

## Comunicação Móvel: o olhar europeu e a circulação de cartões-postais no Brasil<sup>30</sup>

Caroline Paschoal Sotilo

**Resumo:** A proposta do artigo parte da minha pesquisa de doutorado intitulada *O postal em seus movimentos: comunicação e memória* sob orientação da professora Jerusa Pires Ferreira. Trata-se do ambiente cultural e visual que antecede a vinda dos cartões-postais europeus ao Brasil, bem como a sua circulação massiva no início do século XX. Um tipo especial de memória em nossa cultura (pública e privada, um arquivo vivo e circulante) que remete à memória impressa e ao tempo industrial, à sua relação com a cidade, às suas representações e repertórios. Registro de uma dada época, de planos sociais, construção de ideologias e formação de imaginários. O cartão-postal em sua comunicação massiva e popular encontra-se com Jerusa e seu interesse pelas culturas das bordas.

**Palavras-chave:** Jerusa Pires Ferreira; Cartão-postal; Fotografia e Memória cultural.

### Introdução

A proposta deste artigo é compartilhar parte da minha pesquisa de doutorado, realizada sob a orientação da professora Jerusa Pires Ferreira. O cartão-postal, além de representar um apelo comunicativo, síntese de um período no qual os meios de massa e a rapidez da informação tornam-se essenciais na vida cotidiana, representa também uma rica fonte de memória iconográfica. Os postais que, segundo Gilberto Freire (1978, 146) são considerados por muitos tão “frívolos, quanto insignificantes”, acabariam levando o próprio autor a ser um dos primeiros a utilizá-los como fonte de estudo. Encontrado em Lisboa na Feira da Ladra, Freire reconstituiu, a partir desses postais, o momento histórico do ciclo da borracha em Manaus, no início do século XX, utilizando para tanto, além da análise iconográfica, as próprias mensagens verbais.

---

30 Uma versão preliminar foi apresentada durante o III Coloquio Internacional “Francia y Latinoamerica en el imaginario de escritores, cronistas y cineastas”. Instituto Riva-Aguero, Escuela de Altos Estudios de la Pontificia Universidad Católica del Peru, Lima, em 20 de Julho de 2016.

Que revelam os postais, que consegui reunir, de reações de portugueses ao meio amazônico de há setenta ou sessenta anos? É o que, nessa comunicação, se procurará indicar, como exemplo de que não há matéria, por mais aparentemente inócua, que não guarde em si alguma coisa de susceptível de ser útil a um pesquisador de coisas sociais, interessado em captar significados de interesse humano, escondidos em insignificâncias, em trivialidades e nos desdenhosamente denominados pequenos nada. (FREIRE, 1978, 148)

Esses “pequenos nada” têm grande valor, assim como a fotografia, que no decorrer de sua história, de seus desdobramentos e discussões, tornou-se um suporte extremamente rico para o pesquisador, sendo utilizada nas mais diversas formas e áreas de pesquisa. E se num dado momento ela foi considerada uma “arte menor” ou, então, pouco valorizado por seu aspecto iconográfico no que se refere à fonte de pesquisa, hoje a encontramos em vários setores públicos e privados<sup>31</sup>, demonstrando a sua importância para a construção e recuperação dos textos da cultura. Nas palavras do pesquisador Marcos Antônio de Moraes: “a principal contribuição do estudo (Gilberto Freire) é reabilitar documentos de certo modo marginalizados” (1993, XII). Essa dimensão do que é proscrito e ao mesmo tempo se faz como textos de cultura é recorrente nos trabalhos de Jerusa, que se interessava por tudo aquilo que implicava uma “visualidade” da cultura.

A circulação massiva dos postais, a construção imagética e popular, é atravessada pela ideia de cultura das bordas, pensada e vivenciada por Jerusa: “e assim o que entendo? Constatei a diversidade, a partir da observação de relações e da circulação que acontece entre camadas de produção imaginária, consumos, especificidades de viver e de poder expressar, fora dos sistemas centrais” (PIRES FERREIRA, 2010, p. 12).

Por sua vez, o cartão-postal foi, durante anos, excluído deste tipo de arquivo, sendo considerado um suporte menos “nobre” em relação à fotografia. Tal realidade também vem se alterando nos últimos anos com as inúmeras exposições realizadas nas diversas capitais do Brasil, bem como com os lançamentos de livros reproduzindo antigos cartões, demonstrando assim uma preocupação com a diversidade de imagens proporcionadas por tal material, acrescentando o próprio texto junto à imagem<sup>32</sup>.

---

31Podemos observar tal presença (além das bibliotecas, instituições, etc), por exemplo, em supermercados e farmácias, que com grande frequência, vem utilizando antigas fotografias (em painéis, pôsteres) como registro da memória do comércio, sua proximidade e, conseqüentemente, o estreitamento dos laços afetivos com os seus consumidores / clientes. Isso também ocorre em grandes empresas que buscam “recuperar” sua memória, utilizando-se tanto de fotografias como da história oral, com depoimentos dos funcionários etc.

32 Além desses aspectos, podemos observar a retomada da publicidade no cartão, expostos em bares, ou então, transformados em convites para exposições, são resquícius desta memória e sua atualização.

Ao se atentar para a riqueza informativa do cartão, inúmeras instituições e bibliotecas vêm a reorganizar os seus arquivos com as imagens de postais, contando com a colaboração de colecionadores e familiares<sup>33</sup>.

O cartão compõe um texto cultural, interligando-o a inúmeros subtextos, proporcionando assim uma riqueza de dados informacionais, reconstituída a partir de fragmentos de memória. Tais fragmentos são os elos, a coesão necessária que proporciona o dinamismo e a sua atualização na cultura.

Pensar o cartão-postal e suas extensões visuais nos leva a vislumbrar sua contribuição nos circuitos de comunicação mais ampla incluindo certa comunicação de massa, sua relação com a fotografia e as tecnologias de impressão, seu papel no mercado editorial e gráfico, contribuindo para um novo conceito e olhar sobre a imagem e o espaço.

O fascínio e o imaginário envolvem o postal, tornando-o uma “febre” no início do século XX e ainda hoje desperta, apesar de tantos outros mecanismos, a saudade, o “estive por aqui e lembrei-me de você”, uma lembrança, a proximidade com o lugar visitado e o olhar “narcisístico” da imagem selecionada. Eles permanecem nas bancas de jornal, nas papelarias e livrarias, ramificam para os bares, restaurantes e casas noturnas, sendo utilizados como forma de propaganda, correspondência ou colecionismo.

Fonte de memória visual, o cartão-postal vem a contribuir para a construção do imaginário coletivo e individual, num período que vai do final do século XIX ao início do XX. Retrata assim, a cidade em movimento, em suas múltiplas facetas, demolindo e reconstruindo para implantar novos projetos, para reforçar certos imaginários, criando outros por vezes. Fragmento visual da modernidade, o cartão-postal foi alimentado pelos sonhos e desejos, de uma sociedade ávida por informação e por se autorrepresentar, constituindo uma rede simbólica e móvel, de trocas e correspondências.

Os postais em seus usos e funções representam o tempo industrial, em que a rapidez, a necessidade informacional e a relação com outras culturas incorporam o surgimento recente do século XX e o projeto que envolve tal momento.

Contudo, focarei nessa apresentação o ambiente visual e cultural antes do cartão-postal chegar ao Brasil. Privilegia-se aqui a ideia de texto de cultura, seu dinamismo e seus aspectos semióticos associados ao funcionamento da memória, sendo assim suas marcas textuais impressas no cartão-postal com o registro dos viajantes e dos fotógrafos paisagistas em que certas marcas se repetem e se atualizam, a cultura como memória na elaboração em que a própria Jerusa ambienta Lotman à paisagem brasileira.

---

33 Apesar da iniciativa, ainda falta uma organização mais efetiva de todo esse material iconográfico, sobretudo os postais.

## **Ambiente Visual e Cultural: antes do cartão-postal**

Com a vinda do rei de Portugal D. João VI para o Brasil a vida cultural da então colônia veio a se modificar consideravelmente, sobretudo no que tange sua representatividade visual, fortalecendo uma tendência que viria a ser amplificada no século XX com a expansão econômica e cultural.

Contudo, antes da vinda do rei, era proibida a entrada de estrangeiros no Brasil. “Viajar, particularmente para forasteiros, dentro dos domínios portugueses do Novo Mundo, foi virtualmente proibido pelas autoridades no século XVIII” (MANTHORME, 1996, p. 60), isso mudou quando a família real, fugindo do exército de Napoleão, se refugiou em terras brasileiras e tal proibição foi suspensa. Em decorrência dessa vinda, D. João abriu os portos às “nações amigas” e com isso à troca cultural:

especialmente após a independência, chegam ao país artistas profissionais, diletantes com domínio do desenho. Ancoram no Rio de Janeiro passageiros de viagens turísticas pelo mundo. Possuem uma visão educada na estética do pitoresco e buscam desfrutar paisagens características. (BELLUZZO, 1996, p. 18)

Tal visão descrita por Belluzzo vem a ser constituída ao longo da história propiciada pela necessidade de explorar novos mundos, “civilizá-los” e reforçar certos imaginários. Isso pode ser identificado, por exemplo, no que tange à imaginação europeia com Americo Vespucci, Cristóbal Colón, e bem mais tarde com a carta de Caminha, sendo esta somente em 1817 publicada:

As primeiras imagens sobre a América circulam, no início do século XVI, através das gravuras que acompanham as cartas de Americo Vespucci, difundidas em forma de folhetim. O interesse despertado pelas notícias é reconfirmado pelo aparecimento de várias edições das cartas em diferentes cidades europeias. Cada nova versão, enriquecida pelos editores, alarga o universo de sentido. O imaginário visual nasce da transcrição dos textos para o mundo das figuras, trabalhadas para avivar notícias de viagem, à maneira artística local. (p. 10-11)

Nesse sentido, o texto, através de crônicas, cartas, relatos, descreve, detalha; e a imagem reforça, potencializa tal representação, envolta de um simbolismo demarcado pelo desejo, a princípio, do exótico, para depois constituir sua autoimagem. Podemos assim, identificar o imaginário que envolve as imagens no período do descobrimento, constituindo esse texto cultural, que elabora e reelabora tais imagens e seus imaginários na memória coletiva. Construção esta de imagens do Brasil e da América por artistas, cronistas e cientistas estrangeiros que percorreram o continente desde o século XVI.

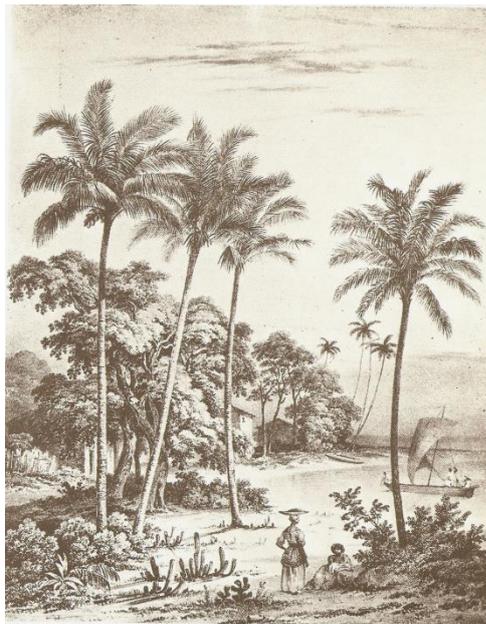


Imagem 1 - Desenho. Rugendas. Vista tomada na costa da Bahia. O registro das palmeiras será mais tarde reproduzido nos postais tornando-se símbolo de nossa cultura.

São descrições dos povos, desenhos de paisagens e vistas, florestas, animais, a botânica, registros de terras distantes, atrativos de uma dada cultura, traços que se reforçam nas diversas formas de registro, sendo esta parte integrante da “cultura de viagem” que constitui o “imaginário visual no formato de quadros, fotografias, ou ilustrações produzidos pelo crescente número de artistas que se movimentavam por todos os cantos na busca de material promissor” (MANTHORME, 1996, p. 60).

Modifica-se então o olhar, o que antes se imaginava a partir de relatos dos cronistas, posteriormente reproduz-se pelas mãos do artista, passa-se a ter uma observação direta do mesmo, aproximando de certo realismo, sem, no entanto, perder o caráter ideológico, cultural, social. Característica que virá depois compor a fotografia.

Por muito tempo a tradição europeia contentou-se com ilustrações imaginadas com base nos textos dos cronistas. (...) Os índios musculosos de De Bry estão mais próximos das figuras esculturais de Michelangelo e dos gravadores da Itália maneirista que dos habitantes do Novo Mundo (GRUZINSKI, 2001, p. 183)<sup>34</sup>

Óleos, gravuras em metal, aquarelas e desenhos, até se transferir mais tarde das pranchas desenhadas e aquareladas para a litografia<sup>35</sup>, técnica muito utilizada nas

---

34 As imagens vão adquirir ora uma dimensão clássica e neoclássica inspirados nos ideais greco-romana, ora num gosto romântico idealizando certo heroísmo, como por exemplo, nas cenas históricas ou então com as personagens da nossa literatura (Iracema, Peri etc) e ainda o realismo que será assimilado pela fotografia.

35 Segundo definição da Enciclopédia Itaú Cultural: “A litografia (de *lithos*, “pedra” e *graphein*, “escrever”) é descoberta no final do século XVIII por Aloys Senefelder (1771 - 1834), dramaturgo da Bavária que busca um meio econômico de imprimir suas peças de teatro. Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como “pedra

primeiras décadas do século XIX, procedimento que possibilitou reproduzir e difundir eventos e paisagens. Já na segunda metade do mesmo século outro mecanismo colaborará para divulgação de tais imagens: a fotografia.

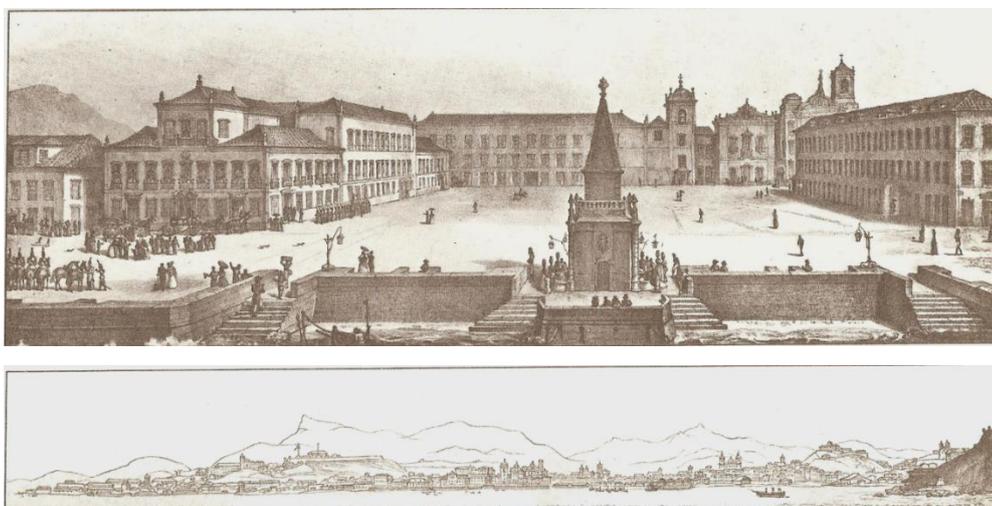


Imagem 2 e 3 - Desenho. Debret. Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro e Vista Geral da Cidade do lado do Mar. Vistas das incipientes cidades que depois será reproduzido pelos fotógrafos, nos álbuns de vistas e depois para os postais.

Diante disso, qual imagem e autoimagem podemos identificar no Brasil? Não podemos esquecer que a nossa história é um emaranhado de relações: o olhar do estrangeiro, do local, de textos culturais diversos, segundo Serge Gruzinski, um pensamento mestiço, dinâmico, que manifesta “comportamentos flutuantes” (GRUZINSKI, 2001, p. 59), ou seja, oscilações dentro deste sistema cultural, ora regular, ora irregular, móvel e imprevisível, constituindo assim não um único olhar, mas vários ao pensar a construção da imagem e do imaginário brasileiro.

Motivada pela cultura europeia o Brasil buscará tal ideal para se autorrepresentar, neste sentido, encontraremos a “europeização” no comportamento, nas cidades, em suas arquiteturas, no imaginário exótico do país com as florestas, índios e negros. A proximidade tanto cultural quanto econômica entre o Brasil e a França, diminuindo assim a referência britânica, veio a fortalecer esse espírito europeu, além da formação de uma

---

litográfica". Após desenho feito com materiais gordurosos (bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel. A flexibilidade do processo litográfico permite resultados diversos em função dos materiais empregados: em lugar da pedra, cada vez mais são usadas chapas de plástico ou metal, em particular de zinco. O desenho, por sua vez, altera sua fisionomia de acordo com o uso de pena, lápis ou pincel. Testes de cor, texturas, graus de luminosidade e transparência conferem às litografias distintos aspectos”.

sociedade culta e ilustrada ao redor da nova corte, despertando a antiga colônia para uma modernização segundo padrões europeus.

Independente da modalidade do registro, foi o olhar do estrangeiro que nos enquadrou, ao mesmo tempo que educava o nosso olhar, para que nós mesmos pudéssemos nos mirar nos espelhos da cultura importada de seus países de origem. (MAUAD, 1998, p. 184)

Tal “espírito” é constituído ao longo da história do Brasil colônia, com os cronistas, viajantes, na literatura romântica, com a política do império e posteriormente com a república, passando das imagens a tinta a óleo à fotografia, sendo esta fortalecida com os cartões-postais.

Podemos perceber já nos relatos e posteriormente nas imagens reproduzidas nos desenhos e nas telas de pesquisadores, viajantes e artistas, ícones que viriam a constituir os nossos postais, atraindo ainda mais o olhar do estrangeiro e demarcando o que viria a ser o nosso turismo.

No entanto, isso se dá, de maneira mais intensa, no momento em que se abrem os portos brasileiros e inúmeras expedições rumam à então colônia, sendo a principal a Missão Artística Francesa (1816), liderada por Joachinn Lebreton, representada por artistas como Taunay, Debret, Rugendas entre outros.

O papel da Missão Artística é preponderante no que tange à representação visual do Brasil e seus desdobramentos entre os artistas locais, que na figura de Lebreton, secretário da seção de Belas-Artes do Instituto de França, organiza tal Missão em entendimento com o governo português.

Na circunstância, a Missão Francesa distingue-se da viagem dos sábios e artistas da expedição francesa ao Egito (1789-1801), incorporada a uma vasta operação de conquista militar. Mas a Missão no Rio de Janeiro deve também ser diferenciada do itinerário de cientistas-exploradores, como o prussiano Humboldt, ou de artistas-viajantes, como Rugendas, que transitam por vários países americanos em jornadas mais ou menos solitárias. Efetivamente, em sua empresa pacífica e coletiva, Joachim Lebreton e seus companheiros chegam ao Brasil como convidados e hóspedes do rei de Portugal para ficar, criar uma Academia de Belas-Artes e desenvolver atividades culturais contínuas, destinadas a formar artistas e especialistas, deixando uma influência duradoura no novo império (ALENCASTRO, 2001, p.140)

A Missão fará parte da política do império em “civilizar” o Brasil culturalmente e construir sua imagem ao longo da história. Assim, os artistas desembarcam na baía de Guanabara, local onde sediava a Corte portuguesa havia seis anos e que se transformou, com a vinda da família real, na “capital das terras europeias, africanas e asiáticas do Império português” (ALENCASTRO, 2001, p. 140).

Diante de tal contexto, o registro oficial do artista francês teve um papel decisivo na representação da imagem neste “novo mundo”. A Missão Artística chega justamente no momento de grandes mudanças, morre a rainha de Portugal e D. João VI, primeiro

herdeiro de um trono europeu, é proclamado rei, com isso a necessidade de se fazer registrar<sup>36</sup>.

Contudo, a atração que a América exerce entre intelectuais e artistas não se restringe ao século XIX, é um fenômeno mais antigo. “Os mitos do Novo Mundo, suas riquezas fabulosas e suas populações sempre fascinaram os habitantes da Europa Ocidental” (ALENCASTRO, 2001, p. 176) o que veio a atrair para o Brasil não apenas os portugueses, a exemplo, o alemão Hans Staden.

Fonte de exotismo, o Brasil atrai pela sua fauna, sua flora, seus indígenas, incitando o imaginário de viajantes ávidos por aventuras, riquezas, descobertas. No entanto, poucos viajantes estrangeiros a percorreram, foi preciso esperar as expedições científicas da época do iluminismo, e, em especial, a do barão Alexandre von Humboldt, no início do século XIX.

Segundo Katherine E. Manthorne, professora da Universidade de Illinois, um dos primeiros escritores de língua inglesa que se beneficia com a abertura dos portos e a política expansionista portuguesa, é o mineralogista John Mawe (1764-1829), que teve permissão em 1809 para viajar a regiões de mineração no interior do país. Resultado dessa nova política é a publicação de seu livro em 1812, intitulado *Viagens no interior do Brasil*, em que relata a rápida expansão do diamante e do ouro na cidade de Ouro Preto e que viria dar seqüência a outro trabalho de dois viajantes bávaros Johann Baptist von Spix e C. F. von Martius, com o *Travels in Brazil in the Years 1817-1820*, com enfoque geográfico sobre suas experiências no Rio de Janeiro e penetração no interior pelos rios da Amazônia. Mais importante deste trabalho será o enfoque dado à fauna e à flora, explorando a potencialidade amazônica.

o Brasil veio a ser definido em termos de seu meio ambiente, de suas matas tropicais e florestas. [...] Martius foi o primeiro botânico a explorar a Amazônia, que era a região mais rica de palmeiras do mundo. Depois de seu retorno, ele incluiu as palmeiras no pensamento botânico contemporâneo. A palmeira, como se sabe, tornou-se uma constante na iconografia da paisagem brasileira. (ALENCASTRO, 2001, p. 61)

A palmeira viria a ser posteriormente registrada e divulgada ao público pelos fotógrafos, tornando-se o símbolo de representação brasileira e explorada ainda hoje como potencial turístico. Tais registros estabelecem não apenas um roteiro dos lugares a serem visitados, mas como eles deveriam ser vistos.

---

36 Segundo Alencastro, “enquanto em Paris o modelo era a austeridade cívica de Atenas, Esparta e Roma, no Rio de Janeiro se pretendia imitar a pompa do Antigo Regime das cortes de Versalhes, do Escorial e de Mafra”. (p. 143) Neste sentido, a pintura oficial de Debret, por exemplo, busca representar a continuidade “dos ritos da realeza lusitana transladada para o Brasil”.

Para tanto, podemos observar, por exemplo, imagens constituídas a partir da observação de artistas como Taunay, Rugendas, Florence, sendo reproduzidas do desenho para a fotografia e, posteriormente, divulgada em postais, sendo elas: vistas das incipientes cidades, paisagens, a Cascatinha da Tijuca, as Araucárias, entre tantas outras. Ou então, os ofícios já registrados por Rugendas como os carregadores de água, e que no México se designava como “pintor de costumbres” e que mais adiante será reproduzido pelo fotógrafo Marc Ferrez, com o doceiro, o açougueiro ambulante, o peixeiro, o vendedor de bolas, numa série posteriormente publicada em postais intitulada “costumes”:

Amadores e profissionais (...) podem ser influenciados – consciente ou inconscientemente – por suas lembranças de outras fotografias ou mesmo de quadros, seja na escolha de temas e de ângulos. Por exemplo, já se cogitou que as fotografias do século XIX dos engenhos do Recife são reminiscentes dos quadros de Frans Post (1612-1680), enquanto as imagens da vida rural na Inglaterra do século XIX foram influenciadas por pinturas holandesas do século XVII, muito populares entre a classe média vitoriana. (BURKE, 2001, p.14)

São marcas evocadas ao longo dessa memória cultural, e que reforçam certo olhar, recortes que foram se repetindo, construindo assim a nossa autoimagem, fortalecendo certos imaginários, guiando-nos iconograficamente.



Imagem 4 - Desenho. Debret. Vendedor de Flores à porta de uma igreja. O registro dos costumes torna-se uma prática comum, teremos o vendedor de arruda, barbeiros ambulantes, vendedores de capim e leite. Os costumes portugueses com a malha de milho, mulher fazendo meia, Angola quitandeira.



Imagem 5 - Fotografia. Marc Ferrez (Rio de Janeiro, 1889). Vassoureiro. Passamos dos ofícios da colônia para os da cidade, onde teremos os carregadores, doceiro, entre outros. Essa mesma imagem será reproduzida nos postais, que irá registrar a mudança nas profissões, se adequando aos planos e projetos da época.



Imagem 6 – Cartão-postal de ofícios. Col. Elycio de Oliveira Belchior.

Tais marcas, podemos assim dizer, compõem a memória dos postais, constituindo dessa forma “camadas” de textos remotos. Apropriando-nos do conceito de Jerusa Pires Ferreira, seriam as “matrizes impressas” da imagem ao observar certas tendências, isto é a “presença de determinados componentes, que se repetem, e que se fazem, portanto invariantes no rol de possibilidades de um texto...” (PIRES FERREIRA, 1993, p. 1 e 2).

Certos “componentes” se repetem ao analisarmos os postais, que adquirem uma linguagem própria atualizando alguns elementos constantes nessa trama textual, com os traços imagéticos dos cronistas, dos viajantes e, posteriormente dos fotógrafos, migrando do texto, para os desenhos, pinturas e fotografias.

Segundo Iúri Lotman tal dinâmica atualizadora é regida pelas “leis da memória” que é seletiva, possibilitando certa mobilidade na cultura.

Los aspectos semióticos de la cultura (por ejemplo, la historia del arte) se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse. (LOTMAN, 1996, p.153)

Nesse sentido, “cada texto é a precipitação de muitos outros” (LOTMAN, 1996, 16), compondo nesta análise, a memória icônica, imagética dos postais que potencializam marcas deixadas nos registros dos artistas viajantes e mais, de todo um imaginário constituído ao longo da história cultural brasileira na construção de sua autoimagem, mesclando e compondo vários olhares e que ainda hoje permanecem na memória da cultura.

Traçando um paralelo com o pensamento de Tzvetan Todorov em *A Gramática do Decameron*, no qual o autor analisa as estruturas da narração:

(...) nenhuma história é, nem pode ser, uma invenção totalmente original. Toda narrativa remete a uma narrativa precedente; a narrativa é, sempre, um eco de narrativas. A originalidade de um texto literário não pode consistir na ausência de remissões a outros textos anteriores. (TODOROV, 1982, p. 12)

O ecoar de outros textos é observado neste pequeno suporte, o cartão-postal, que se tornou tão popular e divulgador de imagens que muitas vezes se repetem, outras agregam novos valores, ou ainda se apropriam de inúmeras linguagens sejam elas da pintura, do desenho, da fotografia, etc., reproduzindo e multiplicando esse universo imaginário.

### **Paisagens sob diferentes olhares**

Os primeiros fotógrafos paisagistas, como Klumb, Sthal, iniciam suas atividades no Brasil por volta de 1855, período em que a produção de paisagem entre nós contava com um público reduzido. No entanto, inicia-se uma tendência que viria a se intensificar com os postais já que a produção de paisagens viria a atender em parte os viajantes e imigrantes aqui residentes, que enviavam imagens do país onde viviam aos amigos e parentes.

A ampla reprodutibilidade permitida pelo colódio possibilitava a venda de cópias avulsas de vistas em livrarias, nas próprias galerias dos estúdios, permitia sua adaptação à forma estereoscópica, além da publicação de álbuns ilustrados com reproduções fotográficas ou a partir delas em versões de litogravuras. (CARVALHO, 1991, p. 204)

Segundo a autora, os principais “clientes” que tinham interesse em divulgar no exterior as imagens de um país atraente eram as instituições oficiais e empresas de construção ferroviária.

No entanto, o gênero fotógrafo-paisagista era menos lucrativo do que os retratos, contudo, percebe-se a procura por esse tipo de material principalmente por viajantes e estrangeiros, chegando a constar na maioria dessas vistas dizeres explicativos, geralmente em francês e poucos em inglês.

As paisagens antes delineadas pelo pintor passam a ser também observadas pelo fotógrafo que a princípio se voltava mais ao retrato, pois às paisagens reproduzidas nos daguerreótipos ainda eram caras e peças únicas. Isso se modifica com o aparecimento das técnicas com vidro e papel, possibilitando assim a reprodução a partir do negativo, ampliando o mercado fotográfico.

Eram vistas das densas florestas, praias, morros, cenas que mesclam cidades e natureza até aquelas encomendadas por fazendeiros, com registros das fazendas, casarões, plantações e que depois vieram a ser muito utilizados nos postais para atraírem imigrantes e divulgar o potencial econômico do Brasil.

Diante disso, os fotógrafos-paisagistas contribuíram para fortalecer e ampliar a imagem delineada pelos paisagistas e desenhistas que acompanhavam as expedições naturalistas:

No século XIX, a fotografia de paisagem prendia-se aos cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas. Daí as chapas de grande formato aparecerem como as mais adequadas a esse tipo de fotografia: produziam um resultado próximo ao das vistas e dos panoramas pintados. (MAUAD, 2001, p. 190)<sup>37</sup>

Torna-se relevante pensarmos o registro desta paisagem por meio de desenhos, pinturas, aquarelas e gravuras, feitas por artistas que visitaram o país ou aqui viveram neste período do século XIX e a preocupação em tudo registrar de forma mais fiel possível, sem obviamente perder o caráter ideológico inerente ao registro, preconizando o que viria a ser o papel da fotografia. Neste sentido, certos recursos constituem a construção dessa paisagem, tais como: os desenhos de campo formam uma espécie de catálogo que serviria como um repertório de imagens ao qual o artista combinaria para compor a obra final; a câmera escura, instrumento ótico capaz de favorecer a observação, capta e compõe rapidamente elementos de uma paisagem (princípio da fotografia),

---

37 O fotógrafo brasileiro Marc Ferrez especializou-se em vistas, chegando a aperfeiçoar o aparelho inventado por M. Barandon, próprio para as vistas panorâmicas. Os postais dos mais variados tipos também cedeu espaço para as fotos panorâmicas, com as mais diversas dobraduras.

evidencia a necessidade de tudo registrar e demarca um período em que os artistas empreenderam viagens por diferentes localidades em busca da melhor imagem, alimentando a necessidade de informação que começa a se delinear neste momento, e mais, traços do que viria a ser o turismo. Além disso, teremos as próprias pinturas e aquarelas que combinadas com as anotações do desenho, com a câmera escura, e os códigos de representação ensinados nas Academias de Arte, constituem outra linguagem.

Contudo, em resposta à vida urbana com o crescimento das cidades industriais na Europa, a natureza passou a ser encarada como um refúgio, de tom bucólico, idealizada, evocando certa sentimentalidade, chegando a ponto de transformar-se em belos papéis de parede, sendo possível mais uma vez a viagem virtual:

Aos ricos europeus forrarem as paredes de cômodos de suas casas com cenas de paisagens, o que iniciou a produção em série de papéis de parede panorâmicos. Este papel de parede – feito em série por meio da técnica de gravura em madeira – permitia aos compradores fruírem de um repouso em uma paisagem paradisíaca, diversa da européia, sem sair de sua casa (Vistas do Brasil, 2003-2004) <sup>38</sup>

E por fim os panoramas, diferentemente do papel de parede, que era composta pela soma de fragmentos, teremos nesta representação a busca por uma visão do todo, de representar a totalidade da paisagem e que a fotografia incorporou em sua linguagem.

Compomos assim a representação da imagem nos diversos suportes até chegar a sua comercialização e reprodução com a fotografia, para mais adiante se multiplicar / popularizar com os cartões-postais que consagraram alguns pontos de vista como melhores do que outros para a observação da paisagem criando ícones, como é o caso do Pão de Açúcar para o Rio de Janeiro, e posteriormente a Avenida Paulista para São Paulo, o Pelourinho para Salvador e assim por diante.



Imagem 7 – Lembrança de... O narciso da cidade.

38 O artista Jean Julien Deltail, para elaborar os elementos e cenas integrantes do papel de parede “Vistas do Brasil”, utilizou gravuras que ilustram o livro “Viagem pitoresca através do Brasil”, de Rugendas, publicado na mesma época.

Ao refletir sobre o papel da pintura e da fotografia em relação à reprodução da natureza a pesquisadora Vânia Carneiro de Carvalho traz dados interessantes sobre os temas retratados por ambas, criando uma espécie de “tipologias da natureza”, para tanto as classificou em porcentagens da seguinte forma: paisagem urbana representada na pintura: 18,5% e na fotografia: 39,7%; paisagem urbana bucolizada na pintura: 13,1 (70,8 de 18,5)% e na fotografia: 6,6 (16,6 de 39,7)%; jardins, praças e passeios públicos na pintura: 2,7% e na fotografia: 14%; paisagem portuária na pintura: 37,8% e na fotografia: 12,9%; paisagem de produção na pintura: 17% e na fotografia: 28,8%; produção agrária na pintura: 17% e na fotografia: 12,5 (48,3 de 25,8)%; indústria, transporte, extração e abastecimento na pintura: não consta e na fotografia: 13,4 (51,7 de 25,8)%; paisagem selvagem na pintura: 24% e na fotografia: 6,1%.<sup>39</sup>

Diante de tais dados é interessante observar o quanto a fotografia vai privilegiar o caráter urbano, de produção enquanto a pintura tende a trabalhar a natureza romântica, uma sintetiza o “tempo industrial” e a outra o “tempo remoto”. E o cartão-postal vai se apropriar de todas essas temáticas, principalmente a de caráter urbano, contudo, o seu papel será o de reforçar tantos os ícones preconizados na pintura quanto na fotografia, sendo o cartão a sua extensão e expansão.

Os modos de ver e registrar vão se modificando conforme a necessidade e as mudanças acarretadas pelo processo de industrialização, e com isso as representações tendem a cumprir o mesmo ritmo. Teremos na fotografia a representação de um país compatível com o universo capitalista, associada à produtividade, modernidade, onde a tendência é “monumentalizar” tais motivos. Do olhar do pintor que registra uma natureza mais bucólica, do viajante que propõe o olhar de fora ao fotógrafo que acrescenta um olhar “urbano”, “cosmopolita”, “modernizante”.

Em termos mais amplos, podemos pensar num redimensionamento de valores, que tende a abandonar os ícones típicos de uma economia local para fixar-se em símbolos de integração no mercado internacional – a ferrovia, o trabalho nas fazendas de café, a agitação dos portos. (CARVALHO, 1991, p. 224)

A fotografia irá reproduzir e divulgar a idealização da vida moderna, redimensionando certos valores.

Enfim, a capacidade de reprodução, os avanços técnicos na área, o crescimento dos ateliês fotográficos, a necessidade do público em adquirir imagens, informação e

---

<sup>39</sup> Segundo a autora, “foram utilizados catálogos de pintura, publicações de cunho biográfico com reproduções de boa qualidade, álbuns fotográficos de época e coletâneas organizadas posteriormente”. O total de imagem analisadas foram 259 pinturas e 801 fotografias.

novidades, fazem com que uma nova fase se inicie em que o tempo tende a fluir por entre as representações, a velocidade e os futuros meios de comunicação de massa.

## Referências

- BELUZZO, Ana Maria. A propósito do Brasil dos viajantes. *Revista USP*, n. 30, 1996. Dossiê Brasil dos Viajantes.
- BURKE, Peter. Como confiar em fotografias. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 fev 2001.
- CARVALHO, Vânia Carneiro. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Rio de Janeiro, cidade mestiça: Nascimento da imagem de uma nação*. Organização de Patrick Straumann. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FREIRE, Gilberto. *Alhos & Bugalhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. As Novas Imagens da América. IN: STRAUMANN, Patrick (org). *Rio de Janeiro, cidade mestiça: Nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro. *Fotografia e cidade*. Campinas: Mercado de Letras / São Paulo: Fapesp, 1997.
- LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia; estudo de caso II. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I e II*. Madrid: Cátedra, 1996.
- MANTHORME, Katherine. O imaginário brasileiro par o público norte-americano do século XIX. *Revista USP*, n. 30, 1996. Dossiê Brasil dos Viajantes.
- MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. IN: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil, v. 2: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. A pena e o pincel. IN: STRAUMANN, Patrick (org). *Rio de Janeiro, cidade mestiça: Nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Marco A. de (org). *“Tudo está tão bom, tão gostoso...” postais a Mario de Andrade*. São Paulo: Nobel, 1983.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cultura das Bordas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Armadilhas da Memória*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cavalaria em Cordel*. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

TODOROV, Tzvetan. *A gramática do Decameron*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

VISTAS do Brasil: coleção brasileira fundação estudar na pinacoteca do estado, 2003-2004 (Catálogo da Exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado.

#### **SOBRE A AURORA:**

##### ***Caroline Paschoal Sotilo***

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Suas pesquisas tratam das relações entre fotografia, memória, oralidade e semiótica da cultura. Participa do grupo de Estudo Memória, Comunicação e Consumo – MNEMON (CNPQ/ESPM), na Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (ESPM/SP).

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-4998-0663>

Recebido: 12/05/2022

Aceito: 22/06/2022