

# Paisagens de um Brasil moderno

*Eduardo Wright Cardoso*

[Doutorando em História no Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro]

CARDOSO, E.W. *Paisagens de um Brasil moderno*. **Revista Anima**, Ano 3, nº 4, 2013, p. 105 - 111.

Resumo

Resenha do livro *Fotografia e Império*, de Natalia Brizuela.

A imagem que enceta o ensaio de história cultural de Natalia Brizuela é uma litografia que tem por base a fotografia de Victor Frond e intitula-se *Floresta virgem* (1858). Nela, vê-se uma espessa mata de árvores altas e frondosas que ocupa quase todo o enquadramento e se revela virtualmente intransponível. Pois Brizuela decide ingressar nessa densa paisagem a fim de descortinar, como sugere o título da obra, as relações entre o Estado imperial e as técnicas fotográficas vigentes no século XIX. Em *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*, publicado em 2012, a pesquisadora argentina demonstra como a fotografia revelou-se um dos principais meios para apreender os indivíduos e, sobretudo, o espaço do Império brasileiro. Além disso, a obra demonstra como, ao longo do final do oitocentos e do início do novecentos, essa paisagem retratada sofre profundas alterações na medida em que mudam as exigências, as demandas, a posição do observador e a própria estrutura política. Em quatro capítulos, a autora oferece, pois, possibilidades e explicações – às vezes conflitantes, como ela mesma nota – para as transformações que se verificam tanto no sujeito que observa, quanto no objeto que é retratado.

A obra é apresentada por um curto, no entanto, significativo ensaio de Flora Süsskind. Embora contendo apenas uma rápida introdução sobre a trajetória de Brizuela e os pontos principais do presente livro, o texto de Süsskind é válido principalmente porque demarca uma espécie de continuidade entre os trabalhos das duas pesquisadoras. De fato, a autora de *O Brasil não é longe daqui* aparece como uma das principais interlocutoras de Brizuela nas páginas de *Fotografia e Império*. Seria possível afirmar, aliás, que a obra da autora argentina fornece uma espécie de ilustração, por meio da mídia fotográfica, das conclusões sugeridas por Süsskind e obtidas a partir de fontes literárias e historiográficas. Enquanto muitos escritores viam-se submetidos ao projeto de mapeamento e identificação do Brasil e tomavam como fontes os relatos de viagens e as descrições dos naturalistas (SÜSSEKIND, 1990, 40), os fotógrafos ofereciam imagens e vistas justamente dessa natureza exuberante. Vejamos como a obra encontra-se estruturada.

No capítulo inicial, Brizuela busca demonstrar o ativo papel da mídia fotográfica na consolidação do espaço durante o regime imperial de modo a constituir, nas palavras da autora, uma *imaginação geográfica* (BRIZUELA, 2012, 60). A seção é subdividida em seis momentos que demonstram, entre outros desdobramentos, a subjetividade implícita a este

*projeto visual*: a eleição de determinada paisagem como síntese do espaço, as sutilezas e virtudes técnicas da fotografia para apreendê-lo, o apreço e o impulso à técnica fornecido pelo imperador D. Pedro II e a difusão do projeto entre os intelectuais românticos ligados ao Império. A mídia fotográfica atesta, assim, um novo tipo de observador, que se pretende mais objetivo na medida em que, supostamente, delega ao equipamento as escolhas a serem feitas. Desta forma, como anunciavam as primeiras notícias sobre a técnica, a natureza poderia desenhar a si mesma (BRIZUELA, 2012, 26). A autora sintetiza: “A fotografia é o símbolo do processo de desencantamento do mundo, iniciado no fim do século XVIII e gerado pela industrialização e pela reorganização social, mas permite que o processo se inverta, devolvendo à natureza o poder de representar-se” (BRIZUELA, 2012, 36).

Na sequência do estudo, no segundo capítulo, Brizuela sugere que a natureza restaura seu poder produtivo, enquanto o desenvolvimento do capitalismo se concentra no potencial reprodutivo (BRIZUELA, 2012: 95). O que se percebe é, ademais, uma nova concepção de natureza e, igualmente, uma nova abordagem do sujeito que perde poder e tem sua visão encerrada no corpo, isto é, tem seu olhar subjetivado (BRIZUELA, 2012, 95-96). A fotografia, por sua vez, surge como uma forma de corrigir e emprestar objetividade à visualidade que se torna vacilante. Além disso, o capítulo aborda a vida e as experiências de Hercule Florence que engendrou uma nova forma de apreender a natureza. Após realizar desenhos naturalistas, o artista e inventor francês busca desenvolver um método para registrar não mais a visibilidade da paisagem, mas seus variados sons (BRIZUELA, 2012, 73-74). A apreensão, assim, deixa de ser *óptica* para se tornar *ótica*. O projeto, que recebeu o nome de *zoofonia*, fracassou. Entretanto, Florence não se restringiu às experiências de registro da natureza; ele também desenvolveu novos métodos de reprodução e impressão que atestam outros caminhos possibilitados pela técnica fotográfica, como a mercantilização das imagens e a produção de papel moeda.

No terceiro capítulo, o foco de Brizuela deixa de ser a fotografia de paisagem e se torna o retrato. Ao analisar algumas imagens de Augusto Stahl e Christiano Júnior, a autora identifica, novamente, transformações no campo fotográfico e no tipo de observador. Os retratos de escravos e ex-escravos de Stahl e Júnior não apresentam individualidades, mas antes tipos e coletividades. Essa transformação resume a passagem do âmbito privado da

imagem para a dimensão pública. A despeito dessa semelhança, os dois fotógrafos visam a objetivos diferentes: Stahl inscreve suas fotografias, únicas, numa coleção naturalista que pretende identificar e classificar a força escrava do período, enquanto Júnior, apontando para outra direção, comercializa seus retratos, padronizados, como suvenires para viajantes e estrangeiros. A pesquisadora também procura comparar estes retratos com as imagens de Jean-Baptiste Debret, Thomas Ender e Johann Moritz Rugendas: a diferença entre os dois grupos de imagens reside na eliminação completa do ambiente pelos retratistas Stahl e Júnior (BRIZUELA, 2012, p. 138-139). Novamente, o que se constata é a adoção de caminhos múltiplos no trajeto da modernidade: privado ou público, ciência ou mercadoria e unidade ou série são possibilidades contrastantes, mas paralelas nesse momento.

No capítulo derradeiro, a autora se concentra tanto nas imagens de Flávio de Barros quanto nos escritos de Euclides da Cunha acerca da Guerra de Canudos. O objetivo é mostrar que a representação do conflito, que deveria marcar a soberania da República e a potência do novo Estado, expressa antes hesitações e ambiguidades. O confronto travado no “longínquo” sertão baiano, embora muito divulgado na imprensa diária, era ainda pouco visível devido à dificuldade da obtenção das imagens (BRIZUELA, 2012, p. 157). Quando reveladas, contudo, as fotografias de Barros mostraram um espaço radicalmente diferente daquele expresso no período imperial. A natureza, agora incapaz de representar a si mesma, mostrou-se árida e estéril. Esse espaço arruinado, marcado por vestígios e destruições, desvelou um embate, sugere Brizuela, entre natureza e cultura (BRIZUELA, 2012, p. 154). A própria tentativa de fornecer ao público das cidades visibilidade do conflito produziu silêncio: em 1898, foi anunciada a realização de uma exposição com as imagens da batalha, no entanto, não há notícias sobre a repercussão do evento e, dessa forma, sobre sua concreta realização. Esse silêncio, advoga a pesquisadora, revela a impossibilidade, naquele momento, da construção de uma linguagem crítica para apreender as novas tecnologias, isto é, uma resistência à modernidade (BRIZUELA, 2012, p. 162).

Essa, aliás, é uma das questões fundamentais da obra de Brizuela: como compreender o recurso à técnica fotográfica num momento de alterações na delimitação do sujeito e do objeto. As modificações do foco, do fotógrafo e da paisagem revelam a especificidade do ingresso na modernidade que pode ser caracterizada como oscilante e ambígua. A pesquisa-

dora lembra que Max Weber já havia concebido o processo de modernização como contraditório e conflitante. A própria fotografia implica essa oscilação porque se mostra objetiva e subjetiva, capaz de fornecer uma representação precisa e, igualmente, reencantar o objeto (BRIZUELA, 2012, p. 15). Nas suas palavras: “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” (BRIZUELA, 2012, p. 16).

Brizuela destaca e ilustra essa multiplicidade referente à mídia fotográfica. No entanto, em relação à literatura, a pesquisadora argentina tende a generalizar a abordagem e, desta forma, restringir as alternativas existentes no período. Recupero aqui um fragmento extraído do capítulo primeiro de seu trabalho:

O escritor romântico desejava novas maneiras de observar o Brasil, mas o que seus textos ofereciam, de forma geral, eram eventos e imagens que não podiam ser vistos, pois só existiam como lendas e mitos, ou situações não vivenciadas que pertenciam a um passado distante. Na missão de ver o Brasil, perdia-se o Brasil de vista – pelo menos no que dizia respeito ao tempo presente (BRIZUELA, 2012, p. 51-52).

Ora, Brizuela parece desconsiderar, contudo, o fato de que a literatura nacional não era integralmente indianista e, mais do que isso, nacionalista. Em outras palavras, é possível associar a literatura nascente ao projeto nacional, contudo, a produção literária oitocentista não pode ser resumida a isso. Além disso, mesmo a literatura comprometida com a identidade nacional não pode ser limitada à reprodução e elaboração de crenças e mitos, isto é, não pode ser encerrada no estudo e na evocação do passado. O próprio José de Alencar, citado por Brizuela, fornece inúmeros exemplos disso. Para recuperar apenas um, no ensaio *Benção Paterna*, o escritor cearense reafirma a necessidade de representar a sociedade contemporânea. A tarefa se revelava difícil, contudo, exatamente porque o país passava por um período de transformações significativas (ALENCAR, 1960, p. 10-11).

A despeito deste breve reparo, a obra de Brizuela revela-se fundamental para a compreensão da importância da mídia fotográfica na elaboração do que poderíamos chamar de uma *cultura visual* no século XIX. Como demonstrado por Sússekind no texto introdutório à obra, Brizuela desenvolve uma minuciosa pesquisa no qual procura pensar a história em termos de imagem (SÜSSEKIND *in*: BRIZUELA, 2012, p. 7). É necessário ressaltar, neste sen-

tido, o método da autora no emprego das fotografias: como objeto da pesquisa, as imagens não surgem como ilustração ou comprovação do argumento arrolado. De modo diverso, Brizuela procura partir sempre da análise das imagens para então, por meio do diálogo com a bibliografia, tecer comentários e extrair reflexões. Desta forma, a autora identifica a formação e a alteração do sujeito no decorrer do século XIX. É, de fato, um momento sensível da história brasileira que parece ingressar e, simultaneamente, rejeitar o que se convencionou denominar por modernidade. Enfim, após adentrar na espessa floresta, intocada e densa, Brizuela descobre as ruínas e a esterilidade da paisagem no início da República. Esse outro espaço implicará a escrita de uma outra história.

## Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*: romance brasileiro. São Paulo: Indústria Gráfica Bentivegna Editôra, 1960.

BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império*: paisagens para um Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.