

OS NEGATIVOS DA HISTÓRIA: A FERROVIA-FANTASMA E O FOTÓGRAFO-CRONISTA

Francisco Foot Hardman

Diretor Associado do Instituto de Estudos da Linguagem — Unicamp.

A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio. Dorner, V. (fotógrafo) Em Milton Hatoum. (Relato de um certo oriente.)

Dana Merrill, fotógrafo: lá está ele, sentado na frente da locomotiva tombada, beira de barranco, talvez também sem fôlego, a máquina abatida, ele caçador de instantâneos, o progresso suspenso, a ordem revirada, ele visível, raramente visível como nesta pose, restando saber quem o terá fotografado, sabendo-se apenas que se deixou fotografar assim, pioneiro do acidente na selva, entregue se não de alma ao menos de corpo inteiro a essa epopéia de fracassos, sobressaindo-se da locomotiva morta sua silhueta viva de onde é sempre possível, mesmo desejável, enquanto perdure essa imagem, recompor os fios enredados de alguma narrativa.

Primeiro elo decisivo: o escriturário da Madeira-Mamoré Frank Kravigny lança, em Nova Iorque, no ano de 1940, *The jungle route*, suas memórias da construção da ferrovia na selva no início do século, ele próprio fixado para a posteridade numa foto de Merrill dos *white-collars* da companhia ferroviária, envergando orgulhoso sua preciosa e imponente Underwood também toda de ferro como os caminhos a serem fabricados, trilhos do trabalho & trilhas da memória, antes que a morte os isole, ele datilógrafo das ilusões do progresso e amigo do fotógrafo-cronista, que sairia do anonimato exatamente neste livro, onde Merrill aparece pela primeira vez identificado, ao longo do texto e também por fotos como a da locomotiva caída. Kravigny relata: foi exatamente na Exposição Universal de Nova Iorque, em 1939, quando se

convocou uma reunião impressionante dos "sobreviventes da ferrovia Madeira-Mamoré", com ares de uma cerimônia de pós-guerra, que reapareceu das brumas o "eminente fotógrafo" Dana B. Merrill, cujo auxílio foi vital na efetivação do projeto de escrever aquela história.

Segundo elo decisivo: Manoel Rodrigues Ferreira, autor da principal narrativa sobre *A ferrovia do diabo*, nome por ele consagrado (1960), conta, na introdução dessa obra, que ela nasceu por mero acaso, em 1956, quando lhe vieram às mãos os negativos das fotos de Merrill, através de um repórter-fotógrafo de *A Gazeta*, que recebera esse formidável acervo, com cerca de 2.000 imagens, do filho de um antigo engenheiro da Madeira-Mamoré. Mais de 90% desses negativos, depois, foram perdidos.

No primeiro contato, porém, Rodrigues Ferreira sentiu-se inevitavelmente maravilhado não só pelo que mostravam aquelas fotografias, mas sobretudo pelo enigma maior que sugeriam: o drama histórico dos 30 mil construtores anônimos da Madeira-Mamoré e, pelo menos, de seus 6 mil mortos. Entregou-se, desde então, obsessivamente, à reconstrução daquele cenário e das histórias ali passadas. Tanto em sua obra mais famosa quanto na interessante narrativa de viagem que fez à Amazônia (1961), sempre motivado pelo mesmo tema, o historiador insiste no papel central que tiveram, como sinais enigmáticos o bastante para impulso-

nar sua expedição, aqueles negativos do fotógrafo da ferrovia-fantasma. Ele, um nome ainda desconhecido por Ferreira; as fotos que fizera, entretanto, fixavam vidas dispersas sobre o grande mapa misterioso da Madeira-Mamoré. Imagens mudas que pediam um texto que as decifrasse. Porque, de algum modo, seu poder evocativo já significava, de antemão, certa capacidade de linguagem. A magia desprendida da figura capturada pela imagem não é dada por si mesma, mas pelos fundamentos que constroem (ou destroem) uma certa cultura e as memórias que dela se podem guardar, restaurar ou evocar.

Terceiro elo casual: vinte e poucos anos mais tarde, iniciei minhas pesquisas em torno da ferrovia-fantasma. Fui conduzido até lá, originalmente pelo texto de Rodrigues Ferreira, mas, antes de mais nada, pelas fotos de Merrill nele reproduzidas. Desde logo me aprisionaram as imagens claras da civilização industrial na selva, tomadas em sua literalidade como figuras de fantasmagoria. Notem: em 1960, na primeira edição de *A ferrovia do diabo*, Merrill permanecia anônimo (Ferreira não lera ainda o relato de Kravigny; este lhe escreverá uma carta somente em 1963, enviando-lhe um exemplar de *The jungle route* — o episódio seria incorporado por seu destinatário nos acréscimos da reedição de 1981). As imagens ali já reveladas, porém, desenhando rastros de uma aventura passada, convidavam, como negativos da história, a outros tantos ensaios de narrativas contemporâneas construídas para desafiar — como sempre de maneira precária — a passagem desoladora do tempo.

Elos teóricos: Sontag insiste no caráter de celebração mórbida e profana da fotografia nas civilizações técnicas da modernidade; Barthes reafirma a lucidez dos signos emitidos por essa câmara, a verdade referencial para além das mentiras imagéticas, advindo daí a força significante e o sucesso moderno desse meio, resíduo punctual e pro-

ximidade do referente a que só se teria acesso, paradoxalmente, não pela imagem em si, mas pelos discursos-possíveis de a envolver, pelos discursos nascentes no desvio e no detalhe, e de certo modo ainda apêndices da imagem-que-clareia, um pouco à maneira dessas antigas descrições “à vista de uma gravura”.

Sem dúvida, é preciso fugir dos riscos da “ilusão especular” e não se deixar seduzir por essa espécie de “naturalismo intrínseco” da fotografia, apenas aparente, afinal, em seus atrativos mecânicos, em suas figuras reflexas, ocultando-se, na atração fatal e imediata do *flash*, os limites técnicos e estético-ideológicos dessa “opaca materialidade (...) de um código enganoso na sua transparência fantasmática.” (Machado, 1984:10).

Porém, ao mesmo tempo, se a fotografia é a ilusão da captura de um tempo que virá revelar, *a posteriori*, a fugacidade do humano e a vitória da morte, o pacto de partida que estabelece com o referente, garante, de saída, seu valor indiciário para narrativas nela inspiradas, seja no domínio da literatura, seja no da historiografia. Nesse sentido, desponta como crônica do efêmero. Frágil e fragmentária por definição, converte-se, pois, nos deslocamentos da memória que desencadeia, em instrumento mágico do registro lacônico que revela quase nada, esconde quase tudo, mas sugere, por aquele momento passageiro aparentemente ali estacionado, gestos expressivos, vozes inteligíveis, paisagens e fisionomias resolvidas, numa palavra, experiências dignas de serem reescritas e transmitidas. Barthes: “a beleza e a força de uma fotografia advêm, afinal, de sua inegável mas sempre escorregadia referencialidade, por aquilo que, a partir do que mostra (e do que oculta), se poderá dizer. Pelas narrativas que será capaz de suportar. Pelos trilhos labirínticos do afeto humano nela impressos. Lembrar, sobre isso, de *Blade Runner*: replicantes não possuem álbum próprio de fotografias; desejam-nas para melhor

se disfarçar; ou, então, questionam seu passado para saber se são verdadeiramente suas”.

Elos arqueológicos: muito antes do nascimento da fotografia, já se encontram sinais dessa ligação entre as inversões de imagens produzidas mecanicamente e o conceito de verdade, tanto no sentido moral e político, quanto literário e histórico. Merece talvez menção, a esse propósito, o curioso exemplo dos folhetos satíricos escritos por José Daniel Rodrigues da Costa, editados pela primeira vez no ano de 1807, em Lisboa — espécie de ancestral dos almanaques, contendo anedotas, adivinhações, trocadilhos, fábulas, crônicas exemplares — e que o autor, significativamente, batizou de “*Camara Optica*”, com o seguinte subtítulo: *Onde as Vistas às avéssas mostram o Mundo às direitas*. Na capa dos 12 folhetos dessa série, reeditados em 1824, aparece a gravura impressa de um estranho mecanismo, seu provável encenador, manipulando-o, e um grupo variado de dez espectadores, entre o deleite e o encanto. Nos versos que servem de prólogo ao conjunto, revela-se o empenho da crítica moral que, apresentando “Vistas diversas” e misturando “na lição divertimento”, pretende “a muitos salvar do precipício”. Câmara ótico-literária em que a mistura de processos, a descontinuidade das cenas e, sobretudo, a inversão do cômico, paralela ao riso que provocam, vão “desnudando a Verdade”.

Estranha afinidade vai-se insinuando, assim, entre história e imagem, entre o lugar do conceito, da prosa narrativa, da meditação transcendente e o objeto de simples e passageiro reflexo, fragmentário, luz mortiça, sentido apenas aparente, figuras que já não existem sequer como figuras. Um paralelo



possível, nesse passo, é o seguinte: se o historiador do passado longínquo, como em conhecidas páginas de Hegel, faz nascer sua prosa da contemplação melancólica das ruínas, o historiador da modernidade poderia, da mesma forma, tomar as imagens iconográficas da civilização técnica como ruínas contemporâneas e sobre elas produzir seu discurso, ciente, desde logo, da descontinuidade que lhe dá fundamento.

Mas, antes de voltar aos negativos da história, ao roteiro fotográfico que Dana Merrill produziu sobre o caminho de ferro amazônico, convém lembrar que as técnicas de registro imagético também possuem história. O Brasil, aliás, todos sabem, participou do pioneirismo mundial nas artes mecânicas da fotografia e, mais tarde, nos primeiros ensaios do cinematógrafo. Das experiências avançadas de Hercules Florence ao entusiasmo de aprendiz de D. Pedro II, nos segredos da reprodução fotográfica, das aventuras de filmagem e exibição de imagens em movimento, desde os irmãos Segreto, no Rio de Janeiro, ao primeiro cineasta da selva amazônica, Silvino Santos, que deixou impressas, em milhares de fotogramas, as marcas do delírio extrativista de látex, sobressai, mediante imensa gama de documentos escritos e iconográficos, a presença precoce dessas “crônicas visuais” feitas com modernos artefatos e mecanismos da era industrial. Os trabalhos historiográficos especializados de Kossoy, a partir do final dos anos 1970 e, mais recentemente, de Vasquez e Ferrez, têm recuperado, com riqueza impressionante de relatos e imagens,

o surgimento e expansão dos processos de reprodução foto-mecânica no Brasil simultaneamente ao que transcorria em escala mundial (a data de 1833, inclusive, segundo Kossoy, põe os experimentos de Florence, em Campinas, na dianteira internacional dos rumos da invenção), acompanhando de perto, assim, movimentos de modernização que se verificavam na economia, sociedade e cultura brasileiras desde meados do século XIX.

Nesse esforço de revisão das raízes da modernidade no Brasil, o rastreamento dos primórdios da arte e indústria fotográfica pode, certamente, firmar novos elementos para se refletir nos critérios de periodização do modernismo entre nós, entendido aqui não no sentido estrito de escola literária ou estética particular, mas na dimensão ampla das transformações histórico-culturais conjugadas a inovações técnicas significativas que 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. Sobre tudo 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, com o cinematógrafo, pode-se acompanhar a representação de uma *natureza produtiva* descrita e narrada no suceder impressionante de ícones. Ao mesmo tempo, a historiografia dessa visualidade, em grande parte por fazer, deve assinalar os recortes espaço-temporais fabricados pelas imagens, os vários pontos de intersecção entre crônica visual e linguagem escrita, os confrontos e assimilações texto-imagem na esfera da percepção e da expressão.

A fotografia, tanto na Europa e América do Norte, quanto no Império Brasileiro, esteve presente, como setor específico, nas primeiras exposições industriais. Já em 1855, na Exposição Universal de Paris, a daguerreo-

tipia aparecia como prática artística e como técnica industrial. No Brasil, fotógrafos e fotos foram exibidas — em seções específicas — desde a Primeira Exposição Nacional, no Rio de Janeiro, em 1861, o mesmo ocorrendo nas exposições sucessivas, respectivamente em 1866 e 1875. Na Segunda Exposição Nacional, foi nomeado como relator da seção o pintor acadêmico Victor Meirelles, que critica os efeitos deformadores da angulação própria da câmera fotográfica, em favor de concepção naturalista-pictórica convicta da fidedignidade dos retratos. Esse “realismo” de um porta-voz oficial da pintura se, de um lado, indicava exatamente alguns traços técnicos da “ilusão especular” própria da arte fotográfica, contradizia-se, de outro, no que diz respeito ao ecletismo acadêmico da época, responsável, tanto na temática quanto na linguagem, pela figuração de outras tantas ilusões.

Mesmo em diversas exposições provinciais, sucedem-se as seções dedicadas aos efeitos mágicos do daguerreótipo. É conhecido, por exemplo, o comentário do relator da Exposição Bahiana, de 1875, Dionysio Martins, quando anotava que “é preciso não esquecer o grande auxílio que a fotografia já presta e prestará mais eficazmente em próximo futuro aos trabalhos da ciência e aos hábitos da vida comum”. Vislumbra-se, assim, o caráter projetivo das imagens produzidas pela máquina fotográfica, seu papel decisivo no registro e fixação de novo imaginário inscrito na idéia de utopia técnica em que a paisagem, revirada em obra pública, sinaliza para um futuro calcado na esperança do progresso.

Muito significativa dessa relação, por certo, terá sido a presença da fotografia na Exposição de História do Brasil, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, entre 1881 e 1882. Dentre as várias “classes” daquela mostra, foram as seguintes as que tiveram na fotografia seu meio básico, ao lado das demais artes plásticas (isso sem contar outras

seções em que aparecia meramente como "ilustração"):

- Classe 15 — Vistas, paisagens e marinhas;
- Classe 16 — História;
- Classe 17 — Tipos, usos, trajes;
- Classe 19 — Retratos, estátuas, bustos.

Entre os assuntos tratados fotograficamente, duas grandes divisões aparecem: *cenários e personagens*. Expõem-se vistas urbanas, paisagens rurais, acidentes geográficos, edificações, monumentos, expedições e viagens, obras públicas, indumentárias regionais e outros registros culturais de diversas regiões do país. Sobressai, aqui, de modo por demais interessante, determinada construção da história nacional que é concebida e exposta como espetáculo moderno e dirigido a um público amplo, cidadão e anônimo. E isso estava sendo ensaiado não só mediante documentos ditos tradicionais da disciplina historiográfica (manuscritos, livros, obras raras, mapas etc), mas, igualmente, através da apresentação de imagens fotográficas como materiais pertinentes dos acontecimentos históricos e do próprio saber histórico especializado.

No que toca propriamente às imagens da modernidade em curso, vale ressaltar, em especial, as fotos que acompanharam os avanços e percalços no campo das obras ferroviárias, portuárias, das reformas e melhoramentos urbanos, do surgimento das primeiras instalações fabris de tipo moderno, das novas conquistas técnicas quanto à navegação fluvial e marítima. Esses antecedentes históricos vêm inserir os trabalhos do *Official Photographer* Dana B. Merrill sobre a construção da Madeira-Mamoré dentro de uma tradição que, na primeira década dos novecentos, já possuía lastro de cerca de meio século. Não se pode esquecer, portanto, nesse itinerário, as verdadeiras crônicas fotográficas de Marc Ferrez, em torno da construção da estrada de ferro Minas-Rio (álbum de 1882) ou das incríveis "obras de

arte" (pontes, túneis, estações) na tecnicamente ousadíssima estrada de ferro Paranaguá-Curitiba, posta em funcionamento em 1885. Na primeira delas, podemos surpreender, numa bela foto, D. Pedro II na boca de um túnel, contracenando com trabalhadores dispersos ao lado e acima, como anjos desfocados; certa vez, na seção de iconografia da Biblioteca Nacional, veio-me essa foto como representação singularmente materializada do mecanismo de inversão ideológica sugerido na famosa metáfora da *câmera obscura*, de Marx e Engels, em *A ideologia alemã*. No caso de Marc Ferrez, vale lembrar, ainda, as imagens centrais, tiradas enquanto fotógrafo oficial da Marinha Imperial, de vários navios ao largo da baía de Guanabara; navios vazios, embarcações fantasmáticas, signos de tempo novo e veloz, mas, também, indícios da própria melancolia e fugacidade que cerca os aparelhos e maquinismos da civilização técnica.

Fotógrafos e engenheiros davam-se, pois, as mãos e combinavam suas linguagens, despontando, em pleno século XIX, como alguns de nossos primeiros modernistas. Há aí casos notáveis, como o do engenheiro ferroviário Carlos Morsing, que foi também fotógrafo. Seu álbum sobre a estrada de ferro Baturité, no Ceará (cerca de 1880), é exemplo marcante das fantasmagorias da técnica no desolado sertão da seca, impressão acentuada pela organização mecânico-militar do trabalho e pelos efeitos dissolventes do tempo sobre as imagens, esmaecendo-as e amarelando-as em tonalidades propícias ao sensoriamento de fantasmas remotos. Ligado à atividade de Morsing também existe outro curioso álbum de fotografias retocadas a partir de inscrições rupestres indígenas, de autoria de Camillo Vedani. Arte primitiva figurativa tornada decorativa abstrata pelo olhar da câmera, trabalho feito, ao que parece, sobre pedras achadas às margens do rio Negro, em 1882 e 1883, quando justamente o engenheiro chefiava comissão de estudos da

ferrovia Madeira-Mamoré, após sucessivos fracassos na tentativa de construí-la durante a década anterior. É da Comissão Morsing, igualmente, a série de fotos depositada no Arquivo Histórico do Museu Imperial, em Petrópolis. Vê-se, ali, a cidade de Manaus ainda como vila ribeirinha, antes do *boom* da borracha e da metamorfose em metrópole silvestre; a cachoeira de Santo Antônio e o salto de Teotônio, no rio Madeira; o acampamento da expedição e a choupana de índios Mojos, em Santo Antônio, ponto inicial da ferrovia em seu traçado originário, com peças de roldanas ao fundo que parecem de antiga caldeira; as ruínas de uma ponte sobre um igarapé, na mesma região. Em contraste com os relatórios dessa própria comissão e outros documentos coetâneos, os restos de roldana e dessa pequena ponte são as únicas imagens de ruína fixadas fotograficamente pela Comissão Morsing. Nada sobre a locomotiva e outros equipamentos abandonados pela expedição Collins, em 1878, tão detalhadamente descritos em outros relatos. Pode-se dizer que, nessa coleção, predominam ainda imagens de uma natureza bravia e indomável, a grandeza monótona da floresta excessiva, engenheiros & fotógrafos que são artífices, antes de mais nada, da caça & pesca, em contraposição às fotos de Dana Merrill, 30 anos depois, em que se enquadra muito mais a crônica da natureza produtiva, ou até mesmo do trabalho de feição industrial sobre a natureza, incluindo-se, aí, o revolvimento de paisagens, a mistura de culturas, a luta contra a fúria dos elementos.

Não se deve ignorar, ainda nessa vertente, as ótimas fotos de Ben Mulock, em 1861, sobre obras públicas em Salvador e, em especial, a construção da estrada de ferro Bahia-São Francisco, formidáveis em seu artesanato sépia — no que possuem de “crônica antiga” daquela paisagem transfigurada. Da mesma forma, merecem registro as fotos pioneiras, de 1858, feitas pelo alemão August Stahl, sobre a instalação da

ferrovia Recife-São Francisco, com destaque para a primeira locomotiva em movimento fotografada em território brasileiro. Quanto ao espaço fabril, além dos trabalhos valiosos de Marc Ferrez em Minas Gerais, há muitos registros fotográficos dessa verdadeira fábrica-fantasma que foi a siderúrgica São João do Ypanema, perto de Sorocaba, entre eles a série de fotos de instalações internas vazias (cerca de 1870) feitas por Leuthold e Dursky, ressaltando-se o aspecto de abandono do aparato técnico, a disfunção de sua presença.

Constitui outro veio interessante de pesquisa o rastreamento dessa aliança prematura havida entre a fotografia e as demais artes gráficas nos primórdios da “imagem gravada” no Brasil, conforme ressaltou Orlando da Costa Ferreira no fundamental trabalho historiográfico *Imagem e letra* (1977). Assim, nos ensaios iniciais de um grafismo urbano, nesse cenário que é o “grande livro colorido da cidade” (João do Rio), ou, então, nessa “floresta sem fim de tabuletas” (Luiz Edmundo), sublinham-se, desde meados do século passado, obras de artesanato elaboradíssimo, como as dos fotógrafos húngaros Biranyi e Kornis — daguerreotipistas proscritos da Revolução de 1848 na Europa —, que se unem ao cromolitógrafo Louis Thérier, em 1855, para produzir memorável estampa do “estabelecimento de iluminação a gás” do Visconde de Mauá. Nela, a técnica de tintas graduadas permitia a impressão, de uma só vez, dos vários matizes de cores com que se compunha a gravura. Desse modo, fotografia, litografia e pintura a pincel combinavam suas respectivas técnicas em processos complexos que um jornal da época chamou de “tecnologia artística”.

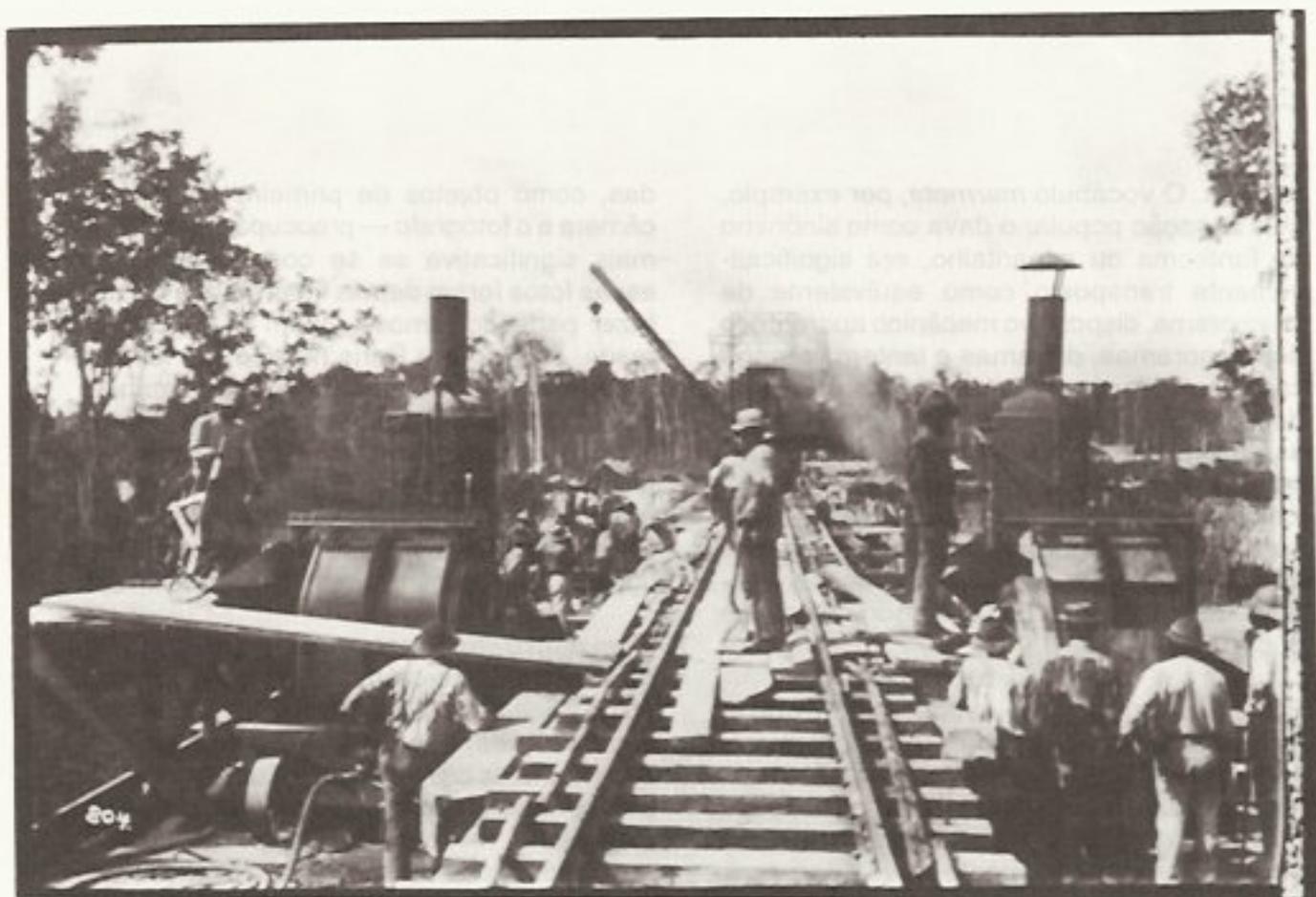
As máquinas de iludir através de imagens em movimento, ancestrais do cinematógrafo, já estavam presentes no imaginário popular das maiores cidades brasileiras desde a primeira metade do século XIX. É o que indicam anúncios publicitários em jornais e

revistas. O vocábulo *marmota*, por exemplo, cuja acepção popular o dava como sinônimo de fantasma ou espantalho, era significativamente transposto como equivalente de cosmorama, dispositivo mecânico aparentado dos panoramas, dioramas e lanternas mágicas. Isso em anúncios que datam pelo menos de 1835 (cf. O. C. Ferreira). Essa interessante ampliação semântica iria desdobrar-se metaforicamente, por exemplo, nos títulos de jornais como *Marmota* (Salvador, 1849) ou *A Marmota Fluminense* (Rio de Janeiro, 1855), mostrando cruzamentos insuspeitados, até então, entre fantasmagoria e espaço público.

No interior desse processo em que a fotografia passava a ganhar, crescentemente, relevância na história das representações imagéticas e da documentação histórico-artística no Brasil do século XIX, alguns momentos podem ser especialmente reveladores. É como se, ao adentrar o território da modernidade, a civilização brasileira em formação se oferecesse, com foros de verdade, para ser inteiramente "kodakizada", para ser resumida, em coleção de *flashes* e cartões-postais, por uma câmera lúcida que fosse, a um só tempo, cúmplice absolvidora de suas próprias lacunas. É como se, acima de tudo, a sociedade imperial e a republicana que lhe seguiu desejassem mergulhar seus hiatos, falhas e sombras (a maior delas, a da escravidão) nesse universo sedutor da "ilusão especular", deixando-se levar por seus atrativos espetaculares e ignorando, afinal, os limites técnicos e ideológicos da "transparência fantasmática" presente na fotografia e em códigos imagéticos dela derivados.

Entre tais momentos reveladores, assinalo:

1. A própria "autonomização" da representação fotográfica, como nas vistas de Victor Frond em torno do Colégio dos Jesuítas em Salvador e a entrada da Barra (Rio), em que se incluíram, nas cenas registra-
2. Idem para o *cartão estereoscópico* de autoria anônima, (cerca de 1875) que serviu como capa ao belo álbum de Gilberto Ferrer (1985), em que, ao lado de um negro, supostamente cativo, numa paisagem semi-silvestre, aparece o fotógrafo com seu mecanismo montado, em primeiro plano. Aqui, além do efeito de "autonomização", a técnica mesma do estereoscópio — ancestral dos modernos *slides* —, muito em voga no terceiro quartel do século XIX, indica já a preponderância da reprodução (imagem duplicada no cartão) e da ilusão tridimensional provocada de maneira rudimentar pelas diferenças sutis da percepção bi-ocular, espécie de paralaxe visual que se traduz, também, no exemplo citado, em "focos narrativos" desiguais: o olho visível do fotógrafo-cronista, disperso mas presente na cena; e o olho oculto do fotógrafo-documentarista, concentrado mas ausente da representação.
3. Finalmente — e quem anotou isso foi Susan Sontag num dos seus *Ensaio sobre a fotografia* —, é altamente sintomático que o repórter-cronista-engenheiro-romancista da tragédia de Canudos, Euclides da Cunha, tenha concluído *Os Sertões* narrando em pormenores a cena em que o cadáver de Antônio Conselheiro deveria morrer de novo, duplamente, para que fosse fotografado e, em seguida, morto ainda muitíssimas vezes, através de sua foto-



grafia reproduzida na imprensa. O ato de fotografá-lo morto era, pois, afinal, para o Estado-máquina, tão ou mais importante do que o próprio ato de matá-lo. Era essa a trajetória principal: imagem que se desprendia do corpo e da história, para depois, com Euclides, mediada pelo texto, retornar até o arraial de Canudos em seu momento preciso.

Madeira-Mamoré: as fotos de Dana Merrill descolam-se de seus lugares e de seu tempo; mas podem retroceder até lá, restaurando espaço-temporalidades interditas, conduzidas pelo poder evocatório de alguma narrativa.

* * * *

Dana Merrill e Frank Kravigny: o fotógrafo lembrado pela amizade do datilógrafo, amigos ambos da memória. Fotografar e datilografar no faroeste da civilização brasileira. Locomoviam-se de vapor, canoa, a cavalo e

a pé. Não eram propriamente pioneiros. Quantos já teriam fixado imagens da região? Quantos viajantes já teriam escrito sobre o grande álbum barroco da selva? Poucos anos antes, em 1905, Euclides da Cunha vencera a burocracia do Itamaraty para conseguir levar um fotógrafo — coincidentemente, H. Florence — na Comissão Brasileiro-Peruana de Reconhecimento do Alto Purus. Entre os instrumentos daquela formidável expedição — teodolitos astronômicos e topográficos, cronômetros, sextantes, bússolas, lunetas, termômetros, psicômetros, barômetros, aneróides, micrômetros, molinetes, passômetros — encontravam-se... duas máquinas fotográficas.

Antes mesmo de Carlos Morsing, o fotógrafo A. Frisch, no início da década de 1860, percorreu Manaus, o rio Negro, o Solimões e o Japurá, fazendo as fotos mais antigas que se conhecem sobre índios da região, algumas delas sendo depois exibidas na Exposição Universal de Paris, em 1867. Ao

contrário da expressão com que Euclides nomearia, mais tarde, uma seleção de escritos amazônicos — “Terra sem história” — já havia, dentro e fora do Brasil, de há muito, uma história da e sobre a Amazônia, entendida precisamente no sentido de discursos e imagens que a tentavam captar e ordenar segundo a ótica das técnicas civilizacionais modernas, da cartografia à crônica e ao relatório escrito, do sextante à máquina fotográfica. Por isso, em 1884 e 1885, o Barão de Santa-Anna Nery editava, em Paris, o livro *Le pays des amazones*, em que propunha enfaticamente a organização de exposição internacional itinerante sobre as maravilhas amazônicas. Como que cedendo a tal tentação, comerciantes e o governo do Amazonas produziram um álbum fotográfico sobre a cidade de Manaus e os seringais da região para ser divulgado como *souvenir* na Exposição Mundial Columbiana de Chicago, em 1893, com todo o simbolismo inerente, já que celebrava o quarto centenário do Descobrimento da América. A natureza convertida em força produtiva tinha, sim, história, e até mesmo seus críticos precoces, como José Veríssimo, nesse verdadeiro “manifesto ecológico” que é a monografia por ele escrita, *A pesca na Amazônia* (1895), obra que reúne, a um só tempo, análise econômica, história natural e panfleto político-moral.

Dana não estava só, portanto. Quase à mesma época, o fotógrafo Silvino Santos — português que imigra na virada do século para Belém e vai, depois, residir em Manaus —, começa sua experiência de cineasta, primeiro a serviço do todo-poderoso Julio Arana, rei da borracha de Putumayo, dono da Peruvian Amazon Rubber Co.; mais tarde, filmando para J. G. Araújo, de Manaus, proprietário da maior casa de aviação do Amazonas. Essencialmente documentarista, seu filme mais famoso, *No país das Amazonas* (1922), premiado na Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, combina o apelo ao exótico com o elogio da produção, o mistério grandioso da selva com os

81

sinais da modernização técnica da metrópole manauara. Materializa, em parte, os sonhos propugnados pelo Barão de Santa-Anna Nery. Focaliza a natureza segundo seus vários meios de produção. A ausência de enredo dramático, a sucessão arbitrária de cenas descritivas, faz desse inventário, em seu supernaturalismo ao mesmo tempo nítido e chapante, crônica algo surreal da ocupação da Amazônia pelo mundo técnico civilizado, da dilapidação da paisagem natural e humana, da metamorfose veloz das coisas, ilusão proporcionada pelo movimento e corte das imagens.

Com as fotos da Madeira-Mamoré, ocorre impressão semelhante. O surrealismo, ali, nasce da mais completa literalidade documental, da obsessão e zelo de cronista-répórter que marca o trabalho artesanal e mecânico de Dana Merrill. Estou convencido de que esse oficial-fotógrafo, de poucas pistas além de suas próprias fotos, não possuía nenhuma preocupação sociológica ou mesmo antropológica ao retratar, meticulosamente, sempre numerando as seqüências de negativos — promessas truncadas de narrativas, pré-roteiro de filme nunca rodado, fotogramas imaginários de montagem inacabada —, com alta redundância do fundo e da posição da câmara, representantes de quase todas as etnias e nacionalidades de trabalhadores atuantes na construção da ferrovia (eram cerca de 50). Segundo o fotógrafo contemporâneo Kim-Ir-Sene, que trabalhou no início dos anos 80 sobre os negativos remanescentes de Merrill (em sua maioria de vidro tamanho 13 x 18 cm), há sinais evidentes de que muitos deles eram reproduções de suas próprias fotografias. Talvez um cuidado a mais com a preservação daqueles sinais memoráveis. De todo modo, conforme atesta Boris Kossoy, a qualidade técnica das fotografias de Merrill é magistral, considerando-se que as batia e revelava em Porto Velho, nas condições mais adversas de temperatura, luz e umidade. Curiosamente, predominam, em Merrill, fotos tiradas

com céu nublado, havendo, pois, esforço deliberado para evitar o sol aberto: providência também excessiva, já que a sensibilidade dos filmes, na época, era mais baixa, indicando atenção especial para o contraste claro-escuro e para a definição de imagem. Intenção hiper-realista de documentar passo a passo os cenários, processos e personagens de uma grande obra internacional, faustianamente moderna nos limites extremos da selva amazônica. Imagens claras da civilização industrial no vazio do cerrado, da floresta e de rios em abandono, retratos nos bastidores do espetáculo do maquinismo. Se, na origem, formam peças artesanais de imenso valor plástico/pictórico, essas fotos, hoje, restam como sinais de ruínas, como traços de memória perdida, signos insuperáveis de um mundo morto, ícones de experiências submersas no mar chamado esquecimento. São negativos da história e, nesta condição, fixam-se em nossa consciência como esboços paralisados e emudecidos de um gigantesco e anônimo drama épico. Aqui, relembro ainda Barthes: "as imagens fotográficas conseguem 'falar' como fragmentos cênico-teatrais, flagrantes do tempo efêmero, crônicas da materialidade espacial mais perecível, combinação singular de pontos a velar-revelar instantes desaparecidos, instantâneos de uma prosa histórica cuja tensão se inscreve na melancolia de sentir irrecuperável o passado real".

As duas mil chapas de Merrill, a maior parte delas destruída, rondam como fantasmas do próprio drama de que teriam sido o principal fio narrativo. O fotógrafo lá esteve fazendo seu árduo trabalho, caubói moderno de câmera armada, viajante de espaços desbravados e solidões vividas à margem da ferrovia-fantasma que se construía sem fim. O período mais provável de seu itinerário localiza-se entre os anos de 1909 e 1911, quando, entre raras pistas, têm-se algumas notícias suas através de fotos esparsas publicadas no periódico ferroviário *Bulletin*, da Union Panamerican. Poucos anos depois,

em 1913, num *Anuario de Manaus*, encontramos fotos assépticas da capital do Amazonas, a grande fábrica de cerveja Amazonense de Miranda Corrêa & Cia. refletida nas águas do rio Negro, as ruas calçadas com Mac-Adam (macadame), o matadouro municipal atravessado por um foco de luz, dando-se a impressão de que o sangue urbano havia sido de fato confinado e, finalmente, os impressionantes equipamentos e instalações da limpeza pública municipal — forno de incineração do lixo, vassouras mecânicas, automóvel-irrigador — sugerindo cidade higiênica e limpa. No mesmo anuário, na verdade um almanaque ilustrado, deparamos, no final, com a foto de página inteira da estação de Porto Velho, um trem especial preparado para a viagem, passageiros alinhados posando. Ficaram assim para trás as faces tumultuárias e babélicas de hindus e barbadianos fixadas por Merrill. A dignidade do olhar sobre o mundo do trabalho, dos entreolhares do fotógrafo-engenheiro mecânico e do trabalhador desterrado-orgulhoso em sua própria veste e figura.

Negativo nº 154: "trabalhador negro, alto e magro à esquerda, origem provável Antilhas, olha para o fim dos trilhos, para o fundo/centro, onde alguns colegas (são no mínimo três) trabalham; veste chapéu amassado, lenço no pescoço e carrega pequeno bernal (ou será cantil?); seu rosto está virado contra a câmera, parece esperar os companheiros, ou a passagem de algum trem improvável; os trilhos estendem-se do primeiro plano desaparecendo em curva à esquerda, sempre paralelos, árvores esparsas e altas no fundo/direita, barranco abrupto à esquerda; pedras, dormentes e trilhos pelo caminho". São notas manuscritas tomadas num caderno por este pesquisador, na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional em 5/6/1990. Trata-se de uma foto de autoria inconfundível de Dana Merrill (pelo dinamismo e nitidez da cena, a escolha original dos ângulos, a alta qualidade técnica da imagem), num lote de 37 outras que pertencem

ciam ao arquivo particular de Percival Farquhar, o empresário imperial que comandava a construção da Madeira-Mamoré e tantos outros negócios na América do Sul nesta primeira metade do século XX. Por isso, essas fotos estão agrupadas junto a papéis manuscritos, selando pacto que se completa, ainda, com as seguintes anotações em meu caderno:

“Este trabalhador não pode ser identificado, isto é, reconhecido. Sua atenção parece concentrar-se no objeto fugaz de seu trabalho. Talvez espere a aproximação dos demais; talvez a de um pequeno vagão que poderá reconduzi-lo de volta ao acampamento”.

Dana B. Merrill: seu nome consta em várias relações da Madeira-Mamoré Association, a entidade civil agregadora de sobreviventes da construção da ferrovia e um fator decisivo na preservação de sua memória. Criada no início deste século, acabou funcionando como elo entre as gerações de engenheiros e técnicos norte-americanos que participaram daquela aventura ferroviária, tanto nos anos 1878-1879 quanto 1907 e 1912. Foi essa associação a patrocinadora da magnífica narrativa de Neville Craig sobre a expedição fracassada do século passado, bem como do reencontro emocionante de sobreviventes, entre eles Merrill, em plena Exposição Mundial de Nova Iorque, 1939. Nas poucas listas de filiados que nos chegaram, há até o registro de uns dois endereços do fotógrafo-cronista, sempre em New York City.

A Fundação Nacional Pró-Memória, durante algum tempo, há dez anos, tentou algumas outras pistas, sem sucesso. Ela tam-

bém foi extinta. Uma arquivista do Museu da Imagem e do Som, de São Paulo, anos atrás, levou-me até um asilo de velhos na zona oeste da cidade. Lá, conheci o filho de um antigo engenheiro da ferrovia Madeira-Mamoré, Rodolfo Kesselring, que teria guardado, por muito tempo, os 2.000 negativos de Dana Merrill, depois passados ao repórter fotográfico de A Gazeta, Ari André, que os perdeu em alguma mudança (os 10% remanescentes foram salvos pelo escritor Manoel Rodrigues Ferreira). Aquele senhor, no asilo, tinha ainda uma caixa de tesouros fotográficos de família; nada, porém, de Dana Merrill. Desmemoriado, recordava-se de pouquíssima coisa, confundia-se em detalhes, repetia-se. Dizia que as fotos da Madeira-Mamoré eram suas, tinha sido roubado, queria sair dali para recuperá-las. Quem podia credi-



tar nele? Buracos negros da memória, história sem fio, lacunas como teclas saltando de uma velha máquina Underwood, falhas terríveis, de quem? Ao buscar as pegadas do fotógrafo-cronista, caminha-se rápido da prosa historiográfica para a de ficção. Cronista fin-

gidor? Restaram entretanto muitas fotos, poucos nomes, alguns mapas, relatórios, diários. Madeira-Mamoré: duas palavras, duzentas fotos, imagens contundentes, quem pode revelar o resto? A cada reunião anual da Madeira-Mamoré Association, conforme verifiquei em raras listas e boletins, noticiavam-se novas baixas no grupo de sobreviventes. Dana Merrill deixou seus valiosos negativos em Porto Velho, no próprio cenário da ferrovia-fantasma: as fotos não lhe

pertenciam, ele era apenas um técnico contratado pela companhia construtora para registrar a grande obra.

Madeira-Mamoré: cruzamento de rios à deriva da civilização, lapsos de memória, trens descarrilados. A ferrovia reclama seu narrador: Merrill sentado sobre a locomotiva abatida, fantasma que se insinua nas imagens, crônica noturna, ficção controlada numa câmara lúcida, história projetada de negativos em chapas de vidro.

BIBLIOGRAFIA

- AMAZONAS. Associação Comercial do Amazonas. *A cidade de Manaus e o país da seringueira. Recordação da Exposição Columbiana — Chicago, 1893*, Manaus, Assoc. Com. AM, 1988.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*, em *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BRASIL. Arquivo Histórico do Museu Imperial. *Coleção de fotos da Comissão Morsing (E. F. Madeira Mamoré)*, Petrópolis, c. 1880.
- BRASIL. Biblioteca Nacional. *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, Brasília, UnB, 1981, 3 v. (Ed. fac-sim.; 1ª ed.: Rio de Janeiro, 1881).
- _____. *Fotografias: "Collecção D. Thereza Christina Maria"*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1987.
- BRASIL. Ministério d'Agricultura, Commercio e Obras Publicas. *Brasil: Estrada de Ferro de D. Pedro II*, Rio de Janeiro, Imperial Instituto Artístico, s/d (Litogravuras de C. Linde).
- COSTA, José Daniel Rodrigues da. *Camara Optica. Onde as Vistas ás avéssas mostram o Mundo ás direitas*, Lisboa, Off. de J. F. M. de Campos, 1824, 12 folhetos.
- COSTA, Selda Vale da; LOBO, Narciso Júlio Freire. *No rastro de Silvino Santos*, Manaus, SCA/Eds. Gov. Est., 1987.
- CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido: ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*, (Org., introd. e not. de L. Tocantis), Rio de Janeiro, José Olympio, Rio Branco, Gov. Est. Acre, 1986.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, São Paulo, Edusp, 1991.
- FERREIRA, Manoel Rodrigues. *A ferrovia do diabo: História de uma estrada de ferro na Amazônia*, 2ª ed. rev. aum., São Paulo, Melhoramentos, 1981.
- _____. *Nas selvas amazônicas*, São Paulo, Biblos, 1961.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: Introdução à bibliologia brasileira: A imagem gravada*, São Paulo, Melhoramentos/Edusp/Secret. Cult. Ciência e Tec., 1977.

- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil (1840-1900)*, Rio de Janeiro, Funarte/Fund. Nac. Pró-Memória, 1985.
- FERREZ, Marc. *Estrada de ferro Minas e Rio*, Rio de Janeiro, c. 1882 (álbum fotográfico).
- _____. *Estrada de ferro de Paranaguá a Curitiba*, Rio de Janeiro, s/d (álbum fotográfico).
- FIGUEIREDO, Heitor de (org.). *Anuario de Manaos: 1913-1914*, Lisboa, typ. "A Editora Limitada" , 1913.
- FRANÇA. Musée d'Orsay; Bibliothèque Nationale. *L'invention d'un regard (1839-1918)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- KOSSOY, Boris. O fotógrafo Dana Merrill e a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Em FERREIRA, M.R. *A ferrovia do diabo*, op. cit., p. 8.
- _____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil — século XIX*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- _____. *Fotografia e história*, São Paulo, Ática, 1989.
- KRAVIGNY, Frank W. *The jungle route*, Nova Iorque, Orlin Tremaine Co., 1940.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: Uma introdução à fotografia*, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MADEIRA-MAMORÉ: as imagens de uma estrada de ferro marcada pela tragédia. *Jornal do Brasil: Caderno B.*, Rio de Janeiro, 16-05-1982, p.p. 4-5.
- MERRILL, Dana. *Coleção de fotos da construção da E. F. Madeira-Mamoré*, São Paulo, MIS; Brasília, Fund. Nac. Pró-Memória, c. 1980 (reprod. parc.).
- MISSAC, Pierre. *Passage de Walter Benjamin*, Paris, Seuil, 1987.
- PÉRET, Benjamin. La nature dévore le progrès et le dépasse, em *Minotaure*, 3^a s., IV (10), hiver 1937, pp. 20-21.
- PETRIC, Vlada. La photographie et la mort, em *Lettre Internationale* (23), hiver 1989/1990, pp. 39-41.
- ROUILLE, André. La photographie française à l'Exposition Universelle de 1855, em *Le Mouvement Social* (131), avr-juin 1985, pp. 87-103.
- SANTILLI, Marcos. *Madeira-Mamoré: imagem e memória*, 2^a ed., São Paulo, Memória Discos e Edições/Mundo Cultural, 1988.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*, 2^a ed., Rio de Janeiro, Arbor, 1983.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- TOULET, Emmanuelle. *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1988.
- VASQUEZ, Pedro. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*, Rio de Janeiro, Index, 1985.
- _____. *Fotografia: reflexos e reflexões*, Porto Alegre, L & PM, 1986.
- _____. *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro: Victor Frond, George Leuzinger, Marc Ferrez e Juan Gutierrez*, Rio de Janeiro, Dazibao, 1990.