

Recebido em 31/01/2024 e aprovado em 05/04/2024

A POLÍTICA DO VER ENTRE AÇÕES E IMPOSIÇÕES: TRANSFORMAÇÕES NA REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DURANTE O DECLÍNIO DO IMPÉRIO MUGHAL E ASCENSÃO DO RAJ BRITÂNICO

Kerolayne Correia de Oliveira¹

Resumo: O Império Mughal, fundado no século XVI, constitui uma parte importante da história da Índia. Em contato com diversos povos, suas produções materiais influenciaram e foram influenciadas por vários deles, destacando-o como um importante centro difusor e receptor de imagens. Todavia, o avanço da invasão britânica na região alterou, além das dinâmicas sociais, a forma como representavam o mundo em diversos suportes – neles incluída a fotografia. Os britânicos, na medida em que se consolidaram no subcontinente indiano, como demonstra William Dalrymple (2012), passaram a demandar estilos e temáticas próprias, nos quais o ponto de fuga tornou-se cada vez mais presente, e catalogando espaços e pessoas através da confecção dos censos e retratos, como o Álbum Fraser – uma série de pinturas encomendadas por William Fraser (1784-1835), sobretudo durante os anos de 1815 e 1819. O fim do Império Mughal, no século XIX, convergiu com a chegada da fotografia e dos *souvenirs* para turistas, cristalizando transformações culturais significativas na medida em que também dialogava com discursos orientalistas vigentes, como defende Edward Said (2007). Logo, essas imagens foram entendidas enquanto representações, segundo Roger Chartier (2002), reproduzindo interesses daqueles que as operacionalizavam. A partir deste cenário, o presente artigo visa analisar, no espaço entre escolha e ação, além das transformações das dinâmicas de confecção de imagens, incluindo temáticas, abordagens e técnicas, durante o subsequente domínio britânico, o peso político das estratégias imagéticas adotadas no período que abrange o enfraquecimento do Império Mughal, a partir do início do século XVIII, até a revolta dos Cipayos, em 1857 – episódio que marcou o início da dominação britânica na Índia (Raj). Percebeu-se que essas imagens foram parte de um projeto de dominação que articulou temática e estilo em prol de uma política do ver que, por sua vez, valorizava os interesses imperialistas.

Palavras chave: Império Mughal. Representações. Teoria da Imagem.

LA POLÍTICA DE VER ENTRE ACCIONES E IMPOSICIONES: TRANSFORMACIONES EN LA REPRESENTACIÓN DE IMÁGENES DURANTE LA DECADENCIA DEL IMPERIO MUGHAL Y EL ASCENSO DEL RAJ BRITÁNICO

Resúmen: El Imperio Mughal, fundado en el siglo XVI, forma una parte importante de la historia de la India. En contacto con diferentes personas, sus producciones materiales influyeron y fueron influenciadas por varios de ellos, destacándolo como un importante centro de difusión y recepción de imágenes. Sin embargo, el avance de la invasión británica en la región cambió, además de las dinámicas sociales, la forma en que representaban al mundo en diferentes medios – incluida la fotografía. Los británicos, a medida que se fueron consolidando en el subcontinente indio, como lo demuestra William Dalrymple (2012), comenzaron a exigir estilos y temáticas propias, en las que el punto de fuga se hizo cada vez más presente, y a catalogar espacios y personas a través de la creación de censos y retratos, como el Álbum de Fraser – una serie de pinturas encargadas por William Fraser (1784-1835), especialmente durante los años 1815 y 1819. El fin del Imperio mogol, en el siglo XIX, convergió con la llegada de la fotografía y los souvenirs para turistas, cristalizando importantes transformaciones culturales al tiempo que dialogaba con los discursos orientalistas actuales, como sostiene Edward Said (2007). Por tanto, estas imágenes fueron entendidas como representaciones, según Roger Chartier (2002), que reproducían los intereses de quienes las operacionalizaron. A partir de este escenario, este artículo pretende analizar, en el espacio entre elección y acción, además de las transformaciones en la dinámica de creación de imágenes, incluyendo temas, enfoques y técnicas, durante el posterior dominio británico, el peso político de las estrategias de creación de imágenes, adoptado en el período que abarca el debilitamiento del Imperio mogol, desde principios del siglo XVIII, hasta la revuelta de los cipayos, en 1857 – episodio que marcó el inicio de la dominación británica en la India (Raj). Se comprendió que estas imágenes eran parte de un proyecto de dominación que articulaba temas y estilos a favor de una política de visión que, a su vez, valoraba los intereses imperialistas.

Palabras Clave: Imperio Mogol. Representaciones. Teoría de la imagen.

THE POLITICS OF SEEING BETWEEN ACTIONS AND IMPOSITIONS: TRANSFORMATIONS IN IMAGE REPRESENTATION DURING THE DECLINE OF THE MUGHAL EMPIRE AND THE RISE OF THE BRITISH RAJ

Abstract: The Mughal Empire, founded in the 16th century, forms an important part of India's history. In contact with different people, its material productions influenced and were influenced by several of them, highlighting it as an important center for diffusing and receiving images. However, the advance of the British invasion in the region changed, in addition to social dynamics, the way it represented the world in different media – including photography. The British, as they consolidated themselves in the Indian subcontinent, as demonstrated by William Dalrymple (2012), began to demand their own styles and themes, in which the vanishing point became increasingly present, and cataloging spaces and people through creation of censuses and portraits, such as the Fraser Album – a series of paintings commissioned by William Fraser (1784-1835), especially during the years 1815 and 1819. The end of the Mughal Empire, in the 19th century, converged with the arrival of photography and souvenirs for tourists, crystallizing significant cultural transformations as it also dialogued with current orientalist discourses, as argued by Edward Said (2007). Therefore, these images were understood as representations, according to Roger Chartier (2002), reproducing the interests of those who operationalized them. From this scenario, this article aims to analyze, in the space between choice and action, in addition to the transformations in the dynamics of image making, including themes, approaches and techniques, during the subsequent British rule, the political weight of the imaging strategies adopted in the period which covers the weakening of the Mughal Empire, from the beginning of the 18th century, until the revolt of the Sepoys, in 1857 – an episode that marked the beginning of British domination in India (Raj). It was realized that these images were part of a project of domination that articulated themes and style in favor of a politics of seeing that, in turn, valued imperialist interests.

Keywords: Mughal Empire. Representations. Image Theory.

Introdução

A segunda metade do século XVIII, em especial após a batalha de Plassey², em 1757, trouxe consigo agudizações de processos imperialistas, encabeçados pela Companhia Britânica das Índias Orientais (DALRYMPLE, 2019). Durante o período subsequente, houve uma profunda transformação nas relações do Império Mughal, tanto interna quanto externamente; e essas

mudanças sociais foram acompanhadas de alterações imagéticas, ou seja, transformações nas estratégias, modelos e formas de representação. Em outras palavras, os motivos pelos quais se criava imagens, o que foi representado e por meio de qual estética o discurso visual foi materializado.

Ao longo desse processo, vistas em grandes planos, a partir dos muros de Delhi, apareceram com mais frequência; assim como houve a implementação da prática fotográfica, recém descoberta, a serviço das forças imperialistas. Esta, por sua vez, herdou muitas das estratégias de representação já bem consolidadas em territórios imperiais, como veremos em relação ao Álbum Fraser e fotografias tomadas na Antiga Delhi. Nesse sentido, Ali Behdad afirma que a relação entre pintura e fotografia não é, necessariamente, de influência linear, mas circular: “mesmo um olhar superficial sobre a fotografia orientalista primitiva revela a sua dívida para com as convenções das pinturas românticas orientalistas” (BEHDAD, 2013, p. 16. Tradução livre). A fotografia seria estabelecida, portanto, ao lado da escrita e do testemunho, fornecendo evidências para estudos e, ao mesmo tempo, popularizando o orientalismo como discurso dominante de representação (BEHDAD, 2013).

Edward Said, responsável por cunhar o termo em 1978, define o orientalismo enquanto um discurso ocidental sobre o Oriente, “baseado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais” (SAID, 2007, p. 28) que tem como objetivo “dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 29). Em outras palavras, o orientalismo é parte da ação imperialista. É nesse aspecto que esse território, sob zona de interesse britânico e francês, não à toa espaços onde a tecnologia da fotografia foi forjada, não é um tema livre de pensamento e ação. Ao contrário, constitui-se, para o autor, enquanto “não uma extensão ilimitada além do mundo europeu familiar, mas antes uma área fechada, um palco teatral afixado à Europa” (SAID, 2007, p. 102).

Ao mesmo tempo, em sua obra, o autor destaca a persistência e o poder desse discurso, sobretudo enquanto um sistema coeso que

Partilha com a magia e com a mitologia o caráter autocontido e autorreforçado de um sistema fechado, em que os objetos são o que são porque são o que são, agora e sempre, por razões ontológicas que nenhum material empírico pode desalojar ou alterar (SAID, 2007, p. 111).

É nesse sentido que o Oriente, enquanto prática discursiva, é cristalizado em “um processo que não só marca o Oriente como a província do orientalista, mas também força o leitor ocidental não iniciado a aceitar as codificações orientalistas” (SAID, 2007, p. 107). As pinturas e, posteriormente, as fotografias foram alimentadas pela premissa da imutabilidade dos discursos, o que assegurou que ambas partilhassem objetivos em comum a longo prazo.

Logo, as fotografias produzidas nesse cenário – e, portanto, imperialistas – seriam aquelas que arquitetam elementos estabelecidos em prol dos interesses econômicos, políticos e sociais demandados pelas potências estrangeiras. Said, em sua obra (2007), refere-se a territórios de presenças inglesa, francesa e americana. Em suma, o que chamou de “Oriente Próximo”, pois é visto em relação ao Ocidente, ainda que em diversos momentos demonstre em como o discurso também alcança outros espaços, como a China e o Japão. O mesmo pensamento pode ter correlação com a produção fotográfica: ainda que possuam elementos semelhantes entre si, podem variar nos artifícios empregados de acordo com tempo, espaço e interesses em jogo. Portanto, essas imagens estão imbuídas, como defende Said, de “uma bateria de desejos, repressões, investimentos e projeções” que as apartam radicalmente do empirismo (SAID, 2007, p. 35).

Nesse contexto, talvez um dos exemplos visuais mais notáveis seja a adequação da perspectiva a uma nova forma de ver: passou a ser convergente ao invés de divergente³, como era recorrentemente adotado no caso Mughal. Em paralelo, também se criou uma cultura de produção e circulação de *souvenirs*, ao lado de incursões topográficas e de teor etnográfico, onde espaço e pessoas foram catalogados.

Sobre as últimas, John Tagg (2013) destaca a criação de um grande compêndio, em oito volumes, intitulado *The People of India* (1868-1875), cujo intuito também era o de educar os agentes do serviço colonial, sobretudo depois de 1858. Segundo o autor, essas fotografias apresentavam uma espécie de guia catalográfico para identificar os grupos nativos cujas atitudes, em relação ao domínio britânico, iam “desde a aquiescência e submissão ao ódio feroz e à rebelião violenta” (TAGG, 2013, p. 194. Tradução livre). Para Tagg, as colônias foram campos de testes para novas técnicas e tecnologias, o que é válido para o equipamento militar, mas também para as tecnologias de controle visual, das quais a fotografia fazia parte (TAGG, 2013).

Tagg afirma que a chegada da fotografia na Índia, já em 1840, foi praticada por amadores entusiastas, comerciantes e aspirantes às ciências (TAGG, 2013). Em 1854, em Bombaim, por exemplo, foi fundada uma Sociedade Fotográfica (VICENTE, 2014). Todavia, durante esse período, a prática já havia se ramificado por outros canais: por um lado, o autor demonstra que era possível utilizar a fotografia para identificar vítimas e sujeitos que pudessem ameaçar a ordem vigente; ao mesmo tempo, existiam vários estúdios fotográficos encabeçados por indianos em Calcutá e Bombaim de forma a construir representações muitas vezes dissidentes (TAGG, 2013). Sobre esse último aspecto, Felipa Vicente demonstra a complexidade dos estúdios em Goa, ressaltando um amplo campo de estudos ainda aberto, tendo em vista a linha tênue que circunscreve e articula ambas as tradições (VICENTE, 2014).

Essas questões nos fazem pensar sobre algumas perguntas: o que se espera de uma representação? Como ela deve ser construída? Sobre o que deve falar? E, sobretudo, a quem ela beneficia?

As imagens, ainda nesse sentido, estão inseridas dentro de um sistema maior, que quase sempre rege seus movimentos: como elas são criadas, circulam e são recepcionadas pelo público. É nesse sentido que importa saber quais os interesses dos grupos que as operacionalizam. Segundo Roger Chartier, essas percepções não são neutras, mas, antes, “produzem estratégias e práticas”, impõem autoridade, legitimam variados projetos,

escolhas e condutas (2002, p. 17). Ainda em suas palavras, investigar representações “supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação” (CHARTIER, 2002, p. 17).

Além dessas questões, importa perceber como essas representações são construídas, ou sob qual modelo estético elas são apresentadas. Nesse aspecto, Carlo Ginzburg (2002), em *Relações de Força*, nos lembra que os projetos políticos que atravessam essas imagens agem também segundo a forma em que elas se mostram. Em outras palavras, a estética também carrega um profundo significado político. Isto é, também possui significado a escolha do suporte e técnicas empregadas ou não. São esses elementos que, juntos, quando cristalizados, transformam-se em modelos de representação. Eles agem profundamente sobre as formas que estamos acostumados a ver e, em última instância, pensar e conceber grupos de pessoas, paisagens, monumentos, entre outros, constituindo os *stereos* e *typos*, que formam o termo “impressão sólida” ou estereótipos.

Produzidos em larga escala e compartilhados em grandes redes de circulação de visualidades, eles contribuem com a construção de um modo de ver e, em última instância, pensar e compreender pessoas e espaços. Atuam como braços e pernas de projetos imperialistas sem os quais não poderiam funcionar tão bem, nem convencer tantas mentes ao redor do globo: impactam a realidade na medida em que comandam atos (CHARTIER, 2002). Em outras palavras, estão “[...] a revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade como pensam que ela é, ou como gostaria que fosse” (CHARTIER, 2002, p. 19).

A Companhia Britânica das Índias Orientais frente ao grande Mughal

Ulbe Bosma (2023), historiador holandês, e Sucheta Mazumdar (1998), historiadora indiana, ressaltam a importância central do Oceano Índico nas relações políticas, sociais e mercantis, durante o que se convencionou chamar de Época Moderna. Os autores, através da produção e comércio do açúcar, tanto na Índia quanto na China, reconstituem suntuosos mercados e redes de circulação de mercadorias, notável pelo menos desde o século XIII. Nessas percepções, o Império Mughal, fundado no século XVI, está incluso. Esses espaços assistiram o avanço territorial das potências imperialistas europeias, incorporando-se em dinâmicas pré-existentes e aproveitando como e o que podiam. Nessa direção, segundo Vishakha N. Desai, “por mais de um milênio e de inúmeras formas, Delhi, que também foi a capital do Império Mughal, tem sido um centro cultural no Norte da Índia” (2012, p. vii. Tradução livre). A capital, que controlava os territórios atuais do Paquistão, Bangladesh e grande parte do Afeganistão, abrigava casas de banhos, muitas mansões com jardins, lagos que as adornavam e tantas outras riquezas culturais, sociais e políticas da época. Entretanto, como afirma Dalrymple:

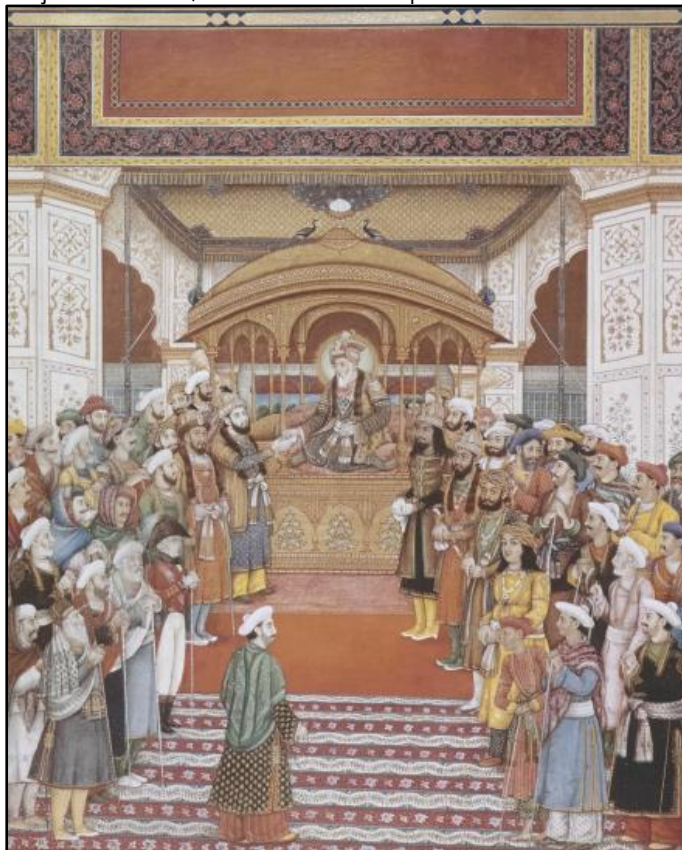
A morte do imperador Aurangzeb, em 1707, foi um divisor de águas na história dos Mughals posteriores – alterou muito a sorte política do Império, levando-o a uma crise. Durante os anos entre a morte de Aurangzeb e a coroação do imperador de dezessete anos Muhammad Shah, em 1719, Delhi era um foco de intrigas políticas e lutas pelo poder (DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 3. Tradução livre).

O resultado foi a diluição gradual da autoridade Mughal, fortalecendo a influência dos governadores das províncias. Paulatinamente, Delhi, despojada da maior parte de suas províncias e exército, permaneceu rica, mas desprotegida; ainda nas palavras de Dalrymple, “pronta para ser tomada pelo primeiro que se aventurasse o suficiente. E esse homem foi o Nadir Shah, o governante da Pérsia” (DALRYMPLE, p. 6. Tradução livre). Depois de um conflito dentro da capital, com a morte de milhares de cidadãos de Delhi, vários tesouros e riquezas foram roubados, inclusive o famoso Trono do Pavão,

tão especial para o Império Mughal. A perda também significou um declínio de prestígio social, visto que “a riqueza cultural acumulada de mais de trezentos anos mudou de mãos em um momento fugaz” (DALRYMPLE, p. 6. Tradução livre).

Entretanto, os pintores agiram acompanhando todos esses movimentos: antes, durante e depois da invasão persa. Muitos migraram interprovincialmente, em busca de patrocínio e acompanhando as demandas criativas dos governantes. Além de retratos individuais dos imperadores e cenas externas, outras imagens associadas a ocasiões oficiais, com vários apetrechos dotados de significados políticos, também foram temas de representações. Inclusive, em um esforço contrário do que se poderia pensar a princípio: geralmente essas criações representavam Delhi em seu esplendor, mesmo que não correspondesse mais à realidade na qual o império estava inserido (SHARMA, 2013). Os artistas situavam-na como parte de uma efervescência cultural, onde poetas e outros intelectuais, além de músicos e dançarinos, reuniam-se para animados cafés e salões literários. Além disso, pintaram tesouros como se não houvessem sido pilhados, inclusive o prestigioso Trono do Pavão (SHARMA, 2013), como representado na Figura 1.

Figura 1 – Raja Jiva Ram, 1834. Akbar II representado no Trono do Pavão.



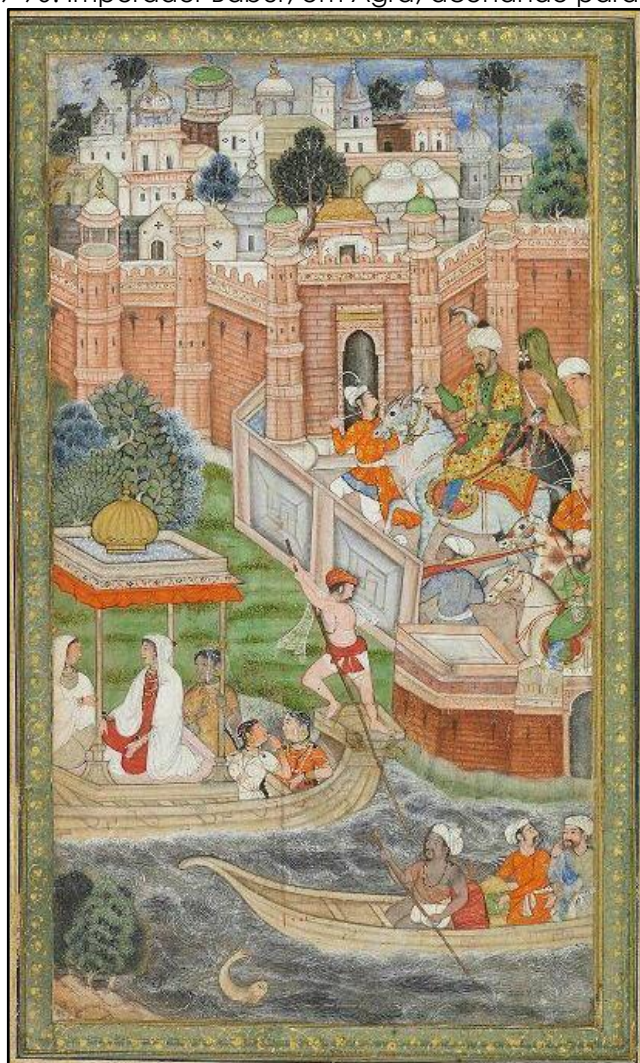
Fonte: DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 113.

Na Figura 1, Akbar II (1760-1837) foi pintado por Raja Jivan Ram, no Trono do Pavão. Ela buscava conservar, à medida em que também recriou, ares de luxo e opulência presentes no passado Mughal e ainda parte da representação associado a corte no presente em que foram produzidas. Ou seja, frente à consciente perda de prestígio e poder, os artistas buscavam conservar tais símbolos em imagens. Essas, ancoradas no passado, teciam narrativas sobre o presente na esperança de proteger uma ideia de futuro. Aos olhos da Yuthika Sharma (2013), essas ações calculadas foram também atos de resistência em um cenário que, uma vez mais, seria transformado.

Nota-se, na Figura 1, um outro modelo de representação, que é muito importante em várias frentes, mas, dentre elas, uma é fundamental. Essa imagem é construída a partir da perspectiva considerada “invertida” – quando comparada com obras do Renascimento italiano – que ilustram outras formas de conceber e representar o espaço e as pessoas.

Essas estruturas representativas foram paulatinamente modificadas com a introdução da estética ocidental e imperialista, que considerava os planos convergentes mais adequados a seus projetos. Para acompanhar esse discurso, que partia do princípio que os povos sob seu domínio eram “inferiores”, foi necessário adotar também um modelo representativo diferente dos que já existiam naqueles espaços. O escolhido, cuja muleta foi a câmara escura já conhecida por diversos povos ao longo de séculos, distinguia-se radicalmente do que a maioria desses, espalhados pelo globo, criavam em termos de visualidades. Tão particular em termos de experiência histórica, esse modelo foi alçado como único possível, pois foi defendido pelos povos ditos “superiores” como aquele que corresponderia à realidade.

Figura 2 – 1589-90. Imperador Babur, em Agra, acenando para seus parentes.



Fonte: LOSTY, 2013, p. 26.

A Figura 2 representa a despedida do fundador do império Mughal, Babur (1483–1530), de seus familiares em Agra, uma das capitais do império. A miniatura está presente em seu livro de memórias densamente ilustrado, traduzido para o persa durante o governo de Akbar (1542-1605), um dos imperadores mais conhecidos pelo patrocínio às artes, em seu amplo sentido (DALRYMPLE; SHARMA, 2012).

Esta imagem é dividida em três terços. No primeiro, inferior, é dado destaque às pessoas que se distanciam do imperador, a quem ele acena. Acima, no segundo, Babur assume a posição central. Embora esteja em segundo plano, ele possui maior relevância na imagem. Essa sensação é causada pelo seu tamanho. Isto é, o imperador parece maior em relação às pessoas representadas no terço inferior. Não há diminuição na escala do que está mais distante, configurando, dessa maneira, a mencionada perspectiva “inversa”. No último terço, espaço superior da imagem, elevam-se os muros de Agra em um esquema geometrizar, convergindo vários pontos de vista em uma mesma representação e, conseqüentemente, permitia que vários espaços fossem percebidos ao mesmo tempo, conforme descrito por Pável Floriênski (2012).

O autor tece importantes críticas nessa direção em escritos de 1919⁴. Para o russo, cuja tradição de confecção de ícones remonta a história do Império Bizantino, imagens como a Figura 2 foram criadas a partir de um sistema particular de representação, com destaque para a forma como o espaço foi projetado: ao construir a imagem seccionada em vários planos, era possível elaborar complexas composições, não apenas hierarquizando símbolos, mas harmonizando ricas narrativas (DALRYMPLE; SHARMA, 2012), sempre com cores vibrantes e predomínio do laranja, vermelho e azul. Além disso, eram construídas rebuscadas estratégias, com tendências que traziam dinamismo e movimento às cenas. Para Floriênski (2012), esse fenômeno estético chama-se *policentrismo*, resultado da difusão dos procedimentos da perspectiva inversa, ou seja, divergente ao invés de convergente, como nossos olhos estão habituados. Em suas palavras, “o desenho é construído de tal forma que é

como se o olho mudasse de lugar para observar as suas diferentes partes" (FLORIÊNSKI, 2012, p. 26).

Ainda segundo o mesmo autor, esse modelo de representação era uma escolha consciente de quem o construía; significa não "[...] a duplicação da realidade, mas oferecer uma concepção mais profunda de sua arquitetura, de seu material, de seu sentido" (FLORIÊNSKI, 2012, p. 38). Compreendendo a representação do espaço enquanto um esforço organizativo e criativo, desenhar de forma "natural" requer o desenvolvimento de um outro tipo de aprendizado: "é necessário que tantos povos e culturas inteiras quanto determinados indivíduos *aprendam* a fazê-lo" e fazê-lo de forma calculada, a partir da geometria euclidiana. Em síntese, "a aprendizagem da perspectiva é um adestramento" (FLORIÊNSKI, 2012, p. 92 e 93).⁵

Ao mesmo tempo em que os horizontes convergiam e as pinturas construíam-se a partir da visão de um observador, Dalrymple afirma que "nos bastidores [de todo esses acontecimentos] havia outra força, uma que a princípio parecia a mais improvável das potências concorrentes para assumir o controle da Índia: A Companhia Britânica das Índias Orientais" (DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 7. Tradução livre). Ao longo do século XVIII, constante e gradualmente, a Companhia aproveitava as oportunidades causadas pelo próprio esfacelamento do Império Mughal. Em 1764, a Companhia obteve uma importante vitória contra o Imperador Shah Alam II (1728-1806). Consequentemente, esse episódio garantiu o direito de administrar e coletar receita da maior parte dos seus territórios ao mesmo tempo em que o imperador ocupava uma posição mais diplomática do que política, visto que nominalmente ainda era conhecido como soberano, mas não atuava mais nesse sentido (SHARMA, 2012).

A invasão britânica trouxe uma série de apetrechos institucionais que devem se tornar objeto de reflexão de maneira crítica, como nos lembra o historiador, diplomata e parlamentar indiano Shashi Tharoor (2016), pois serviram aos interesses imperiais: escolas para ensinar língua e costumes ingleses; censos para sondar como agir e estudos topográficos para sondar onde agir; e, sobretudo, confecção de imagens diversas, para sondar sobre o

que domesticar. Contrariando um discurso corrente para muitas experiências coloniais e imperiais, as instituições não serviram ao povo local, mas aos interesses dos impérios estrangeiros de modo a facilitar sua ação local. Nesse sentido, como um poderoso e eficiente dispositivo, utilizado para os mais diversos fins, a imagem teve um papel primordial.

A hegemonia de um modelo particular de representação

O Álbum Fraser, majoritariamente construído entre 1815 e 1819, pode ser mencionado como um importante exemplo do esforço do britânico William Fraser (1783-1856), e vários artistas locais contratados, dentre eles o Ghulam Ali Khan, com o objetivo de representar diversos espaços, pessoas e monumentos nas regiões de alcance britânico. Nesse processo, foram compilados dados sobre a produtividade das terras e hábitos dos agricultores, dimensionando quão favoráveis estavam as aldeias para a geração de receitas (DALRYMPLE; SHARMA, 2012). Esse álbum, nunca publicado, hoje possui a maior parte das suas imagens dispersas.

Nesse cenário, Sharma (2013) argumenta que, apesar da incontornável presença britânica, os artistas locais souberam articular-se, sobretudo adaptando influências ocidentais e estilos próprios conforme os diferentes clientes e espaços em que eram demandados. Esse processo levou, ao lado da introdução do ponto de fuga, quase de forma complementar, às catalogações dos conhecidos como “tipos humanos”, onde, como fruto do olhar imperialista, moradores de diversas localidades do império são representados exercendo diferentes funções, em uma perspectiva estereotipada e generalizante, onde suas vidas tornam-se parte de um discurso visual que favorece o poder e controle de quem opera a câmera. Um dos principais elementos desse modelo de representação é descrito por Behdad (2013) ao ressaltar o caráter de encenação dessas imagens. Para o autor, o cenário é artificial, assim como os adereços – que estão sempre presentes – e o olhar não natural do modelo.

Figura 3 – 1816. Pintura que integra o Álbum Fraser, retratando um grupo de homens de uma aldeia.



Fonte: DALRYMPLE ; SHARMA, 2012, p. 121.

Embora algumas imagens possuíssem contexto espacial, outras, no entanto, foram elaboradas conforme a Figura 3: isolando as personagens da cena em fundo branco, o que também reforça o intenso caráter de encenação e desejo por controle – também característica das representações dos “tipos humanos”. As pessoas são, em sua maioria, chefes e anciãos da aldeia, representados à esquerda; enquanto, à direita, estão os auxiliares de William Fraser, associados aos materiais do seu ofício (DALRYMPLE; SHARMA, 2012). A prática de representar personagens dissociados de seus contextos e cristalizá-los em seus fazeres não foi exclusividade dessa experiência, mas, antes, indicia o olhar do exótico, ao ressaltar os aspectos que os distancia de quem constrói a representação; e, ao mesmo tempo, o valor dessas pessoas para a Companhia, reduzindo a complexidade de suas vidas ao registro de informações. Segundo Said, “o Oriente torna-se um quadro vivo de estranheza” (SAID, 2007, p. 154).

Figura 4 – Thomas e William Daniell, 1820-1825. Complexo de jardins e palácio Qudsia Bagh, na antiga Delhi.



Fonte: DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 160.

Nesta imagem, Figura 4, existe um ponto de fuga bem consolidado e a imagem, em grande plano, é construída levando em consideração também a proporção áurea, onde os assuntos mais importantes estão localizados nas linhas de atenção da imagem, que conduzem a sua leitura: à direita, os muros de Qudsia Bagh e à esquerda, parte do rio Yamuna. Existem diversos personagens na cena: ao centro, em destaque, estão três deles, onde um aparentemente aponta em direção aos muros, de modo a apresentá-los para os possíveis recém chegados. Essa imagem é uma cópia indiana, feita a partir do processo de *água tinta* pelos artistas britânicos (DALRYMPLE; SHARMA, 2012). Isso nos aponta para uma das possíveis vias de conhecimento indiano dessas produções, circulações de modelos e aprendizado de técnicas.

Após a chegada da fotografia, na quase metade do século XIX, que reproduz tão bem o ponto de fuga, e após o aprimoramento técnico necessário para tornar seu uso mais facilitado, intensificou-se a concepção de imagens atendendo a demandas etnográficas e documentais dos impérios coloniais. Nesse sentido, o Álbum Fraser antecedeu um processo que a fotografia veio a assumir, inclusive esteticamente, tão logo foi descoberta. Sua

presença na sociedade do século XIX não foi fortuita, como sublinha André Rouillé (2009). Mas, antes, surgiu no seio de uma sociedade que dela necessitava em duas frentes: no centro dos impérios, registrando suas transformações; e nas colônias, catalogando a construção do empreendimento em suas pilhagens, violências, turismos e *souvenirs*, que, nesse cenário, tiveram um papel fundamental, visto sua capacidade de educar as mentes dos que estavam distantes. Segundo Vincente,

Esta era uma prática comum entre os viajantes que iam visitar uma cidade e compravam fotografias dos seus monumentos e vistas mais emblemáticas, mas também entre os passageiros de navios que atracavam num porto durante apenas umas horas e assinalavam a sua breve paragem com a compra de imagens daquilo que, muitas vezes, nem tinham tido tempo para ver (VICENTE, 2014, p. 326).

Com novos modelos estéticos consolidados, o Raj teve início quando a luta dos cipaio chegou ao fim, em 1857, dezoito anos após patenteado o daguerreótipo na França. A luta, em parte, ansiava o mesmo que as imagens produzidas por artistas locais: o retorno do Império Mughal a todo seu esplendor e glória. Os cipaio entraram em Delhi, mataram britânicos, além outros cristãos, e proclamaram Zafar II (1775-1862) seu imperador. O desfecho cruel do levante incluiu a morte de milhares de cidadãos em Delhi, sua pilhagem e destruição desmedida, além do exílio do imperador e sua família para a Birmânia (DALRYMPLE, 2019).

O Raj, período em que houve efetivamente domínio da Coroa britânica sobre a Índia, teve início a partir de 1858. A “era das trevas”, como sugere o título da mencionada obra de Shashi Tharoor (2016), só teve fim em 1947 e não sem deixar profundas marcas que os indianos, assim como todos os povos colonizados espalhados pelo mundo, enfrentam até os dias atuais. As imagens, no entanto, continuaram sendo feitas durante o Raj.

Figura 5 – H. C. White, no final do século XIX. Dançarinas profissionais nas ruas da antiga Delhi.



Fonte: DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 142.

Embora as mulheres representadas na Figura 5 tivessem suas imagens capturadas por uma câmera fotográfica, o horizonte de representação é o mesmo dos “tipos humanos”, pois foi herdado intuitivamente por quem a operacionalizou. Em outras palavras, a imagem é calculada dentro dos padrões de representação já utilizados e isso é responsável pela adesão social da imagem fotográfica.

O muro ao fundo, de cor clara, isola as personagens que posam à frente, simetricamente: as duas mulheres nas pontas fazem a mesma posição, enquanto a dançarina do centro exhibe o véu em sua cabeça. Segundo Behdad (2013), nenhuma figura foi tema tão frequente nas fotografias dessa época e contexto quanto as mulheres. Para o autor, especialmente o carte de visite “‘democratizou’ a possibilidade de possuir o outro erotizado, tornando a iconografia da mulher oriental um clichê cultural” (BEHDAD, 2013, p. 28. Tradução livre). Ao fundo da imagem, encostados no muro e isolados pelo fundo escuro em área de sombra, estão dois homens, segurando seus instrumentos. Os músicos completam a narrativa da imagem que, junto às

dançarinas, simulam um momento de dança. Pessoas são, mais uma vez, eternizadas em seus fazeres; representadas sob os mesmos signos do exótico e marcadas por uma distância que não é física, mas faz parte da estrutura do discurso. Sobretudo quando se leva em consideração que o horizonte dessas representações está no contexto eugênico e racista do século XIX, cujas teorias ditas “científicas” esforçavam-se para comprovar antigos preconceitos. A fotografia, nesse cenário, foi utilizada para reforçar uma falsa crença (GOULD, 2014), na medida em que podia capturar diferenças físicas e culturais, de que era possível criar categorias hierarquizadas entre os homens.

Figura 6 – Felice Beato, 1858. Portão de Kashmir em ruínas, em Delhi.



Fonte: DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 188.

À fotografia e o turismo de ruínas, como ficou conhecido o esforço de levar principalmente ocidentais para palcos de eventos históricos relacionados ao findado Império Mughal, representado na Figura 6; e às fotografias dos “tipos humanos”, Figura 5, cabe uma narrativa que agrupa artificialmente esses sujeitos como parte de um passado sem possibilidade de retorno, onde também estão as antigas e grandes civilizações. As ruínas, seu registro e difusão, funcionam como elementos que reforçam, ao mesmo tempo, o fim de uma civilização e o troféu de outra, em ascensão. Para Susan

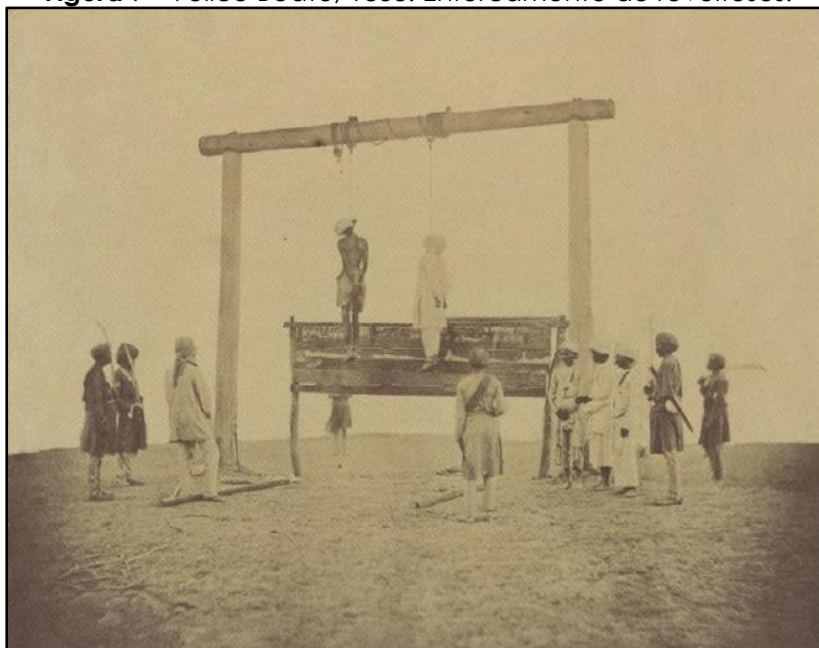
Sontag, a ruína na fotografia é “[...] criada a fim de enfatizar o caráter histórico de uma paisagem, tornar a natureza sugestiva – sugestiva do passado” (SONTAG, 2004, p. 95).

Ao mesmo tempo e violentamente, encenava-se um outro passado para os indianos em episódios como o Congresso Imperial, descrito por Bernard S. Cohn (1997) e realizado em 1º de janeiro de 1877. Por meio do suntuoso cerimonial, teciam-se esforços que conectavam a Coroa britânica, governantes locais e imprensa, a fim de valorizar e legitimar a experiência imperialista na Índia. Nessa perspectiva, indianos foram vestidos de cavaleiros medievais. Eles fizeram parte de um discurso que almejava colocá-los em situação de tutela, visto que seriam classificados como “feudais” em relação aos britânicos, que se viam enquanto os mais “avançados” em termos civilizacionais. Essa anomalia conceitual foi uma arma consciente dentro de processos imperialistas, conferindo a povos como os indianos a uma subalternidade da qual é impossível desvencilhar-se, pois sempre estariam “atrasados” (DABAT, 1995).

Essas imagens, ainda, agem na contramão das fotografias que retratam corpos indianos, lançados ao chão, famintos e desnutridos, devido às diversas fomes causadas por ações inglesas deliberadas, como analisa Mike Davis (2002) em *Holocaustos Coloniais*. Registram, ao contrário, uma ação imperial onde os encontros são alegres e bem humorados. Cria-se, portanto, narrativas próprias, como chama atenção Boris Kossoy (2009), cuja conexão com a realidade que a gerou foi cortada no instante em que o registro foi feito. Nelas, narrativas são articuladas em função de um discurso político.

A violência que ambas as fotografias 5 e 6 registram de forma velada é exibida explicitamente na Figura 7.

Figura 7 – Felice Beato, 1858. Enforcamento de revoltosos.



Fonte: DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 187.

A Figura 7 ilustra, ao mesmo tempo, o destino de muitos dos que participaram da Revolta dos Cipayos. Todavia, fotografar esses episódios era, em si, uma ação calculada dentro do sistema imperialista, responsável pela manutenção do terror através da circulação de fotografias. As violências na Índia aconteceram quase concomitantemente às atrocidades também realizadas em outras partes do mundo, como estudou Juan Naranjo (2006) e Filipa Lowndes Vicente (2014), no contexto da África Portuguesa; as no Congo Belga, segundo as corajosas fotografias de Alice Harris (1870-1970); e, sobretudo, os linchamentos nos Estados Unidos, principalmente na primeira metade do século XX, densamente registrados e disseminados no formato de cartões postais (ALLEN, 1999).

As semelhanças dessas fotografias com outras, tomadas em contextos diferentes, podem ser indícios de discursos com elementos em comum e, logo, faces de um processo semelhante; da mesma forma, a similitude e/ou diálogos das fotografias com pinturas. Podemos pensar que talvez existam muito mais interfaces em como se representa e como se aprende a ver a partir de experiências imperialistas e racistas do que pode parecer à primeira vista. Isto é, a fotografia, forjada e utilizada em contextos de violência, foi

abastecida em seu repertório, expectativas e aplicações com o que esperava a classe que a controlava. Ela foi largamente utilizada porque se adequou a esse modelo de representação já em curso, elaborado antes da sua invenção.

Portanto, as imagens britânicas, que exibem uma aura de nostalgia quase inocente, escondem um projeto de memória segundo o qual não se pode refletir sem horror, como nos ensinou Walter Benjamin (1985). O projeto imperialista, que atuava grandemente também em mentes e corações, visou, através dessas ressignificações, domesticar uma poderosa cultura, apropriando-se dos seus significantes e significados, transportadas no fundo de uma mala. Esse projeto, consciente do seu poder, tem um poderoso impacto pedagógico no resto do mundo. Amontoadas em gabinetes de curiosidades ou espaços domésticos das classes mais abastadas da Europa, essas imagens, nelas incluídas fotografias, comunicava para os ocidentais o tom do que deveria ser considerado exótico, inferior, passivo de colonização; daquilo que deveria ser transformado pelo “bem da humanidade”, do seu “progresso”. Deste projeto não faziam parte as cores vibrantes, os temas diversos, a perspectiva transformada; sequer faziam parte os registros plurais sobre suas vidas, suas alegrias e suas emoções. É sobre essa pá de cal que são erguidos poderosos silêncios, responsáveis por apagar tantos outros modelos de representação e, com eles, tantas formas de ver e pensar o mundo.

Referências

ALLEN, James. **Without Sanctuary**: Lynching Photography in America. Los Angeles: Twin Palms Publishers, 1999.

BEHDAD, Ali. The orientalist Photograph. In: BEHDAD, Ali; GARTLAN, Luke (Ed.). **Photography's Orientalism**: new essays on colonial representation. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013. p. 11-32.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

BOSMA, Ulbe. **The world of sugar**: How the Sweet Stuff Transformed Our Politics, Health, and Environment over 2,000 Years. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2023.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. 2. ed. Viseu: DIFEL, 2002.

COHN, Bernard S. A representação da autoridade na Índia Vitoriana. In: HOBBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 175-217.

DABAT, Christine. A transferência dos conceitos de feudalismo e de modo de produção feudal a regiões não europeias. **Caderno de Estudos Sociais**, v. 11, n. 2. p. 199-228, 1995.

DALRYMPLE, William; SHARMA, Yuthika. **Princes and Painters in Mughal Delhi, 1707-1857**. New York: Asia Society, 2012.

DALRYMPLE, William. **The anarchy**: the east india company, corporate violence, and the pillage of an empire. London: Bloomsbury Publishing. 2019.

DAVIS, Mike. **Holocaustos coloniais**: Clima, fome e imperialismo na formação do Terceiro Mundo. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FLORIÊNSKI, Pável. **A perspectiva inversa**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GINZBURG, Carlo. **Relações de força**. História, retórica, prova. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GOULD, Stephen J. **A falsa medida do homem**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

JALLAGEAS, Neide. A perspectiva violada. In: FLORIÊNSKI, Pável. **A perspectiva inversa**. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 7-14.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LOSTY, J.P. **A Prince's Eye**: Imperial Mughal Paintings from a Princely Collection Art from the Indian Courts. London: Francesca Galloway, 2013. Disponível em: <https://francescagalloway.com/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/6/a-prince-s-eye.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2024.

MAZUMDAR, Sucheta. **Sugar and Society in China**: Peasants, Technology, and the World Market. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1998.

NARANJO, Juan. **Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SHARMA, Yuthika. **Art in between empires**: visual culture & artistic knowledge in late Mughal Delhi 1784-1857. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAGG, John. The Mute Testimony of the Picture: British Paper Photography and India. In: BEHDAD, Ali; GARTLAN, Luke (Ed.). **Photography's Orientalism**: new essays on colonial representation. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013. p. 185-199.

THAROOR Shashi. **An Era of Darkness**. The British Empire in India. New Delhi: Aleph Book Company, 2016.

VICENTE, Felipa Lowndes (Org.). **O império da visão**: fotografia no contexto colonial português (1860-1960). Lisboa: Edições 70, 2014.

NOTAS

¹ É bacharel em Comunicação Social com habilitação em Fotografia, licencianda em História, Mestre e Doutoranda pela UFPE. Faz parte da Linha de Pesquisa *Trabalho e Ambiente na História das Sociedades Açucareiras*, onde pesquisa sobre a representação imagética dos trabalhadores e trabalhadoras da Zona da Mata de Pernambuco, e *Histórias Sul-Asiáticas* (GESHA/UFPE, UFSCAR e UNILA), de onde o presente trabalho é fruto. É pesquisadora na Curadoria da História da China na Coordenadoria de Estudos da Ásia (CEÁSIA-UFPE).

² A Batalha de Plassey, em junho 1757, consolidou a conquista da Companhia Britânica das Índias Orientais, com a liderança de Robert Clive (1725-1774), sobre os Nababos de Bengala e, conseqüentemente, o posterior avanço sobre a região (DALRYMPLE, 2019).

³ Segundo Pável Floriênski, planos convergentes, ou também conhecido como lineares, mais próximos da visão humana, são aqueles formados por linhas que convergem em direção a um ponto de fuga. Nesses casos, os objetos representados em planos mais distantes são menores que os que aparecem mais próximos ao observador, trazendo a ilusão de profundidade. Os divergentes ou inversos, ao contrário, são imagens construídas por linhas que divergem em relação ao observador, projetando-se para fora do campo de representação (FLORIÊNSKI, 2012).

⁴ Os mencionados escritos foram feitos para a Comissão de Conservação dos Monumentos e Antiguidades do Monastério da Santa Trindade de São Sérgio, com a finalidade de valorizar a salvaguarda de ícones enquanto obras de arte. Embora redigidos em 1919, foram publicados apenas em 1967, graças aos esforços dos semióticos da Escola de Tártu-Moscou, como explica Neide Jallageas. (JALLAGEAS, 2012).

⁵ Floriênski ainda reitera que o modelo de representação construído a partir do ponto de fuga tem a si próprio subvertido em diversos contextos, sobretudo quando há a finalidade de, assim como para obras que não aderem a esse modelo, valorizar pessoas e sensações, por exemplo (2012, p. 69-77).