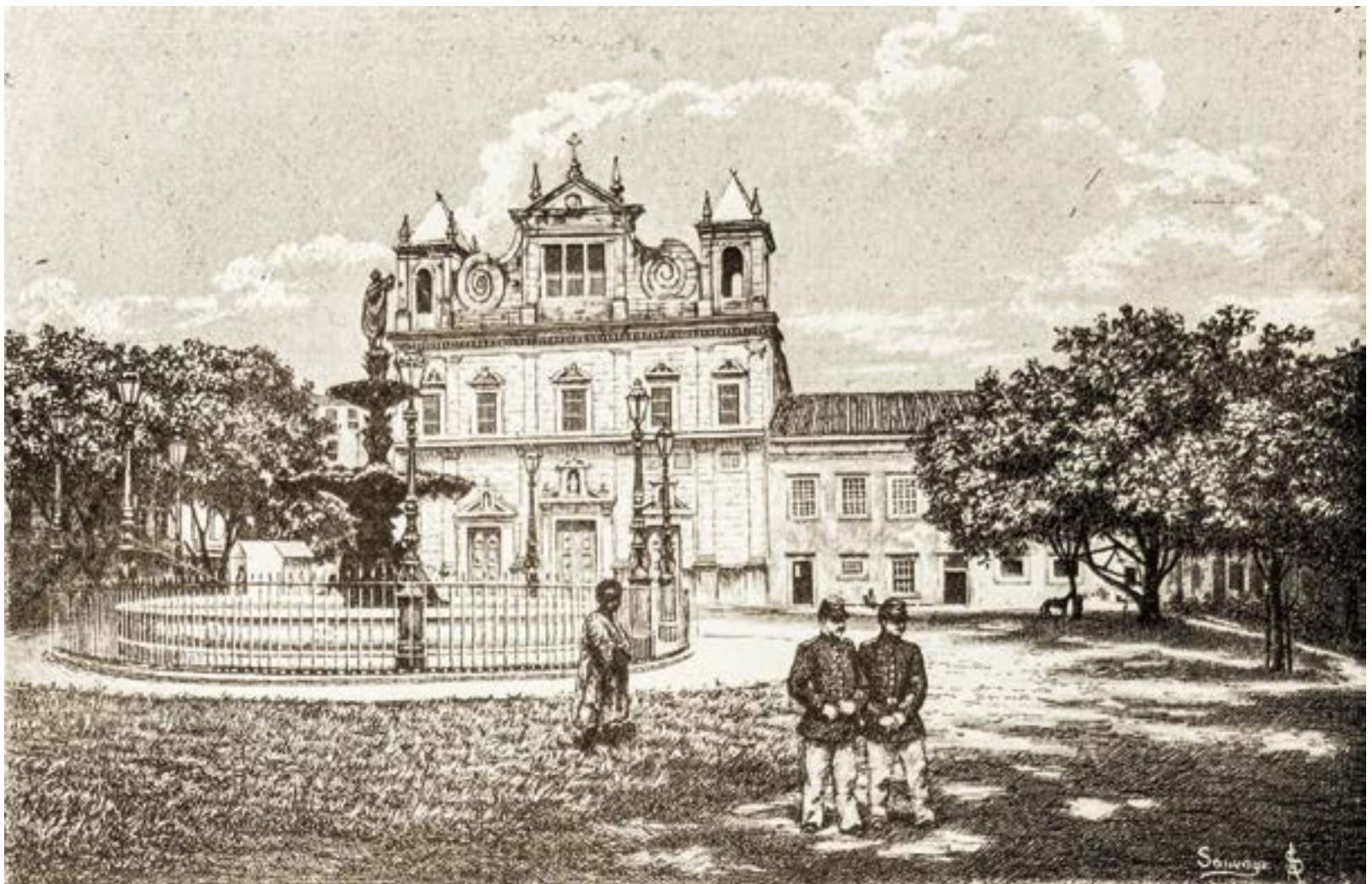
Organizado no contexto da *Exposição Universal de Paris, em 1889*, este livro é um grande compilado dos aspectos geográficos, políticos, sociais e econômicos do Brasil, acompanhado de uma rica iconografia. Foi organizado pelo importante geógrafo Émile Levasseur, professor do Collège de France e grande impulsionador da geografia econômica no seu país. O livro conta com textos e verbetes de diferentes autores, entre os quais José Maria da Silva Paranhos, o barão do Rio Branco. Esta segunda edição traz como luxuoso complemento o Album de vues du Brésil, organizado pelo diplomata e político brasileiro.

A presença de mapas do Brasil nesta obra ilustra a forte influência do pensamento do organizador, Émile Levasseur, partidário da chamada “geografia universal”, segundo a qual a compreensão completa de um país deveria passar pela compreensão da geografia econômica, política e física. Para essa última área, abordada na primeira parte da obra, a inserção de mapas visava apresentar o país em termos de superfície, limites e coordenadas geográficas. — D. R.



Bahia e arredores

Inspirada pelo campo da geografia física, a obra trazia uma série de mapas de regiões do Brasil, como esta representação da cidade de Salvador no fim do século XIX. O mapa foi confeccionado a partir das indicações do barão do Rio Branco, mostrando as regiões centrais da capital e se estendendo até Itapagipe e o Rio Vermelho, com a identificação de pontos úteis para navegação, como o Banco da Panela, próximo ao forte de São Marcelo, e a Rocha da Gamboa, próxima ao Solar do Unhão. — D. R.



A catedral (antigo colégio dos Jesuítas)

Nesta página, vemos uma ilustração do Terreiro de Jesus, em Salvador, feita a partir de uma fotografia atribuída a Luschnath, artista sobre o qual há escassas informações. No entanto, no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, consta uma fotografia muito similar a esta gravura do Terreiro de Jesus, não assinada, mas atribuída ao fotógrafo alemão Joseph Schleier (1827–1902), que, de fato, trabalhou com fotografias em Salvador desde o fim da década de 1860. Nesta gravura, vemos a presença de dois soldados e uma criança ao fundo. Na fotografia atribuída a Schleier, apenas o garoto aparece, em uma posição ligeiramente distinta. — D. R.



Detalhe – dois soldados e uma criança



São Salvador da Bahia

Muitos fotografos importantes concorreram para participar das publicações em torno da Exposição Universal em Paris, em 1889. Ter suas imagens incluídas nessas publicações rendia prestígio, bem como a chance de desdobramentos proveitosos,

como apresentar fotografias em outras exposições. No livro *Le Brésil* e no álbum iconográfico organizado pelo barão do Rio Branco, o trabalho de Rodolpho Lindemann foi um dos mais destacados para a Bahia. É de sua autoria a grande panorâmi-

ca de Salvador, perspectiva iconográfica valorizada para atender ao mercado estrangeiro interessado nesse tipo de souvenir, mostrando a vista da capital a partir do forte de São Marcelo. — D. R.



Queda de Paulo Afonso

Publicada em 1889, esta vista da cachoeira de Paulo Afonso é mais uma na variada iconografia dessa importante queda d'água. Como indicado na legenda, a imagem foi feita a partir de uma gravura presente na obra de Richard Burton (1821–1890), cônsul britânico e também um experiente viajante, que, entre 1865 e 1868, realizou uma grande expedição científica pelo Brasil. Depois de percorrer longos caminhos entre Rio de Janeiro e Minas Gerais, Burton seguiu pelo rio São Francisco até a cachoeira de Paulo Afonso, representada nesta gravura. — D. R.

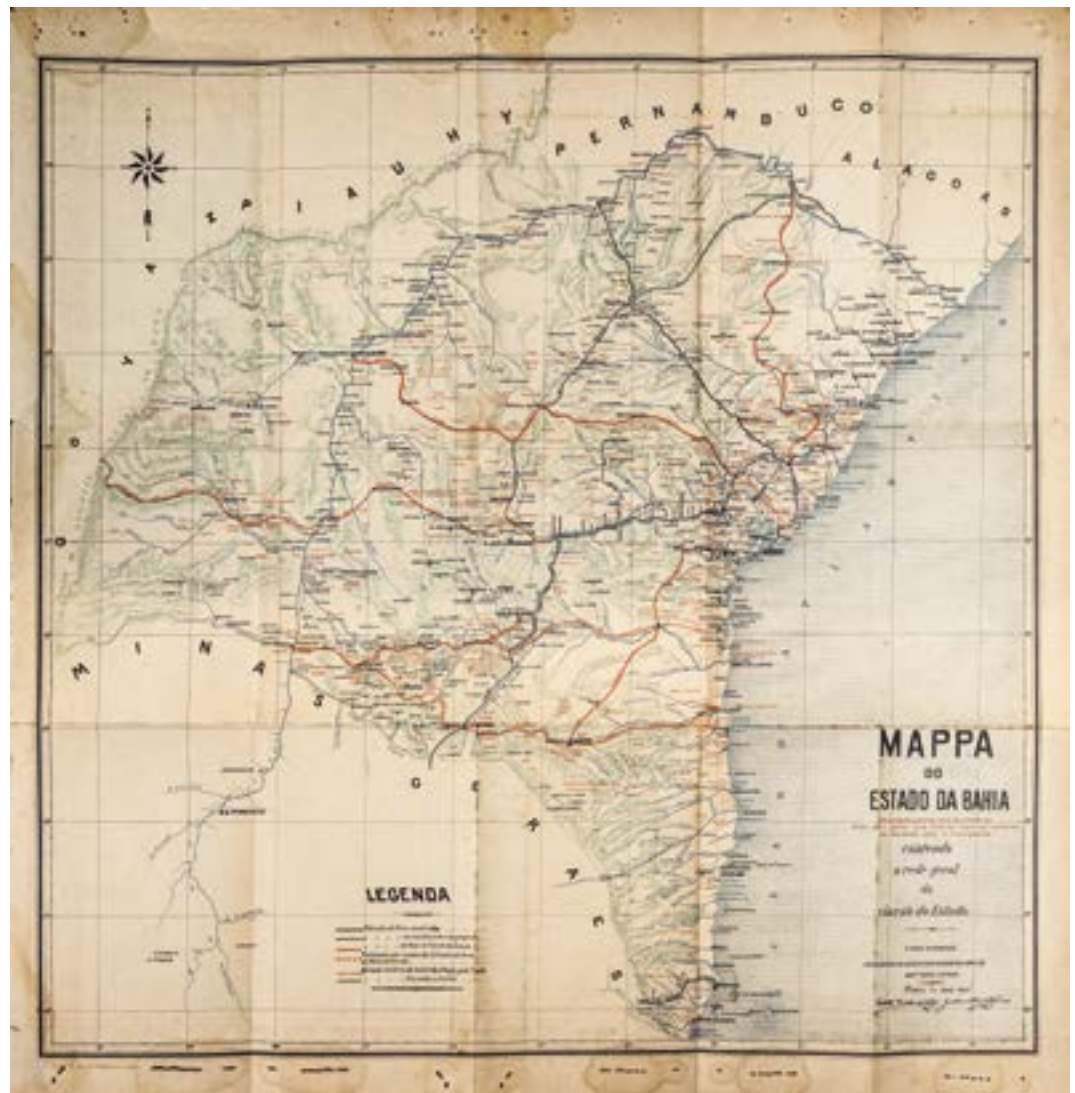


Anônimo

Estado da Bahia: folheto informativo para imigrantes

[Etat de Bahia: Notice pour l'Emigrant]
Bahia: Litho-Typ de Wilcke, Picard & Cia,
1897

Este mapa do estado, publicado em 1897, integra uma publicação voltada ao estímulo da migração europeia para a Bahia. No fim do século XIX, as autoridades baianas tentaram viabilizar esse movimento migratório, diante da crescente entrada de europeus em outros estados, como São Paulo. Para isso, era importante apresentar as belezas naturais e econômicas da Bahia e, sobretudo, o clima temperado do país, que, segundo os autores da obra, era semelhante "ao do sul da França". — D. R.



Mapa do estado da Bahia

João Espínola

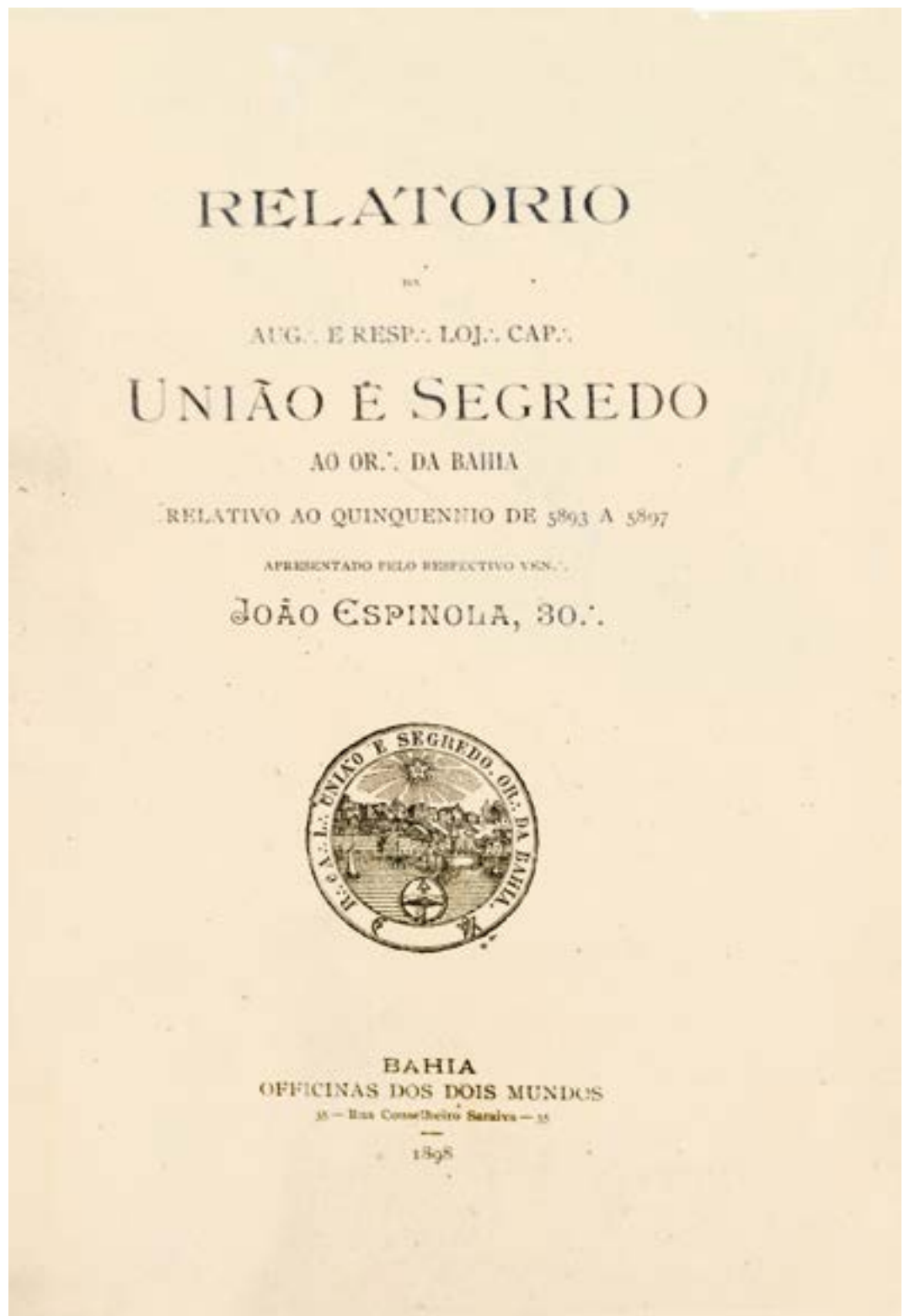
Relatório da Augusta e Respeitável Loja Capitular União é Segredo ao Oriente da Bahia, relativos ao quinquênio de 5893 a 5897

Bahia: Officina Dois Mundos
1898

Este relatório sobre a loja maçônica União e Segredo ao Oriente da Bahia é muito raro, porque não foi comercializado, tendo circulado apenas entre membros iniciados na maçonaria. O frontispício ostenta uma pequena xilogravura, ao modo de carimbo, destacando edificações da zona comercial de Salvador e o forte do Mar. A imagem é acompanhada por insígnias maçônicas, incluindo o aperto de mão e a estrela flamígera com o G no seu centro. — P. M.



Vista de Salvador com insígnias maçônicas



Página de rosto



Salvador Pires de Carvalho e Aragão (1874-?)
**Estudos sobre a baía
 Cabrália e Vera Cruz**

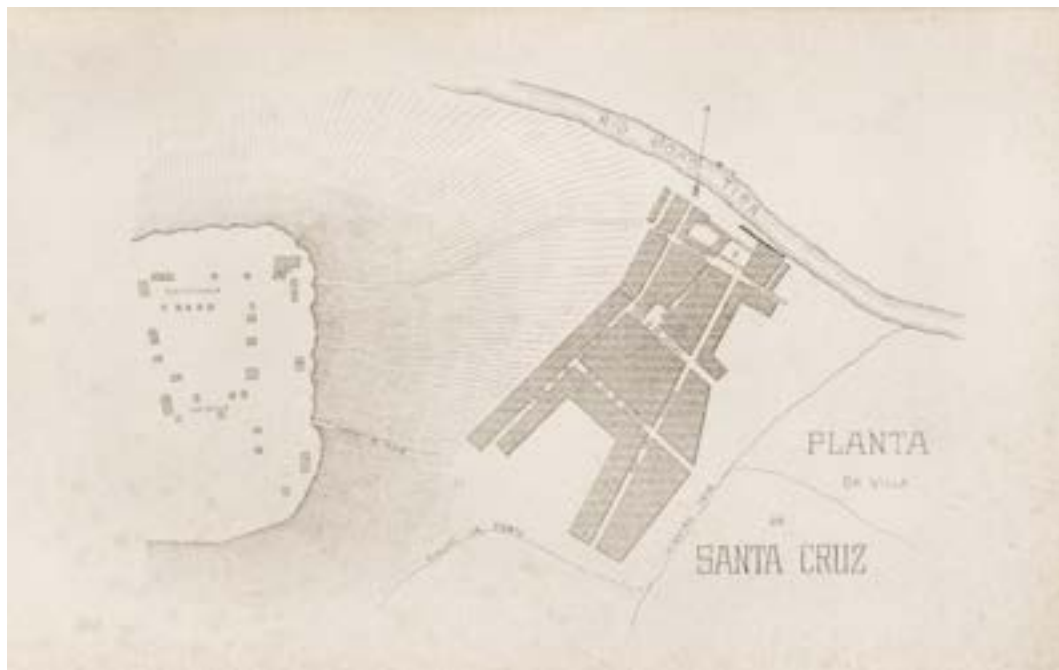
[Estudos sobre a Bahia Cabralia e Vera Cruz, feitos por ordem do Governador o Ilm. e Exm. Snr. Cons. Luiz Vianna]
 Salvador: Lito-Tipografia e Encadernação de Reis
 1899

O engenheiro Salvador Pires de Carvalho e Aragão foi incumbido pelo governo baiano de realizar um estudo técnico da região da baía de Cabrália, como parte dos preparativos para o quarto centenário da chegada dos portugueses no Brasil, em 1900. O objetivo maior do trabalho era dar confirmação às informações contidas na carta de Pero Vaz de Caminha, o que atestaria a grandeza da ação portuguesa. Naquele contexto, parte da intelectualidade baiana não mediu esforços para divulgar os admiráveis feitos de Portugal, o que significava, em outros termos, mostrar que a origem europeia da nação brasileira deveria ser valorizada, apesar dos questionamentos na época com relação a isso. — D. R.



Planta Bahia Cabrália

Na abertura do livro, foi estampado o mapa da baía de Cabrália. No texto que acompanhava o mapa, informava-se com riqueza de detalhes as dimensões e a visibilidade da Coroa Vermelha, um lugar central na narrativa sobre os primeiros atos de Pedro Álvares Cabral na América. — D. R.



Planta de Santa Cruz

Embora não fosse uma determinação do governo estadual, a inserção de plantas das cidades aumentava a credibilidade do relatório produzido por Salvador Pires Aragão. Nesta tomada geral da cidade de Vera Cruz, notamos como o autor marcou pontos importantes recomendados à comitiva: a cruz de Cabrália e o rio João Tiba. — D. R.



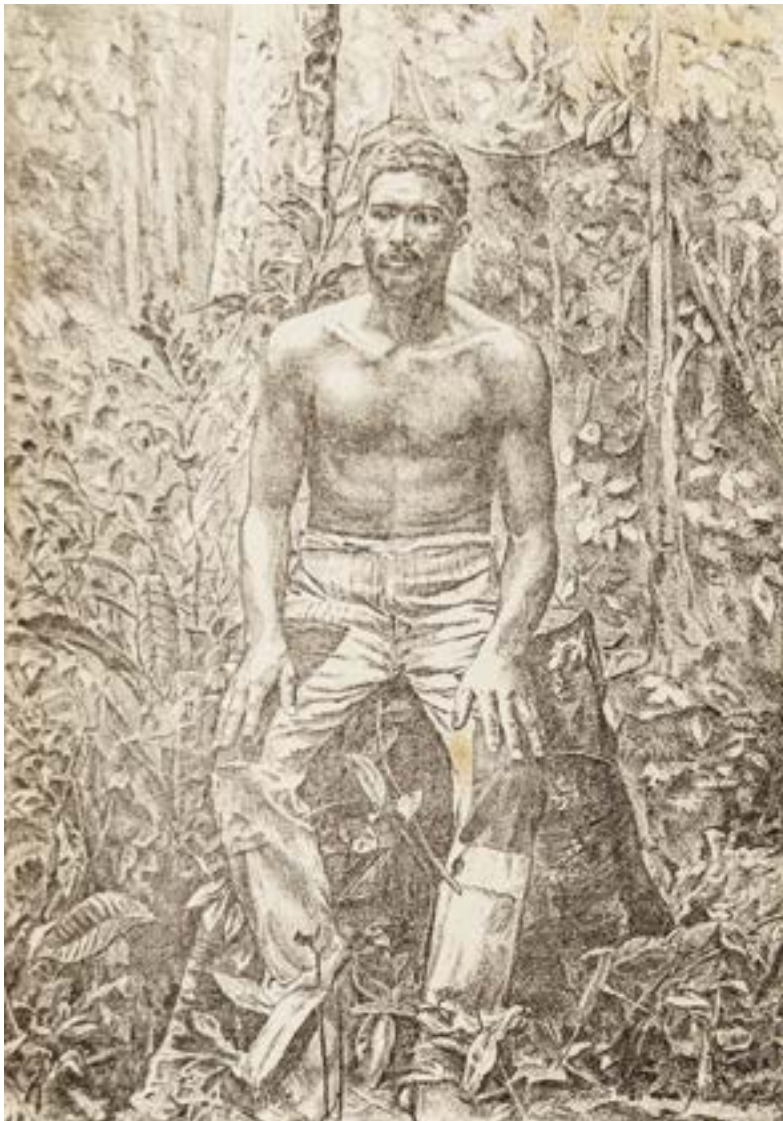
A nova cruz

Mais do que a rememoração de um passado glorioso, o estudo da região tinha por objetivo a instalação de uma nova cruz, em comemoração ao Quarto Centenário. Salvador Pires Aragão projetou uma nova cruz com quase 20 metros de altura, na expectativa de que o marco pudesse ser bem enxergado por todos os navios que avistassem terra. O símbolo, visto nesta ilustração, remete à colonização portuguesa, tanto pela cruz cristã, como pelo brasão da Coroa portuguesa na parte superior, ao passo que também demonstra respeito ao regime republicano, então recém implantado no país. — D. R.



Igreja de Santa Cruz

Testemunhos da fé nos períodos da colônia e do Império não ficaram registrados somente nos sermões de religiosos, mas também nas centenas de igrejas e conventos espalhados pelo Brasil, em especial na Bahia. A obra de Salvador Pires Aragão, em seus *Estudos sobre a Bahia*, retrata detalhes da fé em pedra, tijolo, cantaria e madeira. São registros escritos e iconográficos mostrando capelas, igrejas, detalhes da sua arquitetura, minúcias no encaixe de colunas e bases em pedra, cruzeiros onde se desenvolveram vilas e cidades, casas de poder, ou simples estruturas. Florestas, rios, portos, pequenos vilarejos de uma Bahia em formação. — R. D.



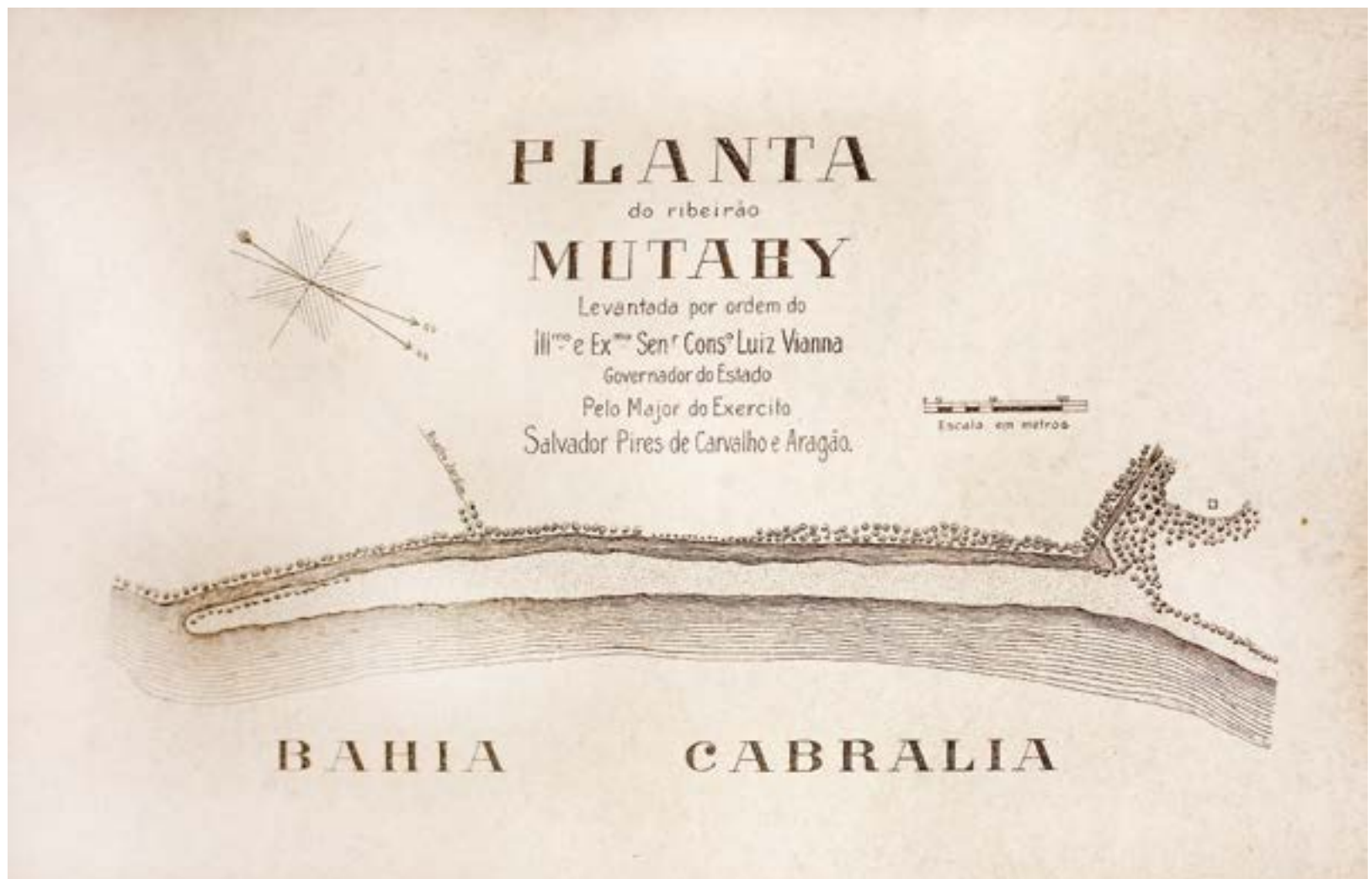
Leandro, 27 anos

O livro tem cinco retratos de indígenas na região do sul da Bahia, feitas a partir de fotografias tiradas durante a expedição. Em termos de composição, as imagens detalham o torso e as feições do rosto, à moda dos retratos em cartões de visita, comuns na época. A única exceção foi esta fotografia de Leandro, um rapaz de 27 anos, tomada de corpo inteiro, em meio à vegetação local. Os retratos remetem às discussões sobre o futuro da nação brasileira no fim do século XIX. Enquanto a obra defende a valorização da presença — e sobretudo a influência — portuguesa na formação nacional, também nutre desconfiança contra a miscigenação, vista aqui como algo negativo. Por isso, Salvador Pires lamenta não ter encontrado vestígios culturais dos indígenas encontrados por Cabral, nem mesmo “descendentes diretos que tenham deles conservado a pureza da raça primitiva”. — D. R.



Um dos muitos arrastadores para tiragem de madeira

A natureza é um dos temas de que a comitiva tratou com mais esmero, tendo sido orientada a registrar a flora e fauna, coletando amostras, se possível. O objetivo era usar o material recolhido na decoração do quarto centenário do descobrimento, em 1900. Porém, após entregar o relatório, Salvador Pires Aragão pediu desculpas por não ter “a competência para [um] estudo tão sério”. Reconhecendo a limitação de seus conhecimentos, tentou compensá-la com informações detalhadas sobre as madeiras do local e seu potencial econômico. Segundo o autor do livro, a região era rica em madeiras úteis para construção e exportações, cuja diversidade foi documentada em uma tabela anexada ao relatório final. Vale notar que esta imagem de um arrastão para transporte de madeira é contrastante com outras imagens feitas ao longo do século XIX que tematizam em tom crítico essa atividade exploratória. — D. R.



Planta do ribeirão Mutary

Para Salvador Pires Aragão, instalar um marco religioso na Coroa Vermelha, próximo à cruz colocada pelos capuchinhos, em 1898, não se sustentava, porque, de acordo com seus cálculos, a primeira missa não teria sido realizada ali. Segundo o

engenheiro, o lugar mais adequado para a nova cruz seria na margem esquerda do rio Mutary. Para fundamentar ainda mais seus argumentos, ele estampou uma planta do Mutary nos seus *Estudos sobre a Bahia Cabralia e Vera Cruz*. Era pre-

ciso dar o máximo de visibilidade possível à sua teoria: somente aquele curso d'água tinha uma foz por onde os portugueses poderiam ter atracado com um "escaler, bote, batel ou esquife", após a grande nau aportar na baía de Cabralia. — D. R.



A Coroa Vermelha

Citada várias vezes ao longo do relatório, a Coroa Vermelha tinha uma importância especial no olhar da comitiva. Seria ali o "porto seguro de Cabral", descrito na carta de Carta de Pero Vaz de Caminha, por onde começou a colonização portuguesa do país. Ali também foi o lugar da primeira missa, embora outras versões da história na época afirmassem que ela teria ocorrido em Porto Seguro. Previa-se que o lugar fosse fotografado de vários ângulos, sendo esta a principal ilustração sobre o tema no livro, feita na própria enseada. A região abrigava a cruz dos capuchinhos e foi também um dos locais cogitados para receber a nova cruz, em um esforço de criar um novo marco de memória do descobrimento em tempos republicanos. — D. R.

Mapas manuscritos

O material reunido nas páginas seguintes é formado por uma notável série de mapas manuscritos. Além da qualidade estética, esse tipo de iconografia é de grande valor histórico, cumprindo papel importante na constituição da matriz espacial brasileira em geral, ou de cidades específicas, como Salvador — desde as disputas territoriais à época da guerra com holandeses e, sobretudo, no século XVIII. Mapas foram estratégicos na mediação e legitimação política da Coroa portuguesa no Brasil, usados em negociações diplomáticas ou para projetar uma ocupação territorial que, nem sempre, encontrava respaldo na ocupação concreta do território, tanto assim que havia um investimento da Coroa portuguesa em aperfeiçoar as técnicas de representação e formar quadros de profissionais capazes de produzir mapas, plantas de fortes, entre outros documentos dessa natureza. Porém, essa documentação cartográfica manuscrita pode ser diferenciada dos mapas impressos. A razão principal é que, via de regra, a documentação apresentada aqui não circulou como os impressos, ficando, muitas vezes, restritos às gavetas de gabinetes de autoridades nos dois lados do Atlântico.

Foram selecionados cinco registros, entre mapas manuscritos e plantas, dentro do recorte temporal do início do século XVII até meados do Oitocentos. Abrimos a seção com a carta geográfica do engenheiro holandês Joos Coecke [p. 289] que é, com certeza, uma das joias iconográficas reveladas neste livro. Criado em um momento em que a cartografia luso-

-americana era assunto político, de caráter restrito e controlado por Portugal, este documento holandês de 1624 é uma das melhores representações de Salvador conhecidas até hoje. De perspectiva zenital, comum em plantas da capital dessa época, o mapa destaca a posição dos holandeses e do dique por eles construído no perímetro urbano, bem como indica a localização de igrejas, mercados e fortes.

A produção seguinte é de autoria do famoso José Antônio Caldas [p. 292]. Nascido em família modesta em Salvador, entrou para a carreira militar como soldado de infantaria em 1745. Depois, tornou-se aluno na Aula Militar da Bahia, espaço fundamental da cultura cartográfica no mundo português do século XVIII. Seu ótimo desempenho o credenciou ao cargo de lente da instituição, e depois de professor. Tornou-se, com seu trabalho junto ao governo português, um dos engenheiros militares mais importantes do século XVIII no Brasil. Sua produção iconográfica é bastante rica, assinando relatórios, mapas, desenhos e plantas do Espírito Santo, São Tomé e Príncipe, e, sem dúvida, da Bahia. De sua terra natal, Caldas produziu um prospecto frontal da cidade, de 1770, além de projetos para um novo cais no bairro comercial, na Cidade Baixa, e diversas plantas de construções de defesa da Bahia. É desse último conjunto que destacamos a planta da Fortaleza de S. Lourenço de Itaparica, construída no início do século XVIII. Nas palavras do autor da planta, tratava-se de uma estrutura militar irregular, distante cerca de quatro léguas da

capital. Situada na ponta da ilha, a fortaleza defendia “a entrada da Barra do Rio Paraguaçu e Jaguaripe”.

O outro mapa manuscrito apresentado nesta seção não possui apenas a assinatura de José Antônio Caldas, mas também de Ignácio Lopes [p. 295], outro na Aula Militar da Bahia. É uma bela carta geográfica manuscrita, evidência do papel-chave da cartografia na administração e na delimitação das fronteiras internas do Brasil, ainda mais de províncias estratégicas como a Bahia.

Seguindo para o século XIX, temos um mapa do Brasil, de autoria anônima [p. 296]. Nele, percebemos a representação da Bahia e do seu interior de uma forma reduzida, mas que atendia ao citado sentido político da cartografia. Sua feitura visava ao reconhecimento internacional do desenho da nova nação em um contexto da independência. Outra carta da época do Império é a *Planta do Arsenal de Guerra da Bahia*, de 1851 [p. 297], um documento cartográfico de terrenos próximos aos Órfãos de São Joaquim, na Calçada. Seu autor, Carlos Augusto Weyll, foi membro do corpo de engenheiros da província, e elaborou, por volta de 1846, o *Mapa topográfico da cidade de S. Salvador e seus subúrbios*, registro iconográfico fundamental e bastante divulgado da capital baiana do século XIX. — D. R.



Joos Coecke

Plano da Cidade da Bahia no Brasil[Gront teijckeninge van de stadt Bahia
in Brasilien]

Guache e bico de pena sobre papel

1624

41,5 x 54 cm

Esta carta geográfica faz parte do atlas *Hollandia Ichonographia Aggerum at Castellorum in Hollandia*, que contém uma série de 80 desenhos — a maior parte, em cores — de castelos, fortificações e importantes batalhas da Guerra dos Oitenta Anos. Todos os desenhos desse conjunto encadernado são anteriores a 1630. Na segunda metade do século XVII, toda essa documentação estava em posse do escritor Hadriaan Beverland (1650–1716), que, em 1693, vendeu sua biblioteca a Charles Spencer, terceiro conde de Sunderland (1675–1722). Produzido com elevado apuro técnico, o atlas permaneceu como parte da sua coleção de livros e manuscritos no palácio de Blenheim, vendida em vários leilões entre 1881 e 1883.

Este mapa, o único desenho do atlas a representar uma cidade americana, é a mais completa representação cartográfica de Salvador no século XVII, revelando detalhes precisos do seu traçado urbano, das fortificações, do então recém-construído dique dos holandeses e do seu sistema hidráulico. Revela pormenores da organização dos militares neerlandeses na capital colonial, apresentando personagens desconhecidos, a exemplo do engenheiro militar Joos Coecke, autor do mapa.

No Arquivo Nacional, em Haia, há um depoimento de Coecke perante o Alto Conselho Militar das Províncias Unidas, assinado de punho, no qual ele confirma ser o autor do *Plano da Cidade da Bahia*. Declarou, em 21 de novembro de 1625, que tinha 38 anos, colocando a sua data de nascimento por volta de 1588, sendo natural de Bel, em Flandres. Sobre sua estadia em Salvador, afirmou o engenheiro que

[...] a cidade Salvador foi fortificada [com] reduto e também dois hornaveques em cada uma das duas portas, e nós não trabalhamos muito tempo, de manhã, das seis horas até às dez horas devido ao calor diário [...] pois lá os dias e as noites são do mesmo tamanho, e o conselho militar não soube algo além de permitir o trabalho até às dez horas. (Arquivo Nacional em Haia, coleção *Alto Conselho Militar e Conselhos da Marinha*, número de chamada 1.01.45, inventário 251, fols. 287–288.)

Coecke, após a reconquista da cidade do Salvador pela armada luso-espanhola, serviu em Pernambuco e na África, retornando depois à Holanda, onde faleceu em data incerta, mas posterior a 1640. — P. M.





13

13

5

25

15

18

39

31

29

16

17

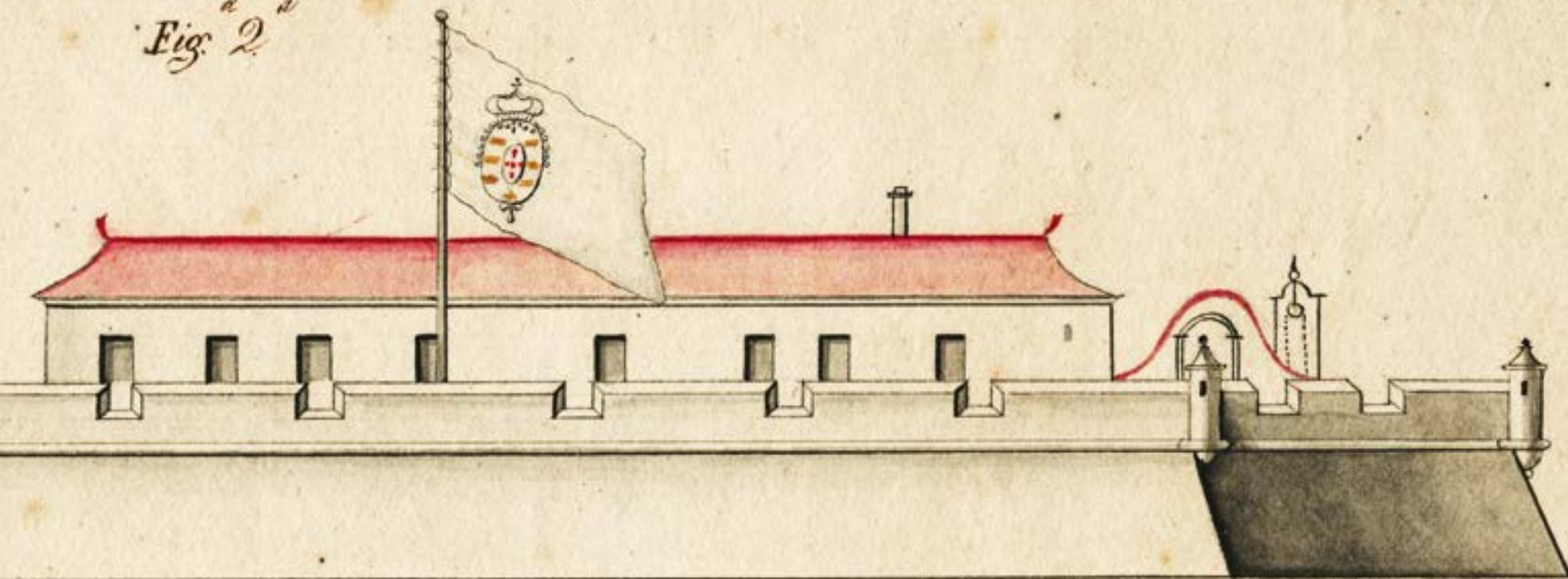
12

27

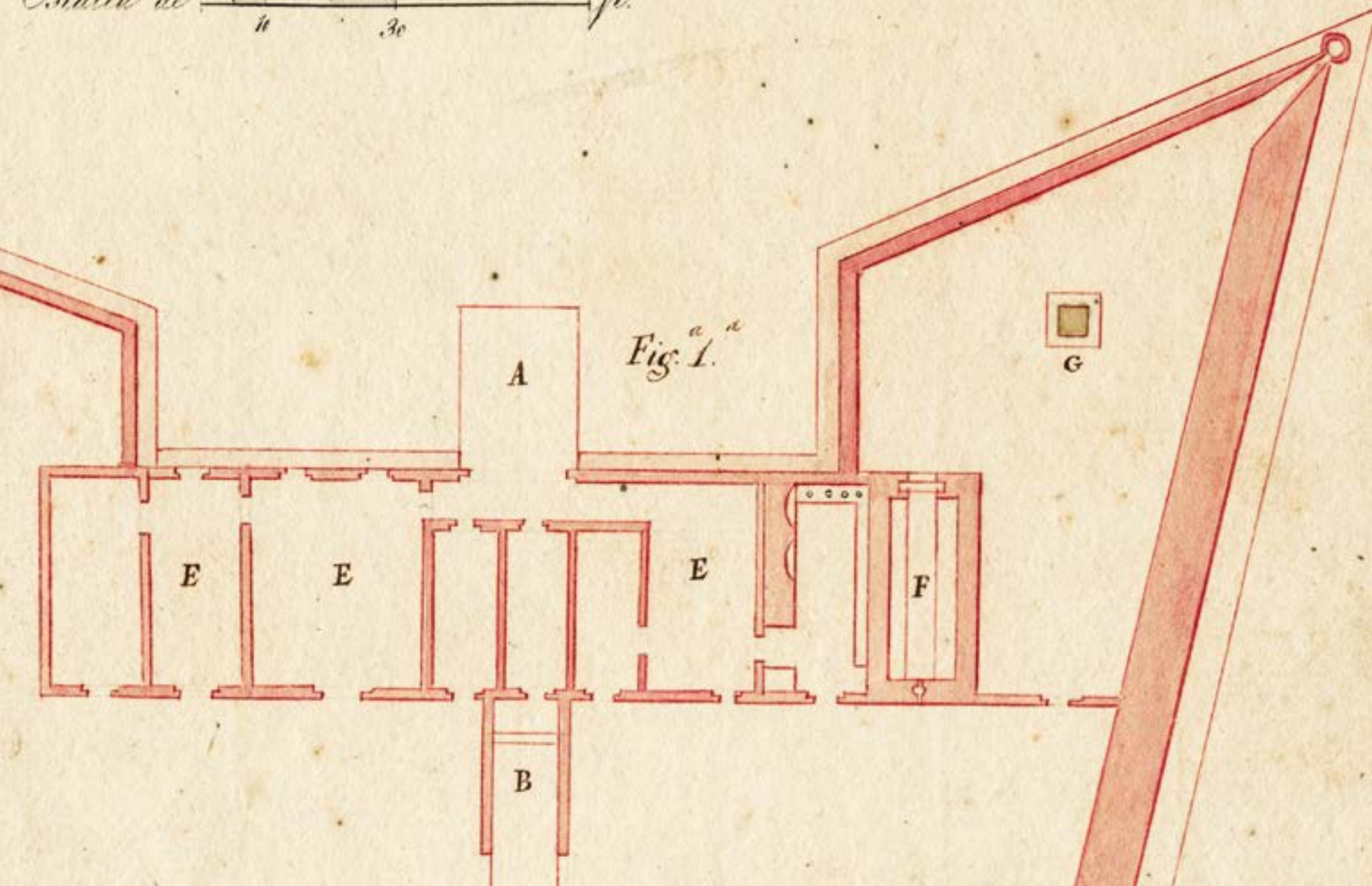
27-28

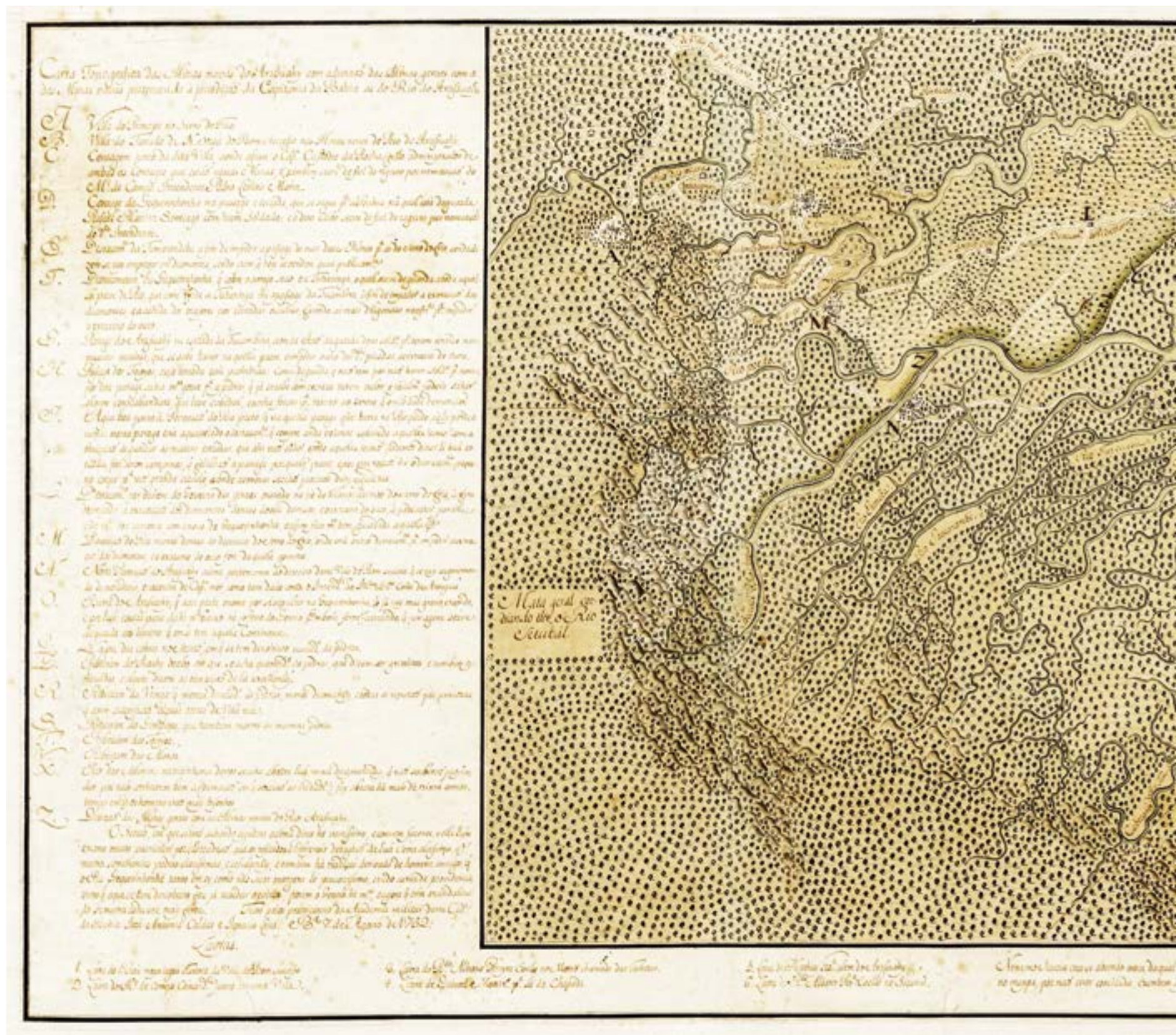
35

Fig. 2^a



Escala de 5 20 30 60 p.^{tes}





José Antonio Caldas (1725-1782); Ignácio Lopes

Carta topográfica das Minas Novas de Araucaí,

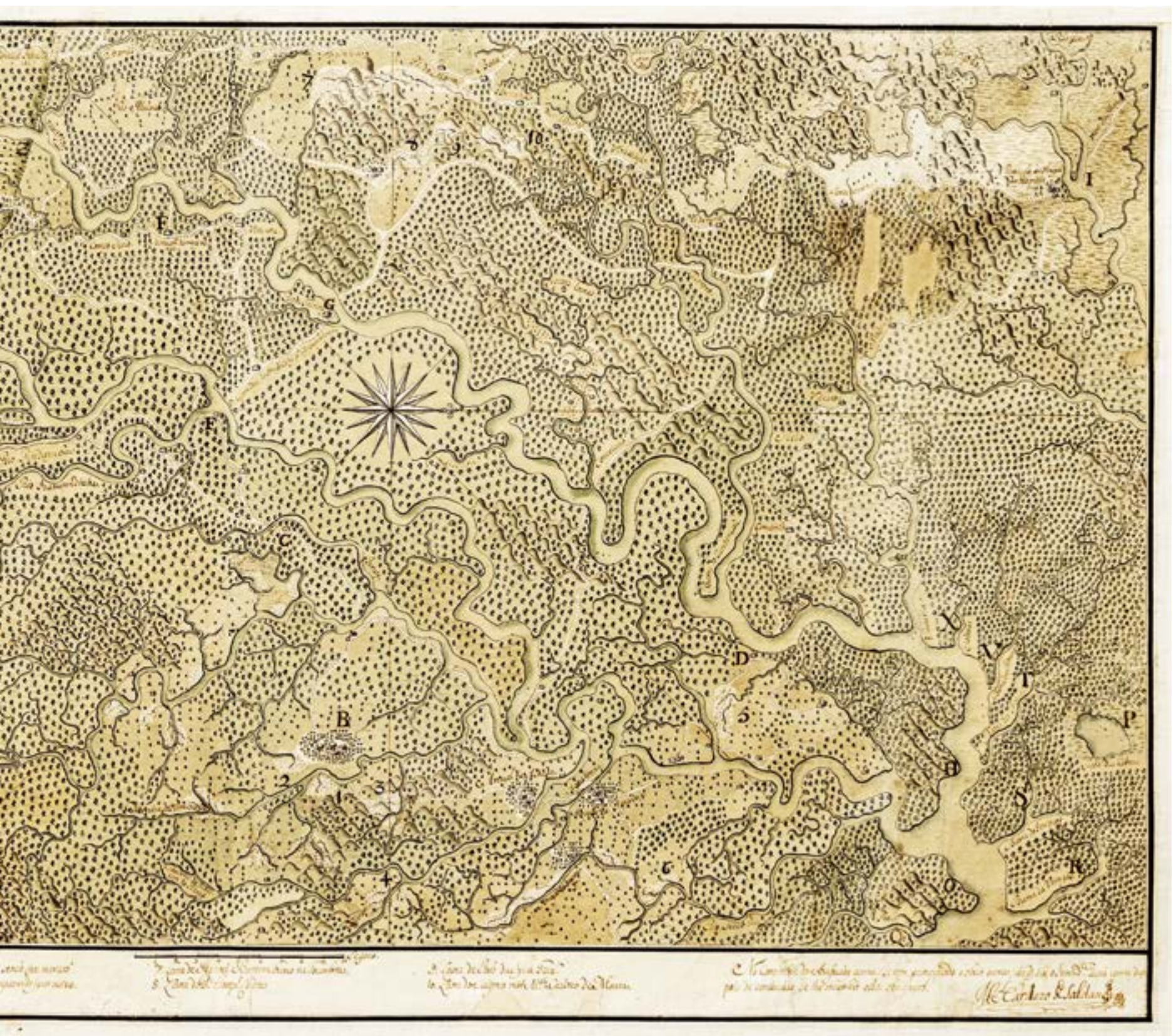
com a divisa das Minas Gerais com a região das Minas Novas, pertencendo à jurisdição da capitania da Bahia e do rio Araucaí

[Carta topográfica das Minas Novas de Arasuahy, com a divisa das Minas Gerais com a região das Minas Novas, pertencendo à Jurisdição da Capitania da Bahia e do rio Arasuahy]

Bico de pena e aquarela

1752

131 x 56 cm



Feita pelos engenheiros José Antônio Caldas e seu aluno Ignácio Lopes, da Academia Militar da cidade da Bahia, com autógrafo de Manoel Cardozo de Saldanha, esta carta topográfica oferece uma representação em grande escala da fronteira entre as capitânicas da Bahia e das Minas Gerais. O rio Araçuaí foi conquistado em 1727 por uma empresa fundada pelo sertanista Pedro Leolino Mariz e, nas décadas seguintes, a Bahia disputou com Minas Gerais o controle da região. O mapa pretende assegurar que

a bacia do rio Jequitinhonha e seus ribeiros auríferos estavam dentro dos limites da Bahia, fato verificável pelo posicionamento mais à direita da rosa dos ventos e a representação em maior proporção de elementos que indicam a ocupação espacial ordenada das povoações acessíveis pelos caminhos, das lavras identificadas pelos seus donos, dos registros de passagens e dos destacamentos militares indispensáveis para evitar os descaminhos e o contrabando de riquezas da região. — P. M.



Anônimo

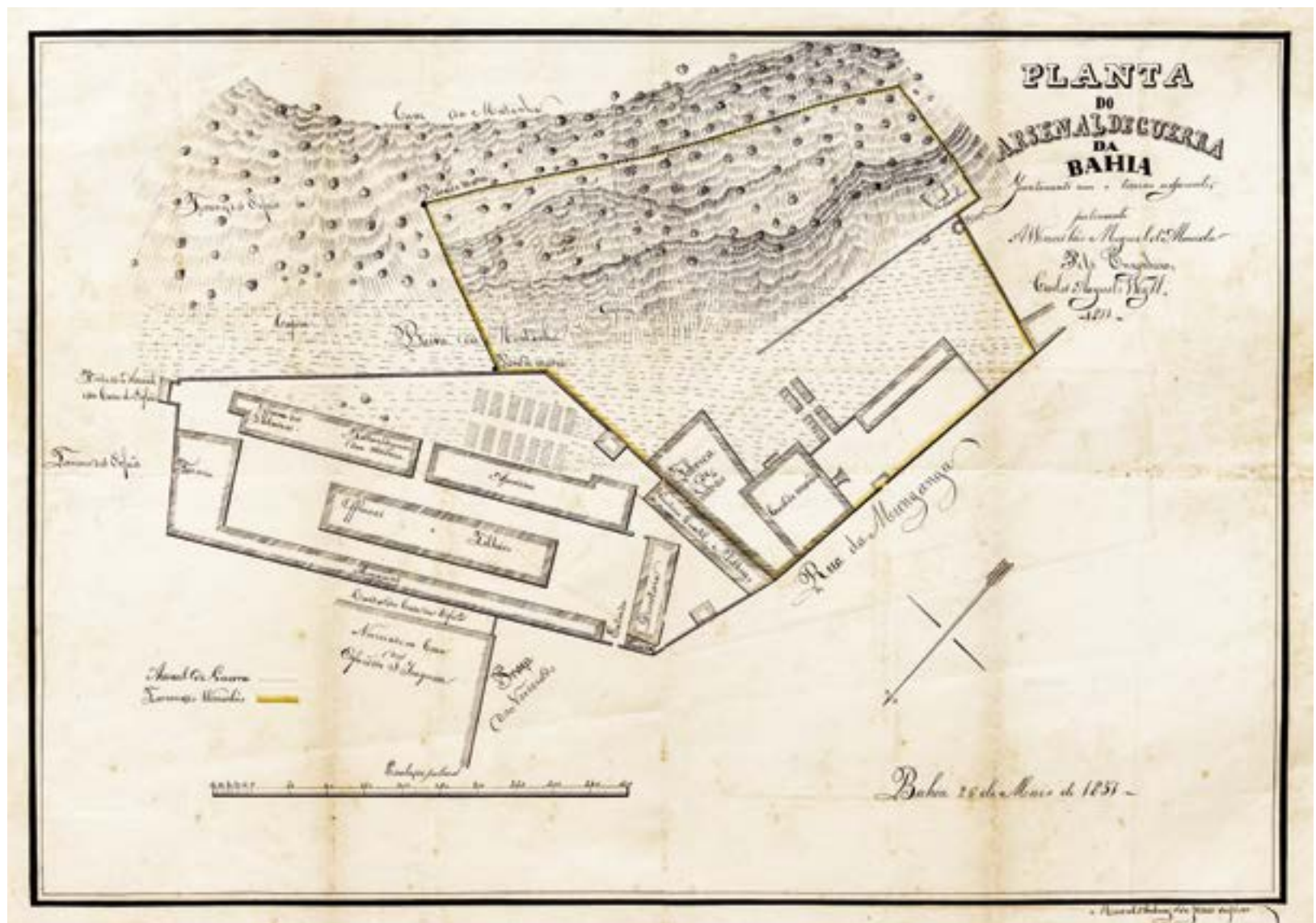
Mapa do Brasil, com suas principais províncias

Bico de pena e aquarela

Década de 1820

29 x 38 cm

O mapa foi produzido, possivelmente, entre 1823 e 1826. A província de Sergipe já aparece desligada da Bahia, o que ocorreu em 8 de julho de 1820. A margem esquerda do rio São Francisco, então parte do território de Pernambuco, está colocada no território de Goiás, tendo sido transferida para Minas Gerais em 1824 e, três anos depois, para a Bahia, constituindo o atual Oeste baiano. Escrito em língua holandesa, foi desenhado em um contexto em que o Brasil buscava o reconhecimento internacional da sua independência. — P. M.



Carlos Augusto Weyll

Planta do Arsenal de Guerra da Bahia

Bico de pena sobre esboço a lápis

1851

54 x 76 cm

A peça cartográfica discrimina em cores, presentes em legenda, o terreno do Arsenal de Guerra da Bahia e o terreno do traficante de escravizados Wenceslau Miguel d'Almeida, em roxo e amarelo, respectivamente. A rua da Munganga na planta corresponde a atual avenida Jequitaia, em Águas de Meninos. — S. Q. L.

Mapas impressos avulsos

O material reunido nas páginas seguintes é composto de mapas impressos avulsos. Publicadas originalmente, em muitos casos, em livros, essas representações ganharam versões “autônomas”, contribuindo ainda mais para sua divulgação. Os mapas impressos que fazem parte de livros da Coleção Flávia e Frank Abubakir foram mostrados na seção *Livros ilustrados com gravuras e mapas* [pp. 206-281]. As peças apresentadas a seguir fizeram parte de livros que a coleção não possui ou foram editados de forma independente. Desta forma, é plausível supor que esses mapas impressos tiveram — e ainda têm — maior circulação, quando comparados aos mapas manuscritos, tratados na seção anterior. Retomando o argumento: se as cartas manuscritas ficaram, por muitos anos, nos arquivos de autoridades, as representações cartográficas impressas circularam muito mais intensamente, influenciando, por exemplo, na visualidade de determinada nação, região do país ou de um determinado fato histórico. Não há dúvida sobre o papel desses mapas, por exemplo, nas representações da Bahia que circularam pelo Atlântico desde a época dos holandeses, mas igualmente na época do Império, com a disseminação das formas de reprodução gráfica.

No total, são nove cartas geográficas. A primeira delas refere-se ao primeiro momento de colonização. É uma representação da Bahia presente no mapa *Brasilia*, da edição francesa do livro do geógrafo belga

Cornelius Wytfliet [p. 300]. Publicado originalmente em 1597 — mesmo ano do falecimento do autor, em Bruxelas, na Bélgica — a obra é considerada um dos primeiros atlas das Américas. A rica e abundante produção holandesa sobre o Brasil é evidenciada pelo conjunto cartográfico da coleção.

O mapa *A parte do Brasil que cabia aos Países Baixos* [*Brasilia qua parte paret belgis*] é um documento notável da coleção. Trata-se de uma criação magistral feita a partir das pesquisas do astrônomo e cartógrafo alemão Georg Marcgraf, membro da comitiva que acompanhou o conde Maurício de Nassau. Esse mapa mural é uma representação pioneira das Américas, que apresentava tanto aspectos geográficos, como culturais do Brasil setecentista sob domínio holandês. As localizações geográficas e os nomes que as acompanham foram feitas a partir do esmero do citado cartógrafo, que se valeu de informações cartográficas e do estudo da língua tupi na garantia da ortografia correta dos topônimos. Além das representações da fauna, o mapa apresenta ilustrações feitas a partir do trabalho do artista Frans Post, o que enriquece ainda mais esse documento cartográfico.

Outra imagem é uma reprodução da carta geográfica da Bahia, publicada na França, em 1667, do citado Georg Marcgraf [p. 303]. Com uma tomada zenital da capital baiana, a imagem foi publicada originalmente no *Rerum per Octennium in Brasilia*, do holandês Caspar Barlaeus, editado pelo cartógrafo Joan Blaeu. Também merece destaque a representação da baía

de Todos-os-Santos, de Itaparica e de parte do Recôncavo Baiano no *Mapa das costas marítimas de Brasília entre rio Pojuca e rio das Contas*, publicado pelo importante editor holandês Johannes van Keulen [p. 307]. Em 1680, Keulen recebeu a missão oficial de publicar guias náuticos e mapas sobre o Novo Mundo, contando com a colaboração do experiente cartógrafo Claes Janszoon Vooght. Essa iconografia da Bahia continuou sendo reproduzida em muitas obras por mais de um século depois da ocupação neerlandesa, a exemplo do que vemos no *Le Petit Atlas Maritime: recueil de cartes et plans des quatre parties du monde*, de 1764, do francês Jacques-Nicolas Bellin [p. 310].

Para o século XVIII, uma imagem importante é o mapa impresso da América do cartógrafo francês Guillaume Delisle [p. 308]. A falta de detalhamento no interior da província baiana é indício da citada restrição imposta pelo governo português sobre a circulação de informações cartográficas sobre o Brasil, em especial sobre capitâneas estratégicas como a Bahia. — D. R.



Cornelius Wytfliet (155?–c. 1597)

Brasil

[Brasília]

Gravura em metal, buril

Publicada originalmente em *Histoire universelle des Indes occidentales*. Douai:

François Fabri

1607

Carta produzida por Cornelius Wytfliet, geógrafo de Louvain, na Bélgica, que ficou conhecido por produzir o primeiro atlas das Américas, impresso em 1597, sob o título de *Descriptionis Ptolemaicæ Augmentum*. Esta gravura é da quarta edição, na tradução francesa de 1607. Na altura da capitania da Bahia, está registrado o “Monte Frago”, expressão utilizada pelo poeta latino Virgílio (*Mons fragosus*), para indicar relevo irregular ou uma serra. — P. M.



Jan Jansson (1588–1664)

Um mapa muito preciso do Brasil

[Accuratissima Brasiliae tabula]

Gravura em metal, buril, colorida à mão

Publicada originalmente em *Novus Atlas, Das ist, Welt-beschreibung mit schönen neuen außführlichen Taffeln - Begreifende Asien, Africa und America*. Amsterdam: Janssonius 1647

Mapa voltado para o oeste, com cartelas de título figurativo em arabesco, duas delas com vistas parciais da *Baía de todos os Santos* e da *Villa d'Olanda de Pernambuco*, com escala e bússola colorida. O gravador de cobre e cartógrafo belga Hendrik Hondius (1597–1651) fundou sua própria editora em Amsterdã, em 1621, depois de trabalhar inicialmente nesse ramo em seu país. Jan Jansson foi funcionário e sucessor de Hondius, para quem trabalhou a partir de 1635. As informações nesta carta foram recolhidas durante o período do Bra-

sil holandês, revelando razoável conhecimento do litoral, mas ignorando as regiões interioranas. A capitania da Bahia, compreendida entre o rio Real, ao norte, e Jaguaripe, ao sul, apresenta dois imensos lagos fantasiosos no seu interior, com a indicação de que era povoada por tupinambás e “maraquites” (maracás). — P. M.



Publicado pelo cartógrafo *Joan Blaeu* (1596-1673); a partir de *Georg Marcgraf* (1610-1644) e *Frans Post* (1612-1680)

A parte do Brasil que cabia aos Países Baixos

[Brasília qua parte paret Belgis]
Gravura em metal, buril, colorida à mão
1647
120 x 160 cm

O grande mapa de parede do Brasil de Marcgraf, como é conhecido, é uma das peças mais importantes da iconografia brasileira e certamente o mapa impresso de maior dimensão e significado de toda a nossa cartografia, na sequência da expedição de Maurício de Nassau, que permaneceu oito anos no Brasil entre 1637 e 1644. Só se sabe da existência de poucos exemplares e trata-se, portanto — não apenas por sua raridade, mas por seu tamanho e ambição —, de um dos mapas mais preciosos para o conhecimento do Brasil. Três desses exemplares estão inseridos em grandes atlas oferecidos a monarcas da época. Outros três estão em exemplares do livro do Barlaeus e mais três, em coleções institucionais do Brasil. Os demais exemplares conhecidos estão na British Library, na Biblioteca Nacional da França e em duas instituições da Holanda, além de mais um punhado em coleções particulares.

As vinhetas ilustradas que ocupam o centro do mapa são devidas a Frans Post e foram retomadas por Blaeu quando da publicação de algumas folhas do atual mapa inseridas na primeira edição, de 1647, do livro hoje conhecido como o “Barlaeus”, de autoria de Caspar Barlaeus, intitulado *Rerum per Octennium in Brasilia*. Segundo P.J. Whitehead, o maior especialista no Brasil holandês, que estudou em detalhes as diferentes versões dos mapas individuais que, colados conjuntamente, compõem o grande mapa de parede, a edição de 1647 do livro de Barlaeus, continha dois terços do mapa atual em

mapas fragmentários da costa do Nordeste. Para a composição do grande mapa de parede, Blaeu modificou alguns dos mapas inseridos em 1647 no livro de Barlaeus e imprimiu novas partes do mapa que não constavam do livro. Conhecem-se apenas três exemplares do livro de Barlaeus que contêm também o mapa inteiro, cujos mapas adicionais certamente foram agregados aos exemplares após a primeira tiragem ser distribuída.

O mapa permaneceu no acervo de um colecionador por mais de 70 anos até ser adquirido em 2024 pelo Instituto Flávia Abubakir.

Os mapas completos de parede, como este, foram publicados por Blaeu com a opção de legendas explicativas em latim, francês ou holandês. Isso torna-se evidente quando se observa o exemplar em perfeito estado inserido no famoso atlas de Klencke, oferecido ao rei da Inglaterra Carlos II, e que mede, aberto, espantosos dois metros por três. Na dimensão desse enorme livro cabiam naturalmente não apenas o grande mapa de Marcgraf como também as três legendas superpostas abaixo do mapa, e é a partir desse atlas (e de dois outros semelhantes que foram oferecidos a outros monarcas europeus) que se sabe da existência das três legendas. Não foi localizado nenhum mapa que tenha optado pela legenda em francês, mas a maior parte dos mapas identificados carrega abaixo a legenda em holandês, como é o caso deste. — D. R.

BRASILIA

qua parte paret
BELGIS.







Joan Blaeu (1596–1673)

Baía de Todos-os-Santos

[Sinus omnium Sanctoru[m]]

Gravura em metal, buril, colorida à mão

Publicada originalmente em *Le grand atlas, ou Cosmographie Blaviane : en laquelle est exactement descritte la terre, la mer et le ciel*, Volume XII America. Amsterdã: Chez Jean Bleau

1663-1667

A imagem ao lado representa a baía de Todos-os-Santos, feita a partir de um mapa que consta no livro de Caspar Barlaeus [p. 215]. Contém um cartucho com o mapa de Salvador e do dique dos holandeses. Também indica os trajetos realizados, em 1638, pelos soldados chefiados pelo conde de Nassau e os locais do Recôncavo que sofreram ataques holandeses, resultando na destruição de engenhos. — P. M.



Isaak Tirion (1705–1765)

Mapa da baía de Todos-os-Santos, onde está localizada a capital do Brasil

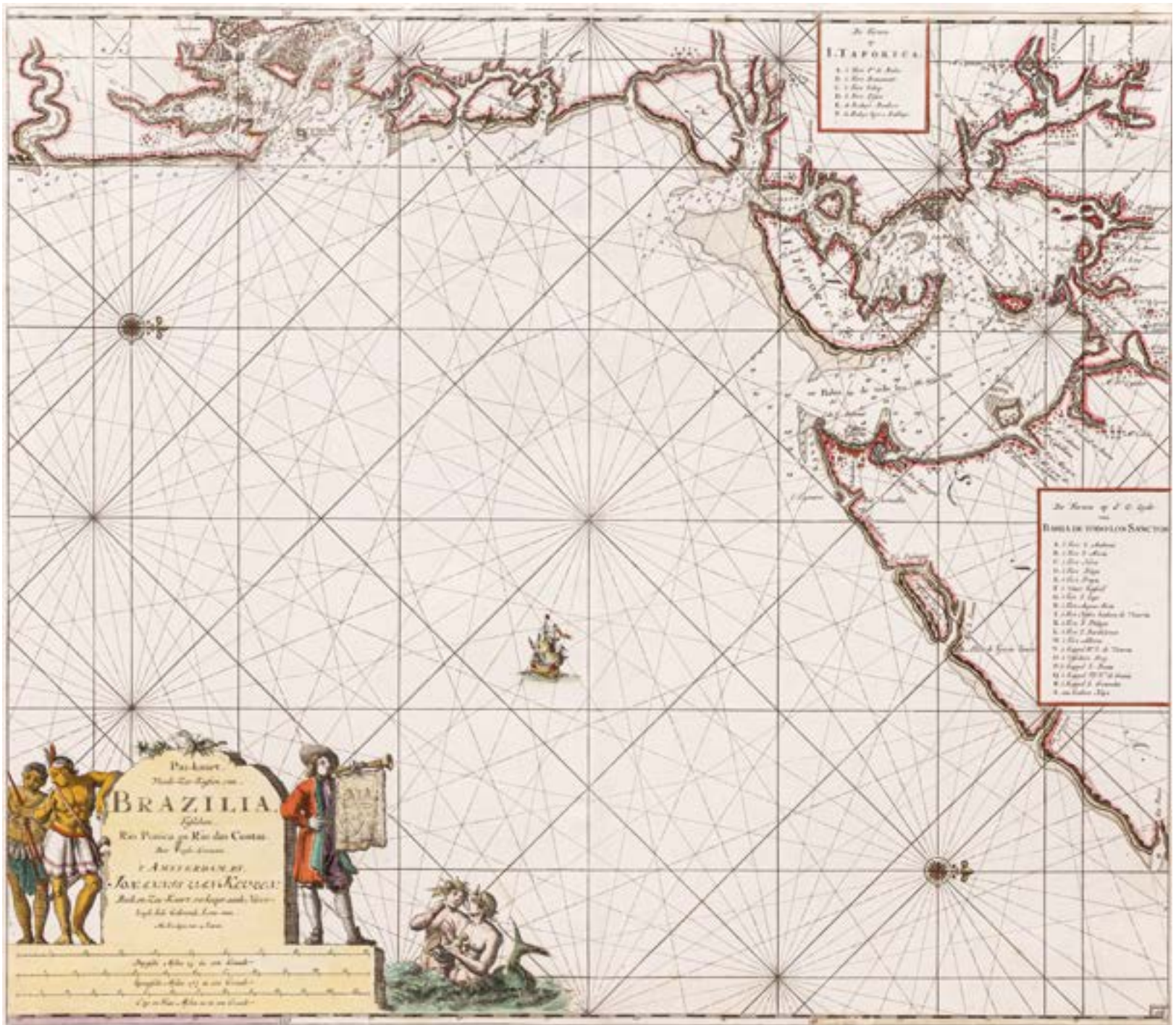
[Kaart van de Aller-Heiligen Baay waar aan de Hoofdstad legt van Brazil]

Gravura em metal, buril, colorida à mão

Publicada originalmente em *Isaak Tirion, Nieuwe en beknopte Hand-Atlas*, Amsterdam, primeira edição

1744

Outra reprodução, em holandês, do mapa originalmente impresso no livro de Barlaeus. Representa Salvador e o Recôncavo baiano nos anos de 1640. Nessa versão setecentista, foi suprimido o caminho percorrido pelos holandeses em 1638. A carta geográfica indica a perda de interesse e o declínio do conhecimento dos holandeses sobre o Brasil, após sua expulsão do Recife em janeiro de 1654, visto que, a partir de então, se limitavam a reproduzir mapas defasados. — P. M.



Jan Luyken (1649–1712); a partir de Claes Janszoon Vooght (16?–1696)

Mapa das costas marítimas do Brasil entre rio Pojuca e rio de Contas

[Pas-kaart van de zee-kusten van, Brazilia tusschen, rio Ponica, en rio das Contas]

Gravura em metal, água forte e buril, colorida à mão

Publicada originalmente em *De Grootte nieuwe vermeerderde zee-atlas, ofte Water-werelt vertoonende in sigh alle de zee-kusten des aardtryks*.

Amsterdam: J. van Keulen

1683-1799

Mapa gravado em metal, que demonstra bom conhecimento da costa compreendida do rio Pojuca, na atual região da praia de Guarajuba, capitania da Bahia, até o rio de Contas, na atual Itacaré, então capitania de Ilhéus. A imagem representa a baía de Todos-os-Santos em 1647, quando os holandeses ocuparam Itaparica, com a indicação dos cinco baluartes construídos na ponta da ilha: Beaumont,

Schoppe, Pistor, Bankers e Beekat. Destaque para o aldeamento jesuíta do Espírito Santo, atual Abrantes, em Camaçari, para onde parte dos habitantes de Salvador se retirou, em maio de 1624. Há registros precisos dos engenhos (*molen* ou M.o) em Salvador e no Recôncavo, da fortaleza de Morro de São Paulo e da baía de Camamu. A letra S (*een Jonkers Huys*) indica a casa senhorial de Diogo

Moniz Telles, em Itapagipe, local importante na luta contra o conde de Nassau, em 1638. — P. M.

Guillaume Delisle (1675–1726);

Pierre Mortier (1661–1711)

Mapa do Peru, Brasil e região amazônica

[Tabula geographica Peruae Brasiliae & Amazonum Regionis]

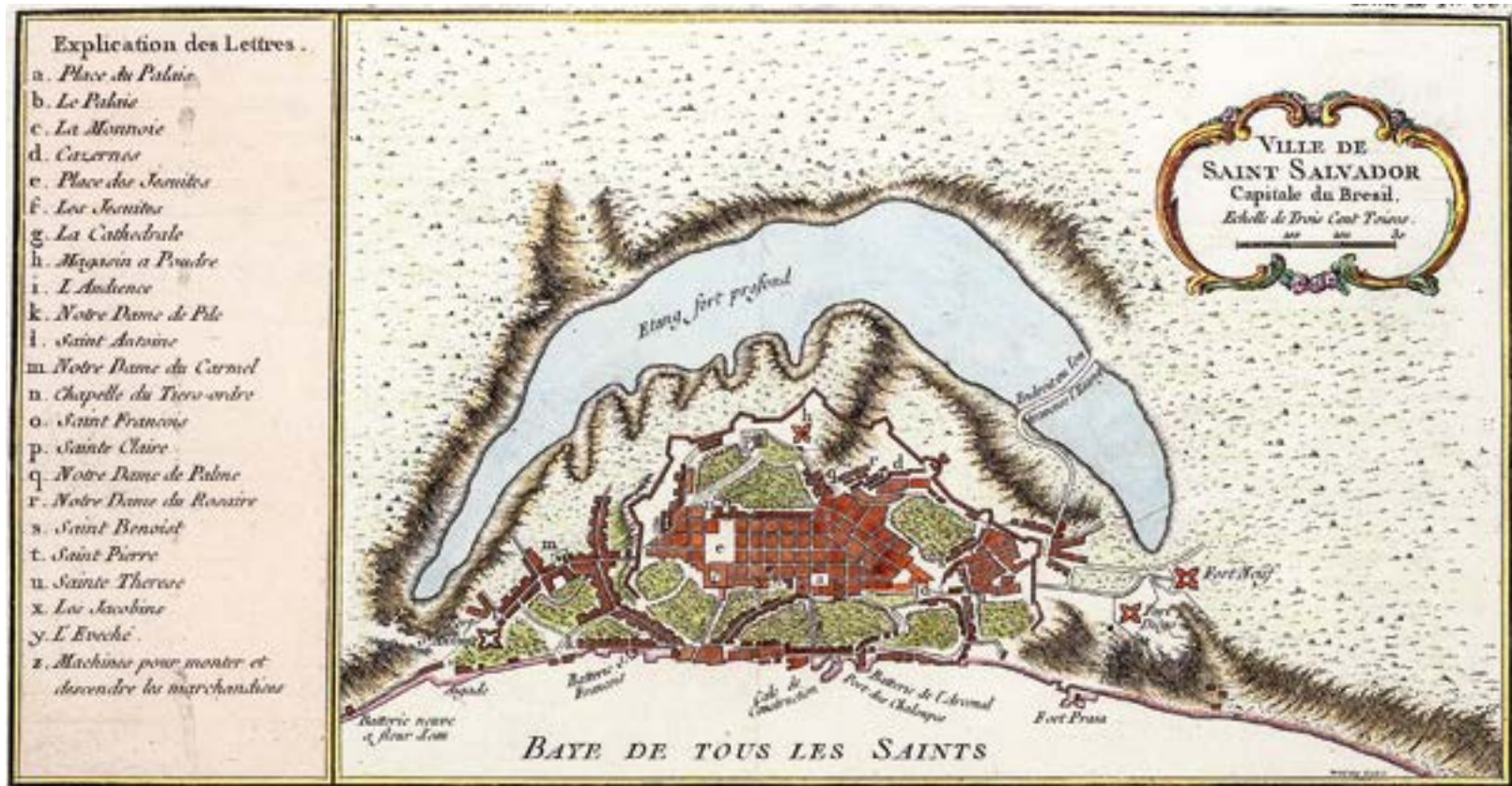
Gravura em metal, buril, colorida à mão, colada sobre tela

1703–1721

49,5 x 57 cm

Carta geográfica que representa a América do Sul e os limites do Tratado de Tordesilhas. As informações foram coligidas a partir das descrições feitas por Antonio de Herrera (1549–1626), Joannes de Laet (1581–1649), Cristóbal de Acuña (1597–1670) e pelo jesuíta Manoel Rodrigues, cuja obra foi publicada em 1684. Tem destaque o *Pays des Amazones*, que, desde as primeiras expedições no século XVI, despertava a curiosidade dos europeus. Os sertões do Brasil, notadamente o rio São Francisco, em Minas Gerais, ainda estão retratados com imprecisão, em consequência de uma bem executada política de sigilo estabelecida pelo governo português. — P. M.





Jacques-Nicolas Bellin (1703–1772); J. B. Crosey; a partir de Amédée-François Frézier (1682–1773)

Planta da cidade de São Salvador, capital do Brasil

[Ville de Saint Salvador, capitale du Brésil]

Gravura em metal, água-forte e buril, colorida à mão

Publicada originalmente em J-N Bellin *Le Petit Atlas Maritime : recueil de cartes et plans des quatre parties du monde* - Paris : S. Bellin, 1764. - Vol. II, [mapa] nº 53.

1764

Representação da cidade de Salvador na primeira metade do século XVII, feita a partir de Frézier (1714). A capital, no ano em que este mapa foi impresso, já tinha expandido significativamente sua malha urbana, tanto para o sul quanto para o norte. A imagem ainda traz a representação do Dique Grande, atual Tororó, construído pelo governo-geral a partir de 1643. Na verdade, o gravador equivocou-se, misturando elementos do Dique Grande e do Dique Velho (dos holandeses), criado em 1624. Foi suprimido o rio das Tripas, que formou o Dique Velho, mas que por volta de 1715 se conectava ao Dique Grande. Em vez dos dois diques que à época existiam — mesmo que o primitivo estivesse quase um pântano —, o gravador inseriu apenas um na imagem. É possível que no

mapa de Frézier, aqui reproduzido na obra de Bellin, esteja a origem da confusão entre o dique dos Holandeses e o Tororó. Nota-se ainda que a localização do colégio dos Jesuítas está assinalada sob “Jesuítas”, mas os mesmos já haviam sido expulsos do Brasil por ordem do Marquês de Pombal anos antes, em 1759. — P. M.



Plancha XXXIV – Vista da cidade de São Salvador na costa da baía e plano da cidade de São Salvador, pertencente ao livro de Amédée-François Frézier [p. 232]

Referências bibliográficas

ADAN, Caio F. F.; KANTOR, Iris. *A cartografia de um oficial pintor de mapas liberto: estudo da atribuição de autoria (Bahia-Brasil, Século XIX)*. In: *Anais do VIII Simpósio Ibero Americano de História da Cartografia*. Barcelona: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya, 2021.

AMARAL JR., Rubem. *Salvador e Olinda nos emblemas urbanos do Thesaurus Philo-Politicus de Daniel Meisner e Eberhard Kieser*. *Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Valência, n. 9, 2017. DOI: <https://doi.org/10.7203/imago.9.10362>. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/10362>. Acesso em 17 jul. 2024.

ANDRADE, Joaquim Marçal F. de. *História da fotoreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Edição Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994.

_____. *O viajante e a paisagem brasileira*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, vol. 15, n. 25, 2008. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.10514>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/10514>. Acesso em 17 jul. 2024.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Iconografia baiana no século XIX na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2005.

BURGI, Sergio; MARTINS, Carlos. *Panoramas: a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles*. São Paulo: IMS: Faap, 2012.

BUVE, Raymond. *Mapas neerlandeses do Brasil conquistado (1624-1654)*, do Arquivo Nacional, da Biblioteca Real e da Universidade de Leiden. In: *Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica*. Paraty: UFMG, 2011. Disponível em: https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/_BUVE_RAYMOND.pdf. Acesso em: 18 jul. 2024.

CAMPOS, Maria de Fátima H. *A pintura religiosa na Bahia (1790-1850)*. Tese (Doutorado em Patrimônio), Universidade do Porto, Porto, 2003.

CARDOSO, Rafael; FERREIRA JÚNIOR, Maurício F. *Em busca do olhar germânico*. In: CARDOSO, Rafael; FERREIRA JÚNIOR, Maurício F. (org.). *O olhar germânico na gênese do Brasil*. Petrópolis: Museu Imperial, 2022.

CARVALHO, Anna Maria F. M. *O panorama no Brasil*. In: *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial: Ministério da Cultura, 1999.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. *Martius e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2018.

_____. *Rugendas e o Brasil: obra completa*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2023.

DAVIES, Penelope J. E. et al. *A arte durante o Iluminismo, 1750-1789*. In: _____. *A nova história da arte de Janson*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. pp. 805-839.

DIAS, Eliane. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

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

DIENER, Pablo. *Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. Perspective: actualité en histoire de l'art*, Paris, v. 2, 30 set. 2014. DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.5542>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5542>. Acesso em: 16 jul. 2024.

_____. *A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes*. *Revista Porto Alegre*. Porto Alegre, V. 15, Nº 25, 2008.

DÓRIA, Renato Palumbo. *Ver a paisagem, formar a nação: notas sobre o ensino do desenho no Brasil a partir de Belém do Pará*. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, ed. VI, p. 117-147, 2011.

ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, XII., 2017, Campinas. *Anais eletrônicos do XII EHA - Encontro de História da Arte [...]*. Campinas: Unicamp, 2017.

FATH, Telma Cristina Damasceno Silva. *A admissão da fotografia nas primeiras Exposições Gerais da Academia de Belas Artes da Bahia: fotografia na Academia de Belas Artes da Bahia*. In: *Atas do XV Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH/Unicamp 2021. DOI: 10.20396/eha.15.2021.4646. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4646>. Acesso em: 22 out. 2023.

FERREZ, Gilberto. *As cidades do Salvador e Rio de Janeiro no século XVIII: álbum iconográfico comemorativo do bicentenário da transferência da sede do governo do Brasil*. Rio de Janeiro: IHGB, 1963.

FLEXOR, Maria Helena *Historiografia da arte na Bahia: Manoel R. Querino, Marieta Alves e Carlos Ott*. In: *Revista da SBPH - Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*, Curitiba, Nº 14, 1998.

FREIRE, Luiz Alberto R.. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editora, 2006.

GRAHAM, Maria. *Journal of a voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*, London, Longman & Co., 1824.

_____. *Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país: durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823*. São Paulo: Ed. Nacional, 1956.

GRAY, Jocelyn. Abraham-Louis Buvelot (1814-1888). In: PIKE, Douglas (ed.). *Australian Dictionary of biography*. Melbourne: Melbourne University Press, 2006. Disponível em: <https://adb.anu.edu.au/biography/buvelot-abramlouis-3132>. Acesso em: 11 nov. 2023.

GROESEN, Michiel Van. *Amsterdam's Atlantic: print culture and the making of dutch Brazil*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017.

- GUEDES, Max Justo. *A cartografia impressa do Brasil: os 100 mapas mais influentes*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.
- HARTMANN, Thekla. *A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX*. São Paulo: Edição do Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1975.
- HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os holandeses (1630-1654)*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 1999.
- HOLTHE, Jan Maurício O. van. *Quintais urbanos de Salvador: realidades, usos e vivências no século 19*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Salvador, 2002.
- HOOPER, Glenn. YOUNGS, Tim (orgs.). *Perspectives on travel writing*. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2016.
- KANTOR, Iris. *Mapas em trânsito: projeções cartográficas e processo de emancipação política do Brasil (1779-1822)*. Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofia, Política y Humanidades, vol. 12, n. 24, 2010. Disponível em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/1289>. Acesso em: 18 jul. 2024.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl: obra completa em Pernambuco e Rio De Janeiro (Coleção Visões Do Brasil)*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.
- LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa do. *Frans Post: obra completa (1612-1680)*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Brasíliana IHGB*. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Brasíliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Os artistas estrangeiros*. In: *Arte no Brasil*, v.1. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 507.
- LEENHARDT, Jacques (org.). *A construção francesa do Brasil*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- LIMA, Valéria. *J. B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- LIMA FILHO, Valney Mascarenhas de. *Comércio e tráfico interprovincial de escravos em Salvador (1840-1880)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Bahia, 2021.
- LINDEN, Herman Vander. Corneille Wytfliet. In: *ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE. Biographie Nationale*. Bruxelas: Emile Bruylant, 1938. p. 426-427.
- LOSE, Alícia D.; TELLES, Célia M.. *Sobre a Notícia Geral de toda esta Capitania da Bahia, apenas uma crônica de José Antonio Caldas?* In: *Labor Histórico: Estudos de Crítica Textual*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2016.
- LUDWIG, Selma Costa. *A Escola de Belas Artes cem anos depois*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1977.
- MAGALHÃES, Pablo A. Iglesias. *A arte da gravura na Bahia: um estudo da sua fase inicial (1810-1837)*. In: Augusto da Silva; Carlos de Oliveira Malaquias. (Org.). *Cultura, Memória e Poder*. Rio de Janeiro: Telha, 2023, v. , p. 172-202.
- MAGALHÃES, Pablo A. Iglesias. *Equus Rusus: A igreja católica e as guerras neerlandesas na Bahia (1624-1654)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal da Bahia, 2010.
- MAGALHÃES, Pablo A. Iglesias; XAVIER, L. F. W.. *O Plano da Cidade da Bahia no Brasil: um mapa inédito de Salvador durante a ocupação holandesa (1624)*. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, v. 117, 2022.
- MARTINS, Carlos. Emeric Essex Vidal. In: *Vistas e panoramas do Brasil*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio, 2021.
- MARTINS, Carlos. *Rio de Janeiro, singular paisagem*. In: BURGI, Sergio; MARTINS, Carlos. *Panoramas: a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles*. São Paulo: IMS: Faap, 2012.
- MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *O negócio do Brasil: Portugal, os Países Baixos e o Nordeste 1641-1669*. Rio de Janeiro: Capivara, 2015.
- MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. *Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- MORAES, Rubens Borba de. *Bibliographia Brasíliana: Livros raros sobre o Brasil publicados desde 1504 até 1900 e obras de autores brasileiros do período colonial*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2010.
- MOREAU, Filipe Eduardo. *Arquitetura militar em Salvador (séculos XVI a XVIII)*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, 2011.
- NUNES, Francivaldo Alves. *Paisagens rurais na Amazônia oitocentista: magia, espanto e admoestações*. In: *Anais eletrônicos do XXIX Simpósio Nacional de História*. Brasília: Universidade de Brasília, 2017. Disponível em: <http://www.snh2017.anpuh.org/site/anais>. Acesso em: 14 out. 2023.
- OLIVEIRA, Cláudia de. *Jonathas Abbott: arte, mecenato e colecionismo na Bahia no século XIX*. In: *Escritos: revista da Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, ano 7, n. 7, p.159-176, 2013. Disponível em: <https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/18013>. Acesso em: 5 nov. 2023.
- OLIVEIRA, Mário Mendonça. *As fortalezas e a defesa de Salvador*. Brasília: Iphan: Programa Monumenta, 2008, p. 69.

- OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Os Saldanha da Gama da Bahia*. *Universitas*, [S. l.], n. 33, p. 109, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/universitas/article/view/1117>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- OTT, Carlos. *A Escola Baiana de Pintura (1764–1850)*. São Paulo: MWM, 1981.
- _____. *História das artes plásticas da Bahia (1500–1900)*. Salvador: Alva, 1991–1993. 3v.
- PAZ, Daniel Juracy Mellado. *Mais público do que passeio: a vigência do Passeio Público de Salvador (1815–1894)*. In: PEIXOTO, Elane Ribeiro; PALAZZO, Pedro P.; DERNTL, Maria Fernanda; TREVISAN, Ricardo (org.). *Tempos e escalas da cidade e do urbanismo*. XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Brasília: Editora FAU–UnB, 2014. Disponível em: <https://shcu2014.com.br/cotidiano/394.html>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- PICCOLI, Valéria. *O olhar estrangeiro e a representação do Brasil*. In: BARCINSKI, Fabiana W (Org.). *Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Edições Sesc; Martins Fontes, 2015. p. 62–95.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR (Bahia). Salvador. *Álbum-lembrança da exposição iconográfica e bibliográfica bahiana*. Salvador, 1951.
- QUERINO, Manuel. *Artistas baianos*. Salvador: Câmara Municipal de Salvador: Press Color, 2018, pp. 120–121.
- _____. *As artes na Bahia: esboço de uma contribuição histórica*, 2ed. Salvador: Diário da Bahia, 1913.
- REBOUÇAS, Daniel; SENNA, Francisco; TERRA, Fernanda. *Salvador: uma iconografia através dos séculos*. Salvador: Caramurê Publicações, 2015.
- SANTOS, Renata et al. *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional: estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- SILVA, Viviane R.. *Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia: João Francisco Lopes Rodrigues (1825–1893) e Miguel Navarro y Canizares (1834–1913)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Salvador da Bahia de Todos os Santos: iconografia setecentista desconhecida*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1957.
- SOUZA, Maria de F. M. de. *Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham*. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 5, n. 2, pp. 59–85, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664763. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664763>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- SEGALA, Lygia. *Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond*. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- _____. *A natureza virgem e a paisagem humana no projeto fotográfico de Victor Frond (1857–1861)*. In: SALGUEIRO, H. A. (Org.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, v.1, p. 129–138. 2000.
- SLENES, Robert W. : *African Abrahams, Lucretias and men of sorrows: allegory and allusion in the Brazilian anti-slavery lithographs (1827–1835) of Johann Moritz Rugendas*. *Slavery & Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies*, 23:2, 2002.
- TAVARES, Amanda. *Iohann Jacob Steinmann*. In: MARTINS, Carlos. SILVA, Paulo da Costa e. *Vistas e panoramas do Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2021.
- TORRES, Otávio. *Resumo histórico da Escola de Belas Artes da Bahia*. In: Arquivos da Universidade da Bahia. Salvador, nº 1, 1952.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. Rio de Janeiro: Val Editora, 1991. Vol. 4.

Índice onomástico

- Adam, J. V. (57, 87)
- Abbott, Jonathas (54)
- Abubakir, Flávia (4, 5, 11)
- Abubakir, Frank (4, 5, 9, 11)
- Acuña, Cristóbal de (308)
- Albernaz, João Teixeira (209)
- Alcaçovas, Pedro Carneiro de (222)
- Almeida, Wenceslau Miguel d' (297)
- Aragão, Salvador Pires de Carvalho e (282, 283, 285)
- Ataíde, D. Jerónimo (218)
- Aubrun, Louis (185, 187, 191)
- Bachelier, Charles Claude (190, 192)
- Baen, Jan de (148, 150)
- Barlaeus, Caspar (16, 17, 158, 162, 168, 206, 214, 216, 225, 298, 303, 306)
- Beauchamp, Alphonse de (233)
- Bellin, Jacques-Nicolas (17, 299, 310, 311)
- Belluzzo, Ana Maria (22, 56, 148, 149)
- Benjamin, José Botelho (280)
- Benoist, Philippe (184, 185)
- Beverland, Hadriaan (289)
- Blaeu, Joan (298, 303, 306)
- Bocage, Manuel Maria Barbosa du (274)
- Bowen, Emanuel (168)
- Brasiliano, Rock (220)
- Brees, Samuel Charles (16, 173)
- Burton, Richard (278)
- Buvelot, Abraham-Louis (11, 14, 22, 26, 27, 28, 29, 84)
- Cabral, Pedro Álvares (165, 282, 284, 285)
- Caldas, José Antônio (17, 105, 286, 287, 292, 294, 295)
- Calmon, Francisco de Góes (54, 192)
- Caminha, Pero Vaz de (282, 285)
- Cannas, Annibal Barcas de (50)
- Cañizares, Miguel Navarro y (54)
- Cardoso, Rafael (14)
- Chaplin, Ch. (148, 149, 154)
- Clerget, Hubert (187, 191, 204)
- Coecke, Joos (11, 17, 209, 286, 289)
- Commelin, Isaac (17, 212)
- Cook, Thomas B. (15, 144, 145)
- Correia, João de Medeiros (218)
- Coutinho, Francisco Pereira (5)
- Craig, William Marshall (66)
- Craik, Dinah Maria Mulock (182)
- Cristina, D. Teresa (26)
- Crosey, J. B. (310)
- Dannemann, João (17, 19)
- Dantas, Rafael (17, 20)
- Davenport, Samuel (16, 169)
- Debret, Jean-Baptiste (56)
- Delisle, Guillaume (299, 308)
- Denis, Ferdinand (16, 48, 80, 100, 180, 207, 236)
- Dibdin, Thomas Colman (57, 90)
- Dixon, Manley Hall (15, 56, 64, 66)
- Dolfini (181)
- Donzel, Antonius (222, 223)
- Dundas, Robert (103)
- E. L. (49)
- Elwes, Robert (16, 268, 271)
- Espínola, João (281)
- Esquemeling, John (220)
- Falconer, William (66)
- Farjat, Benedito (222)
- Ferreira Júnior, Maurício Vicente (14)
- Ferrez, Gilberto (11, 13)
- Fichot, Charles (192)
- Figueiredo, Pedro José de (233)
- Fonbonne, Quirin (232)
- Fredericks, Charles DeForest (90)
- French, William (176)
- Frézier, Amédée-François (232, 310)
- Froger, François (206, 230, 231)
- Fronde, Victor (16, 158, 159, 160, 184, 185, 186, 187, 190, 191)
- Furck, Sebastian (161)
- Gaensly, Guilherme (15, 16, 23, 53, 133, 207)
- Gardner, George (176)
- Genes, Monsieur de (230)
- Géricault, Théodore (52)
- Graham, Maria (100, 103, 108, 137, 140, 148, 152, 158, 207, 234)
- Grenier, Jean-Baptiste (15, 22, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 101, 130, 132)
- Guerreiro, Bartolomeu (16, 206, 208)
- Gusmão, Alexandre de (219)
- Hagedorn, Friedrich (94)
- Halfeld, Henrique Guilherme F. (16, 207, 270)
- Hein, Piet (212, 223)
- Hendrik, Frederick (212)
- Herrera, Antonio de (308)
- Hogenberg, Abraham (160)
- Holthe, Jan Maurício van (137)
- Hondius, Hendrik (301)
- Hornbrook, Thomas Lyde (15, 57, 82, 83)
- Huell, Q. M. R. ver (15)
- J. E. M. (86)
- Jaime, Ernest (186)
- Jansson, Jan (166, 301)
- João IV, rei de Portugal (218, 222)
- João VI, rei de Portugal (100, 156)
- Julião, Carlos (56)
- Júlio III, papa (5)
- Kertesz, Mário (4)
- Keulen, Johannes van (298)
- Kidder, Daniel Parish (57, 200, 260, 261)
- Kretschmar, Carl Eduard (159, 200)
- Laet, Joannes de (206, 210, 308)
- Lago, Pedro Corrêa do (9, 11, 13, 56, 158, 159, 206)

- Lané, Franz (84)
- Leão, Desidério Marques (233)
- Lemaître, Augustin François (180)
- Leopoldina, imperatriz consorte do Brasil (152)
- Levasseur, Émile (16, 207, 276)
- Lima, José Cerqueira (192)
- Lima, Sávio Queiroz (17, 20)
- Lima, Valéria (14, 56)
- Lindemann, Rodolpho (15, 16, 23, 53, 207, 278)
- Lopes, Ignácio (17, 287, 294, 295)
- Lorrain, Claude (28)
- Luschnath (277)
- Luyken, Jan (307)
- Luze, Jean-Frédéric Bosset de (56, 60)
- Magalhães, Pablo (17, 20)
- Mallet, Alain Manesson (164)
- Malpica, Cesare (181)
- Marcgraf, Georg (206, 298, 303)
- Mariz, Pedro Leolino (295)
- Martinet, Joseph Alfred (16, 57, 90, 159, 177)
- Martins, Carlos (56, 159)
- Martins, Luciana (121)
- Martius, Carl Friedrich Philipp von (207, 239, 242)
- Mealhas, Bento (16, 206, 209)
- Meisner, Daniel (158, 163)
- Mello, João Ladislau Figueiredo e (274)
- Melville, Henry (173)
- Meurs, Jacob van (162)
- Michellis, Alexandre de (16, 174, 175)
- Midlej, Dilson (17, 19)
- Montanus, Arnoldus (162, 166, 167)
- Montigny, Grandjean de (96)
- Moraes, Rubens Borba de (206, 233)
- Morais Filho, Alexandre José de Melo (145)
- Moreaux, François-René (11, 14, 22, 24, 30, 55)
- Moreaux, Louis-Auguste (26)
- Mortier, Pierre (308)
- Müller, E. G. (56, 88, 89)
- Mulock, Benjamin (159, 182)
- Napoleão III, rei da França (184)
- Nassau, Guilherme de (212)
- Nassau, João Maurício de (212, 214, 215, 216, 225, 298, 303, 306, 307, 148, 150, 162, 168)
- Nichmann, C. D. (51)
- Nordeck, André Coffinières de (155)
- Nunes, Francisco Rodrigues (22, 23, 52)
- Ogilby, John (162)
- Orazi, Andrea Antonio (222, 224, 225, 226, 227)
- Ouseley, William Gore (113, 148, 149, 154, 207, 262, 263, 264, 266)
- Pallièrre, Arnaud Julien (96)
- Pallièrre, Jean Leon (96)
- Paraguaçu, Catarina (234)
- Parker, Edward (191)
- Parker, George E. (132)
- Pedro I, imperador do Brasil (274)
- Pedro II, imperador do Brasil (93, 94, 183, 222, 270, 272)
- Pelvilain, Julien (96)
- Pessoa, Epiphanyo (93)
- Pleitch, R. (182)
- Ponte, sexto conde da (59, 100, 102)
- Post, Frans (16, 158, 162, 206, 214, 298, 303)
- Querino, Manuel (23)
- Quesnel, Édouard (15, 101, 128)
- Raimondi, Adolf von (101, 146, 147)
- Raybaud, Max (156)
- Rebouças, Daniel (13, 17, 19)
- Ribeyrolles, Charles (160, 184, 185, 186, 187, 190, 191)
- Righini, Joseph Léon (11, 14, 22, 30, 34, 38)
- Rio Branco, barão de (207, 276, 278)
- Rodrigues, João Francisco Lopes (54, 192)
- Rodrigues, Manoel (308)
- Roedolf, R. (218)
- Rugendas, Johann Moritz (16, 148, 158, 176, 185, 244, 245)
- Salathé, Friedrich (16, 159, 200, 202, 204)
- Saldanha, Manoel Cardozo de (295)
- Santa Teresa, João José de (16, 206, 222)
- Schenk, Petrus (166, 167)
- Schilling, Joh. (180)
- Schleier, Joseph (277)
- Schoppe, Sigismund von (311)
- Schute, E. F. (94, 271)
- Segala, Lygia (187)
- Selleny, Joseph (22, 42)
- Sellin, Albrecht Wilhelm (275)
- Senna, Francisco (5, 14, 17)
- Silberling, Tobias (216)
- Silva, Evaristo Ladislau e (274)
- Silva, Pedro Ciryaco da (233)
- Smyth, William (15, 56, 57, 68, 69, 100, 116, 120, 121, 124, 125)
- Souza, Tomé de (4, 5, 233)
- Spencer, Charles (289)
- Spix, Johann Baptist von (16, 207, 239, 242)
- Stahl, Augusto (94, 268, 271)
- Steinmann, Johann Jacob (159, 200)
- Suhr, Christoph (16, 198)
- Taunay, Hippolyte (16, 80, 83, 100, 207, 236)
- Telles, Diogo Moniz (307)
- Terra, Fernanda (14)
- Terry, J. (101, 138, 140)
- Valck, Gerard (166)
- Valença, Alberto (157)
- Valladares, Clarival do Prado (13)
- Viana, Ana de Jesus Moniz (55)
- Vidal, Emeric Essex (15, 56, 64, 72, 80)
- Vilhena, Luís dos Santos (56, 105, 116)
- Vincent, Hubert (222, 223, 224, 225, 226)
- Virgílio (300)
- Visscher, Claes Janszoon (161, 165, 213)
- Vitória, rainha do Reino Unido (83)
- Vooght, Claes Janszoon (299, 307)
- W. P. R. (92, 93)
- Wahnschaffe, Germano (94, 95, 271)
- Weyll, Carlos Augusto (287, 297)
- Wied-Neuwied, Maximiliano de (16, 158, 170, 171, 181, 207, 238, 261)
- Willekens, Jacob (160)
- Wirz, G. (159, 204)
- Witt, Witte Corneliszoon de (222)
- Wouters, Louis Apollinaire (100, 136, 137)
- Wytfliet, Cornelius (298, 300)
- Xavier, Lúcia (17)

Agradecimentos

Maria Cecília Barretto de Araújo Abubakir e Maria Carolina Barretto de Araújo Abubakir

Maria Cecília Soares de Sampaio Geyer e Paulo Geyer (*in memoriam*)

Frank Abubakir, sênior (*in memoriam*)

Cristina Alban (*in memoriam*) e Roberto Alban

Daniel Rebouças e Pablo Magalhães, que, além de autores neste volume, são colaboradores associados ao Instituto Flávia Abubakir

Aos autores Dilson Midlej, João Dannemann, Francisco Senna, Rafael

Dantas e Sávio Queiroz Lima

Museu de Arte da Bahia – Pola Ribeiro (direção)

Museu Nacional de Belas Artes/Ibram

Mariana Várzea

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Iconografia baiana: na coleção Flávia e Frank Abubakir /
[organização Pedro Corrêa do Lago; coordenadores Luiz
Vieira, Fredy Alexandrakis, Luciana Medeiros]. — 1. ed. — Rio
de Janeiro: Capivara, 2024.

ISBN 978-65-88610-14-5

1. Arte – Catálogos 2. Aquarelas – Arte – Brasil – Catálogos
3. Bahia (Estado) – Aspectos culturais 4. Gravuras brasileiras
5. Iconografia
I. Lago, Pedro Corrêa do. II. Vieira, Luiz. III. Alexandrakis, Fredy.
IV. Medeiros, Luciana

24-229915

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático

1. Artes: Catálogos de exposições 700.74
Aline Grazielle Benitez – Bibliotecária – CRB-1/3129

Este livro é composto em Silva Text e Mundial e foi
impresso pela IPSIS na primavera de 2024.





Este livro apresenta a Coleção Flávia e Frank Abubakir, hoje, o mais importante conjunto de peças originais já reunido por colecionadores particulares em torno da iconografia da Bahia, contemplando muitas obras inéditas, entre óleos, aquarelas, desenhos, cartografia e bibliografia rara. São peças dos melhores artistas estrangeiros que se dedicaram à paisagem baiana, como Moreaux, Buvelot, Righini e Rugendas, numa produção de riqueza excepcional. Compõem este volume mapas

extraordinários, que desvendam a capital baiana e os territórios brasileiros entre os séculos XVI e XIX, além de peças que estão entre as mais belas e referenciais de toda a iconografia brasileira. É uma contribuição significativa não apenas para compreender e apreciar a história e as paisagens da Bahia, mas para ampliar o entendimento e a fruição da nossa iconografia e da memória brasileira como um todo.



ISBN: 978-65-88610-14-5



9786588610145



Patrocínio



Realização



MINISTÉRIO DA CULTURA

