

FOTOGRAFIA
E IMPÉRIO —
PAISAGENS
PARA UM BRASIL
MODERNO

NATALIA BRIZUELA

tradução de
MARCOS BAGNO

apresentação de
FLORA SÜSSEKIND

COMPANHIA DAS LETRAS


INSTITUTO MOREIRA SALLES

copyright © 2012 by Natalia Brizuela

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico
da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor
no Brasil em 2009.

título original PHOTOGRAPHY AND EMPIRE:
LANDSCAPES FOR A MODERN BRAZIL
coordenação editorial THYAGO NOGUEIRA / SAMUEL TITAN JR.
assistência editorial DENISE PÁDUA / FLÁVIO CINTRA DO AMARAL /
FRANCISCO BOTELHO JÚNIOR / JÚLIA BUSSIUS
imagem de capa PAISAGEM DA ILHA DE PAQUETÁ,
RIO DE JANEIRO, C. 1885. FOTOGRAFIA DE MARC FERREZ
preparação LENY CORDEIRO
revisão SANDRA BRAZIL / JULIANA KUPERMAN /
VIVIANE T. MENDES
tratamento de imagem MOTIVO
produção gráfica ACÁSSIA CORREIA
projeto gráfico RAUL LOUREIRO / WARRAKLOUREIRO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Brizuela, Natalia
Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno /
Natalia Brizuela; tradução de Marcos Bagno; apresentação
de Flora Süssekind. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia
das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

Título original: Photography and Empire:
Landscapes for a modern Brazil.

ISBN 978-85-359-2103-8

1. Brasil – História – Império, 1822-1889 2. Fotografia – Brasil
3. Fotografia – Brasil 4. Fotografia – Império 5. Fotógrafos –
Brasil 1. Süssekind, Flora 11. Título.

12-04351

CDD- 770.981

Índice para catálogo sistemático:

1. Brasil: Fotografia: História 770.981

[2012]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707 3500

Fax (11) 3707 3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

sumário

apresentação 7

FLORA SÜSSEKIND

prólogo 13

capítulo I 23

para cada dia um mapa:
d. pedro II, os românticos,
o IHGB e a visualização
do brasil

capítulo II 61

o som da natureza,
ou escrevendo
com luz nos trópicos:
hercule florence

capítulo III 107

lembranças da raça

capítulo IV 147

a fotografia às margens
da história: *os sertões*

notas 185

bibliografia 203

créditos das imagens 211

agradecimentos 213

Floresta virgem (1858), litografia a partir de fotografia de Victor Frond.

PRÓLOGO

I

Uma floresta: espessa, densa, impenetrável. No entanto, deve haver um modo de atravessar essas árvores, que aqui parecem formar uma tela misteriosa, protegendo de olhos inquisitivos aquilo que se oculta por trás dela. Mas por onde — e como — entrar? E ainda que encontrasse um modo de cruzá-la, o explorador do século XIX sem dúvida se perderia, pois a densa desordem da barreira faz supor que além dela seria preciso enfrentar não só uma natureza igualmente anárquica, como um espaço virgem, não trilhado, livre das investidas de apropriação pelo conhecimento e pelo poder. Esse território ainda não organizado pelo homem se estende para além dos limites visíveis, e seu caráter tão caótico quanto inexplorado torna inevitável que um indivíduo se perca ali.

A não ser que houvesse um mapa do território que está além da barreira. Ou, melhor, não um mapa, mas vários mapas — vistas múltiplas em vez de uma perspectiva única e totalizadora. Afinal de contas, um mapa totalizador teria um aspecto muito semelhante ao da imagem acima, opaco e ilegível. Mapas corográficos delimitariam espaços menores, acessíveis a um indivíduo a partir de seu campo de

visão. Mas por que precisamos de mapas? Os mapas são a única forma moderna e precisa de representação espacial? Os mapas, sempre tão abstratos, exigem que o observador se dedique a um processo racional de interpretação a fim de se guiar — e essa talvez não seja a melhor forma de localização para o sujeito moderno. Que outro tipo de registro pictórico do espaço poderia ajudar o sujeito a ver melhor aquilo que os mapas tornam abstrato? Não seria fácil, por exemplo, guiar-se por um desenho, com imagens dos lugares que o sujeito encontraria, uma vez tendo avançado pela mata? Mas desenhos são representações subjetivas e, portanto, o que o artista desenhou pode não ser necessariamente o que outro sujeito verá — desenhos feitos à mão não são bastante científicos. Algo mais exato, mais preciso, seria necessário para o sujeito moderno. Uma forma de visualização espacial mais sintonizada com a época.

E que forma visual seria a mais adequada na busca do detalhe realista tão exigido durante a última metade do século XIX? Que técnica visual se sobreporia à cartografia na capacidade de representar o espaço, oferecendo, no lugar da abstração estéril dos mapas, um campo mais concreto e rico para o sujeito? Nem a pintura nem o desenho, ambos carregados de subjetividade. Que outra coisa poderia então funcionar como um mapa?

A fotografia. Sim, as fotografias tomaram a dianteira quando os mapas começaram a ficar ultrapassados em relação às demandas da época, com a crença esmagadora na ciência, na razão e na objetividade, e com a necessidade de representações rápidas e realistas que não exigissem decodificação ou conhecimento especializado. A fotografia, técnica que mudou para sempre o conceito de representação, mostrou-se capaz de produzir tanto imagens geográficas, com suas visões totalizadoras do espaço, quanto corográficas, com visões parciais, detalhadas.

Mas, se as fotografias apresentavam configurações espaciais análogas e até equivalentes às representadas em mapas, por que usá-las? Que contribuição ofereciam a mais em relação aos mapas?

Uma cópia perfeita, uma representação assegurada pela objetividade e pela correspondência, quase uma impressão digital. A fotografia, com seu realismo inato e sua capacidade de imitação exata, serviria como proteção contra as interpretações subjetivas, comuns ao desenho e à pintura, e não exigiria do observador nenhuma decifração.

Há outro complicador dessas relações. As fotografias, como meio de visualizar o espaço, estão estranhamente próximas de uma forma de representação pré-cartográfica: aqueles velhos mapas em que o espaço era codificado, não por meio da geometria euclidiana ou da perspectiva albertiana, mas mediante sistemas de crenças complexos, distantes da razão moderna. Mapas nada objetivos e muito mágicos.

Esses mapas antigos, expressões arcaicas de um mundo encantado, foram deixados para trás, no mundo ocidental, por volta do século XVI, e por isso pode parecer estranho aproximá-los das fotografias do século XIX. A narrativa que se oferece aqui não sugere que as fotografias constituíram um progresso em relação aos empreendimentos cartográficos da época? Por que então retroceder? Porque é precisamente a noção de encantamento que vincula a fotografia àqueles mapas antigos, e é também, entre outros atributos, esse encantamento que as fotografias reinscreveram na codificação do espaço, coisa que a cartografia da época não podia oferecer, pois precisava ser moderna, objetiva, científica e guiada pela razão.

As fotografias contêm o que representam, e por isso também estão misteriosamente próximas do reino do sagrado. Como por mágica, tornam presente aquilo que está ausente, trazendo de volta os mortos e inaugurando a viagem no tempo. Valendo-se da fé, pertencem ao mundo natural, a esse mundo regido pelas crenças pré-modernas sobre a natureza. E, no entanto, como técnica que depende de um aparato e de um método concebidos graças aos avanços da razão e da ciência, as fotografias também foram o produto do longo processo moderno de racionalização. A modernidade foi de fato um processo contraditório, de discursos conflitantes, como expressou

Max Weber. No advento da fotografia, poderíamos apontar a coexistência tanto da razão quanto da magia: ciência para alguns, arte para outros, e as duas coisas para muitos mais.

O sujeito moderno, desejando aventurar-se na floresta virgem retratada na imagem de Frond, curioso para ver o que está além, poderia assim encontrar, sob o disfarce da objetividade, um mundo encantado.

II

Este livro — um ensaio de história cultural e um estudo da história da representação — pretende mostrar como o surgimento da fotografia se relaciona com a necessidade de visionar o espaço de uma forma nova, num século que frequentemente é lido por meio de anseios ligados ao tempo e não ao espaço. Certos modos de produção de imagem daquele período precisam ser pensados em relação tanto ao abandono dos poderes mágicos da natureza quanto ao impulso contrário, que visa devolver à natureza sua magia.

Essa jornada através da visão, da modernidade e do paradoxo do encantamento no século XIX é feito em conjunto com a fotografia, pois, mais que o cinema, ela é a técnica que modificou algumas das características até então cruciais de representação e reprodução. Mais do que qualquer outro dispositivo em uso durante todo o século XIX, a fotografia foi a “técnica para observação”, que serviu ao mesmo tempo como instrumento para o desencantamento da natureza e para o reencantamento dessa mesma natureza por sua proximidade com a esfera do sagrado. A aura — aquilo que, segundo Walter Benjamin, mudou para sempre com o advento da fotografia — se referia à singularidade de certos artefatos culturais que não podiam ser reproduzidos ao infinito e que estavam, por conseguinte, vinculados a um tempo e espaço particulares. Ao oferecer uma representação exata, uma imitação potencialmente infinita da

realidade, a fotografia erradicou a aura como característica essencial da produção cultural. As fotografias foram, em seu início, objetos divididos entre os ásperos paradigmas da razão e a crença de que eram o resultado de poderes naturais.

O propósito desta obra é observar os modos como espaço e território foram figurados, configurados e reconfigurados pela fotografia no curso do século XIX. Em sua estrutura visual clássica, a história da representação tem sido dividida em duas categorias ou gêneros: os retratos e as paisagens. E, embora a estrutura conceitual desses dois gêneros muito amplos tenha sido criticada, eles ainda prevalecem — mesmo depois da grande ruptura do modernismo — como os vetores por meio dos quais a relação do observador com o campo da representação visual é articulada. Os sujeitos são o tema dos retratos, muitas vezes sobre um terreno espacial — a base, em geral, das paisagens. Porque se pretende estudar os meios pelos quais o espaço é observado e configurado, e a relação desse processo com a chamada era de nacionalismo, o livro se volta primordialmente para a figuração da paisagem — embora retratos venham a aparecer num ponto crucial da análise para abordar uma mudança radical na visualização do espaço.

O lugar em que esta história da representação visual se desenrola é o Império do Brasil. Será que este relato poderia se desenrolar em outro lugar? Sim e não. Estruturado, como todo percurso intelectual, pelas cartografias do afeto e pelos impulsos do desejo, o lugar onde o livro se desenrola é tão fortuito quanto qualquer um, e nesse sentido poderia ter encontrado seus fundamentos em diversos territórios onde a fotografia se tornou um agente crucial na história da representação. Mas essa estrutura aparentemente arbitrária tem um contraponto, constituído por certas máquinas globais de política e ideologia. O lar conceitual e epistemológico perfeito para a fotografia no século XIX, como se verá, foram os trópicos, e foi no Império brasileiro, mais do que em qualquer outro território nacional, que a fotografia atuou como elemento fundamental do projeto de uma

nação moderna. Os trópicos como zona real e imaginária, de um lado, e a promoção da técnica pelo imperador d. Pedro II, do outro, confinaram, condicionaram e organizaram o lugar das chapas de prata que compõem este livro.

III

O livro é dividido em quatro capítulos. No primeiro, examino os modos como o Segundo Império (1840-89) utilizou a fotografia para complementar seu projeto de construir uma “imaginação geográfica” e desenvolver um sentimento nacional. A fotografia será associada à arte da cartografia, ao projeto oficial do romantismo e ao trabalho do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), pois a nova mídia se tornou um dos instrumentos-chave para visualizar os territórios imperiais. Esse capítulo postula a reciprocidade entre o desenvolvimento cultural do Segundo Império sob o governo de d. Pedro II e a chegada e consolidação da fotografia no Brasil, sugerindo que a fotografia participou da fundação e da permanência desse Império. O uso imperial da fotografia de paisagem, como meio de apropriação e visualização do espaço, ajudou a definir um inédito “Atlas do Brasil” para o moderno Estado-nação.

O segundo capítulo situa a concepção da fotografia, como técnica de reprodução, não na Europa nem em qualquer área metropolitana, como as histórias têm contado, mas no vasto interior do Império brasileiro. A fotografia aparece não como tecnologia importada a ser usada pela corte e pelos moradores da cidade, mas como método de reprodução concebido no interior do Brasil, longe do lufa-lufa dos centros urbanos. Esse início tropical é trazido à luz não porque se queira fazer uma reivindicação sobre o lugar e a época precisos da origem da mídia, e sim porque será útil para fundamentar a relação entre visão e espaço: o lugar é crucial para o tipo de visão. A visão não ocorre fora de um lugar específico; ao contrário, ela só é possível

em relação àquele lugar, e, quando se atenta aos diferentes lugares em que essa máquina de visão foi usada, torna-se evidente um conjunto diferente de problemas, paradigmas e narrativas. Se o lugar não é a Europa ou a América do Norte, mas sim o Brasil, e, mais que isso, não os núcleos da corte e sim as margens do Império, é porque a fotografia surge como o resultado de um conjunto diferente de anseios.

Esse início da fotografia brasileira está ligado à natureza e ao Império, ao reconhecimento de que a moderna racionalização do espaço deixou o sujeito órfão, fora da proteção de uma natureza mágica e arcaica. Um conjunto de preocupações em torno da natureza um tanto diferentes daquelas que moviam d. Pedro II e os primeiros românticos, que se valeram da fotografia para configurar uma imaginação geográfica do país. Aqui, a fotografia se apresenta como uma forma de reprodução que reencantará a natureza, por meio de uma preocupação sônica e não visual. Esse capítulo, portanto, transfere o foco dos debates: dos sonhos do progresso químico e tecnológico, da preocupação romântica com “espelhos e lâmpadas”, reflexos e luz, para questões em torno de mapeamento, representação da paisagem, mercadoria e reprodução.

O francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre observou que sua invenção funcionaria melhor no “Sul”, em países como “Espanha, Itália, África etc. etc. etc.”, devido à intensidade do sol, enfatizando o que poderíamos chamar de lar tropical da fotografia. Como relacionar essa observação de Daguerre à ideia de que a fotografia garante uma representação autêntica porque a natureza é capaz de imprimir a si mesma? Nesse capítulo, também exploro a relação entre trópicos, natureza, autenticidade e fotografia. Para tanto, detenho-me na obra do francês Hercule Florence, aventureiro que se tornou naturalista, viajante e inventor, a fim de discutir questões como autenticidade e o que chamo de “realismo tropical”.

Os dois últimos capítulos mostram que a fotografia traçou não somente um novo “Atlas do Brasil”, mas delineou, paradoxalmente, espaços vazios e paisagens perdidas, que funcionaram como

pedras angulares do coração do Império. Nesse caso, as fotografias seriam mapas ligados não ao processo racional da espacialização, mas ao apagamento desse processo, como um tipo de negativo necessário à própria modernidade, para usar uma metáfora fotográfica. Esses capítulos sugerem, portanto, modos pelos quais a fotografia se mostra capaz de apresentar o mundo ao mesmo tempo que dissemina sua ausência. A hipótese é de que, enquanto mapeava o espaço imperial, a fotografia também servia para apagá-lo, e que a perda desse lugar através da visão talvez tenha sido outro intento de impedir o desencantamento do mundo. A fotografia aparece não só como técnica de acumulação e aquisição, mas como a técnica perfeita para garantir a perda.

O terceiro capítulo focaliza raça e escravidão. Na interseção da geopolítica e da biopolítica, a escravidão talvez seja a questão central para entender a organização do espaço brasileiro do século XIX. A persistência da economia escravagista durante o Segundo Império e a crescente consciência da dissolução do modo de produção por meio do qual as regiões foram estruturadas são fatores que determinam de forma inaudita o campo visual e a representação espacial. Ao estabelecer relações entre raça e cultura visual na segunda metade do século XIX, oferecendo uma economia do visual, sugiro uma relação dialética entre a emergência da categoria política de raça e as formas de visualização, focalizando o gênero do retrato fotográfico. Estudo a produção das preciosas *cartes de visite* da década de 1860, que representavam escravos negros posando em diversas atividades e eram vendidas nas livrarias mais populares do Rio de Janeiro como suvenires das terras tropicais. Isso nos leva a acompanhar as mudanças no uso do retrato, que, além de configurar-se como lugar para a formação da identidade individual burguesa, passa a ser um artefato para a produção de taxonomias científicas racializadas e um tipo de mercadoria turística — processo que acompanha a criação de um novo observador, marcado pela nostalgia colonial. No Brasil, essa mudança se deu durante a transição da escravidão para o

trabalho assalariado, com a emergente figuração dos negros como “sujeitos fora do espaço” ou “sem espaço”. A história da representação da escravidão ocorre no contexto do gradual desaparecimento das paisagens do Império.

Essa perda deixa as paisagens imperiais num estado de ruína e é para esse lugar que o livro viaja no último capítulo. A função e o uso da fotografia no relacionamento com a nação mudaram depois que se proclamou a República, porque o Brasil ficou sem seu patrono fotográfico (d. Pedro II) e porque a transição do comando, que passou do soberano para o povo, alterou a forma de pensar a visualização do espaço. Mas também porque, quando o imperador doou sua coleção de 25 mil fotografias para fundar a seção iconográfica da Biblioteca Nacional em 1889, o grande projeto fotográfico do século XIX de repente se tornou mais um arquivo do passado do que um mapa do futuro. O último capítulo estuda a configuração de uma modernidade social, industrial e política nos primeiros anos da República Velha (1889-1930), enquanto o novo Estado tentava se diferenciar do Império ao longo da Guerra de Canudos. Mediante a leitura de *Os sertões* (1902) e das fotografias de guerra tomadas durante a batalha de Canudos, em 1897, abordo a eterna disputa entre progresso e ruína, entre criminalidade e lei, entre melancolia e alegoria — temas que também surgem em relatos literários e jornalísticos, como uma série de variações sobre a construção de um território nacional fora do domínio do Império e nas margens do processo de racionalização do espaço.