



Olhar é Narrar para Henrique Morize: o Fotógrafo de Cruls¹

Miguel FREIRE²

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Resumo

Em frente às pranchas fotográficas feitas por Henrique Morize durante a expedição da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, em 1892, olhamos com olhos de mais de um século depois e procuramos, a um só golpe de vista, entender o significado das imagens tridimensionais dispostas nas superfícies planas. Saltam das iconografias uma infinidade de informações, uma pluralidade de comentários que transitam de dados exatos, comensuráveis, necessários ao melhor entendimento das ciências naturais até o rigor estético que procura a beleza das formas.

Palavras-chave: fotografia; documento iconográfico; estética

Ao olhar as fotografias feitas por Henrique Morize durante a expedição da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, em 1892, o espectador é surpreendido pela quebra do estereótipo do cientista de visão unívoca, fica admirado com o apagamento do desenho caricatural que o representa como escravo do dado estatístico. O espectador é obrigado a enxergar por trás das fotografias um autor de visão complexa, alguém que procura o novo e não teme o desconhecido, um explorador que deixa a aventura do desbravamento de terras, matas, rios e montanhas, invadir, atingir de maneira indelével sua expressão, seu modo de representar a natureza e de interagir com o mundo.

Embora não seja objetivo desse artigo a trajetória de Henrique Morize com físico, matemático, geógrafo, engenheiro, astrônomo ou administrador público, não é possível deixar de anotar alguns dados referentes à sua biografia³, mesmo que outros já se tenham ocupado de fazê-lo, melhor e com mais precisão.

Segundo Videira (2003, *passim*) em 1875, Henri Charles Morize (31/12/1860 - 19/03/1930), ainda adolescente, desembarcou no Porto do Rio de Janeiro vindo da

¹ Trabalho apresentado no NP Fotografia: Comunicação e Cultura do VIII Nupecom - Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Professor do Curso de Mídia da Universidade Federal Fluminense e Doutorando em Comunicação, sob orientação da Prof^a Dr^a Marialva Carlos Barbosa, no PPGCOM/UFF.

³ Dados biográficos coletados por João Paulo Gondim Cardoso e Guilherme Butter Scofano, estudantes que auxiliaram na pesquisa.



França. Sua terra natal sofria os efeitos devastadores da guerra com a Prússia e a família Morize sonhou que a capital brasileira poderia ser a terra da redenção. Porém, logo ao chegar ao Rio, os planos tiveram que ser refeitos. A cidade sofria com um surto de febre amarela. Eles tiveram que se transferir para São Paulo, onde o futuro cientista adotou o prenome Henrique.

Como a família não prosperou na velocidade desejada, Henrique Morize começou logo a trabalhar. O primeiro emprego durou apenas dois anos, era ajudante na livraria Garraux, onde iniciou estreita ligação com os livros. Anos mais tarde, já renomado, o cientista recomendava a leitura como atividade essencial aos discípulos.

Estudou dois anos na Faculdade de Direito no Largo de São Francisco, em São Paulo, de onde se transferiu para a Faculdade Politécnica do Rio de Janeiro, em 1883. Um ano mais tarde, ainda na condição de universitário, Morize ingressou no Imperial Observatório do Rio de Janeiro -IORJ, enquadrado na categoria: aluno astrônomo. No observatório conheceu o astrônomo belga Luiz Cruls (1848-1908), diretor do Observatório de 1881 a 1908, que exerceu sobre ele definitiva influência na carreira científica e de gestor público. Ainda em 1884, Morize naturalizou-se brasileiro.

Ao lado de Cruls, em 1892, vivenciou experiência marcante ao integrar a Comissão Exploratória do Planalto Central do Brasil. Caravana expedicionária que envolveu 21 pessoas, entre geólogos, geógrafos, botânicos, naturalistas, engenheiros, médicos e sanitaristas, com o objetivo precípuo de demarcar um quadrilátero no centro do país para posterior assentamento da capital da república. Além de demarcar posições geográficas e executar serviços topográficos e observações meteorológicas, Morize registrou em fotografias: acidentes físicos da superfície terrestre, aspectos da flora, cursos de água e pessoas, de tal maneira que produziu um verdadeiro ensaio artístico, um mapeamento científico e um estudo geográfico/etnográfico das regiões por onde a expedição passou. Até onde vai nossa informação o Relatório Cruls é pioneiro na constituição dos RIMA⁴ e também na incorporação de imagens fotográficas ao texto técnico-científico, nessa categoria de relatório.

⁴ RIMA – Relatório de Impacto Ambiental



No Observatório Nacional anotamos que Henrique Morize, como já dissemos acima, ingressou no antigo Imperial Observatório do Rio de Janeiro em 1884, permanecendo até 1885 como aluno-astrônomo. No mesmo ano de 1885 foi efetivado como III^o Astrônomo, ficando nessa condição até 1890 quando foi promovido a Astrônomo Titular. Entre 1892 e 1894 dedicou-se à Comissão Demarcadora da Nova Capital da República e a partir de 1896 começou seu interinado como Diretor do Observatório por intervalos em 1901, 1905, 1907 e 1908, para então, no período de 1908 a 1929, suceder Luiz Cruls como Diretor efetivo daquela instituição. Sua vida dedicada à ciência, seu pioneirismo nos estudos da astrofísica justificam Edgar Roquette-Pinto tê-lo qualificado como "fundador dos estudos de física experimental no Brasil".

De fato, é difícil uma síntese dos feitos de Henrique Morize sem excluir ações da maior relevância, tais como: a recepção que fez a Albert Einstein no Rio de Janeiro, a fundação da Sociedade Brasileira de Ciências no ano de 1916, atual Academia Brasileira de Ciências. E mais: Os cuidados com o Departamento Nacional de Meteorologia, atualmente Instituto Nacional de Meteorologia (Inmet), sua atividade como professor universitário, pesquisador e autor de ensaios científicos. Porém, em obediência ao foco dessa leitura, é necessário olhar para Henrique Morize como fotógrafo e para suas intervenções imagéticas no Relatório Cruls.

Como lembra Joly (1996, p.32) a imagem, de maneira recorrente, é colocada em um patamar inferior ao reservado para o texto. “foi necessário quase um século para pesquisadores se desvinculassem de semelhante profecia”. A doxa socorre o texto - “No princípio era o verbo”, a interpretação bíblica pode apontar a supremacia da palavra. A imagem sendo sombra, reflexo, depende de um objeto primeiro para existir, ficando, portanto, em segundo lugar. Assim, o texto seria objeto, conceito, um pensamento elaborado e a imagem apenas a representação, a ilustração desse mesmo conceito.

Henrique Morize não padeceu das agruras e enganos gerados pelo distanciamento artificial entre imagem e palavra - a fotografia afastada do texto escrito. O pensamento iconoclasta não floresceu nem criou obstáculos para os seus “atos fotográficos”, para usarmos nomenclatura de Philippe Dubois (1993, p.9). As premissas que, ainda fixadas em assertivas de Platão, colocam o mundo da imagem como o espaço da imitação, da representação ausente de realidade, território despossuído de verdade e que encanta



apenas os tolos e sem-razão, são, por Henrique Morize, descartadas, dissolvidas sem maiores considerações. Ele prenuncia que “fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas” como vai afirmar Vilem Flusser (2002, p.32) tempos depois, já no começo da década de 1980.

Morize não se submeteu à cega “fidelidade ao texto” que, segundo Flusser (2002, p.11), constitui a Textolatria, tão alucinatória e despótica quanto o é a idolatria. Para o filósofo tcheco o autoritarismo excludente que o texto exerce sobre a imagem, embora tenha ápice no campo científico, dele extrapola e invade as demais áreas das ciências, sejam elas chamadas humanas ou exatas.

Henrique Morize conseguiu resultados imagéticos irrefutáveis utilizando a fotografia como tradutora de conceitos, juntando nas pranchas fotográficas ciência e arte, aliadas no proveito e no crescimento do saber humano. Para ele retratar e descrever foram formas análogas de olhar e dizer o que vê. Aliás, aproximando a fotografia que fez do Lago do Chamariz em Goiás, da descrição que inseriu em seu relatório como Chefe da Turma SE da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, descobre-se que ele escreve como quem fotografa e fotografa como quem redige um texto.

Largo do Chafariz (Goyaz)



Cliché H. Morize

“O fundo do quadro é formado pelos contrafortes da Serra Dourada, cujos contornos muita se assemelham aos da collina de Santa Thereza, no Rio de Janeiro. Entre os cumes distinguem-se

o de Cantagallo, notavel por sua forma ponteaguda, e o de Santa Bárbara onde se construiu uma capella sob a invocação da Santa do mesmo nome, e da qual temse admiravel, ponto de vista sobre a cidade. Esta é cortada em duas partes desiguaes pelo Rio Vermelho que tira o nome e a côr da argila que arrasta após as enxurradas. Suas marpens são cobertas de casas pittorescamente dispostas, e entremeiadas de grupos de coqueiros cujo verde brilhante atira uma nota alegre no meio das côres sombrias dos velhos telhados.

A margem esquerda possue um caes estreito, mas bem calçado, que vae até o Mercado e no qual apoiam-se duas pontes de madeira bem construidas.

Na margem direita existem diversos edificios publicos de importancia: os dois hospitaes, civil e militar, a Relação, hoje Tribunal Supremo, o Thesouro do Estado, o Convento dos Benedictinos, etc., etc., e muitas igrejas. Todas estas construcções são antigas e em geral mal conservadas, mas algumas têm aspecto pittoresco e são dignas de attenção por serem testemunhas do tempo colonial. Na margem esquerda encontra-se mais o Palácio da Presidencia, velho casebre com pretenciosa fachada, que hoje está quase abandonado, e no qual esteve Saint-Hilaire por occasião de sua viagem em 1819 Existiam igualmente no seu tempo o Quartel, a Cadeia e um chafariz de architecturagenuinamente portugueza, que ainda hoje orna o largo principal da cidade e dá-lhe o nome popular.

A Sé ou Cathedral que existia do tempo de Saint-Hilaire foi demolida e em seu logar ergueram os alicerces de enorme templo. Sobreveio a Republica e com a suppressão do orçamento do culto catholico os esforços dos fieis não foram sufficientes para continuar a construcção; hoje jazem n'este montão de pedras, mais de cem contos de reis que poderiam ter sido melhor aproveitados.

As ruas da cidade, ainda que geralmente estreitas, são soffriavelmente limpas e margeadas de cada lado por calçadas formadas de lages irregulares. Por entre muitas d'ellas cresce verdejante gramma que, assim como nos largos publicos, não encontra obstaculos a seu desenvolvimento no pisar descançado do raro e pacato viandante que deambula, de uma para outra casa á cata da indispensavel palestra.

A superficie coberta pela cidade é grande e o aspecto de seu conjuncto agrada á vista....”

(Henrique Morize - Chefe da turma SE.)

Em 1892 o processo de gravação de imagens fotográficas não gozava das facilidades a que se está habituado nos dias atuais. Em nada se parecia com o uso que se faz hoje de um celular provido de câmera fotográfica autofocus, dotada de cinco ou mais megapixels de resolução, memória em card de vários GB, portanto, com capacidade



para armazenar uma quantidade considerável de fotografias. Um telefone celular que pesa apenas algumas gramas e é dimensionado para caber no bolso da camisa. Naquele tempo, o grande salto era sair do processo “molhado”, fugir da revelação das placas úmidas para o filme seco. Usar um suporte que dispensasse o incômodo de ter que preparar e revelar cada placa de emulsão sensível à luz no momento de cada tomada fotográfica⁵. No início da década de 1890, as novidades eram: a introdução da sensibilidade ortocromática⁶ - emulsão que lê todas cores do espectro com exceção do laranja e do vermelho; a chegada do filme de nitrocelulose que iria substituir mais tarde o papel como suporte e, a diminuição do peso e do tamanho das câmeras. Porém, era ainda necessário usar equipamentos mais robustos e objetivas mais pesadas para obter imagens com mais qualidade.

Somente a inabalável crença de Morize na importância da imagem, na certeza de que a fotografia encerra a verdade no campo do conhecimento, incorpora a beleza da vivência cotidiana e participa da construção da história fixando os fatos na memória, parece justificar sua viagem Brasil adentro, até os confins de Goyaz, carregando tralhas tão incômodas e pesadas em lombo de burro. O material fotográfico dividia lugar na carga com teodolitos, sextantes, lunetas, heliotrópios, cronômetros, bússolas, micrômetros, podômetros e outros equipamentos de astronomia e meteorologia. Para que se tenha uma idéia do montante de apetrechos transportados pela expedição vale lembrar que, juntando barracas, armas e até mesmo mantimentos, a carga ocupava duas centenas de caixas e pesava mais de duas toneladas. Sua insistência em documentar fotograficamente a expedição vinha do entendimento de que toda ação política, artística e científica procura tornar-se eterna na fixidez fotográfica, busca ser a perenidade pela transmutação mágica do ato em imagem, em fotografia.

Com Dubois (2003, p.26) se sabe que “...a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até mesmo de transformação do real...”. A câmera fotográfica não é um aparelho reproduzidor neutro, assim como a fotografia não é um simples reflexo. Imagens fotográficas sofrem intermediações diversas. Entre o objeto que gera a imagem e a imagem gerada, existem

⁵ Somente no início do século seguinte a Kodak iria popularizar o “filme de rolo” em negativo.

⁶ O filme pancromático - sensível a todas as cores do espectro - somente seria introduzido no mercado em 1906, pelo químico Ernest König.

agentes mediadores, transformadores dessa imagem. São máquinas de efeitos deliberados, apetrechos tecnológicos e fatores humanos que criam um biombo, uma instância intermediária, capaz de produzir modificações e de inserir subjetividade à fotografia.

Bloco de Itacolumite na Serra dos Pirineus



Cliché H. Morize

A efigie da rocha de itacolumite revela a intenção do mapeamento geológico que a Expedição Cruls teve como atribuição fazer. A fotografia cumpriu a obrigação de registrar a existência de itacolumite na topografia dos Pirineus. O escultórico que vemos na pedra é resultado das erosões: eólica e hídrica, a vegetação acresce informações botânicas. O didático foi o esteio para incorporação da imagem no relatório científico. Porém, como não ser atraído por tão elegante composição? Como desviar o olhar da textura que transparece na superfície da pedra? Textura arrancada pelo contra-luz que banha a imagem, efeito da luz solar lateral que vem do fundo, um pouco mais da direita. A figura humana, em primeiro plano, cria a escala que dimensiona o bloco pétreo. Seu movimento, integrado à composição, gera movimento no estático cenário. O homem andando dentro do quadro fotográfico aponta uma linha de tensão que dirige o olhar do espectador.



A fotografia constitui uma narrativa que pode ser lida, entendida e memorizada. As imagens estão presentes nas origens da religião, das artes e também da escrita. Para Joly (2006, p.19) as imagens formam núcleos de reflexão e estão inexoravelmente ligadas ao didático. Segundo a pesquisadora o embate entre Platão e Aristóteles, na condenação e na defesa da imagem, usam argumentos baseados nos mesmos atributos que a constitui. Imitadora: para Platão engana, para Aristóteles educa. Desvia da verdade ou, ao contrário, leva ao conhecimento. Para um, seduz a parte frágil da alma, para o outro, é eficaz exatamente pelo prazer que provoca. “Visualmente imitadora, pode enganar ou educar. Reflexo, pode levar ao conhecimento”.

Saldo do Itiquira (120m de alto)



Cliché H. Morize



A primeira visão do retrato do salto de Itiquira fica marcada pela grandeza da queda d'água em intocado cenário natural. O olhar é aprisionado pelo desenho que a luz gravou na prancha fotográfica procurando fixar no espectador uma pluralidade de sensações.

Para Aumont (2004, p.175-178) a luz pode ser classificada em três de suas funções como: simbólica, dramática e atmosférica. Na função simbólica, a presença da luz na imagem fica ligada a um sentido, toca o sobrenatural, o sobre-humano, a graça, a transcendência. No quadro pictórico ou fotográfico é comum a aparição de um raio de luz que materializa literalmente a graça concedida pelo divino, que emoldura monarcas ou encapsula vultos representativos da transcendência para o espiritual.

Quando a luz se volta para a estruturação do espaço cênico, ele a classifica como dramática. Nesta função há, no seu entender, inúmeros meios de ação. Diferentemente da função simbólica marcada pela procura do efeito incomum, pela metaforização do irreal, a luz com atribuição dramática procura a verossimilhança e, para tanto, busca singularizar aspectos da imagem e imprimir significação à cena. Acentuação ou diluição de contrastes, difusão ou recortes marcados para fluir das zonas de claridade para as sombras, baixa ou alta intensidade das fontes de iluminação, são, dentre tantos outros meios, formas de representar sensações pela dramaticidade da luz no quadro fotográfico.

A função atmosférica da luz é definida por Jacques Aumont como resultante do uso do mais banal dos efeitos da iluminação cênica: a difusão plena. Os resultados podem ser vistos nos cartões postais, nos cartazes publicitários, na televisão cotidiana, enfim, em larga escala nos meios contemporâneos de difusão massiva da imagem. Por último, o teórico alerta que a classificação em funções não é totalizante, nem cria categorias estanques, podendo mesmo haver coexistência de todas as categorias de luz em um único quadro fotográfico.

Na fotografia Salto de Itiquira as funções da luz podem ser vistas em convivência harmônica no interior do quadro fotográfico. A função dramática faz aflorar o descritivo, o documental. A função simbólica acresce sentido mágico aos objetos da composição. Com a luz simbólica a cachoeira é transmutada em deusa, uma sensual



rainha a jorrar água das entranhas, uma espécie de mãe-da-vida reinando no paraíso encantado da mata virgem. O simbólico atinge o espectador ferindo suas pupilas pelo contraste das claras águas que irrompem das pedras escuras da montanha. A função atmosférica empresta beleza vulgar à cena, cria uma certa familiaridade paisagística, já conhecida do espectador nos clássicos da pintura figurativa. O sol como uma imensa fonte difusora da luz banha a cena iluminando detalhes, equilibrando contraste, amaciando os recortes entre as zonas escuras e claras da composição.

Ainda na composição fotográfica, vale notar a presença humana no lado direito ao pé do quadro. Em primeiro plano, um homem é visto na copa de uma árvore, ele traz para o espectador a noção de escala, permite entender a magnitude de 120 metros de águas em queda íngreme, vertical.

No Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil (2003, p.31 e passim) estão fotografias de Henrique Morize, não apenas fotografias anônimas acopladas às informações técnicas. Não é possível dissociar o autor da leitura imagética que ocorre no ato fotográfico. Embora o caráter documental seja regente na coleção fotográfica do Relatório Cruls e o conjunto imagético possa mesmo rivalizar em fidelidade com latitudes, altitudes, distâncias e demais dados medidos e apurados com sextantes, barômetros e teodolitos, o que encontramos nas fotografias são visões, criações de Morize.

Embora exista consciência de que a ligeireza da leitura não permite o aprofundamento desejado na análise de tão ricas manifestações iconográficas, podemos afirmar que no Relatório Cruls a aproximação do leitor com cenários do interior brasileiro do final do século XIX é conduzida pelo olhar de Morize, passa, portanto, pelo rigor estético na disposição dos elementos que compõem o quadro fotográfico, pelo equilíbrio dos contrastes na gama de gris que forma a impressão de tridimensionalidade na prancha bidimensional fotográfica e pelo escrutínio dos elementos que figuram na composição, portanto, as fotografias são visadas autorais, resultam de escolhas subjetivas do fotógrafo.



REFERÊNCIAS⁷

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

CRULS, Luiz. *Relatório da comissão exploradora do planalto central do Brasil*. Brasília: Senado Federal Conselho Editorial, 2003.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas (SP): Papyrus, 1993.

FLUSSER, Vílem. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mário Carneiro*. Dissertação de Mestrado – Niterói (RJ): Universidade Federal Fluminense, 2006.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas (SP): Papyrus, 1996.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rio Ambiciosos, 2001.

MOURÃO, Ronaldo. *Louis Ferdinand Cruls – explorador do céu e da terra*. Brasília: Verano Editora, 2003.

VIDEIRA, A.A.P. *Henrique Morize e o ideal de ciência pura na república velha*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

⁷ Sites Consultados:

<http://br.geocities.com/victorinooliveira/fotoh.html> NETO, Victorino de Oliveira. *História da fotografia*. Consulta em 13 de abril de 2008.

<http://www.radiomec.com.br/roquettepinto/ohomemmultidao.asp> Consulta em 08 de abril de 2006.

<http://www.engenheiro2001.org.br/programas/980201a1.htm> Consulta em 08 de abril de 2006.

<http://www.on.br/institucional/portuguese/historico.html> Consulta em 08 de abril de 2006.

<http://cienciahoje.uol.com.br/controlPanel/materia/view/2827> Consulta em 8 de abril de 2006.