

TORNANDO VISÍVEL: JOGO DE OLHARES NA CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO BRASILEIRO, 1920-1930

Luciana Martins

School of Languages, Linguistics and Culture Birkbeck, University of London

Nos últimos dez anos, pesquisadores em diversas áreas no Brasil e no exterior vêm se dedicando ao estudo sistemático de coleções fotográficas e cinematográficas com o intuito de desvelar as múltiplas “geografias imaginativas” de conceitos tais como raça, natureza e paisagem. Este trabalho procura contribuir para esse campo através do estudo de um seleto grupo de imagens fotográficas e fílmicas do Brasil produzidas por viajantes anglo-americanos na década de 20, quando a câmera assume um papel fundamental no processo de tornar visíveis o espaço e a sociedade brasileiros para o público europeu e norte-americano. Nas primeiras três décadas do século XX, algumas regiões do país – as áreas urbanas do Sudeste, sobretudo – presenciaram um constante afluxo de imigrantes das mais distintas nacionalidades e um processo de industrialização crescente, enquanto outras áreas permaneceram mais ou menos estagnadas. O efeito da transformação social brusca e o potencial de desenvolvimento e investimentos futuros atraíram a atenção de inúmeros viajantes estrangeiros; à natureza exuberante, que já deliciara o olhar de tantos viajantes oitocentistas, somava-se agora o convite para o gozo da produção cultural de uma nação em gestação, urgentemente em busca de uma identidade nacional, moderna.

A noção de patrimônio surge dessa busca identitária, uma noção que não pode ser dissociada dos processos de produção de imagens na modernidade, frutos de transformações histórico-culturais conjugadas a inovações técnicas significativas que, como assinala Francisco Foot Hardman, já estavam em curso, por todo o país, desde pelo menos 1850:

“É possível imaginar a produção precoce e crescentemente sofisticada de imagens no século XIX brasileiro como crônica visual de territórios cada vez mais revolvidos pelos signos do capital. Sobretudo com a fotografia, arte industrial por excelência, mas também com a arte gráfica ligada aos inícios da publicidade e da ilustração em livros e revistas, e já mais tarde, na virada do século XIX,

com o cinematógrafo, pode-se acompanhar a representação de uma *natureza produtiva* descrita e narrada no suceder impressionante de ícones.”¹

Foot Hardman incita-nos então à produção de uma historiografia dessa visualidade, “em grande parte por fazer”, como ele coloca. Este trabalho propõe-se a contribuir para tal historiografia. Se, na virada do século XIX, o Brasil em formação compunha-se de uma sucessão abundante de ícones, que se proliferam nas três décadas sucessivas, pode-se dizer que, no final da década de 30, com a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, identifica-se uma inversão desse processo. No afã de inventariar “os documentos de identidade da nação brasileira”, nas palavras de Rodrigo Melo Franco de Andrade, fundador e diretor do SPHAN por 31 anos, a noção de *patrimônio* veio a ser institucionalizada, sobretudo, como a salvaguarda de bens imóveis, incluindo igrejas, edificações civis e militares dos séculos XVII e XVIII. Estes, por sua vez, eram selecionados segundo uma estética explicitamente nacionalista, que privilegiava geograficamente a região açucareira do Nordeste, as cidades do ciclo do ouro de Minas Gerais e a cidade do Rio de Janeiro, capital do país. Como enfatiza Daryle Williams, “profundamente codificada na estética nacionalista de Andrade encontrava-se um entendimento étnico de brasilidade que tendia a exaltar a tradição luso-católica em detrimento das demais tradições culturais”.² Williams assinala também no projeto posto em prática por Andrade uma certa “traição” ao projeto original do modernista Mário de Andrade, que pleiteava uma noção de patrimônio muito mais “etnográfica” do que “histórica”.³ Se, por um lado, Rodrigo Melo Franco de Andrade distanciava-se tanto do modismo francês pela arte primitiva, quanto do gosto mais convencional das belas artes na Europa, afirmando ser, “para nós, a poesia de uma igreja colonial brasileira mais emocionante que o Parthenon”,⁴ Mário, por sua vez, intrigava-se com a Europa, e sobretudo com o olhar estrangeiro sobre “nós”. Como ele viria a escrever em 1943, a respeito do livro *Brazil Builds*, em que críticos norte-americanos celebravam a arquitetura moderna brasileira, “esse reconhecimento da nossa normalidade é algo que apenas estrangeiros podem nos proporcionar”.⁵ Mário de Andrade recebia de bom grado visitantes estrangeiros ao país; ele foi particularmente hospitaleiro ao

¹ Francisco Foot Hardman, *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, 2ª ed. (São Paulo: Companhia das Letras, 2004), pp. 221-2.

² Daryle Williams, *Culture wars in Brazil: the first Vargas regime, 1930-1945* (Durham and London: Duke University Press, 2001), p. 105.

³ Williams, *Culture wars in Brazil*, p. 101.

⁴ Citado por Williams, *Culture wars in Brazil*, p. 104.

⁵ Citado por Carlos Augusto M. Calil, ‘Translators of Brazil,’ in *Brasil: De la Antropofagia a Brasília* (Valencia: IVAM, 2000), p. 572.

casal Lévi-Strauss, Claude e sua esposa Dina, com quem dividira o olhar etnográfico que havia deitado sobre a paisagem cultural do Norte e Nordeste do país em suas andanças de “antivajante”.⁶

Este ponto remete-me à questão do “jogo de olhares” a que me refiro no título deste trabalho. Pode-se dizer que a institucionalização da noção de patrimônio acarretou, de certo modo, a “filtragem” da multiplicidade iconográfica dos “Brasis” em circulação, no Brasil e no exterior, segundo a orientação nacionalista da política de preservação oficial do governo Getúlio Vargas. É verdade que uma imagem dicotômica do país já vinha se formando em publicações européias e norte americanas durante o período precedente. Para termos uma idéia, de 1901 a 1931 foram publicados 15 artigos sobre o Brasil na revista norte-americana *National Geographic*. Por um lado, os centros urbanos, cosmopolitas, de Rio de Janeiro e São Paulo eram proeminentes, com paisagens da produção cafeeira, desde a plantação até a exportação dos grãos, relatando uma história de sucesso e progresso em direção à civilização. Por outro lado, ressoavam os ecos da era do descobrimento, nos relatos de uma terra vasta, misteriosa e desconhecida, condensados, sobretudo, em imagens da Amazônia, sua floresta, suas águas, seus povos indígenas. Entretanto, a análise do seletivo arquivo visual aqui proposta revela-nos um quadro mais complexo, mais fragmentado, onde olhares nacionais e estrangeiros disputavam suas diversas visões deste país em formação. Interessa-me, sobretudo, investigar as formas dessa visualização, em fotografias, filmes e mapas e analisar até que ponto este arquivo iconográfico não apenas representava a transformação do país como participava ativamente dessa mesma transformação.

A título de exemplo, gostaria de começar com uma passagem do filme *The Last of the Bororos*, produzido em 1930-31 pela glamourosa documentarista e exploradora norte-americana Aloha Baker. No início do filme, Baker, emoldurada pelas palmeiras da varanda do Hotel Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, recebe atentamente, do General Cândido da Silva Rondon, todas as informações necessárias para se aventurar pelo interior do país. O mapa ocupa o centro da cena. Segundo Baker, Rondon, “o homem que delineou o Brasil como o maior território no mapa da América do Sul,” explica “a seriedade de se explorar o interior, recontando o folclore e os perigos dessas 532,210 milhas quadradas que compõem o inferno verde do Mato Grosso.”⁷ Após as explicações, Baker tenta, sem jeito, dobrar o mapa, atitude à qual Rondon prontamente reage, enrolando-o e levando-o orgulhosamente consigo, ao mesmo tempo em que acena adeus. Na cena seguinte, Aloha Baker e sua equipe estão partindo, de trem, para o interior do Brasil. Na estação, meninos da localidade sorriem, nervosamente, para uma câmera que os observa do alto, onde um mico chupando picolé rouba a cena. Essas cenas e suas

⁶ Mário de Andrade se descreve como “antivajante” no prefácio de *O Turista Aprendiz* (Belo Horizonte: Itatiaia, 2002), p. 49.

⁷ Aloha Baker, “Excerpts of *The Last of the Bororos*, 1930-31”, 76.5.1, Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution, Washington, DC (HSFA daqui adiante).

respectivas narrativas trazem à tona muitas questões, especialmente relacionadas à dinâmica entre exploração, mapeamento e performance de gênero, mas o que interessa aqui é refletir sobre as múltiplas formas de visualização do Brasil em jogo nessas imagens: um cenário exótico, tropical, um território delineado no papel, uma população dócil, ingênua, imagens estas seguidas pelas da jornada para o “coração do continente”, dramatizada pelo recurso fílmico da tomada do interior escuro do túnel para a visão da densa vegetação, descortinada através dos trilhos que cortam a paisagem. Em linhas gerais, as cenas introdutórias do documentário de Baker são um convite para a exploração do território, com o endosso de seu mais importante desbravador, General Rondon. Este, por sua vez, já vinha de longa data utilizando recursos fotográficos e cinematográficos para memorializar suas expedições ao sudoeste da Amazônia entre 1906 e 1915. Rondon e sua equipe tinham consciência do potencial do filme documentário para fixar uma imagem precisa da Amazônia, de uma região pronta para ser explorada e desenvolvida.⁸ Se compararmos a mobilidade do arquivo visual de Rondon com a circulação muito mais restrita de fotografias tais como as produzidas pelas expedições ao interior do Brasil organizadas pelo Instituto Oswaldo Cruz no mesmo período, que expunham a imensa clivagem entre a vida cotidiana do interior do país e as fantasias metropolitanas de integração nacional,⁹ pode-se entender a importância da manipulação iconográfica de Rondon para a imagem de um país em formação.¹⁰

Interessa-me ressaltar, no momento, a participação ativa de brasileiros na incessante produção de imagens fotográficas e fílmicas do Brasil durante o tortuoso processo de modernização do país. Diferentemente das representações pictóricas dos viajantes europeus oitocentistas, que forneceram aos brasileiros as ferramentas do olhar para descreverem a natureza tropical, as novas técnicas de observação foram desde cedo empregadas por brasileiros para dar visibilidade ao país em transformação.¹¹ Com o incentivo de Dom Pedro II, tais imagens eram exibidas em exposições

⁸ Para uma discussão das falhas desse projeto, ver Todd A. Diacon, “Selling a person and a product: public relations and the Rondon Telegraph Commission”, in *Stringing Together a Nation: Cândido Mariano da Silva Rondon and the Construction of a Modern Brazil, 1906-1930* (Durham and London: Duke University Press, 2004), pp. 131-161; ver também Laura Antunes Maciel, *A Nação por um Fio: Caminhos, Práticas e Imagens da “Comissão Rondon”* (São Paulo: EDUC, 1998) e Fernando de Tacca, “Luiz Thomas Reis: etnografias fílmicas estratégicas”, in *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*, org. por Francisco Elinaldo Teixeira (São Paulo: Summos, 2004), pp. 313-370.

⁹ Ver Eduardo V. Thielen, Fernando A. P. Alves, Jaime L. Benchimol, Marli B. Albuquerque, Ricardo A. dos Santos and Wanda L. Weltman (org.), *A Ciência a Caminho da Roça: Imagens das Expedições Científicas do Instituto Oswaldo Cruz ao Interior do Brasil entre 1911 e 1913* (Rio de Janeiro: FIOCRUZ/Case de Oswaldo Cruz, 1991).

¹⁰ Para um estudo detalhado dessas imagens no processo de produção da nação brasileira, ver Nísia Trindade Lima, ‘Missões ao interior e interpretação do Brasil,’ in *Um Sertão Chamado Brasil: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional* (Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ/UCAM, 1999), pp. 55-89.

¹¹ Como salienta Boris Kossoy, Antoine Hercule Romuald Florence, artista francês radicado em São Paulo, já havia empregado o termo *photographie* para descrever sua descoberta do processo fotográfico no Brasil em 1833. Ver Boris Kossoy, “Photography in nineteenth-century Latin America: the European experience and the exotic experience”, in *Image*

internacionais e postas em circulação em circuitos científicos específicos, como o da antropologia em formação.¹² A orientação positivista da República acelerou a produção imagética, com sua crença no poder documental da câmera fotográfica: estradas de ferro, portos, campanhas sanitárias, renovações urbanas, tudo era documentado para promover a possibilidade de uma nação moderna, de uma nova civilização nos trópicos.¹³ Tal produção, no entanto, resultara de um constante ir e vir de olhares, brasileiros e estrangeiros, que refletiam-se, como espelhos, por vezes distorcidos, em miragens de “civilização”. É neste contexto que gostaria de voltar-me, agora, às imagens produzidas na década de 20 durante a expedição à Amazônia do explorador norte-americano Alexander Hamilton Rice (1875-1956) e ao material fotográfico legado pelo missionário britânico Kenneth George Grubb (1900-1980), que viajou extensivamente por toda a América do Sul. Ao examiná-las, busco recuperar a relevância do olhar estrangeiro na construção do patrimônio cultural brasileiro, tanto no que tornava visível quanto no que mantinha às margens.

O olhar científico

Em 1924, Alexander Hamilton Rice submeteu para publicação na *Geographical Review* os planos para sua sétima expedição à Amazônia, uma região que começara a explorar em 1901.¹⁴ Isaiah Bowman, editor do periódico e diretor da *American Geographical Society*, entusiasmado, comentou:

“Trata-se de uma expedição gigantesca [*a whale of an expedition*], da qual você deverá voltar carregado... Você se tornou mestre completo de uma grande seção de um país que necessita ser explorado e interpretado no sentido moderno dessas palavras. Que equipamento glorioso!”¹⁵

Bowman, que também iniciara sua carreira explorando a América do Sul, era um arauto da expansão econômica norte-americana em escala internacional. Em seu controverso livro *The New World*, publicado em 1921, Bowman delineara sua visão da formação do império americano e dos meios para atingi-lo. Para ele, a “América tropical” era um alvo óbvio para o expansionismo norte-americano, devido ao atavismo característico da população e do ambiente. Como Bowman explicitou,

and Memory: Photography from Latin America, 1866-1994, org. por Wendy Watriss and Lois Parkinson Zamora (Houston, Tex.: University of Texas Press/Fotofest, 1998), pp. 19-53.

¹² Ver Maria Ines Turazzi, *Poses e Trejeitos na Era do Espetáculo* (Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1995); e Lilia Moritz Schwarcz, *The Spectacle of the Races: Sciences, Institutions, and the Race Question in Brazil, 1870-1830* (transl. by L. Guyer, New York: Hill and Wang, 1999).

¹³ Nancy Leys Stepan, *Picturing Tropical Nature* (London: Reaktion Books, 2001), pp. 120-122.

¹⁴ Em 1920, Hamilton Rice recebeu a medalha *David Livingstone Centenary* por seu “trabalho pioneiro” de exploração da Amazônia, premiação conferida anteriormente a Theodore Roosevelt e Rondon; “Presentation of the David Livingstone Centenary Medal to Dr. Alexander Hamilton Rice and lecture by Dr. Rice,” *Geographical Review*, 11 (1921), pp. 139-140.

¹⁵ Carta de Isaiah Bowman a Hamilton Rice, 25 June 1924, coleção Bowman, AGS.

“os produtos tropicais dos países fracos só tornar-se-ão acessíveis através do estímulo da necessidade e do influxo de agentes e capital do mundo temperado”.¹⁶

A “expedição gigantesca” de Hamilton Rice servia bem aos interesses de Bowman. Durante as primeiras décadas do século XX, a região amazônica sofrera grandes transformações, devido, sobretudo, ao “boom” da borracha.¹⁷ Rice apostava numa visão bastante otimista da região, como observara o embaixador brasileiro ao referir-se à expedição de Rice ao Rio Negro em 1920: “O Brasil tem sido desbravado por estrangeiros, e a eles devemos ser gratos por indicarem que nós somos o país do futuro”.¹⁸ Em sua sétima expedição, Rice equipara-se com a mais moderna tecnologia de levantamento, incluindo uma hidroavião especialmente construído para obter fotografias aéreas e equipamento para transmissão de rádio em ondas-curtas. Em sua equipe constavam membros da *Harvard School of Tropical Medicine* e o etnólogo alemão Theodore Koch-Grünberg, experiente explorador da América do Sul que viria a falecer logo no início da jornada. Em Manaus, Rice fora apresentado a Silvino Santos, o cineasta pioneiro da Amazônia, que concordara em participar da expedição.¹⁹ Entretanto, a viagem de Rice teve curta duração: após nove meses de luta contra fortes corredeiras, fome e doenças, a nascente do Rio Branco permaneceu uma incógnita. No entanto, em diversos artigos publicados posteriormente, assim como no filme que documenta a expedição, Rice transforma o fracasso em virtude; a região amazônica visualizada em mapas, fotografias e filmes, seu maior triunfo, como veremos a seguir.

O filme de Rice tem um tom didático, misto de manual para viajantes nos trópicos com relato de aventura. Compõe-se de cenas filmadas em estúdio em que Rice, o protagonista, em frente ao mapa da América do Sul narra o progresso da expedição, e de cenas filmadas *in loco*, intermediadas por fotografias, diagramas e mapas detalhados, que organizam a narrativa, ao mesmo tempo em que contém o excesso de informação inerente aos meios de reproducibilidade técnica de imagens.²⁰ As cenas tomadas por Silvino Santos com sua versátil Ariflex 35mm evocam uma sensação extraordinária de fluxo e velocidade, seja nas impressionantes tomadas das corredeiras dos rios, seja nas pioneiras

¹⁶ Isaiah Bowman, *The New World* (Yonkers-on-Hudson: World Book Company, 1921), p. 564, citado por Neil Smith, ‘Bowman’s New World and the Council on Foreign Relations’, *Geographical Review*, 76: 4 (1986), pp. 438-460, p. 450.

¹⁷ Francisco Foot Hardman descreve o impacto da modernidade com maestria em *Trem-Fantasma*.

¹⁸ A. Hamilton Rice, ‘The Rio Negro, the Casiquiare Canal, the Upper Orinoco, September 1919-April 1920,’ *Geographical Journal*, 58: 5 (1921), pp. 321-343, cit. p. 333.

¹⁹ Silvino Santos, “Romance da minha vida”, 1969 (original manuscrito, Museu Amazônico, Manaus). Ver também Selda Vale da Costa, *Eldorado das Ilusões. Cinema & Sociedade: Manaus (1897/1935)* (Manaus: Ed. da Univ. do Amazonas, 1996).

²⁰ Como Christopher Pinney enfatiza, “it is precisely photography’s inability to discriminate, its inability to exclude, that makes it so textured and so fertile”; Christopher Pinney, “Introduction: ‘How the other half...’,” in *Photography’s Other Histories*, org. por C. Pinney e N. Peterson (Durham and London: Duke University Press, 2003), p. 6.

imagens aéreas da Amazônia.²¹ Simultaneamente, a câmera de Silvino Santos captava uma certa intimidade com os modos de viver e as diversas temporalidades silvestres, obtida sobretudo através de detalhados *close-ups* da população e fauna regionais, que interrompiam o ritmo da narrativa progressiva. Não surpreende que a maioria dessas cenas não tenham sido incluídas no filme promocional de Rice. Do início ao fim, são as cenas aéreas que preponderam na versão do explorador, que não cessa de enfatizar, triunfalmente, a importância de tais tomadas para o reconhecimento e o mapeamento do território amazônico. Além disso, os diagramas que ilustram as conexões de rádio das bases na Amazônia com os Estados Unidos, Europa e Nova Zelândia indicam seu desejo por um mundo sem fronteiras, de um espaço absoluto, aparentemente indiferenciado. A câmera de Silvino Santos, entretanto, conta-nos uma história diferente, onde o explorador, vencido pela selva, aparece diminuto na imensidão verde. Na versão do cineasta luso-brasileiro, a Amazônia é densa, composta por uma imensidão líquida e uma mata verde quase intransponível, resistente, soberba, aos avanços da modernidade.

O olhar missionário

Um grupo de imagens fotográficas que gostaria de analisar agora revela um outro tipo de transformação, o da conversão religiosa. No final dos anos 20, financiado pelo *World Dominion Movement*, Kenneth Grubb realizou um levantamento do movimento evangélico por toda a América do Sul, incluindo os extremos norte e sul do Brasil. Em inúmeros livros e artigos de suas viagens, Grubb mapeou os “problemas espirituais” que afligiam a América do Sul. Em *Parables from South America* (1932), por exemplo, Grubb delineia uma concisa geografia moral, onde ele dá voz “às cenas mudas e inarticuladas da natureza”.²² Ao comentar sobre a expansão do secularismo que acompanhou “o extraordinário crescimento do urbanismo” na região, Grubb estabelece o objetivo da atividade missionária, que era o de oferecer à “humanidade”, nesse momento de transição, “orientação espiritual”.²³

Grubb então vai descrever suas impressões coletadas quando viajando pela América do Sul, compondo um certo tipo de “geografia”: rios, montanhas, ruínas, enchentes, seca, cidades, o mar, cachoeiras, os pampas, a floresta, terremotos, ilhas, fronteiras. Muitas fotografias ilustram essas “cenas da natureza”, sobretudo em amplas paisagens, vazias. Quando o elemento humano é representado, aparece ou como parte integrante da paisagem, ou é a figura do observador mesmo que entra na cena,

²¹ Ver Márcio Souza, *Silvino Santos: O Cineasta do Ciclo da Borracha* (Rio de Janeiro: Funarte, 1999).

²² Kenneth G. Grubb, *Parables from South America* (London: The Lutterworth Press, 1932), p. 24.

²³ Grubb, *Parables from South America*, pp. 85-86.

no lugar do espectador, sempre reconhecível por seu chapéu. Ao invés de descrever comunidades particulares, Grubb enumera uma série de tipos regionais: o cearense, o caboclo, o gaúcho, os pescadores, a população urbana e, finalmente, os grupos indígenas. Há muito o que comentar sobre essas descrições, mas no momento interessa-me ressaltar o modo como Grubb representa a si mesmo, como o observador distante, imparcial, que expressa com paixão seu engajamento espiritual com as manifestações da natureza, mas não com as populações que encontra. Grubb descreve como ele “viu” o trágico processo de extinção dos povos indígenas, mas não há sinal nenhum do reconhecimento de sua própria cumplicidade, em seu silêncio, da transformação brutal acontecendo perante seus olhos. A história do desaparecimento dos povos “primitivos” faz parte de uma narrativa colonial e imperialista conhecida, notadamente a do mítico “impacto fatal” da colonização, que “postulava que as populações indígenas estavam desaparecendo não por causas específicas como a introdução de doenças ou a violência do colonizador, mas como a expressão natural e fatal do contato entre barbarismo e civilização”.²⁴

Felizmente, a coleção de fotografias de uma de suas longa jornadas pelo interior do Brasil sobrevive no *Royal Anthropological Institute*, em Londres. As imagens fotográficas que se encontram no arquivo suscitam considerações de uma ordem diversa; instigam-nos a examiná-las como objetos, levando em consideração a própria materialidade dessas imagens.²⁵ As fotografias originais encontram-se cuidadosamente organizadas em um álbum; há um ar feminino, de domesticidade, no modo como as imagens estão arrumadas, especialmente se nos abstrairmos dos números do catálogo do RAI. De certo modo, o álbum fotográfico nos revela uma versão mais terna, e talvez mais humana do Brasil que Grubb vivenciou. Em suas andanças, Grubb estava acompanhado de sua esposa Eileen Sylvia, com quem se casara em 1926.²⁶ Ela aparece em várias fotografias; em algumas, a omissão das iniciais “E.S.G.” sugere que foi Eileen Grubb mesma quem compilou o álbum. Em outras imagens, Kenneth Grubb é o foco: ora desolado entre as ruínas de São Miguel das Missões, ora em suas vezes de gaúcho, montado a cavalo. Essas imagens são intermediadas por vistas de paisagens, sítios turísticos, cidades, vilas, igrejas, e muitas pessoas que cruzaram seus caminhos. O álbum fotográfico resulta, de certo modo, da combinação de memórias familiares, diário de viagem e documentário; ele pode ser entendido “não apenas como meio para *mostrar* momentos do passado como para *relatá-los*”.²⁷

²⁴ Ver Renato Rosaldo, “Imperialist nostalgia,” *Representations* 26 (1989), pp. 107-122.

²⁵ Ver Gillian Rose, “Practising photography: an archive, a study, some photographs and a researcher,” *Journal of Historical Geography*, 26: 4 (2000), pp. 551-571.

²⁶ Eileen Sylvia Grubb viria a falecer em 1932 em Almada, Portugal; Alan R. Booth, “Sir Kenneth George Grubb”, in *Dictionary of National Biography, 1971-1980* (Oxford: Oxford University Press, 1986), pp. 366-367.

²⁷ John A. Stotesbury, resenha sobre “Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums, by Martha Langford”, *Biography* 26: 1 (2003), pp. 143-147, cit. p. 144

No contexto deste trabalho, uma das fotografias desse álbum é particularmente relevante: a do pastor com neto e avô guaranis, em Santos. Esta fotografia também está presente no seleto grupo de imagens que compõem o catálogo do RAI. Aqui somos lembrados do ambiente institucional que, ao remover uma determinada coleção de imagens do âmbito privado para o público, adiciona uma nova camada de significação às imagens fotográficas. No contexto da coleção do RAI, as imagens adquirem valor pelo que elas representam, numa relação metonímica.²⁸ A fotografia em questão, por exemplo, é fichada na categoria “Brazil Physical”, com a seguinte classificação: “1) Indian, South American; 2) Guarani; 3) costume of men; 4) costume of boys; 5) contact with missionaries; rank or status – pastor.” A dinâmica pessoal da integração ao tempo e ao espaço da modernidade é aqui revelada de modo contundente: enquanto o jovem, bem vestido, no centro, encara a câmera de frente, denotando autoconfiança e a promessa de um futuro melhor, o senhor idoso, franzino e descalço, do lado direito, ainda que imitando a pose do pastor, tem seu olhar fixo ao chão, portando uma expressão incrédula, de perda irremediável. A narrativa da violência da conversão ganha força, sobretudo, através da figura imponente do pastor à esquerda. Aqui a mensagem é direta: conversão e repressão trabalham *in tandem*.

No álbum, entretanto, a imagem insere-se no contexto da comunidade de Santos, em São Paulo. Antes de sermos introduzidos aos guaranis, vemos o porto, um navio carregado de bananas, o litoral. Seguem-se então imagens dos indígenas, às vezes em grupo, com crianças, às vezes o retrato de uma pessoa em particular, mas na sua maioria identificados tanto pelos seus nomes quanto pelos lugares: a casa dos pastor, o orfanato. Vistas em conjunto, essas imagens evocam um sentido ambíguo de transformação e continuidade. Por um lado, a integração dos guaranis à sociedade moderna de Santos ganha sentido pela sua localização na área urbanizada, por terem sido evangelizados, vestidos, como “civilizados”; por outro, vemos pessoas dignas, com suas crianças e bebês, indicando que a cultura Guarani ainda continua se reproduzindo nesse ambiente modernizado, apesar da violência do contato cultural, tangível sobretudo pelas imagens do orfanato. Ao invés de populações indígenas condenadas inexoravelmente à extinção, uma mensagem tão presente nos escritos de Grubb, o álbum indica que a transformação de uma cultura não implica necessariamente seu fim. Imagens fotográficas, no entanto, são reveladoras. Em outra imagem de Grubb, mostrando um menino guarani segurando um tatu, observador e observado são capturados pela câmera: uma sombra (muito provavelmente a de Grubb,

²⁸ Como indica Christopher Pinney, “the language of the archive, having filled in the blank spaces of the photograph, erases the undecidable nature of the image”; Christopher Pinney, “The parallel histories of anthropology and photography,” in *Anthropology and Photography, 1860-1920*, ed. by Elizabeth Edwards (New Haven and London: Yale University Press/The Royal Anthropological Institute, 1992), pp. 74-95, cit. p. 90.

identificável pelo chapéu) e o ponto de observação situam o fotógrafo; o menino, com suas roupas modestas, olha para o alto, apreensivo. Apesar das intenções humanitárias de Grubb, a distância entre observador e observado permanece obstinadamente visível.

Considerações finais

Os olhares direcionados às culturas e paisagens brasileiras aqui brevemente analisados da cineasta Aloha Baker, do explorador Hamilton Rice e do missionário britânico Kenneth Grubb não podem ser entendidos sem levarmos em consideração aqueles de General Rondon, Silvino Santos e de tantos habitantes do país fotografados por Grubb. É este jogo de olhares que nos aproxima de outras versões de patrimônio cultural brasileiro possíveis antes da institucionalização da noção de patrimônio no final do anos 30 aludida no início deste trabalho; um patrimônio mais etnográfico do que histórico, mais afim com a proposta sugerida por Mário de Andrade. Neste sentido, as fotografias do próprio Mário durante suas andanças etnográficas são reveladoras: mais do que documentar o que via, Mário utilizava sua câmera para questionar modos de ver convencionais.²⁹ Quando fotografa deliberadamente sua sombra, por exemplo, interroga-se sobre a construção de sua própria identidade, indicando se tratar de um processo sempre por fazer.

Gostaria de concluir com uma cena do filme *Brazil's Gift*, produzido em 1930 nos Estados Unidos para promover o café brasileiro.³⁰ Iniciando com cenas das plantações em São Paulo, onde trabalhadores imigrantes trabalham satisfeitos, o filme segue mostrando os processos de controle de qualidade, de exportação (principalmente o porto e a cidade cosmopolita de Santos), o produto sendo consumido nos cafés e lares americanos (incluindo receitas), até concluir com cenas nas plantações de São Paulo novamente, mas agora em vez de trabalhadores, a câmera focaliza um casal bem vestido – muito provavelmente os donos da fazenda – que, após perambular pelos arbustos cafeeiros, delicia uma xícara de café. A moça sorridente então nos convida a tentar uma provinha deste “presente” brasileiro. As seduções do visível expõem, em sua obviedade, o artifício inerente à produção iconográfica da nação em formação sob o signo da modernidade.

²⁹ Rubens Fernandes Junior, “Modernity and Photography in Brazil,” in *Brasil: De la Antropofagia a Brasilia* (Valencia: IVAM, 2000), pp. 549-551. Para um estudo instigante do trabalho fotográfico de Mário de Andrade, ver Esther Gabara, “Facing Brazil: the problem of portraiture and a modernist sublime”, *CR: The New Centennial Review* 4.2 (2004), pp. 33-76.

³⁰ *Brazil's Gift*, Castle Films 1930 (HSFA).