

**A IDEIA DE CIVILIZAÇÃO NAS FOTOGRAFIAS, CARTÕES POSTAIS
E ÁLBUNS OFICIAIS DOS GOVERNOS DO AMAZONAS E PARÁ
ENTRE 1865 E 1908**

Maurício Elias Zouein

Tese de doutoramento apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutor em História Social.

Linha de pesquisa: Sociedade e Política

Orientadora: Andréa Casa Nova Maia

**RIO DE JANEIRO
2016**

CIP - Catalogação na Publicação

Z911 Zouein, Maurício
A IDEIA DE CIVILIZAÇÃO NAS FOTOGRAFIAS, CARTÕES
POSTAIS E ÁLBUNS OFICIAIS DOS GOVERNOS DO
AMAZONAS E PARÁ ENTRE 1865 E 1908 / Maurício
Zouein. -- Rio de Janeiro, 2016.
225 f.

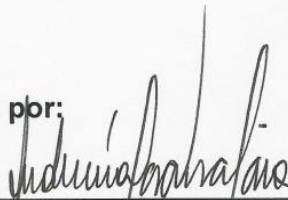
Orientadora: Andréa Maia.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós
Graduação em História Social, 2016.

1. História. 2. Fotografia. 3. Civilização. 4.
Amazônia. I. Maia, Andréa, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese de doutoramento apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutor em História Social.

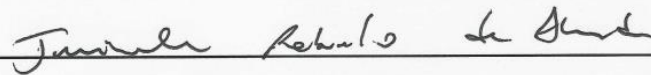
Aprovada por:



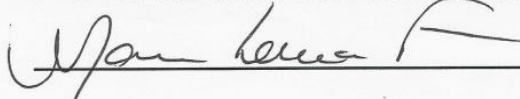
Prof.ª. Dr.ª Andréa Casa Nova Maia



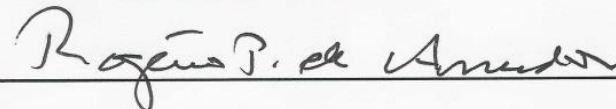
Prof. Dr. José Augusto Pádua



Prof.ª. Dr.ª Juniele Rabêlo de Almeida



Prof.ª. Dr.ª Maria Luiza Fernandes



Prof. Dr. Rogério Pereira de Arruda

Karen

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a CAPES por esta tese de doutorado que foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Agradeço intensamente aos membros banca pelo desprendimento em compartilhar seus conhecimentos e atenção. Não posso me furtar da oportunidade de agradecer ao prof. Dr. José Augusto Pádua cujas considerações e indicações bibliográficas foram incorporadas ao trabalho. A Profa. Dra. Juniele Rabêlo de Almeida cujos questionamentos durante a qualificação me ajudaram a amadurecer ideias. A Profa. Dra. Maria Luiza pela capacidade e paciência em acudir os doutorandos do DINTER. Ao professor Dr. Rogério Arruda cujo ofício da fotografia em Minas Gerais me inspirou.

Agradeço carinhosamente aos meus familiares: minha mãe Maria Hilda pela segurança que transmite, meu irmão Marcos pela paz e força. Ao Sr. Pedro Telles, Pablo e Adale pelo incentivo. Ao Dudu e Izabela pela energia. Patricia e Gabriel pela paciência. Ao Arthur pelos sorrisos e amor sincero.

Agradeço aos pesquisadores Dalton J B Lobosco, Joaquim Melo e aos bolsistas Emily Costa e Luan Selfish pela força.

Aos Amigos Karina Fioretti, Elena Fioretti e Kleber Josafá pelo apoio incondicional, o carinho e a amizade honesta.

Agradeço a minha orientadora Dra. Andrea Casa Nova Maia. Pela altivez intelectual, nobreza em compartilhar saberes, sensibilidade das ações e a motivação.

Ao amor da minha vida, companheira gentil, mulher firme. Por estar ao meu lado me incentiva e me faz ter esperança na humanidade. Karen.

A vida, desarvorada e ridícula, misturada de lendas e de poesias, pintou o caboclo, através do gigantesco pensador, da resina dos sentimentalismos esmolambados e doentios.

Ramayana de Chevalier

RESUMO

Utilizando as imagens fotográficas, cartões postais e álbuns oficiais do Amazonas e Pará entre 1865 e 1908, abordamos na presente tese o papel das populações indígenas e negras na ideia de civilização proposta por parte dos governos do Amazonas e Pará entre meados do séc. XIX e a primeira década do séc. XX. Para tanto analisamos 3.573 imagens das quais selecionamos 139 para tentar provar que a narrativa visual criada entorno do projeto de civilização submeteu índios e negros ao papel do exótico ou do submisso potencializando a ideia de civilização construída principalmente em Manaus e Belém. Os sujeitos históricos nas imagens fotográficas analisadas adquiriram o status de símbolo do processo civilizatório a medida que demonstraram as mudanças de hábitos, a capacidade de manter a cultura, de interação com o meio ambiente ou de estruturar o próprio espaço amazônico.

Palavras chave: História; Fotografia; Civilização; Amazônia.

ABSTRACT

CIVILIZATION IDEA IN PHOTOGRAPHS, POSTCARDS AND ALBUMS OFFICERS AMAZON GOVERNMENTS AND PARA BETWEEN 1865 AND 1908

Maurício Elias Zouein

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Casa Nova Maia

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos à obtenção do título de Doutor em História Social.

Using photographic images, postcards and official albums of Amazonas and Pará between 1865 and 1908, we addressed in this thesis the role of indigenous and black populations in the idea of civilization proposed by the governments of Amazonas and Pará between the mid-century. Nineteenth and the first decade of the century. XX. Therefore we analyzed 3,573 images from which we selected 139 to try to prove that the visual narrative created around the civilizing project submitted Indians and blacks to the role of exotic or submissive enhancing the idea of civilization mainly built in Manaus and Belém. The historical subjects in pictures photographic analyzed acquired the status symbol of the civilizing process as they showed changes in habits, the ability to maintain the culture, interaction with the environment or structure itself Amazonian space.

Keywords: History; Photography; Civilization; Amazon.

Rio de Janeiro
Setembro - 2016

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Oficiais brasileiros.....	24
Imagem 2 - Negro Mina Nagô.....	27
Imagem 3 - Cachoeira de Paulo Afonso.....	29
Imagem 4 - Enseada de Botafogo.....	31
Imagem 5 - Paisagem de Manaus.....	33
Imagem 6 - Tipo racial.....	35
Imagem 7 - Manaus Panoramé de la capitale.....	36
Imagem 8 - Mapa do Amazonas.....	37
Imagem 9 - Cena da vila Alenquer.....	40
Imagem 10 - Vila de Barcelos.....	42
Imagem 11 - Prospecto da Vila de Barcelos.....	43
Imagem 12 - Vista do Amazonas.....	46
Imagem 13 - Capela de Nazaré no Pará.....	50
Imagem 14 - Lavadeira.....	52
Imagem 15 - Paço da Câmara dos deputados.....	54
Imagem 16 - Planta da Cidade de Manaus.....	59
Imagem 17 - Transportes públicos.....	61
Imagem 18 - Praças e Bulevar da República.....	62
Imagem 19 - Rua, Praça e Quiosque.....	63
Imagem 20 - Bondes movidos a energia elétrica.....	64
Imagem 21 - Interior do Palácio do Governo.....	65
Imagem 22 - Sala de sessões da Câmara dos Deputados.....	66
Imagem 23 - Primeiro cartão postal com imagem.....	76
Imagem 24a - O mais antigo postal produzido no Brasil (Frente).....	80

Imagem 24b - O mais antigo postal produzido no Brasil (Verso).....	80
Imagem 25 - Bilhete postal.....	81
Imagem 26 - Livraria e Tabacaria Alfacinha.....	82
Imagem 27 - A borracha no Amazonas.....	83
Imagem 28a - Maloca de Indios Macuchis (Frente).....	84
Imagem 28b - Maloca de Indios Macuchis (Verso).....	84
Imagem 29 - Mercado Público.....	85
Imagem 30 - Igarapé da Cachoeira grande com ponte.....	85
Imagem 31 - Descarga/ Porto de Manaós.....	86
Imagem 32 - Port du Belém.....	86
Imagem 33 - Baixo Amazonas.....	87
Imagem 34 - Desembarque.....	87
Imagem 35 - Tablas establecidas por la Sociedad Goerz.....	91
Imagem 36 - Capa do álbum A cidade de Manáos.....	94
Imagem 37 - Capa do Álbum do Pará em 1899.....	95
Imagem 38 - Capa do Álbum de Belem do Pará.....	97
Imagem 39 - Capa do Álbum do Amazonas 1901-1902.....	98
Imagem 40 - Capa do Álbum Valle do Rio Branco.....	99
Imagem 41 - Capa do Álbum O Pará.....	100
Imagem 42 - Cautchouc process nº2.....	103
Imagem 43 - Cautchouc process nº3.....	104
Imagem 44 - Seringueiro.....	105
Imagem 45 - Cautchouc process nº4.....	106
Imagem 46 - Rubber-workers' home near lake innocence.....	108
Imagem 47 - Kitchen.....	109
Imagem 48 - Expositores e os tipos diferentes de borracha.....	110

Imagem 49 - Defumador, or smoking-hut.....	111
Imagem 50 - Branding rubber on the sand-bar.....	112
Imagem 51 - Smoking the rubber-milk.....	113
Imagem 52 - Série Mestiça. Retrato de um tipo racial.....	118
Imagem 53 - Retrato de um tipo racial, retrato frenologico.....	119
Imagem 54 - Hütte der Seringueiro.....	122
Imagem 55 - Fabrication de caoutchoue.....	123
Imagem 56 - Rua do Pará.....	125
Imagem 57 - A Borracha no Amazonas – Voltando da estrada.....	128
Imagem 58 - Mulher não identificada.....	131
Imagem 59 - Criança não identificada.....	132
Imagem 60 - Mulher não identificada.....	133
Imagem 61 - Mulher não identificada.....	134
Imagem 62 - Exposição das mãos.....	135
Imagem 63 - Tabatinga.....	139
Imagem 64 - Tepuyas.....	140
Imagem 65 - Detalhes.....	141
Imagem 66 - Tarumá.....	142
Imagem 67 - Detalhe.....	142
Imagem 68 - Sitio dos Tapuyas.....	143
Imagem 69 - Detalhe.....	144
Imagem 70 - Índios Técunas.....	145
Imagem 71 - Detalhe.....	145
Imagem 72 - Índios Técunas.....	147
Imagem 73 - Detalhe.....	147
Imagem 74 - River front.....	148

Imagem 75 - Tapuyas.....	150
Imagem 76 - Tapuya.....	151
Imagem 77 - Miranha.....	152
Imagem 78 - Miranha.....	153
Imagem 79 - Montagem.....	154
Imagem 80 - Jornal O Paiz.....	157
Imagem 81 - River Front.....	158
Imagem 82 - River Front.....	159
Imagem 83 - Remedios Street.....	160
Imagem 84 - Bank of Manaós.....	161
Imagem 85 - Rubber gatherer.....	162
Imagem 86 - Cachoeira.....	163
Imagem 87 - Axioma.....	164
Imagem 88 - Cachoeira.....	165
Imagem 89 - Public market.....	166
Imagem 90 - River Turtles.....	167
Imagem 91 - Pamarys.....	168
Imagem 92 - Rua 15 de novembro.....	170
Imagem 93 - Travessa e praça.....	171
Imagem 94 - Praça e senhoras paraenses.....	172
Imagem 95 - Paisagem indígena.....	173
Imagem 96 - Detalhe a.....	174
Imagem 97 - Detalhe b.....	175
Imagem 98 - Theatro Amazonas.....	177
Imagem 99 - Rua municipal uma ponte.....	178
Imagem 100 - Avenida Eduardo Ribeiro.....	179

Imagem 101 - Reservatório d'água do Museu.....	181
Imagem 102 - Praça da Republica tirada do nascente.....	182
Imagem 103 - Avenida da independencia.....	183
Imagem 104 - Passagem Cachoeira Grande.....	185
Imagem 105 - Cachoeira Grande 1.....	186
Imagem 106 - Cachoeira Grande 2.....	186
Imagem 107 - Cachoeira Grande 3.....	187
Imagem 108 - Cachoeira Grande 4.....	187
Imagem 109 - Cachoeira Grande 5.....	188
Imagem 110 - Cachoeira Grande 6.....	188
Imagem 111 - Villa de Bôa Vista.....	185
Imagem 112 - Praça com Igreja em Bôa Vista.....	189
Imagem 113 - Typo de Vaqueiro.....	191
Imagem 114 - Macuxis.....	192
Imagem 115 - Uapixanas.....	193
Imagem 116 - Pauxianas.....	194
Imagem 117 - Banquete dos Intendentes no bosque.....	196
Imagem 118 - Fazenda santa cruz.....	197
Imagem 119 - Lavadeiras na praia em Macapá.....	198
Imagem 120 - Anajás, Seringal Purús.....	201
Imagem 121 - Embarque do caucho em Itaituba.....	202
Imagem 122 - Defumação do Latex 1.....	203
Imagem 123 - Defumação do Latex 2.....	204
Imagem 124 - Portal Monumental.....	205
Imagem 125 - Boletim Commemorativo.....	207
Imagem 126 - Boletim Commemorativo 1.....	208

Imagem 127 - Boletim Commemorativo 2.....	209
Imagem 128 - Boletim Commemorativo 3.....	210
Imagem 129 - Boletim Commemorativo 4.....	211
Imagem 130 - Boletim Commemorativo 5.....	212
Imagem 131 - Boletim Commemorativo 6.....	213
Imagem 132 - Boletim Commemorativo 7.....	214
Imagem 133 - Palácio dos Estados.....	215
Imagem 134 - Cartão Postal 1.....	217
Imagem 135 - Cartão Postal 2.....	218
Imagem 136 - Cartão Postal 3.....	219
Imagem 137 - Salão Principal.....	220
Imagem 138 - Belas Artes.....	221
Imagem 139 - Cartão postal - Pará.....	222

Sumário

LISTA DE IMAGENS	9
INTRODUÇÃO	17
1 – O COMEÇO DISTANTE.....	19
1.1 - ESCREVENDO A HISTÓRIA COM FOTOGRAFIAS	20
2 – A POIESES URBANA NA AMAZÔNIA BRASILEIRA	39
3 - FOTOGRAFIA NA AMAZÔNIA	68
3.1. - MATERIALIDADE E FOTOGRAFIA	69
3. 2 - MATERIALIDADE E OS CARTÕES POSTAIS.....	75
3. 3 - MATERIALIDADE E OS ÁLBUNS OFICIAIS	88
3.4. - O TEMPO DA FOTOGRAFIA.....	101
3.5 - TEMPO NA FOTOGRAFIA	116
4. A SUPRESSÃO DO SER NA IMAGEM OU O QUE NÃO DEVE SER VISTO ...	129
4.1 – IMAGENS DA CIVILIZAÇÃO	130
4.1.1 - A CIVILIDADE LHES ESCAPA POR ENTRE OS DEDOS.....	131
4.1.2 – A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA IMAGÉTICA AMAZÔNICA.....	138
5 – AS IMAGENS DA SUPRESSÃO OU O QUE DEVE SER VISTO	156
5.1 – PARA O OLHAR. A CIVILIZAÇÃO	157
6. HORA DE NOS MOSTRAR	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
BIBLIOGRAFIA	226

INTRODUÇÃO

Nosso primeiro contato com a imagem fotográfica na Amazônia se deu em 1986, no então Território Federal de Roraima. Foi a época em que trabalhamos na Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY) sob os auspícios da coordenadora geral e fotógrafa Cláudia Andujar. A casa onde funcionava a CCPY estava construída por sobre um barranco a beira do Rio Branco. Após o expediente conversávamos sobre as questões que envolviam o fazer fotográfico e a Amazônia brasileira. Desde então buscamos nas imagens fotográficas compreender as relações sociais, políticas, econômicas e culturais transformadas em narrativas visuais. Tal busca nos levou ao encontro de cartões postais, álbuns oficiais pouco conhecidos e alguns, ousado dizer, desconhecidos.

Espero que ao folhear este trabalho o leitor possa experimentar o sentimento agri-doce que vivenciamos ao percorrer parte da história da Amazônia brasileira por meio da leitura iconológica aqui sugerida.

No primeiro capítulo propomo-nos a entender o contexto, a história do trajeto percorrido pelo ato fotográfico desde o Rio de Janeiro 1865¹ até a Amazônia brasileira em 1867². A ideia é nos embrenharmos, por intermédio das fotografias de Walter Hunnewell e Albert Frisch, entre os indícios da construção da identidade amazônica. Perceber na proposta visual apresentada pelos fotógrafos as riquezas naturais a serem exploradas e sociedades a serem observadas. No capítulo seguinte, procuramos mostrar a trajetória do projeto civilizatório do Império e posteriormente da República, e das ações que levaram a mudanças no comportamento do povo e na estética das cidades amazônicas. Em todos os capítulos procuramos selecionar as imagens fotográficas de acordo com a proposta da pesquisa. Mas, além desta preocupação existiu nosso cuidado em optar por imagens pouco divulgadas ou inéditas. Pouco divulgadas no sentido de serem de difícil acesso, porém em perfeita consonância com o tema escolhido. Fontes primárias (Livros, álbuns, fotografias, cartões postais e etc...) que nos conferem a capacidade de uma análise mais profunda. O terceiro capítulo dedicado à fotografia

¹ Quando Walter Hunnewell aprende o ofício de fotografar na casa Leuzinger e em seguida acompanha a expedição de Agassiz até Manaus.

² Albert Frish, fotógrafo da casa Leuzinger que produziu a primeira série fotográfica na Amazônia de Leticia a Manaus,

na Amazônia revela por meio da produção de fotografias, cartões postais e Álbuns oficiais as transformações nas cidades e nos hábitos sociais e culturais dos habitantes. Conseqüentemente no quarto capítulo nos dedicamos a comparar o projeto de civilização com a narrativa visual construída nas imagens fotográficas. A partir da comparação identificar a aplicabilidade das ações civilizatórias e as formas do poder utilizadas. Reconhecer nos sujeitos ocultos sob a plataforma da civilização, as peças importantes que proveram a institucionalização do poder. Tentamos mostrar o modo de vida desprovido do olhar do Império. Aquilo que está por ser feito e que o será ao tempo devido da proposta civilizatória brasileira. O entendimento no quarto capítulo foi documentar o silenciar, o ofuscamento do sujeito. No quinto capítulo manifestamos a tentativa dos poderes políticos locais em divulgar o projeto de civilização, em andamento, nas cidades de Manaus e Belém e torná-las atrativas para investidores estrangeiros. O ápice desta tentativa de divulgação de um Amazonas e Pará em sintonia com o progresso dos países civilizados esta na Exposição Nacional de 1908. No sexto capítulo mostramos a tentativa dos Estados do extremo norte do País no caminho do projeto de civilização proposto pela república, e na época, quase totalmente sustentado pelo extrativismo da borracha.

A motivação inicial da pesquisa foi descobrir por meio das imagens fotográficas qual o papel das populações indígenas e negras na ideia de civilização proposta por parte dos governos do Amazonas e Pará entre meados do séc. XIX e a primeira década do séc. XX? Com este problema outros surgiram. A quem pertencia à narrativa visual? Ao fotografo? Aos governos contratantes? As evidências históricas manifestadas nas imagens fotográficas são verdadeiros documentos passíveis da reflexão sobre a importância da fotografia no projeto civilizatório de cidades Amazônicas que reivindicavam o status de Paris dos trópicos.

Nesse sentido, o patrimônio fotográfico, que foi levantado, catalogado e futuramente divulgado pode ser considerado um repositório que evidencia a qualidade material (Iconografia) e a sutileza das mensagens obtidas por meio das interpretações do conteúdo (Iconologia). O registro fotográfico foi entendido como demanda e situações que demonstram a intenção daqueles que fotografaram e a presença do sujeito fotografado.

1. O COMEÇO DISTANTE

Autênticos monumentos-documentos, as imagens fotográficas e fotografias³ na Amazônia brasileira entre 1865 a 1908 correspondem a ferramentas de construção da condição científica da memória. Por meio daqueles que foram fotografados e dos que fotografaram encontramos narrativas visuais profundas e poéticas que surpreendem na manifestação do esforço de civilizar. Tais imagens revelam o Amazonas e o Pará nos seus ângulos de dinâmica civilizatória mais impressionante. Sente-se, nos fotografados, a diretriz da prática social. Pela escolha das cenas, percebe-se que o olhar do fotógrafo se comoveu diante das cores da gente daqueles lugares, dos mistérios míticos, da história se revelando, da estranha malícia sedutora que habita como um símbolo no âmago da verdez amazônica.

Na exposição do momento por meio da fotografia, a realidade se pôs em desfile. Presunçosa à frente da máquina e do seduzido. Quando a fotografia ocupou o lugar, que até então era restrito aos suportes das artes visuais capazes de representar a realidade, encontrou-se a capacidade criadora ou recriadora da memória humana. A imagem fotográfica parece possuir a capacidade de tomar lugar do que foi representado na história. Detentora da memória criada, fruto da tecnologia capaz de subverter a verdade, recriar a verdade ou se colocar como verdade, a imagem fotográfica passou a ser uma demanda social. Ela nasce da necessidade de se ver, de ver o outro, e fazer com que o outro lhe veja. O consumo oportunizou a reprodutibilidade que, por sua vez, ofereceu a comodidade e a conveniência da interpretação no tempo e espaço do outro. Em oposição ao *unicum*, característico da obra de arte, a acessibilidade módica da fotografia ganha espaço rapidamente na Europa. Para os brasileiros, a moda da imagem fotográfica [...] foi aceita como todas as demais que vinham do estrangeiro para enquadrar nosso comportamento e para nos fornecer molduras para nossas próprias imagens (MAUAD, 2005. p.26)⁴. A Amazônia brasileira era exposta ao mundo da mesma forma que o Brasil. Os mistérios, mitos, ritos e lendas manifestaram o imaginável algumas vezes coibindo o

³ Imagem fotografia = conteúdo, representação do que foi fotografado. Fotografia = objeto palpável, concreto.

⁴ MAUAD, Ana M^a. Entre Retratos e Paisagens, as Imagens do Brasil Oitocentista. In: MARCONDES, Neide e BELLOTO, Manoel (orgs.). Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX Iberoamericano. São Paulo: Edusp, 2005, p.13-49.

imaginário e outras vezes o incitando ainda mais. Para os ávidos em conhecer a floresta amazônica dos viajantes, das expedições científicas, eis a oportunidade. Sem o perigo das ameaças, doenças, supostos ataques indígenas, solidão verde e o silêncio do *El dourado*.

Porém, a história da fotografia na Amazônia brasileira não principia entre os amazônidas. A então capital do Império brasileiro, Rio de Janeiro, além de acolher um Imperador fotógrafo foi, e ainda é, cenário opulento das vistas e retratos que difundiam a imagem de País que os fotógrafos idealizavam. Fotografias transformadas em verdadeiros patrimônios, e imagens fotográficas em memórias de um povo. Diversidade e exotismos exibidos por olhares estrangeiros que construíram, com suas técnicas de representação, o Brasil e a Amazônia dos brasileiros.

1.1 - Escrevendo a história com fotografias

O bergantín⁵ francês La Dryas atracou no litoral do Rio de Janeiro em 31 de dezembro de 1832. Entre aqueles que desembarcaram, estava o jovem suíço Georg Leuzinger (1813-1892), então com 19 anos de idade. Davam-lhe as boas vindas o sincero odor daquele lugar e os múltiplos sons que decoravam a venda de peixes na “Praça do paço”. O extasiante colorido, adornado pelo falatório de negros, mulatos, índios, mestiços, europeus ou brasileiros, constituía uma complexa forma animada de negociação comercial. Era “gente de todas as cores e de todas as caras, a falar um mundo de línguas” (TAUNAY, 1947, p.51)⁶. A procura do “[...] escritório da casa comercial de comissões e exportação de seu tio Jean-Jacques Leuzinger” (SENNA, 1908, p.63)⁷, o suíço recém-chegado se encontrava entre ruas paralelas, retas e largas uma vez ou outra atravessadas por ruas menores que mais pareciam vielas⁸.

⁵ Embarcação de um a dois mastros que utiliza velas redondas.

⁶ TAUNAY, Afonso de, **No Rio de Janeiro de D. Pedro II**. São Paulo: Agir, 1947, p.51

⁷ SENNA, Ernesto. **O velho commercio do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Garnier Irmãos, 1908, p. 63

⁸ Voyage pittoresque et historique au Brésil. Tome deux. p. 33

As varandas enfeitadas, as frondosas árvores das praças, os conventos e as igrejas⁹ com o badalar dos sinos. Tudo se transformava, tudo variava, tudo se misturava bem ali ao alcance dos sentidos. O matiz da paisagem, sons e odores envolviam e convidavam o jovem europeu a fazer parte daquela ilha de Eéia¹⁰. Em pouco tempo, pôs-se a trabalhar na Rua do Ouvidor¹¹, no nº 43. Após oito anos, em julho de 1840, Georg Leuzinger compra do também suíço Bouvier o estabelecimento de nº 36 na mesma rua “[...] constando de papelaria, administrada pela Sra. Bouvier, esposa daquelle negociante, e de uma pequena officina de encadernação para obras impressas e albuns, por ele dirigida” (SENNA, 1908, p.63)¹². Casou em 20 de dezembro do mesmo ano com a francesa Eleonore du Authier que veio a ser mãe de 6 filhos e 7 filhas. Leuzinger se estabeleceu como comerciante independente proprietário da empresa tipográfica “Ao Livro Encarnado” que anos mais tarde veio a ser conhecida como Casa Leuzinger. A primeira exposição em que participou com produtos tipográficos foi no ano de 1862 na cidade de Londres. Os anos que se seguiram foram de premiações para suas oficinas e seus trabalhos em tipografia. Em 1865, montou um completo atelier “[...] photographico, com todos os aparelhos necessários para viagens ao interior do Brasil, tendo para esse fim contratado um habilíssimo artista photographo¹³ para dirigi-lo” (SENNA, 1908, p.68)¹⁴. No período entre os anos de 1864 e 1865 cerca de trinta fotógrafos (VASQUEZ, 1987)¹⁵ atuavam na Capital do Império.

⁹ Descrição do Rio de Janeiro retirada do livro "*Charles Darwin's Beagle diary*" de Richard Keynes Cambridge University Press. ed. 1988. Da chegada de Darwin ao Brasil em 1832.

¹⁰ Alusão ao Livro X pg. 106 da Odisseia de Homero: Ilha de Circe onde Odisseu e seus marinheiros aportaram:

Lá, de cansaço e de ânsias corroídos,
Longamente e em silêncio repousamos.
Da aurora crinisparsa à luz terceira,
A espada e lança tomo, um alto subo
Donde ouça vozes ou culturas veja...

¹¹ Em 1829 recebeu calçamento, sendo proibido o tráfego de veículos e foi calçada de paralelepípedos em 1857. Foi a primeira a receber a iluminação a gás, em 1860, substituindo a de azeite feita em 1854, e em 1891 recebeu a iluminação elétrica.

¹² SENNA, Ernesto. **O velho commercio do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Garnier Irmãos, 1908, p. 63

¹³ O "photographo" a quem Senna (1908) referiu-se foi o alemão Franz Keller (1835-1890) que em 1867 casou-se com Sabine Christine (1842-1915) a filha mais nova de Leuzinger passando, assim, a adotar o sobrenome Keller- Leuzinger. Sob os cuidados de Franz Keller-Leuzinger estavam Christoph Albert Frisch (1840-1905) e Marc Ferrez (1843-1923) que abriu a própria casa fotográfica em 1865.

¹⁴ SENNA, Ernesto. Op., cit., p. 68

¹⁵ VASQUEZ, Pedro. **Aspectos da fotografia brasileira no século dezanove**. Rio de Janeiro, MAM/Depto. de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias, 1987. 37p. (Catálogo de exposição) (HF)

À época, a cidade do Rio de Janeiro se transformava no grande laboratório onde experimentavam novos processos e barateamento de produção da imagem¹⁶ utilizando equipamentos e técnicas variadas. Foi assim com o daguerreotipo, o calótipo ou negativo em colódio¹⁷ sobre vidro e a fotografia em papel albuminado que permitia a realização de cópias. O olhar do fotógrafo pressuposto na imagem fotográfica, na composição com o objeto e a fonte de criação manifesta o espaço, o tempo, o olhar e o pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2012)¹⁸ daquele que a produziu - *Ethos*¹⁹. Ou seja, competente por tudo que representa, pois “A arte, além de um fazer, um saber e uma expressão, é, sobretudo criação evocativa do sujeito” (MAIA 2012, p.83)²⁰. Uma numerosa quantidade de imagens que compõe este trabalho revela uma associação entre a arte, a técnica e a sujeição humana. Certa porção de estoicismo se faz necessária ao olhar do leitor “[...] dada a probabilidade de ver fotografias que poderiam fazer você chorar”. (SONTAG 2004, p.13)²¹. No transcorrer da pesquisa compreendemos o que Le Goff (2003, p. 209)²² propunha ao afirmar que a distinção entre passado/presente existe na consciência social histórica. O uso do corpo, da força braçal de índios e negros era pouco. A imagem do sujeito fora comercializada para o desfrute daqueles que pudessem pagar. E a identidade construída ao preço do ocultamento. Da submissão.

Em vários momentos, nos deparamos com imagens fotográficas que naquele contexto histórico se tratavam do exótico, do desconhecido, porém, nos comovem no presente. Pesquisa-las na segunda metade do século XIX [...] é tentar reencontrar o que era imediatamente, o aquilo mesmo de uma imagem exatamente adequada a si (FOUCAULT, 1997)²³. Porém, precisamos ser cautelosos na busca e na interpretação delas. Respeitar o documento imagético procurando evitar “[...] tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as

¹⁶ Foi o momento em que o *daguerreótipo* perde seu domínio no mercado para os *cartes de visite*. Com o preço mais acessível a “classe média” brasileira passa, a partir de 1860, a consumir o novo produto exibindo a si como aquilo que ela acreditava ser indicador de status.

¹⁷ No capítulo sobre a materialidade da fotografia explicitaremos melhor sobre o colódio.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges **Imagens apesar de tudo**, trad. V. Brito e J. P. Cachopo, Lisboa, KKYM, 2012.

¹⁹ Entendemos enquanto *Ethos* o caráter, a competência do diálogo e seu comprometimento da imagem com o contemplador.

²⁰ MAIA, Andrea. *Ethos artístico, xilogravuras e paisagens subjetivas: memórias gravadas do modernismo brasileiro*. In CORNELSEN, Elcio Loureiro., et. al. (coords.) **Imagem e memória**. Minas Gerais, FALE/UFMG, 2012.

²¹ SONTAG, Susan, **Regarding the pain of others**. Nova Iorque: Picador, 2004.

²² LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003

²³ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira” (FOUCAULT, 1997. p.13)²⁴.

Voltemos a tratar do ano de 1865. É conveniente frisar que em 7 de janeiro “[...] Attendendo às graves e extraordinarias circunstancias em que se acha o paiz, e a urgente e indeclinavel necessidade de tomar, na ausencia do Corpo Legislativo, todas as providencias para a sustentação, no exterior, da honra e integridade do Imperio” (BRASIL, 1865, p.03)²⁵, o decreto lei número 3.371 cria extraordinariamente o corpo para o serviço de guerra denominado Voluntários da Pátria (Imagem fotográfica 001). A guerra entre o Paraguai e a Tríplice Aliança (1864-1870) envolvendo Brasil, Argentina e Uruguai, foi um tempo onde a produção de imagens seja por meio de desenhos, gravuras ou fotografias vivenciaram uma relação vigorosa com a representação da verdade no momento histórico “[...] graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder” (FOUCAULT 1997, p.10). Em relação às fotografias três formas se destacaram: o carte-de-visite ²⁶ (medindo 6,2cm por 10,5cm), que eram trocados entre os militares das mais diversas patentes; álbuns com fotografias, pouco maiores que os carte-de-visite, que registravam a forma de vida nos acampamentos e nas cidades ocupadas; e as fotografias de 13cm por 20cm que exibiam desde os vencedores até os prisioneiros e mortos durante as batalhas.

Não era uma tarefa fácil, pois levando em conta o contingente militar brasileiro e as coleções fotográficas existentes na Biblioteca Nacional-RJ e no Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional acreditamos que milhares recorriam aos fotógrafos e outros tantos às fotografias. O costume de perceber o conflito armado por meio dos heróis românticos se transformou. A zona de conforto daqueles que interpretavam a imagem estava comprometida. Compunham as narrativas visuais: rostos aflitos de prisioneiros e a miséria. Escombros e cadáveres foram expostos à leitura daqueles que até então acreditavam conhecer os horrores da guerra. Não

²⁴ FOUCAULT, Michel. Op., cit.,p. 13

²⁵ BRASIL. **Coleção de Leis do Império do**. 1865, p. 3.

²⁶ Aprofundaremos sobre o tema no capítulo Materialidade da fotografia.

havia mais volta. A fotografia anunciava a beleza, mas também descortinava a dor do outro²⁷.

Imagem fotográfica 1 – Oficiais brasileiros



Fonte: Biblioteca Nacional RJ, Coleção Biblioteca Fluminense²⁸ - Excursão ao Paraguai: Álbum de retratos brasileiros e paraguaios e vistas dos locais de batalhas. Foto 26 papel albuminado, p&b; 9,3 x 10,8 cm. 1- Coronel João Nunes da Silva Tavares, 2- Tenente Coronel Francisco Antônio Martins, 3- Major Augusto Alvaro de Carvalho, 4- Capitão João Pedro Nunes, 5- Cabo Francisco Lacerda, 6- Clarim Zacharias Balleco (ordenança do Coronel J. Tavares), 7- Capitão Antônio Candido, 8- Major Joaquim Nunes Garcia.

Durante a guerra do Paraguai, o Exército brasileiro, passou a utilizar cada vez mais a população negra nos quadros militares. Na imagem fotográfica 1, percebemos Zacharias Balleco, o ordenança do Coronel, um pouco mais afastado

²⁷Para melhor entender a importância da imagem na guerra do Paraguai ver: TORAL, André Amaral de, **Imagens em desordem: a iconografia na Guerra do Paraguai (1864-1870)**, Humanitas - USP, São Paulo-SP, 2001.

²⁸ Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervodigital>

do grupo. Fosse ele um escravo quando ingressou no Exército recebeu a alforria e seu senhor a indenização do Império brasileiro. Para o alistamento compulsório que atingiu principalmente a classe pobre no Brasil, foram colocados os delegados de polícia para caçar o caboclo²⁹ no Amazonas e no Pará (SALLES, 1990)³⁰. O Exército brasileiro era denominado pelos paraguaios de *macanudos* e o paraguaio, por sua vez, foi denominado pelos brasileiros de *caboclos*. O fato foi que negros e índios além de terem se mostrado grandes vítimas da guerra também estabeleceram, enquanto etnicidade, a identidade para os exércitos baseada em preconceitos.

O potencial da comercialização proveniente do consumo das imagens fotográficas estava se mostrando lucrativo. Os *carte de visite* davam testemunho da existência do poder: comerciantes, fazendeiros, militares e o próprio Imperador. Da civilização: ferrovias, barcos a vapor, ruas e prédios. E do exótico: paisagens, índios e negros. Georg Leuzinger percebeu esse potencial e passou a produzir seus *cartes de visite* com fotografias que comprava de outros fotógrafos. Dentre eles, estava José Christiano de Freitas Henriques Júnior (1832-1902) ou simplesmente Christiano Júnior. Essa era uma prática muito utilizada no século XIX “[...] o exemplo mais marcante da fotografia turística no entanto veio do fotógrafo Cristiano Júnior, que produziu e vendeu em seu estúdio fotos de escravos como uma lembrança para aqueles que visitam Brasil” (HANNAVY, 2001, p. 1398, tradução nossa)³¹.

Instalando-se em 1855 na cidade de Maceió – AL, o fotógrafo natural do Açores chega ao Brasil na companhia da esposa e dois filhos. Inicia a atividade de fotógrafo em 1860 com um pequeno estúdio na Rua do Comércio. Ao se mudar para o Rio de Janeiro em 1863, Christiano Júnior atende sua clientela na Rua da Ajuda 57-B, no Hotel Brisson. Um ano mais tarde, constitui sociedade com Fernando Antônio de Miranda e monta o estúdio sob o sugestivo nome de “Photographia do

²⁹ Termo pejorativo utilizado por brasileiros para designar tanto os índios e descendentes brasileiros quanto paraguaios.

³⁰ SALLES, Ricardo. **Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

³¹ HANNAVY, John. **Encyclopedia of nineteenth-century photography: A-I, index, Volume 1** New York : Routledge/Taylor & Francis Group, c2008.

Comércio”, à Rua São Pedro nº69. Desfeita a sociedade, em 1865, o ateliê passa para a Rua da Quitanda nº53 (ERMAKOFF, 2004)³².

A diferença entre as produções de Christiano Júnior (LAGO, 2005)³³ e os demais ateliêes foram os retratos da população negra do Rio de Janeiro. Aqueles que se interessassem, poderiam adquirir *carte de visite* dos negros de corpo inteiro ou apenas o busto. É interessante perceber que:

Los accesorios característicos de um taller fotográfico de 1865 son la columna, la cortina y el velador. En medio de tal disposición se coloca apoyado, sentado o erguido, el protagonista de la fotografía, de pie, de médio cuerpo o em busto. El fondo queda ampliado, de acuerdo com el rango social del modelo, mediante accesorios simbólicos y pintorescos. Pero antes de llegar a eso, la disposición de taller es incompleta (FREUND, 2006. p.62)³⁴

Na imagem fotográfica 2, observamos que Mina Nagô foi retratado sem nenhum acessório ou cenário que lhe conferiria uma situação social. Ou seja, se os parâmetros ou cenários condiziam com o status social do fotografado, neste caso, o modelo se encontra numa condição de mercadoria. Nos *carte de visite* dos militares na guerra do Paraguai, dos cidadãos, ou comércios os nomes, títulos e/ ou endereços vinham estampados ao bem da divulgação e exibição do status do fotografado. A imagem do negro servia ao gosto agridoce do pitoresco. Longe de ser percebido com o status de sujeito, o negro se fazia existir por meio do sentido da servidão, do objeto da sujeição; produto cultural da imagem do ser invisível socialmente. As imagens fotográficas produzidas por Christiano Júnior não obedeciam ao padrão antropológico. O interesse parecia repousar no cotidiano, nas ruas do Rio de Janeiro. O que podemos ver estimula o que não conseguimos enxergar. A face despersonalizada seja como tipo ou função, impossibilita o reconhecimento do grupo étnico ao qual pertence o fotografado. Porém, seja ele um negro Mina, Cabina, Nagô ou Crioulo ainda podemos perceber um nível de dignidade na proposta do fotógrafo no enquadramento e luz sobre o rosto marcado ritualisticamente. O olhar do negro Mina Nagô transcende o tempo. Propõem e

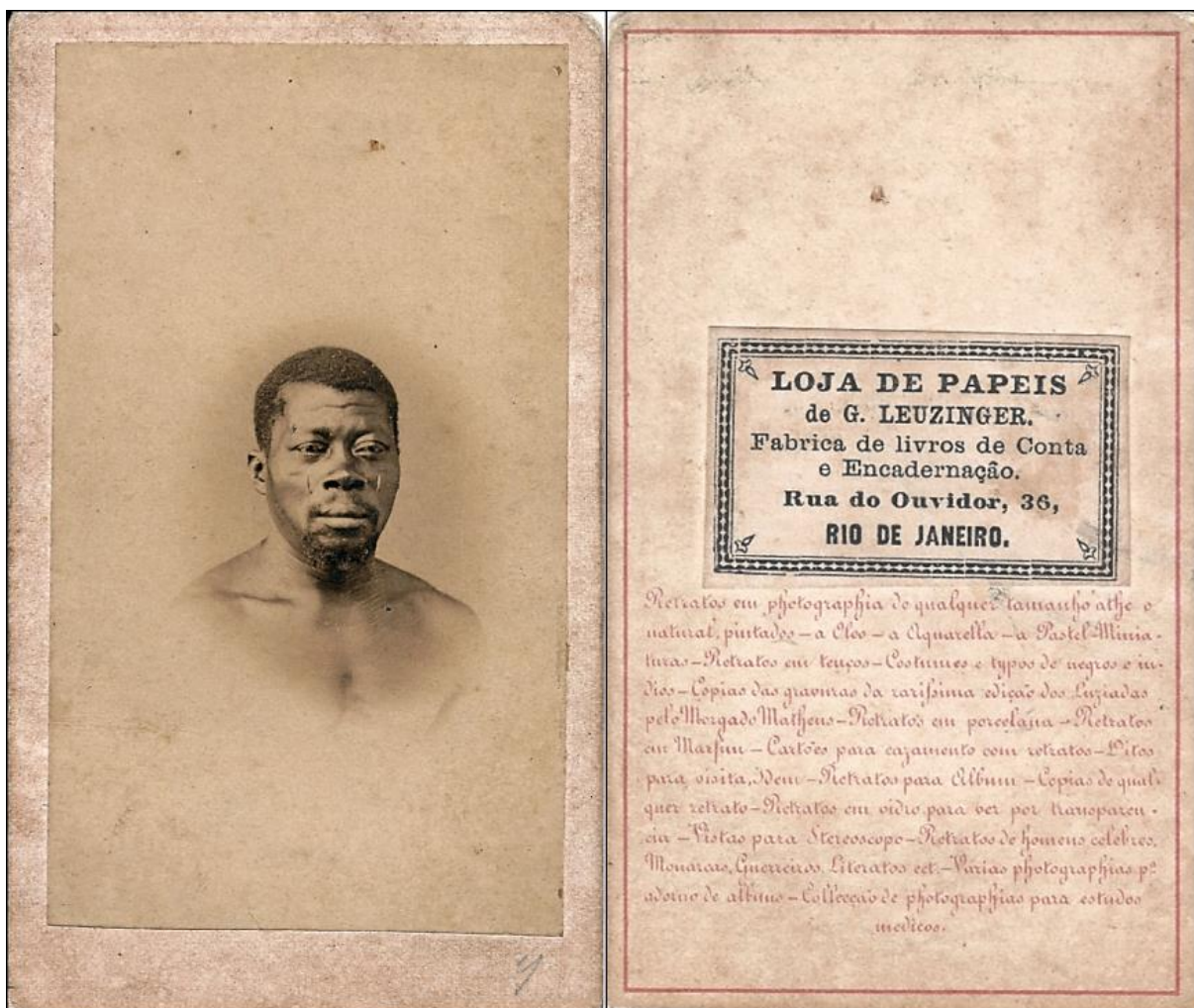
³² ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

³³ LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa do. **Os fotógrafos do Império**. Rio de Janeiro: Capivara, 2005

³⁴ FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2006.

convida aqueles que o contemplam a conhecerem a história do sujeito que jaz sob a propaganda do estabelecimento comercial.

Imagem fotográfica 2 – Negro Mina Nagô



Fonte: Coleção particular - *carte de visite*: papel albuminado, p&b; 9,3 x 10,8 cm. Cartão-suporte: 21 x 26,5 cm. No verso encontramos a propaganda dos serviços oferecidos na loja: “Retratos em fotografia de qualquer tamanho athe o natural, pintados – a Oleo – a Aquarella – a Pastel – Miniaturas – Retratos em tenços – Costumes e **typos de negros e índios**³⁵ – Copias das gravuras da rarissima edição dos Luziadas pelo Morgado Matheus – Retratos em porcelana – Retratos em Marfim – Cartões para casamento com retratos – Ditos para visita, Idem – Retratos para Album – Copias de qualquer retrato – Retratos em vidro para ver por transparência – Vistas para stereoscopo – Retratos de homens celebres. Monarcas, Guerreiros, Literatos eet. – Varias fotografias p^a adorno de albuns – Collecção de fotografias para estudos médicos”.

³⁵ Grifo do autor

Outro fotógrafo que utilizou a Casa Leuzinger para comercializar suas obras foi Théophile Auguste Stahl (1824-1877). Natural da Alsácia, na França³⁶, passou a maior parte da infância na cidade de Bergamo, na Itália, onde morou com o pai Jean Frederic Stahl (1797-1859), um pastor protestante, e a mãe Marie Elise Stamm (1799-?). Augusto Stahl, como ficou conhecido no Brasil, chegou a Pernambuco a bordo do Vapor Thames³⁷, em 31 de Dezembro de 1853. Mesmo com poucos meses no Recife, conseguiu estabelecer um estúdio na Rua do Crespo.

Em novembro de 1854, o imperador Dom Pedro II (1825-1891) e a imperatriz Dona Teresa Cristina (1822-1889), se fizeram ver pela primeira vez na capital pernambucana. E lá estava Stahl para registrar a chegada da família imperial. A qualidade do trabalho lhe rendeu o título de “Fotógrafo de Sua Majestade, o Imperador do Brasil”. Seguidamente se mudou para Rua Nova (1856) e por fim para o Aterro da Boa Vista (1857). Durante o ano de 1858, produziu vistas do Recife e de Olinda. Stahl legou aos brasileiros, com sua obra Cachoeira de Paulo Afonso de 1860 (Imagem fotográfica 3), um documento visual rico em detalhes que demonstram um empenho singular por parte do fotógrafo. Podemos, com um mínimo de esforço criativo, escutar o estrondo das águas que despencam sobre as pedras ou sentir o vento untado pelo vigoroso orvalho que insiste em ungir os rostos daqueles que a contemplavam. A grandiosidade que nos confere a imagem fotográfica traduz a dificuldade que o fotógrafo enfrentou para transpor os obstáculos com seu pesadíssimo equipamento. Hora auxiliado por meio do burro de carga, hora carregando ele próprio, Stahl, esforçou-se para ter sempre consigo o maquinário necessário. Augusto Stahl precisava de uma referência para estimular os sentidos de quem olha a imagem fotográfica. Encontrou no jovem negro que o acompanhava o referencial ideal. Esgueirando-se por entre as pedras, tropeçando aqui e acolá, o jovem chega ao seu destino. Senta e se coloca na pose anteriormente ensaiada com o fotógrafo. O vento que outrora refrescava, agora ameaçava. A queda seria fatal.

³⁶ Durante muito tempo os pesquisadores da fotografia oitocentista brasileira discordaram do local onde Stahl nasceu. Alguns diziam que ele era de origem alemã (LAGO, 2000; VASQUEZ, 2000, 2002; STICKEL, 2004), outros destacavam a origem Italiana do fotógrafo (ERMAKOFF, 2003). Porém, conforme o bisneto brasileiro de Stahl, Marcelo Junqueira, Theophile Auguste Stahl foi alsaciano.

³⁷ Com 1.295 toneladas de arqueação bruta o navio Thames da armadora britânica Royal Mail Steam Packet Company fez sua viagem inaugural em 1853 na Rota e Ouro e Prata.

Imagem 3 - Cachoeira de Paulo Afonso, Rio São Francisco



Fonte: Biblioteca Nacional RJ: Coleção Thereza Christina Maria – A imagem fotográfica é composta por duas fotografias de 25,8 x 27,8 cm cuja emenda, perfeitamente visível, Augusto Stahl fez questão de manter. 1860, Álbumen 25,8 x 56 cm.

Além de difundir as imagens fotográficas produzidas por terceiros, Leuzinger buscava aperfeiçoar a técnica e comercializar a própria produção (Imagem fotográfica 4). Entre as obras feitas por ele, podemos destacar vistas de Teresópolis, Niterói, Enseada de Botafogo e Serra dos Órgãos, cuja qualidade mereceu elogios de Victor Meirelles: “Os trabalhos photographicos deste senhor primão pela nitidez, vigor e fineza dos tons, e também por uma côr muito agradável. Pôde-se dizer desses trabalhos que são perfeitos, pois que representam fielmente com todas as minudencias” (MEIRELLES 1869)³⁸. É possível notar na composição, na escolha dos ângulos e luz escolhidos por Leuzinger, a relação com as tradições estéticas das pinturas da época. As vistas fotográficas do Rio de Janeiro se evidenciam pelas formações naturais e artificiais, denunciam ao olhar do estrangeiro a cumplicidade com os relatos de viajantes que por ali passaram e narraram a própria história ou a história daquele lugar. A propensão, a divulgação e produção de trabalhos fotográficos com qualidade lhe favoreceu o status de proeminente entre os fotógrafos da época. Contudo, Leuzinger não estava sozinho na tarefa de retratar as belezas panorâmicas do Brasil. Em 1860, o engenheiro, desenhista e fotógrafo, Franz Keller (1835-1890) assumiu a direção do setor fotográfico da Casa Leuzinger. Um dos aprendizes mais famosos de Keller foi Marc Ferrez (1843-1923), que possivelmente foi igualmente incumbido de ensinar ao jovem Walter Hunnewell (1844-1921), integrante da expedição de Jean Louis Rodolph Agassiz (1807-1873), a técnica de fotografar. Realizou várias imagens fotográficas das vistas do Rio de Janeiro sob os auspícios da Casa Leuzinger. Nascido em Mannheim, na Alemanha, Keller com 21 anos de idade chegou ao Brasil em 1857 acompanhado do pai Joseph Keller (1817-1892). Pai e filho foram responsáveis por construírem a primeira estrada de rodagem macadamizada no Brasil unindo Petrópolis, no Rio de Janeiro, a Juiz de Fora, em Minas Gerais. Ao se casar, em 1867, com Sabine Christine Leuzinger (1842-1915) adota o sobrenome Leuzinger. Em setembro do mesmo ano, é convidado por parte do Império Brasileiro, representado pelo ministro e secretário “d'Estado dos negócios da agricultura, commercio e obras publicas”, Manoel Pinto de Sousa Dantas (1831-1894), a realizar um estudo da região amazônica com o

³⁸ MEIRELLES, Victor. Photographia. BRASIL. **Exposição Nacional. Relatório da Segunda Exposição Nacional de 1866**, publicado [...] pelo Dr. Antonio José de Souza Rego, 1º secretário da Comissão Directora. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1869, p. 166-167.

propósito de apurar a viabilidade da construção de uma estrada de ferro que contornasse as corredeiras ao longo do rio Madeira.

Imagem 4. Autor: Leuzinger, George, (1813-1892). Título Enseada de Botafogo: Rio de Janeiro: [entre 1860 e 1879].



Fonte: Biblioteca Nacional RJ: Negativo de segunda geração: 02174 ou 11510, triacetato de celulose (DiMic) – A imagem fotográfica é composta por três fotografias de 16,3 x 21cm.

Durante tal empreitada contraiu malária, doença que lhe acompanhou por anos e o impediu de fazer parte da equipe na construção da ferrovia Madeira-Mamoré. De acordo com Franz Keller³⁹:

Junho 1867, eu e meu pai, estudamos os mapas e os planos de uma antiga expedição na província do Paraná. Fomos incumbidos pelo Ministro das Obras Públicas do Rio de Janeiro para explorar o Rio Madeira, e elaborarmos o projeto para uma ferrovia ao longo do rio onde, por causa das corredeiras, a navegação foi impossibilitada (1875, p. v, tradução nossa).

Um ano antes da viagem dos Keller, em 7 de Dezembro de 1866, o Decreto nº 3.749, tornou livre navegação nos rios Amazonas, Tocantins, Tapajós, Madeira, Negro (Imagem 5) e S. Francisco aos navios mercantes de todas as nações⁴⁰. No ano seguinte, em 1867, foi assinado o tratado de Ayacucho que definiu a fronteira entre Brasil e Bolívia. O Império explorava o Amazonas e Madeira para suprir uma demanda da colônia: integrar o país contemplando a comunicação com Mato Grosso. A partir de 1860, os seringueiros⁴¹ se concentravam ao longo do baixo Purus e Madeira.

Ao retornar para a Alemanha, em 1873, trabalha na realização do livro "*Vom Amazonas und Madeira. Skizzen und Beschreibungen aus dem Tagebuche einer Explorationsreise*", resultado da última expedição na Amazônia brasileira e leste da Bolívia. Além de se ater aos aspectos arqueológicos, históricos, fauna, flora e dos rios Madeira e Amazonas, a obra apresenta estudos sobre os costumes das comunidades indígenas que o grupo de Keller encontrou. Publicado em 1875, o livro foi ilustrado com 68 xilogravuras em trabalho conjunto com o irmão Ferdinand Keller (1842-1922).

Fora das terras brasileiras, o trabalho e o nome de Leuzinger o precediam. Em abril de 1865, Louis Agassiz, que estava em licença acadêmica, com sua esposa Elizabeth Cary Agassiz (1822-1907), saíram em missão de Nova York para o Brasil. Quando chegou ao Rio de Janeiro, Agassiz se dirigiu ao atelier *photographico* de Leuzinger com a intenção de negociar a ilustração do livro que viria a escrever:

³⁹ KELLER, Franz. **The Amazon and Madeira Rivers: Sketches and Descriptions from the Notebook of an Explorer**. London: Chapman and Hall, 193, Piccadilly, 1875.

⁴⁰ Coleção de Leis do Império do Brasil - 1866, Página 362 Vol. 1 pt. II (Publicação Original). Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao>

⁴¹ Neste período os seringueiros eram indígenas

“Viagem ao Brasil, 1865-1866”. O fato é que além das imagens fotográficas Agassiz também incumbiu a Leuzinger a tarefa ensinar ao jovem Walter Hunnewell⁴², um dos estudantes voluntário da missão, o ofício de fotógrafo (STEPAN 2001)⁴³.

Imagem 5 - Autor: Keller, Franz, 1835-1890. Paisagem de Manaus.



Fonte: Biblioteca Nacional RJ: Manaus: [s.n.], Dez. 1867. Descrição original: desenho-grafite, aguada, col. ; 21,7 x 32,8cm colado em papel 27,8 x 36,7⁴⁴. Nos desenhos de Franz Keller o ser humano e a natureza hora aparecem como antagonistas, hora convivem em perfeita harmonia. Percebemos que o homem sentado à borda da canoa contempla a família antes de descer na praia. Na beira esgueirando-se por entre as pequenas ondas um jacaré fita o homem como se estivesse armando o ataque.

⁴² Conforme Mauad (2014) o daguerreotipista americano Charles DeForest Fredricks (1823 - 1894) foi o primeiro a produzir imagens fotográficas na Amazônia durante viagem realizada nos rios Amazonas e Orenoco em 1843. Porém tanto o equipamento quanto os daguerreotipos foram perdidos durante a viagem. Por isso entendemos que Hunnewell tenha sido o primeiro a produzir uma serie de registros fotográficos na Amazônia (Manaus).

⁴³ STEPAN, Nancy Leys. **Picturing Tropical Nature**. London: Reaktion Books Ltd, 2001

⁴⁴ Disponível em: objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon303712/icon303712.html

Conhecida por expedição *Thayer*, graças ao suporte financeiro do magnata de Boston Nathaniel Thayer (1808-1883), obteve, também, apoio do Imperador D. Pedro II. Naquele momento o “[...] Brasil representou para Agassiz uma imagem assustadora do que poderia ocorrer nos Estados Unidos caso as barreiras entre as raças não se mantivesse nas condições de liberdade racial após a Guerra Civil” (STEPAN 2001, p. 99, tradução nossa)⁴⁵

Em agosto de 1865, a expedição seguiu viagem rumo ao norte do País. Chegou ao Pará no dia 11 de agosto as 15h sob “um violento temporal que desaba, o trovão reboa, a chuva cai torrencial ao abrigo do Sr. Pimenta Bueno (1803-1878)⁴⁶ que teve a bondade de nos oferecer a sua residência para todo o tempo da nossa permanência” (AGASSIZ 1975, p.153)⁴⁷. A estadia em Belém durou nove dias.

No dia 20 de agosto, a expedição parte para o Amazonas chegando a Manaus 15 dias depois. Agassiz se apressa em criar o *Bureau d’Antropologie* da expedição *Tayer* onde Hunnewell fotografou os habitantes da cidade que, de acordo com Agassiz, congregavam visualmente as diversas raças e os híbridos que existiam na região (ISAAC, 1997; KOHL, 2006). A Amazônia foi transformada em uma espécie de laboratório de estudos sobre a mestiçagem brasileira (Imagem 006). Um pouco mais a frente iremos abordar com maior vigor o papel de Hunnewell no cenário em que a imagem fotográfica arquitetava a ideia do civilizado na Amazônia brasileira. Uma das pretensões, é descrever as atitudes do processo civilizatório utilizando a imagem fotográfica. Para tanto, é necessário convidar outro personagem importante na história da fotografia na Amazônia.

Christoph Albert Frisch (1840-1918) nasceu na Baviera, mais precisamente em Augsburg. Ainda jovem foi para França trabalhar no atelier de Jules-Adolphe Goupil (1839-1883)⁴⁸. Em 1862, Frisch estava em Buenos Aires exercendo a profissão de fotógrafo. No ano seguinte na Argentina, e em 1865 no Brasil trabalhando no atelier fotográfico de Georges Leuzinger.

⁴⁵ Idem

⁴⁶ Nomeado em 1850 presidente da província do Rio Grande do Sul. Em 1853 D. Pedro II o escolheu como senador do Império. Seis anos mais tarde foi nomeado Conselheiro de Estado. Em 1867 foi feito visconde de São Vicente e em 1872 marquês.

⁴⁷ AGASSIZ, Elizabeth Cary e Louis. **Viagem ao Brasil**, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

⁴⁸ Fundada em 1806 Goupil & Cie empresa que na época de Frisch comercializava quadros e desenhos encerrou suas atividades, inclusive a impressão de fotografias, em 1893.

Imagem 6 – Tipo racial – Menino.

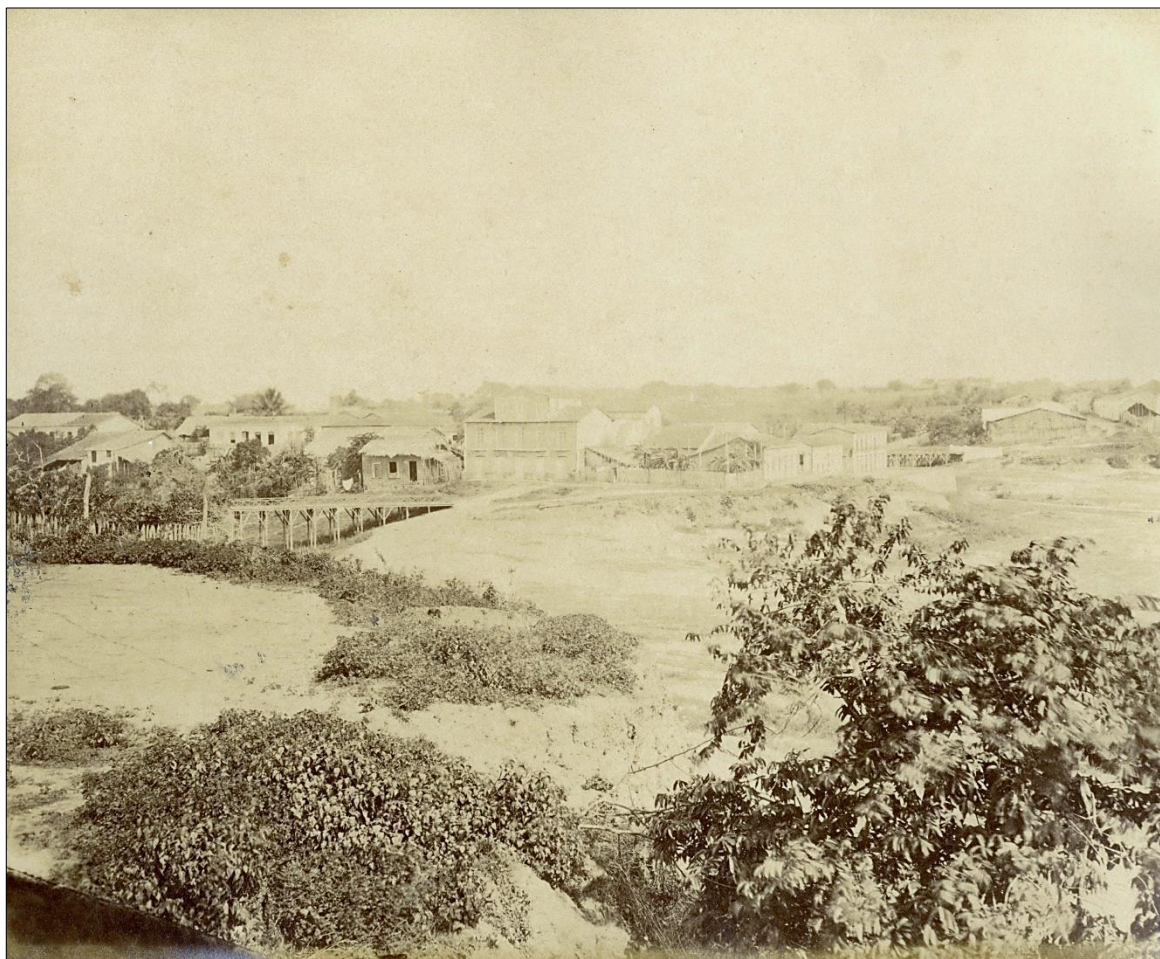


Autor Walter Hunnewell. Fonte: Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard. Manaus, 1865-1866.

Em 1867 Albert Frisch recebe a missão de fotografar a Amazônia (Imagem 7). Ao contrário de Hunnewell, despreparado e de pouca técnica, Frisch era um experiente fotógrafo e por isso recebeu tal incumbência.

Acreditamos que Leuzinger recebeu a influência da expedição de Agassiz (1865/66) e o trabalho fotográfico de Hunnewell em Manaus. Porém, com seu perfil de empreendedor, Leuzinger consegue perceber novas oportunidades em uma expedição amazônica.

Imagem 7 - Fotógrafo Christoph Albert Frisch. Manaus Panorame de la capitale



Fonte: Álbum Vistas de Amazonas Império do Brasil editado pela casa Leuzinger em 1868. Página 72

As fotografias de Hunnewell eram limitadas às pessoas que transitavam em Manaus e se dispusessem a serem fotografadas. Mas a Amazônia era muito mais. Uma nova iniciativa comercial se desenrolava no Atelier Fotográfico. Tal empreendimento se mostrava muito dispendioso até mesmo para um empresário do

porte de Leuzinger. A oportunidade surge em setembro de 1867 com o convite do Império para Franz Keller realizar um estudo na Amazônia. Albert Frisch pega carona, porém se separa da expedição de Keller e empreende sua própria jornada (Imagem 008). Assim, começa a principal iniciativa para realização da primeira sequência de imagens fotográficas das cenas amazônicas.

Imagem 8 - Autor: Johann Baptist von Spix (1781-1826). (...) expedição adentrou o Brasil por Tabatinga, então a “primeira estação da linha de vapores”, seguindo para São Paulo de Olivença (segunda estação), Tocantins (terceira estação), Fonte Boa (quarta estação), Tefé (quinta estação), Coari (sexta estação), Codajás (sétima estação) e, finalmente, o porto de Manaus⁴⁹.



Titulo:Karte vom Amazonen Strome zur reisebeschreibung von. Origem: München [Alemanha]: [s.n.], 1831. Descrição original:mapa 50x70,2⁵⁰

O empreendimento comercial de Leuzinger, concretizado sob os auspícios do Império brasileiro, reflete a ansiedade do Imperador e da elite política em obter

⁴⁹ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Preciosidades do acervo: as primeiras fotografias da Amazônia. Resultado de uma expedição fotográfica pelo Solimões ou Alto Amazonas e Rio Negro, realizada por conta de G. Leuzinger, Rua do Ouvidor 33 e 36, pelo Sr. A. Frisch, descendo o rio num barco com dois remadores, desde Tabatinga até Manaus. Anais da Biblioteca Nacional, v. 122, p. 339-362, 2002.

⁵⁰ Disponível em: objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart175995/cart175995.htm. Acesso em: 12 mar. 2016.

subsídios para construção de uma memória nacional. As imagens fotográficas produzidas...

(...) em expedições, como as de Frisch, deveriam revelar informações sobre o potencial energético e científico da região e, simultaneamente, auxiliar o (re)conhecimento de um imenso Brasil que poderia se tornar cada vez menos “distante” através da visualização e circulação de suas imagens, estabelecendo-se uma associação entre a fotografia e a formação da identidade nacional. Apresentadas nas Exposições. (LUTTEMBARCK, 2011, p. 12)⁵¹

Uma identidade que se encontrava em estruturação. Hunnewell e Frisch colocaram sob sua perspectiva: riquezas naturais a serem exploradas e sociedades a serem observadas. Para eles, era uma nação a ser civilizada.

Mas a que Amazônia estamos nos referindo? No próximo capítulo atiramos aos braços da trama histórica que delineou o caminho e teceu o cenário cujos fotógrafos se depararam.

⁵¹ LUTTEMBARCK, Cecília. **Retratos do selvagem: as fotografias zoológicas da segunda metade do século XIX**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, 26. 2011, São Paulo. Anais. São Paulo, 2011. 17 p.

2. A POIESES URBANA NA AMAZÔNIA BRASILEIRA

A cidade de Belém⁵² tem sua origem contiguamente com a construção do Forte do Presépio, em 1616 na confluência da Baía do Guajará com o Rio Guamá. As primeiras ruas compunham um conjunto de três pequenos acessos, eram eles os caminhos dos Cavaleiros, do Norte e Espírito Santo, todos orientados ao lado do Rio Guamá. Nos meses mais quentes, a brisa do rio e as sombras das palmeiras que cercavam o lugar (Imagem 9) ajudavam a diminuir o calor de 34°C que insistentemente adotou aquela terra como sua.

Pertencente ao paradigma pré-fotográfico, a Imagem 9 se distingue por meio do ofício manual, que pressupõem o olhar do riscador⁵³. A imagem mostra Alenquer, distante 68 Km de Belém. As palmeiras se destacam ao fundo, e nos caminhos era possível se deparar com casas de taipa de mão, que os portugueses comumente chamavam de *Galega*, cuja trama de sepipira⁵⁴ era bem amarrada com Timbó-titica⁵⁵ e preenchida com Tijuco⁵⁶, que consistia em uma argamassa de barro misturado com palha ou capim. Parecidas com as primeiras casas de Belém que estavam localizadas em uma área cujo nome era Cidade e foi propriedade do 7º Capitão mor da Capitania paraense que tempos depois construiu a igreja de Nossa senhora do Carmo⁵⁷.

Em dezembro de 1754, o capitão-general Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1700-1769) chegou a Mariuá onde contratou os serviços de Filipe Frederico Sturm que estava a serviço da comissão para as demarcações dos domínios lusitano e espanhol na América⁵⁸. O engenheiro alemão foi incumbido de aprimorar as condições urbanas do povoado.

⁵² Em 5 de setembro de 1850, D. Pedro II por meio da Lei 592 cria a Província do Amazonas desmembrada da Província do Grão-Pará.

⁵³ Como os desenhistas eram conhecidos entre os séculos XVIII e XIX

⁵⁴ Arvore conhecida regionalmente por Sucupira

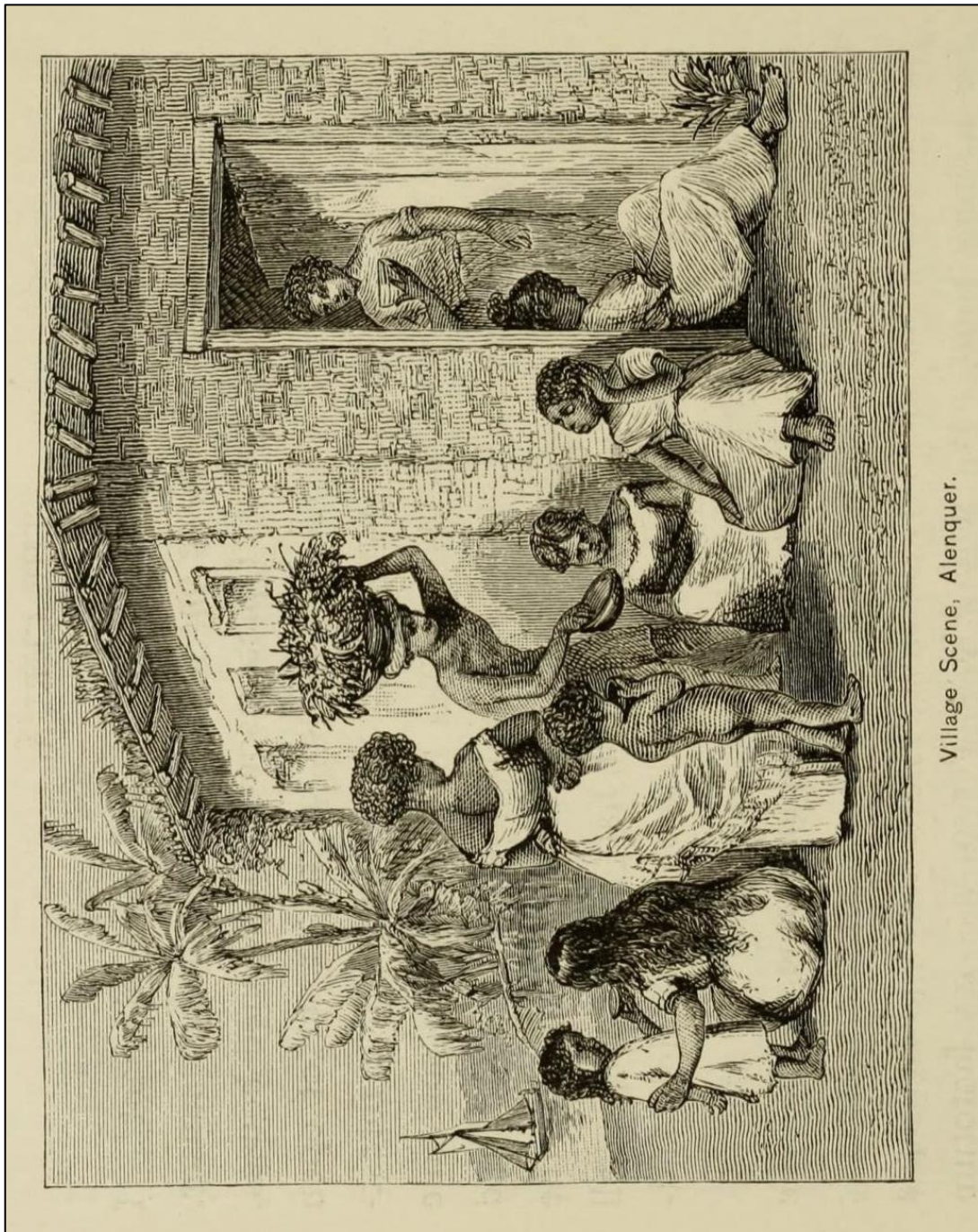
⁵⁵ Espécie de cipó

⁵⁶ Palavra em Tupi que significa barro, lama ou lamaçal.

⁵⁷ FERREIRA, A. R. **Miscelânea histórica para servir de explicação ao prospecto da cidade do Grão-Pará**. [s.l.]:[s.n.]. 1784. Fundação Biblioteca Nacional: **Guia de Coleções de Manuscritos** (Pop: 236) - Inventário Topográfico de Manuscritos Microfilmados - Inventário eletrônico (Base Mfilme) 4 rolos. Não paginados

⁵⁸ BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. Ensaio Chorographico do Pará. 1839.

Imagem 9 - Village Scene, Alenquer – 1879. Arquivo digital: 581 KB.



Village Scene, Alenquer.

Autor: Alfred (1843 - 1903) Fonte: Brazil The Amazons and the Coast' 1879, p.296

Ruas foram abertas, uma praça construída e um prédio levantado para residência do demarcador espanhol. O Palácio das demarcações e a casa de espera também foram construídos nesse período⁵⁹. Em 1755, por meio da carta-régia

⁵⁹ <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/amazonas/barcelos.pdf>

datada de 3 de março, D. José I⁶⁰ (1714-1777) cria a Capitania de São José do Rio Negro. Mendonça Furtado, então governador do Estado do Grão-Pará e Maranhão que instala a Capitania, cuja sede era Barcelos⁶¹ (Imagens 10 e 11), em 7 de maio de 1758, nomeia como primeiro governador seu sobrinho Joaquim de Mello e Póvoas (1758-1761).

Na Carta Régia de 3 de Março de 1755, por meio da qual criou a Capitania do Rio Negro, era explícita a apreensão quanto à disposição das ruas, praças e casas. O modelo deveria obedecer aos padrões lusitanos confrontando os hábitos locais, por exemplo:

(...) determinado dia, no qual, sendo presente o povo, determinareis o lugar mais próprio para servir de praça, fazendo levantar no meio dela o pelourinho, assinalando áreas para se edificar uma igreja como também as outras áreas competentes para as casas das vereações e audiências, capelas e mais oficinas públicas, fazendo delinear as casas dos moradores por linha reta, de sorte que sejam largas e ruas. (MEDONÇA 1963, p.63)⁶²

Foi uma época cuja economia compreendia a agricultura de subsistência, as drogas do sertão e uma acanhada atividade pecuária. O desenvolvimento demográfico de Belém e Barcelos (Imagens 10 e 11) se deram durante o governo de Pombal (1699-1782), com a Companhia de Comércio do Grão-Pará e Maranhão (1755). Porém, com a queda do governo pombalino a Companhia de Comércio foi extinta, o valor das especiarias no mercado da Europa despencou e com esses fatos a economia paraense colapsou. Em 1784, Belém era formada por dois bairros, a saber, Campina, cujas ruas de barro e areia eram parecidas com pequenos caminhos onde se destacava o mais largo denominado Cadeia; o outro bairro conhecido por Cidade, cujos caminhos estreitos com pequenos declives formavam verdadeiros tijucos, o que estimulou o avanço urbano para as localidades mais altas onde predominaram as casas térreas conhecidas por rocinhas⁶³. O pudor dos Mazombos⁶⁴ estava exposto nas gurupêmas⁶⁵ que além de enfeitarem as janelas

⁶⁰ Filho de D. João V, que ascendeu ao trono em 1750.

⁶¹ Outrora aldeia do tuxaua Camandari da nação Manau, à margem direita do Rio Negro onde, em 1728, o frade Matias de São Boaventura fundou a missão Carmelita de Missão de Nossa Senhora da Conceição de Mariuá. O nome português Barcelos foi designado por Mendonça Furtado.

⁶² MENDONÇA. Marcos Carneiro de. **A Amazônia na Era Pombalina: Correspondência Inédita do Governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado, 1751-1759**, Rio de Janeiro, Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, 1963. Vol. I p. 384.

⁶³ Cujos arrabaldes eram utilizados para atividades agropecuárias.

⁶⁴ Filhos de portugueses com africanos.

protegiam a intimidade familiar, pois existia um receio de [...] que se lhes vejam as mulheres e as filhas, e que se lhes devassem as casas, onde aliás não há mais do que redes nas salas. (FERREIRA, 1784)⁶⁶.

Imagem 10 - Villa de Barcelos [Cartográfico] / Planta levantada pelo Capit. Felliipe Sturm - Arquivo digital: 229 KB.



Autor: Felliipe Sturm (1760 - 1847) Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil)

⁶⁵ Traçado fino de pano utilizado como cortina.

⁶⁶ FERREIRA, A. R. **Miscelânea histórica para servir de explicação ao prospecto da cidade do Grão-Pará.** [s.l.]:[s.n.]. 1784. Não paginado.

Manuel da Gama Lobo d'Almada (1745 - 1799) assume o governo da Capitania do Rio Negro em 1787. Preocupado com possíveis invasões espanholas, levou a sede da Capitania para o Lugar da Barra, localizado na confluência dos rios Negro e Solimões. Durante sua administração, foram construídas fabricas (ALMADA 1861) de redes, panos de algodão; cordoaria piaçaba e calabrês; olaria; fábrica de velas; padaria de pão de arroz e um açougue. Quanto aos indígenas, sua política era bem clara:

(...) descer estes Tapuios do matto, onde elles, a seu modo, vivem com mais comodidade do que entre nós, he necessario persuadir-os das vantagens da nossa amizade; sustental-os, vestil-os, não os fadigar querendo-se deles mais serviço do que elles podem; e fazer-lhes pagar promptamente, e sem uzura, o que se lhes promette, o que se lhes deve, o que elles tem ganho com o suor do rosto, e ás vezes com risco de suas vidas. (ALMADA 1861, p.679)⁶⁷

Na primeira metade do século XIX, a situação se agravou para a região amazônica quando, ao aderir à Revolução Constitucionalista do Porto, o Grão-Pará em 1820 é tomada pela agitação política e pelo sentimento de submissão à Corte de Portugal. A província do Grão-Pará rompeu politicamente com Portugal um ano depois da proclamação da independência, pois existia a resistência dos mandatários que viriam causar futuros conflitos⁶⁸. Porém, a inclusão efetiva da região amazônica ao Império brasileiro ainda necessitaria de maior atenção e esforço. Aliado a distância do Pará⁶⁹ aos centros culturais, econômicos e políticos do Império, encontravam-se lá grandes espaços verdes quase infinitos em sua imensidão aos olhares humanos e completamente despovoados. Em 1826, sob o discurso do desenvolvimento da região, o deputado pelo Grão-Pará, Romualdo Antônio de Seixas (1787-1860)⁷⁰, apresentou o projeto para elevação à província do Amazonas aprovado somente, em 5 de setembro de 1850 pela Lei n.º 582.

⁶⁷ ALMADA, Manuel da Gama Lobo de. **Descrição Relativa ao rio Branco e seu Território** [1787]. In: Revista Trimestral do Instituto Histórico e Etnographico do Brasil - Tomo XXIV. Rio de Janeiro, n.º 4, 1861, p. 617 - 683.

⁶⁸ Referimo-nos ao movimento que ocorreu na província do Grão-Pará, entre os anos de 1835 e 1840, denominado Cabanagem.

⁶⁹ Na época era a única cidade da região amazônica, pois a até então Barra do Rio Negro ainda se encontrava a sombra da liderança política Belém. Em 1850 a Vila da Barra do Rio Negro adquire a condição de capital com o nome de Manaus cujo significado é Mãe dos Deuses e possui a origem na língua indígena dos *Manáos*.

⁷⁰ Em 1841 era o único arcebispo do Brasil e dirigiu a cerimônia de sagração de D. Pedro II, Imperador do Brasil.

Depois de três anos de viagem (Imagem 12), chega a Belém em 16 de setembro de 1828, com 22 anos de idade, o naturalista Antoine Hercule Romuald Florence, ou como era comumente conhecido, Hercule Florence (1804-1879)⁷¹ e se hospeda na casa do comandante das armas da Província, o General João Paulo dos Santos (1788-?). Encantado com o que podia ver ressaltou a divisão da cidade em dois bairros separados por uma praça: Cidade é Campina, achou estranho que ao lado do Palácio da presidência houvesse um teatro cujas obras inacabadas se encontravam em ruínas. A esquerda, ainda no Bairro Cidade se erguia

(...) a catedral, no fundo de um largo de menores dimensões, belo templo do mesmo estilo e tamanho que o de São Francisco de Paula no Rio de Janeiro. Nessa praça ficam também a igreja da Misericórdia, o palácio do bispo, antigo colégio de jesuítas, o hospital e um fortim banhado pelas águas do rio. Seguindo uma rua bem reta que da catedral se dirige para o poente, chega-se ao arsenal de marinha, onde vi no estaleiro uma fragata de 54. (FLORENCE 2007, p. 273)⁷².

Também lhe chamou a atenção, no bairro da Campina, a localização da igreja e o convento dos carmelitas bem próxima ao mar, as casas que se destacavam, pois pareciam ser de arquitetura solida cujas construções eram feitas em parte de cantaria⁷³ vinda de Portugal como lastro de navios; seguindo em direção ao sul pelos passeios, cercados de densa vegetação, encontrava-se o jardim botânico.

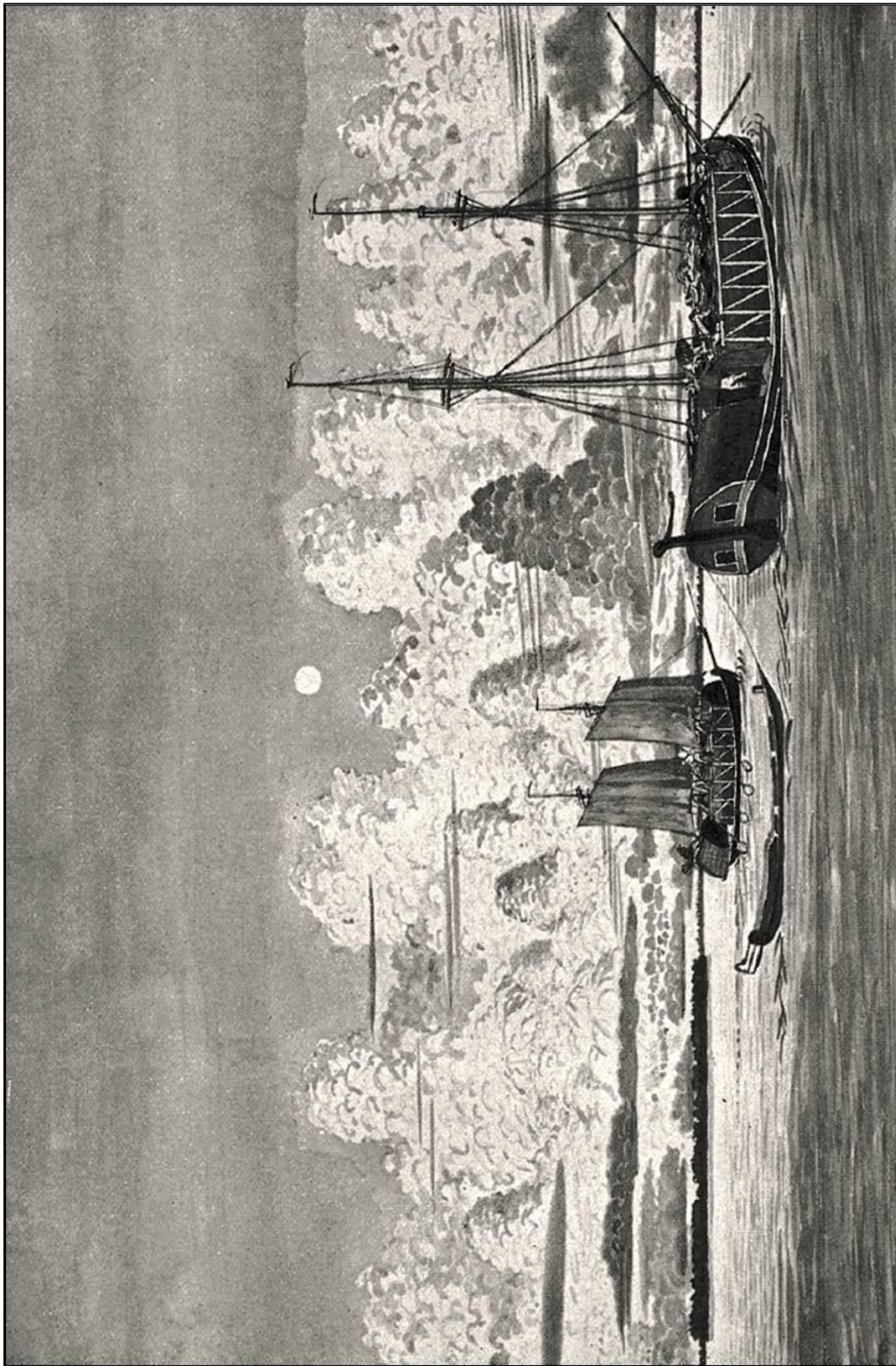
Ficou claro que Florence (2007) se incomodara com a ambição de Pombal no que se referia à estruturação do Império português na Amazônia brasileira. Por exemplo, na frase “Na esperança de fundar o mais vasto Império do mundo”, o autor revela, em tom crítico o descontentamento com o sistema político infligido por essas plagas. Seguindo com a leitura deparamos com o projeto de desenvolvimento arquitetado por Pombal: “[...] querendo levantar-lhe a capital à margem do maior rio da Terra, tinha o ministro escolhido à cidade do Grão-Pará em razão de sua colocação sobre o Amazonas, cujo curso de milhares de léguas é caminho franco e aberto para os Andes.” (FLORENCE, 2007, p. 274).

⁷¹ Florence tinha planos para viajar até a Barra do Rio Negro porém com a doença do cônsul Langsdorff a missão foi encerrada antes que pudesse concretizar seu intento.

⁷² FLORENCE, Hércules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829**. Tradução do Visconde de Taunay. Brasília: Senado Federal, 2007

⁷³ Pedra desbastada ou cortada geralmente em paralelepípedos.

Imagem 12 - Vista do Amazonas, perto de Monte Alegre. Arquivo digital: 581 KB.



Autor: Hercule Florence (1804 - 1879) Fonte: Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas2007, p.269

Outra preocupação do autor repousa sobre os nomes⁷⁴ dos lugares que haviam sido trocados para satisfazer a necessidade portuguesa de se firmar no Brasil: “[...] nesse período também se construiu a fortaleza de Macapá, mudando-se, talvez para tornar mais português a região toda, os nomes das cidades e povoações de indígenas, que eram, para outros de caráter perfeitamente lusitano, tais como Santarem, Óbidos, Alter do Chão, Almerim, etc” (FLORENCE, 2007, p. 274)⁷⁵.

Em 1830, uma comissão comandada pelo militar português Antônio Ladislau Monteiro Baena (1782-1850)⁷⁶ foi instituída com a missão de organizar a estatística da província paraense. O trabalho foi concretizado em 1833 e foi impresso na *typographia de Santos e Menor*, de propriedade de Honório Jose dos Santos e somente publicado em 1839 sob o título de “Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará”.

Entre as páginas cuidadosamente redigidas encontramos uma descrição detalhada da cidade de Belém principiando com a disposição dos bairros: “Divide-se a Cidade em duas Freguesias: uma da Sé, e outra da Senhora Santa Anna da Campina. A primeira teve principio em 1616: compõem-se hoje de 699 domicilios: e a segunda foi estabelecida em 1727, e consta de 1\$236 casas.” (BAENA, 2004, p. 233)⁷⁷.

A escolha dos espaços públicos para serem descritos colaboraram para a difusão do significado na compreensão da cidade de Belém. É possível uma leitura historiográfica cronológica a partir do olhar, das seleções praticadas por parte de quem faz a cidade se representar, seja por meio da escrita ou das imagens. Na sequência de descrições, é possível encontramos como fio condutor a preocupação com a qualidade da espacialidade em Belém:

⁷⁴ Coube à Francisco Xavier de Medonça Furtado, irmão do Marques de Pombal, a obrigação da mudança dos nomes.

⁷⁵ FLORENCE, Hércules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829**. Tradução do Visconde de Taunay. Brasília: Senado Federal, 2007

⁷⁶ Para conhecer melhor o trabalho de Baena ver: Antônio Ladislau Monteiro Baena. **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.

⁷⁷ BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004, 432p.

Consta a cidade de 35 ruas de largura conveniente em umas e minguada em outras; dez são por ora meros caminhos recém-abertos, dos quais algum estio sendo de raríssimo uso pela sua má qualidade, e pelos algares procedidos das enxurradas e vinte e cinco são orladas de edifícios na maior parte polidamente construídos e simples; muitos de um andar e poucos de dois; as mesmas ruas imperfeitamente alinhadas, muitas destituídas de calçada, e outras mal empedradas, porém todas assinaladas desde 1804 com uma inscrição alva em campo negro do respectivo nome nas esquinas, e os edifícios distintos pelo número escrito na verga da porta à semelhança das denominações das ruas. (BAENA, 2004, p. 234)⁷⁸.

Ao acompanharmos as páginas do “Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará”, verificamos que a descrição de Belém é tecida por meio do percurso espacial de Baena sobre o espaço público. A construção do imaginário repousa sobre os sentidos que algumas palavras provocam, tais como: minguada; má qualidade; ruas imperfeitamente alinhadas; muitas destituídas de calçada, e outras mal empedradas, de fato a economia na Amazônia brasileira era morosa, deficitária e construída sobre a tradição patriarcal⁷⁹. A representação da cidade está assim baseada na relação de dicotomias entre a civilização, sob o modelo social europeu, e a estagnação econômica, também fundamentada sob o modelo europeu importado de Portugal.

No final da primeira metade do séc. XIX, Belém era a “[...] residence of a President appointed by the Emperor of Brazil, and of a Bishop whose see extends two thousand miles into the interior, over a country peopled by countless tribes of unconverted Indians.” (WALLACE, 1853, p.02)⁸⁰. Possuía 15.000 habitantes e o núcleo urbano era constituído por quatro bairros (Imagem 13), a saber: a Freguesia da Sé e a Freguesia de Sant`Ana, cujas ruas estreitas e os quarteirões irregulares compunham o centro comercial próximo ao rio; a Freguesia da Trindade mais ao centro de Belém e o bairro Umarizal criado em 1848 com seis travessas e duas ruas onde se agrupavam as fazendas e moradias dos mais humildes e por isso conhecido como bairro periférico. As casas eram, em sua maioria, pintadas de branco “[...] com seus telhados vermelhos, as numerosas torres e os zimbórios das igrejas e conventos, as copas das palmeiras que dominam as construções, tudo nitidamente

⁷⁸ BAENA, António Ladislau Monteiro. **Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004, 432p.

⁷⁹ Sugerimos para aqueles interessados em compreender a relação entre meio ambiente e economia na Amazônia brasileira a leitura de PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888)**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

⁸⁰ WALLACE, A. R. **Narrative of travels on the Amazon and Rio Negro, with an account of the native tribes, and observations on the climate, geology, and natural history of the Amazon valley**. London: Reeve & Co. 1853

destacado no claro azul dos céus, dão uma impressão de leveza e de alegria das mais gentis”. (BATES, 1863, p.32)⁸¹.

Percebemos a preocupação do artista em ressaltar a conversa entre os homens que compõe o primeiro plano da obra. A ausência de um maior número de pessoas na rua indica a vida lenta evidenciada na tranquilidade daquele que está sentado a fumar um longo cachimbo e daqueles que, em pé, esboçam movimentos curtos com os braços nos levando a crer que o assunto estava interessante. As casas cuja representação artística corresponde as taipas de mão e de pilão compõe em perspectiva o segundo e terceiro planos, respectivamente, que se encerram em uma pequena moradia ao lado da capela.

Poucas pessoas se aventuravam a caminhar nos horários entre meio dia e o início da tarde, nota-se que a “[...] floresta perene forma, do lado de terra, um caixilho completo à cidade, e para os lados dos subúrbios veem-se pitorescas casas de campo, meio escondidas na luxuriante vegetação. O porto estava apinhado de canoas indígenas e de outras embarcações, grandes e pequenas”. (BATES, 1863, p.32)⁸².

Ao chegar a Belém em 26 de maio de 1848, Wallace se sente traído pela expectativa construída sobre os relatos de seus antecessores que enfatizaram a exuberância da Amazônia e a falta de um comportamento civilizado da população. Ele expressa tal sentimento quando escreve que em “[...] peregrinações anteriores foi confinado a Inglaterra e uma curta viagem no Continente, para que tudo aqui tinha o charme de perfeita novidade. No entanto, no geral, fiquei desapontado”. (WALLACE, 1853, p.04, tradução nossa)⁸³. Nessa época do ano, o clima equatorial úmido proporcionava chuvas em abundância que se iniciam em janeiro e findam entre os meses de maio e junho. Devido ao fenômeno da continentalidade, durante as noites a temperatura era bem mais agradável ao europeu. As pessoas se moviam de forma lenta, as conversas eram longas e os encontros se davam na rua após a chuva que teimosamente se apresentava anunciando o final do dia. Não eram

⁸¹ BATES, H. W. **The Naturalist on the River Amazons**: A Record of Adventures, Habits of Animals, Sketches of Brazilian and Indian Life, and Aspects of Nature Under the Equator, during eleven years of travel. Londres: John Murray, 1863.

⁸² Idem.

⁸³ WALLACE, A. R. **Narrative of travels on the Amazon and Rio Negro, with an account of the native tribes, and observations on the climate, geology, and natural history of the Amazon valley**. London: Reeve & Co. 1853

preguiçosos e nem desprovidos de civilidade aqueles que o abrigaram, o viajante entendeu que o clima ditava o comportamento daqueles que ali moravam:

A impressão geral da cidade para uma pessoa recém chegada da Inglaterra não é muito favorável. Existe uma falta de asseio e ordem com uma aparência de abandono e deterioração. Tais evidências de apatia e indolência, parece uma experiencia incomoda. Mas isso desaparece rapidamente, e algumas destas peculiaridades são vistas como sendo dependente do clima. (WALLACE, 1853, p.07, tradução nossa)⁸⁴.

Imagem 13 - Chapel at Nazaré, near Pará - Arquivo digital: 547 KB.



Fonte: Narrative of travels on the Amazon and Rio Negro (1853, p.14). Autor: Alfred Russel Wallace 1823-1913)

Para o colega de viagem de Wallace, Henry Walter Bates (1825-1892) os moradores de Belém possuíam características imprudentes. Ervas e pequenos arbustos cobriam o solo arenoso. A área pantanosa abrigava as fontes públicas (Imagem 14) onde as lavadeiras, “bandos de negras barulhentas” (BATES 1863,

⁸⁴ Idem

p.41)⁸⁵, esforçavam-se entre cantos e o barulho dos panos esfregados nas pedras para limpar a sujidade da população. Os cantos das negras somente deixavam de ser ouvidos quando as juntas de bois chegavam carregando barris para, do rio Amazonas, abastecer de água a cidade de Belém.

O rio Amazonas e seus afluentes preconizavam que o desenvolvimento econômico da região estava destinado a abrir caminho por entre igarapés, rios, corredeiras e cachoeiras. A tecnologia da navegação a vapor, utilizada durante o século XVIII na Europa apresentava fortes indícios de ser o instrumento ideal no projeto civilizador do Império para Amazônia. Tal projeto previa que a navegação sobre o rio Amazonas deveria ser praticada somente por empresas que não estivessem atreladas a capitais internacionais salvaguardando a soberania brasileira na região amazônica⁸⁶. Providencialmente, no dia seguinte à elevação do Amazonas a Província, como medida complementar à Lei n.º 582⁸⁷, foi sancionada a Lei n.º 586⁸⁸:

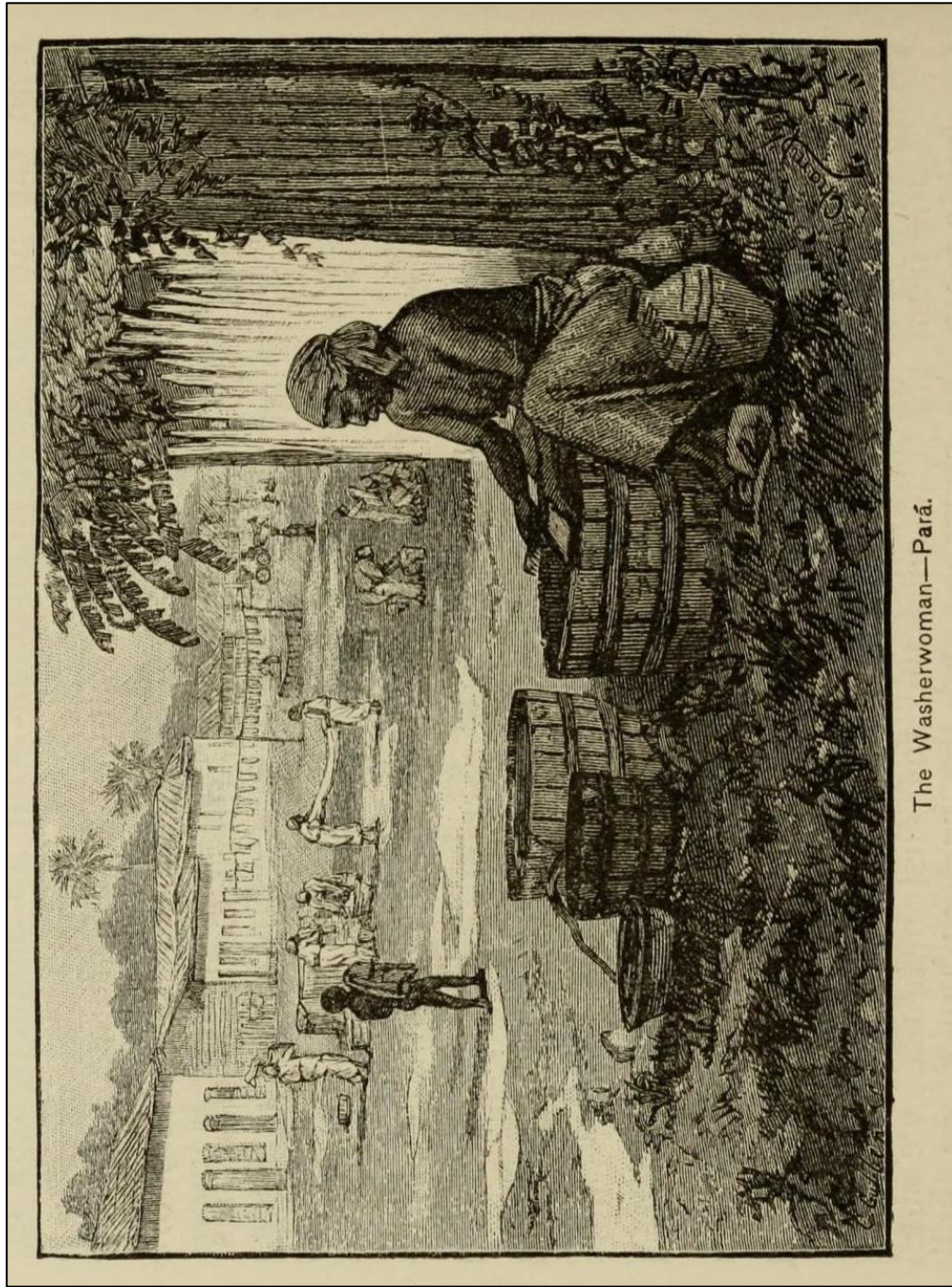
⁸⁵ BATES, H. W. **The Naturalist on the River Amazons**: A Record of Adventures, Habits of Animals, Sketches of Brazilian and Indian Life, and Aspects of Nature Under the Equator, during eleven years of travel. Londres: John Murray, 1863.

⁸⁶ O Império brasileiro não foi o único a perceber a importância do rio Amazonas para a região. Com o objetivo de descarregar suas mercadorias na província do Grão-Pará, zarpa em 1826, um navio a vapor da *Amazon Steam Navigation Company*, cujo proprietário foi Le Roy, Bayard & Co. O filho de juiz da Corte Suprema dos Estados Unidos estava no comando da embarcação que intencionava prosseguir pelo rio Amazonas até Bolívia, Peru e Colômbia. Porém, o intento imergiu na política de clausura do rio Amazonas impetrada por parte do Império. Em 1828 a fundação da Sociedade Promotora da Agricultura, Colonização, construção de Embarcações, Comissões, Indústria Paraense na cidade de Belém realizou uma tentativa para introduzir a navegação a vapor no Amazonas. O processo durou até 1834 quando a Câmara dos Deputados vetou o projeto por parte de seu capital ser inglês. (Anais da Câmara dos Deputados, sessão de 22 de julho de 1834). Em 1837 o prussiano João Diogo Sturz se empenha em criar uma companhia de navegação, porém o capital ainda era misto. O processo se estendeu por 23 (vinte e três anos) para ser recusado em 1864.

⁸⁷ Lei nº 582, de 05 de setembro de 1850. Coleção de Leis do Brasil. 31/12/1850

⁸⁸ Lei nº 586, de 06 de setembro de 1850. Coleção de Leis do Brasil. 31/12/1850

Imagem 14 – The Washerwoman – 1879. Arquivo digital: 189 KB.



The Washerwoman—Pará.

Autor: J. Wells Champney Alfred (1843 - 1903). Fonte: Brazil The Amazons and the Coast' 1879, p.56

Art. 2º O Governo he autorizado:

§ 1º A estabelecer desde já no Amazonas, e aguas do Pará a navegação por vapor, que sirva para correios, transportes, e rebocagem até as Provincias visinhas, e territorios estrangeiros confinantes, consignando prestações a quem se propuzer a manter a dita navegação ou empregando embarcações do Estado.

Com a liberação da navegação a vapor, em 1853⁸⁹, o palco em que as transformações da paisagem local se realizavam estava em sua fase mais avançada. Os cenários urbanos e rurais começaram a sofrer uma forte transformação seja por parte da colonização conduzida pela companhia de navegação, seja por parte do comércio da borracha. Nesse período, a Província do Amazonas era constituída de 28 (vinte e oito) freguesias, 31 (trinta e um) povoados e uma cidade, a saber, Barra do Rio Negro. Por sua vez, a Província do Pará contava com um total de 47 municípios entre Comarcas, Termos e Freguesias e sua principal cidade, Belém.

Na segunda metade do século XIX, cresceram as transações comerciais em Belém e Manaus. As exportações e as viagens fluviais na região passam a sofrer um aumento considerável o que dá início a etapa de avanços na estrutura urbana. A classe mais abastada da sociedade paraense e amazonense, até então, não aceitavam com tranquilidade a indústria extrativa do látex, primeiro por ser um risco às plantações e fazendas de gado e segundo por ameaçar o comércio urbano, pois as áreas onde se encontravam os seringais mais produtivos não eram as propriedades utilizadas para as atividades agropecuárias.

Aos poucos, novos povoados surgiram em locais estratégicos que trocavam de lugar para bem servir as necessidades da extração da borracha. Alguns desses

⁸⁹ Decreto nº 1.037, de 30 de Agosto de 1852: Tomando em consideração o que Me representou Ireneo Evangelista de Sousa, pedindo a faculdade de incorporar huma Companhia para o estabelecimento da navegação por vapor no rio Amazonas: Hei por bem, de conformidade com o § 1º do Art. 2º da Lei Nº 586 de 6 de Setembro de 1850, Conceder-lhe o privilegio exclusivo por trinta annos para o dito fim, sob as condições que com este baixão, assignadas por Francisco Gonçalves Martins, do Meu Conselho, Senador do Imperio, Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio: ficando porêem o contracto dependente de approvação do Corpo Legislativo no que respeita á isenção de direitos, de que trata a primeira parte da 8ª das referidas condições. (Coleção de Leis do Império do Brasil - 1852, Página 359 Vol. 1 pt. II - Publicação Original)

povoados foram transformados em cidades (BITENCOURT, 1926)⁹⁰ como é o exemplo de Carauari e Eirunepé no rio Juruá; Lábrea, Boca do Acre e Canutama no rio Purus; Manicoré e Humaitá no rio Madeira. Porém, esses povoados pouco ou quase nada aproveitaram da *Belle Époque* que a Amazônia Brasileira estava por desfrutar. O excedente do valor produzido da extração e exportação da borracha se concentrava nas capitais onde estavam localizadas as empresas responsáveis (Imagem 15) pela exportação, ou seja: Belém e Manaós⁹¹.

Imagem 15 - Paço da Camara dos deputados, em 11 de julho de 1853 - Lisboa Serra - Ribeiro. Arquivo digital: 2,78 MB.



Fonte: http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&DataIn=11/7/1853

⁹⁰ BITENCOURT, Agnello, *Chorographia do Estado do Amazonas*. Manaus: Typographia Palácio Real, 1926.

⁹¹ O nome Manaus foi grafado pela primeira vez em 1908 na tipografia do escritor Bertino de Miranda.

A Província do Amazonas formava uma só Comarca com quatro Municípios, são eles: Manaós, Barcelos, Ega e Luséa; vinte freguesias, dezoito Distritos de Paz, duas delegacias e onze subdelegacias⁹². Até a primeira metade do século XIX o feijão, mandioca, açúcar e o algodão eram suficientes para o consumo interno cujo excedente era exportado (MOOG, 1975)⁹³. Em Manaós, os produtos exportados consistiam em “[...] castanha-do-pará, salsaparrilha e peixe, e em troca, recebem tecidos de algodão de qualidade inferior, provenientes da Europa, além de grandes quantidades de facas, contas, espelhos e outras bugigangas empregadas no comércio com os índios, que fazem desta cidade o seu entreposto geral.” (WALLACE, 2004, p.215)⁹⁴. O final do sistema agrícola, que até então se mostrava satisfatório, foi baseado no aumento dos preços do látex encerrando “[...] o ciclo de policultura e das indústrias”. (MOOG 1975, p.25)⁹⁵. O embate manauara a partir da segunda metade do século XIX era se livrar dos resquícios de dependência em relação ao Pará seja por meio dos modelos econômicos, levando em consideração o Código Comercial do Império do Brasil – Lei nº 556, 25 de junho – a extinção do tráfico africano de escravos – Lei Eusébio de Queiros, 4 de setembro – a regulamentação das terras – Lei de Terras, 18 de setembro – e o modelo político que se instaurava com a elevação do Amazonas à categoria de Província, todos eventos ocorridos em 1850. Porém, a abertura do rio Amazonas à navegação a vapor e a exploração da borracha impactaram com maior vigor na reestruturação e criação de povoados e vilas na malha urbana da Amazônia ocidental. Essa era a forma de facilitar o provimento de combustível – madeira – para os Vapores de pontos de carga e descarga de pessoas e mercadorias. Além disso, o Governo da Província formula a Lei n.º 19, de 25 de novembro de 1853⁹⁶, que permite a introdução do “Comércio de Canoas, chamado de Regatão” na cultura comercial da Amazônia que, se por um lado, favorecia a exploração e extorsão dos trabalhadores da floresta e dos pequenos comerciantes (PENNA, 1973)⁹⁷, por outro contribuiu para o

⁹² Amazonas (Província) Presidente (Tenreiro Aranha) Auto da instalação... 1 de janeiro de 1852. Original não localizado. Microfilmada da reedição (Center for Research Libraries - Global resources Network) .

⁹³ MOOG, Vianna. O Ciclo do Ouro Negro - Impressões da Amazônia. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1975

⁹⁴ WALLACE, Alfred Russel. **Viagens pelo Amazonas e Rio Negro**. Brasília: Senado Federal, 2004

⁹⁵ Op cit.

⁹⁶ Coleção das Leis da Província do Amazonas de 1853, Barra do Rio Negro: Typographia de M. S. Ramos. Biblioteca Ramayana de Chevalier do Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas

⁹⁷ PENNA, D. S. Ferreira. Obras Completas: Volume I. Belém: Conselho Estadual de Cultura. 1973.

projeto de civilização do Governo (GOULART, 1968)⁹⁸. A partir de 1860, as interiorizações por meio da navegação a vapor e dos Regatões conjuntamente com a exploração do látex incentivam a criação de vilas no alto Amazonas diminuindo o povoamento no Rio Negro.

A dez dias de viagem de Belém⁹⁹, Manaós era uma cidade recortada por igarapés, em seu projeto urbanístico, vencendo ladeiras e morros, era possível se encontrar duas igrejas, uma praça cercada por 17 ruas, que além de curtas eram acidentadas; 245 casas distribuídas pelo ziguezague dos igarapés responsáveis por definir os limites entre os bairros. Umas casas se destacavam em relação a outras, eram os sobrados que se opunham as pequenas casas de taipa de mão cobertas de palha. Existia uma biblioteca pública onde as pessoas poderiam ler o “Estrela do Amazonas”, primeiro periódico em circulação. É nesse período que apareceu o Estado enquanto produtor do espaço urbano construindo uma paisagem cultural que atendesse as necessidades estéticas europeias que se entremeava de forma antagônica as necessidades dos moradores¹⁰⁰.

Até 1840, a maioria das ruas centrais de Belém eram estreitas e sem pavimentação, as casas que se destacavam eram em menor quantidade se somente poderíamos observá-las na rua central, pois nas demais se encontravam as casas dos moradores menos abastados casas, que por sinal, ainda estavam marcadas pelas ações do movimento cabano. Quase todas as “[...] ruas têm casas pontilhadas de balas ou varadas por projéteis de canhão. Algumas foram apenas ligeiramente avariadas, outras quase que completamente destruídas. Dentre estas últimas algumas foram restauradas, outras abandonadas” (KIDDER, 1980 p. 184)¹⁰¹. Porém, no início da segunda metade do século XIX a Caixa Filial do Banco do Brasil e o Banco Comercial da Província do Pará foram instalados em Belém, a cidade usufruía de um projeto urbanístico que compreendia ruas de “[...] bom aspecto. Veem-se muitas casas distintas, grandes e bonitas, verdadeiros palácios em miniatura, mas todas antigas, do tempo em que Portugal se trasladou para o Brasil

⁹⁸ GOULART, J.. **O regatão**. Rio de Janeiro: Conquista 1968

⁹⁹ Tempo que os barcos a vapor necessitava para cumprir o trajeto.

¹⁰⁰ Estaremos abordando com maior vigor esse assunto no capítulo 3.

¹⁰¹ KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanências nas províncias do Norte do Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

e o Pará deveria ser uma capital.” (AVÉ-LALLEMANT, 1961 p. 27)¹⁰². Apesar de possuir um projeto urbano que impressiona, Belém ainda era deficitária na sua capacidade de hospedar os viajantes, as hospedarias se assemelhavam aos albergues portugueses, conhecidos no Rio de Janeiro pelo nome de cortiços, cujo mal cheiro que impregnava o lugar afugentava até o menos exigente que por lá passava¹⁰³.

Nos anos iniciais de 1850 era possível perceber nos portos de Belém e Manaus que a exploração e o comércio da borracha começavam a se destacar em detrimento as culturas do arroz, o tabaco, o algodão, o café, o cacau e da castanha. Nesse mesmo ano, a borracha representava 2,3% das exportações brasileiras que em relação às exportações do açúcar com 30,1% e do café, líder com 48,8% (WEISTEIN, 1993)¹⁰⁴ parecia ser insignificante para o País, mas para a região amazônica esse percentual modificou a economia local e com ela o projeto urbano das pequenas cidades as transformando em metrópoles. Os lucros altíssimos com a exportação da borracha resultaram na migração da mão de obra para onde poderia se encontrar o habitat da seringueira, ou seja, a Floresta Amazônica. Com isso a produção agrícola decaiu forçando a importação dos estados da região nordeste e sudeste do país.

Enquanto o seringueiro vivia em estado contínuo de sobrevivência na floresta em condições muitas vezes insuportáveis dividindo o espaço com animais selvagens e insetos peçonhentos; os moradores de Belém e Manaus desfrutavam de toda a comodidade que o dinheiro poderia comprar tais como: água encanada, iluminação e bondes elétricos, telefones e etc. fazendo par com capitais dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.

A extravagância, a fantasia vivida por parte daqueles que detinham a riqueza, tanto em Belém como em Manaus, podem ser traduzidas nas Casas Grandes, obras suntuosas. Enquanto que o interior desses estados, a Senzala sofria com o abandono e o descaso. Os espaços concretos de vivência representam a construção

¹⁰² AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelo norte do Brasil no ano de 1859**. Tradução de Eduardo de Lima Castro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1961

¹⁰³ Quando transpus a porta, recuei apavorado; parecia exatamente um desses albergues portugueses, os cortiços do Rio. Sujidade e um cheiro repelente me causaram positivamente náuseas. Fora esse não havia nenhum lugar melhor (AVÉ-LALLEMANT, 1961 p. 27).

¹⁰⁴ WEISTEIN, Barbara. **A Borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993

histórica do lugar (KOGA 2011, p.40)¹⁰⁵ e as intervenções dos sujeitos construtores, suas relações ideológicas, políticas, sociais e culturais na produção da paisagem cultural onde se cultua os hábitos civilizados. As elites econômicas e políticas, formadas principalmente por seringalistas, modificaram as capitais para atenderem às necessidades de consumo e luxo que um centro financeiro aos moldes europeus deveria possuir. Com isso, as prefeituras negociaram com os governos estaduais para que interviessem no embelezamento e saneamento urbano e, além dessas negociações, aumentaram os financiamentos e impostos municipais.

Desde a administração de João Baptista de Figueiredo Tenreiro Aranha¹⁰⁶ (1798 - 1861), é possível notar a preocupação com o embelezamento de Manaus. Em sua administração, Aranha elaborou uma planta croqui (Imagem 16) da cidade onde percebemos a relação do projeto urbano com a construção de pontes de madeira sobre os igarapés que cortavam a paisagem vernácula inclusive estabelecendo fronteiras entre os bairros. Por sua vez o Governador Eduardo Gonçalves Ribeiro¹⁰⁷ (1862 - 1900) foi o responsável por criar o plano diretor urbano de Manaus. Percebemos, então, que no início do século XIX, a cidade de Manaus possuía uma afinidade vigorosa com a natureza. Os rios e igarapés, as ruas irregulares onde casas de taipa se intercalavam entre árvores, as pontes de madeira que facilitavam a vida dos moradores para ir de um bairro a outro, as águas cristalinas que pousavam a margem de pequenas praias no centro da cidade eram lugar de encontro para as lavadeiras. A paisagem urbana (Imagem 16) ainda era percebida como parte de um paraíso natural pintada por viajantes e por suas visões românticas do exótico a ser explorado. O projeto de civilização idealizado por parte dos governos locais obrigou a paisagem vernácula a se submeter ao processo de produção e reprodução do espaço empreendido por aqueles, que influenciados pelas crenças europeias, se esforçam por encobrir ou aniquilar o que até então era incivilizado, feio ou antiquado.

O cenário a ser modificado por parte da ação intervencionista (LE GOFF 1998)¹⁰⁸ do Estado foi da comodidade passando para o embelezamento nos

¹⁰⁵ KOGA, Dirce. *Medidas de Cidades - Entre Territórios de Vida e Territórios Vividos*. São Paulo: Cortez - 2ª Ed. 2011

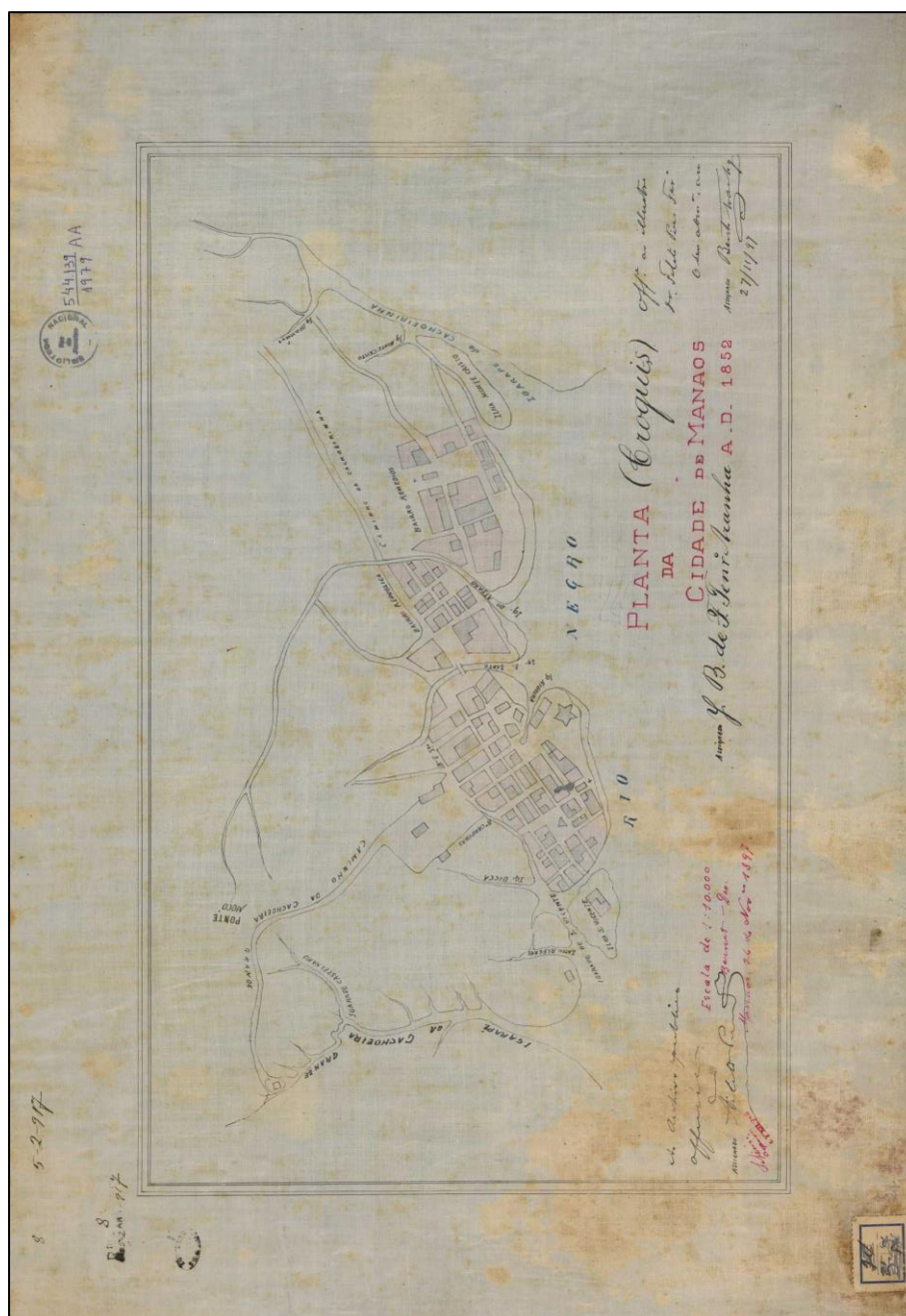
¹⁰⁶ Presidente da província do Amazonas de 1 de janeiro de 1852 a 27 de junho de 1852.

¹⁰⁷ Governou o Amazonas de 1890 a 1891 (primeiro mandato) 1892 a 1896 (segundo mandato).

¹⁰⁸ GOFF, Le Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: Unesp, 1998.

governos a partir da segunda metade do século XIX. A ideia foi de promover as transformações urbanísticas, que utilizaram como base e inspiração as cidades europeias, para que Manaus se tornasse atrativa aos imigrantes que por sua vez aqueceriam o comércio e o desenvolvimento de padrões de civilidade aumentariam. Alguns moradores entendiam essas mudanças como necessárias para o progresso, enquanto que outros acreditavam que não passavam de estorvos aos hábitos locais¹⁰⁹.

Imagem 16 – Planta da cidade de Manaus 1852 - 314 KB.



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil)

¹⁰⁹ Ver capítulo 3

Em determinado momento encontramos, juntos, o engenheiro e o médico representando a intervenção política do governo estadual que por sua vez simbolizava o projeto de civilização da Primeira República, pois, atendendo às solicitações “[...] de uma economia voltada para a exportação, o governo promoveu melhorias no setor de transporte e construiu novos portos (...) criaram campanhas contra doenças (...) que representava a maior ameaça à sua saúde bem como a reputação do país no exterior”. (MATOS 2002, p. 165)¹¹⁰.

O fato de que a ideia de civilização, compreendida por parte do governo estadual durante o período de maior exploração da borracha, ter modificado o status de cidade do rio ou cidade ribeirinha que Manaus era reconhecida para cidade urbana, trouxe consigo uma série de conflitos de ordem econômica, social, política e cultural. Lugares, espaços e territórios foram disputados, apropriados e desapropriados para que no tempo e no espaço a História pudesse ser realizada.

Vinte anos se passaram após a elaboração do Código Comercial do Império do Brasil¹¹¹ e o estilo colonial português das estreitas ruas de Belém nos bairros da Cidade Velha e da Campina fora preservado, masurgia a necessidade de ruas e avenidas que pudessem suportar o fluxo de mercadorias provenientes do comércio da borracha. Para sanar essa necessidade, foi estabelecido o sistema de transporte público (Imagem 17) e construído próximo ao cais do porto o Bulevar da República (Imagem 18), além de quiosques e praças para comodidade dos comerciantes (Imagem 19). Um sistema de esgoto foi construído; a iluminação a gás foi trocada pela elétrica, os bondes outrora puxados por mulas foram modificados para, também, utilizarem a energia elétrica (Imagem 20). Belém aderiu aos encantos arquitetônicos de Paris; foram construídos palácios e palacetes (Imagem 21 e 22) em estilo neoclássico e *art nouveau*, monumentos foram erigidos, praças, bosques e bulevares eram vigiados para que a elite sentisse segurança em seus passeios sobre as calçadas de mármore que eram o sinal da opulência ali instaurada, que ficavam somente a sombra da iluminação e dos bondes elétricos representantes do

¹¹⁰ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura. História, cidade e Trabalho**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002, p. 165.

¹¹¹ 1850

projeto de civilização do Governo de Antônio José Lemos¹¹² (1843 - 1913). Belém, depois do Rio de Janeiro e de Santos, foi...

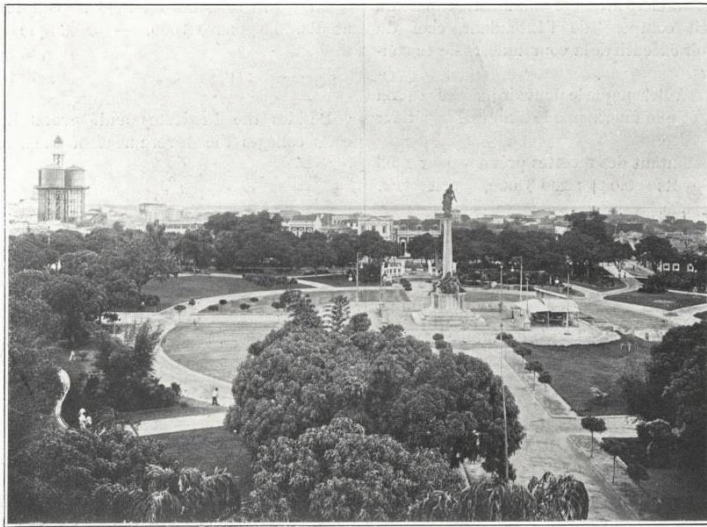
(...) o porto mais movimentado do Brasil, com uma população urbana que se aproximava rapidamente do quarto de milhão, em 1910. Possuía um sistema moderno de bondes elétricos, amplo serviço telefônico, água encanada e iluminação pública elétrica. As principais vias públicas eram bulevares uniformemente pavimentados, margeados de mangueiras, cujas frondes densas e graciosas protegiam os transeuntes do tórrido sol tropical. Diversas Praças públicas, grande e vistosamente ajardinadas, exibiam fontes, coretos e estátuas imponentes, e a Praça da Republica, localizada no centro da cidade, apresentava pomposos edifícios, tais como o Palácio do Governo e o Teatro da Paz. (WEINSTEIN, 1993: 219-220).

Imagem 17 – Praças e avenidas por onde foram incrementados os transportes públicos. Arquivo digital – 3,32MB



Fonte: Álbum do Pará 1901-1908, página 59.

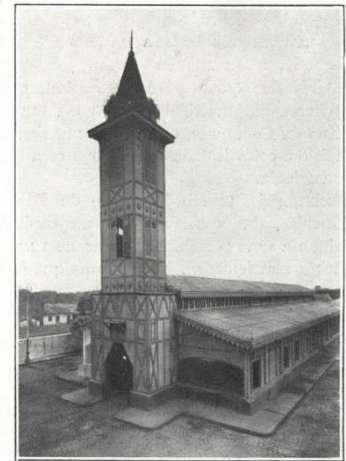
¹¹² Intendente de Belém de 1897 a 1911 (cargo que corresponde ao de Prefeito).



BELÉM. — PRAÇA DA REPUBLICA



BELÉM. — CASA DA RECEBEDORIA



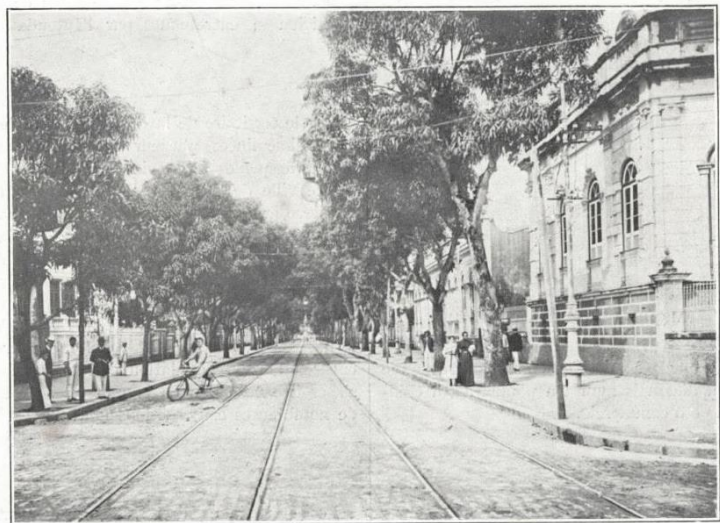
SUCCURSAL DO CORPO DE BOMBEIROS
(OBSERVATORIO)



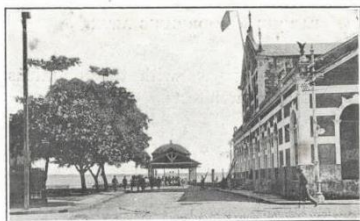
PARQUE « RODRIGUES ALVES »



BELÉM. — BOULEVARD DA REPUBLICA



BELÉM. — AVENIDA S. JERONYMO



BELÉM. — GUARDA-MORIA



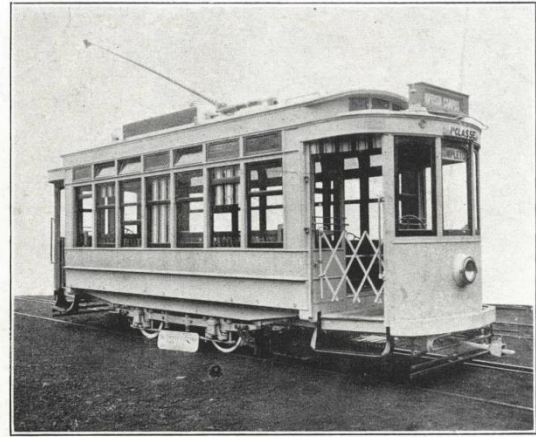
BELÉM. — RUA « CONSELHEIRO JOÃO ALFREDO »



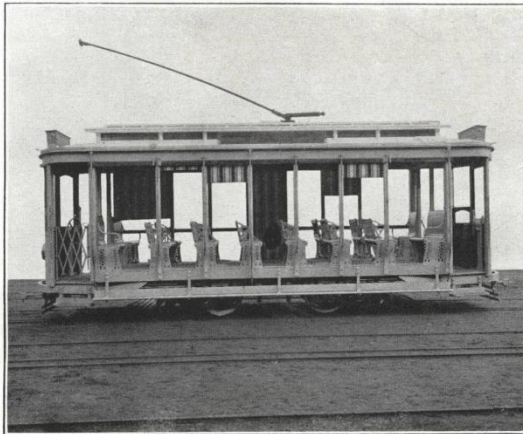
BELÉM. — UM CANTO DA PRAÇA « AFFONSO PENNA »



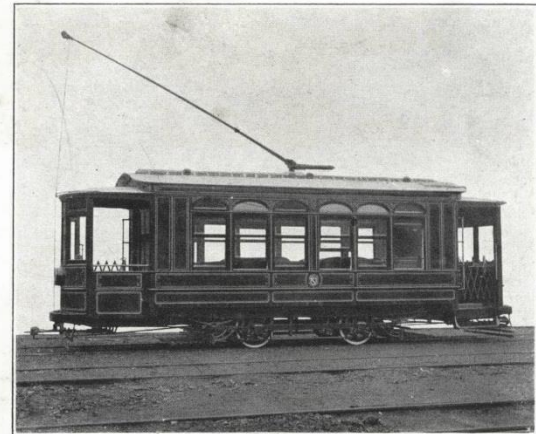
BELÉM. — PARÁ-ELECTRIC, BONDES DE PASSAGEIROS E BAGAGEM



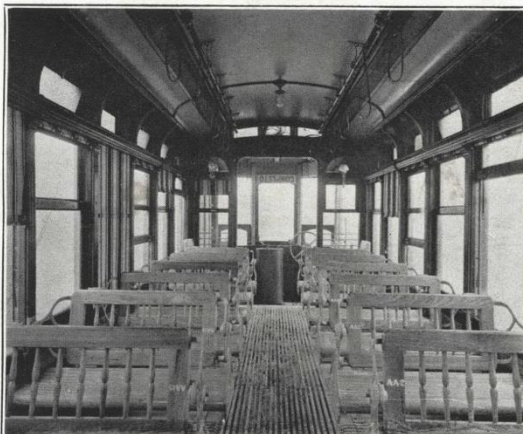
CARRO FECHADO



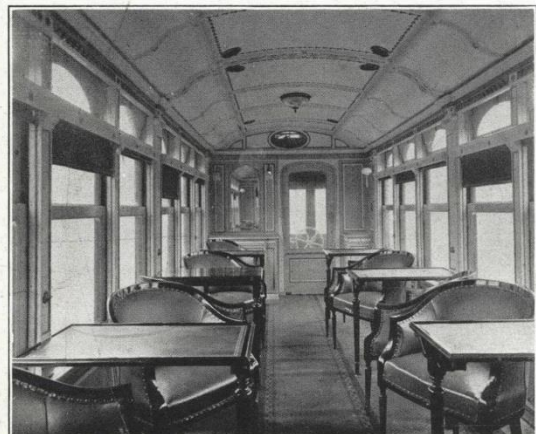
BONDE ABERTO



CARRO DE LUXO



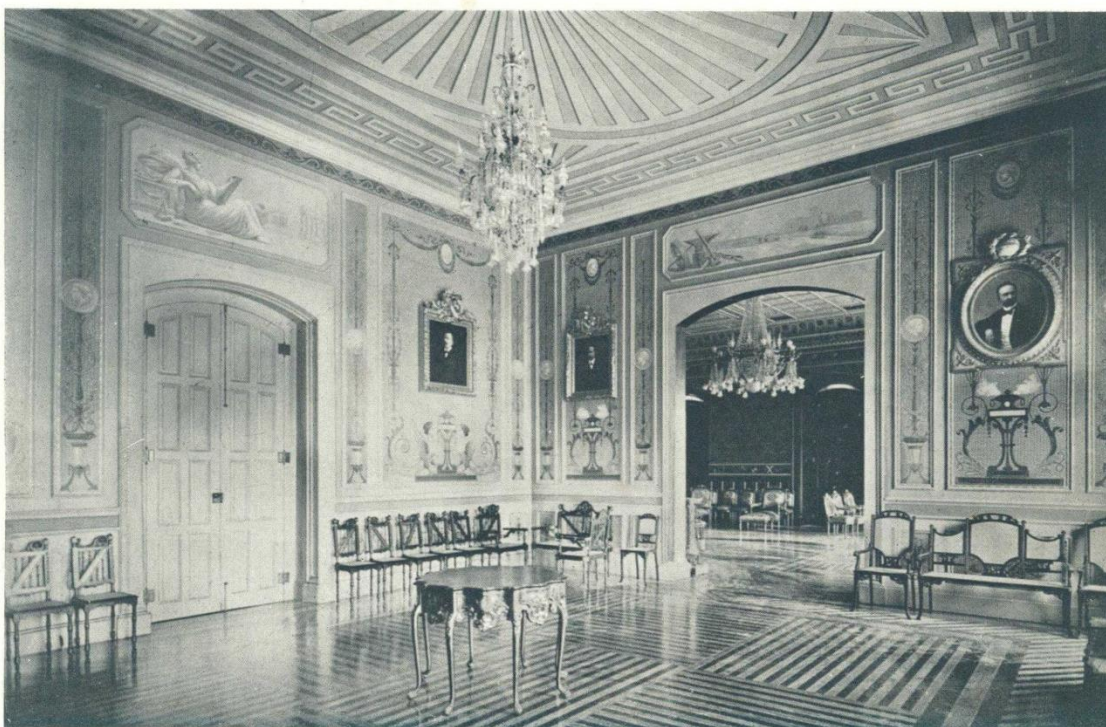
INTERIOR DE UM CARRO FECHADO



INTERIOR DO CARRO DE LUXO

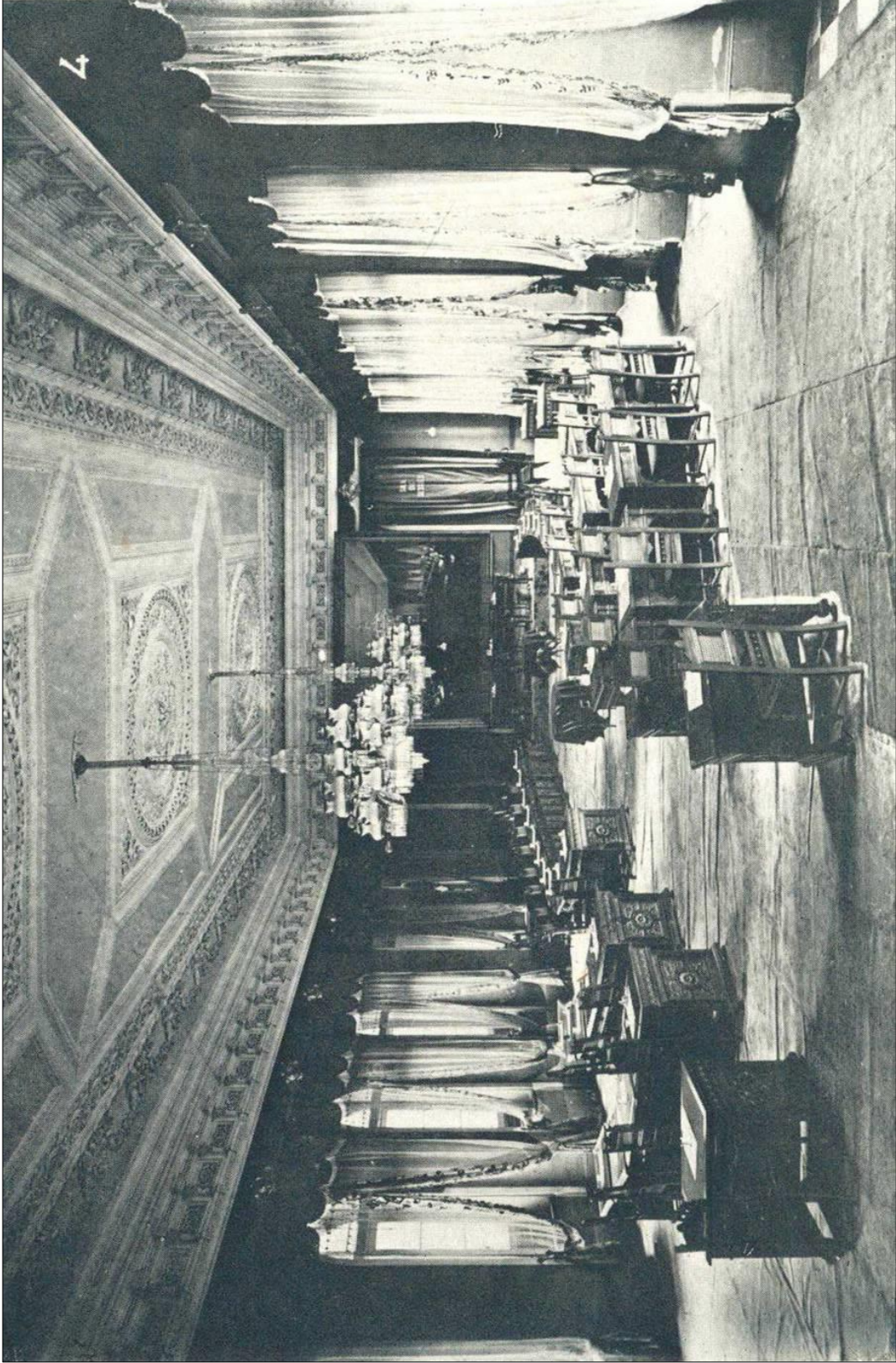


BELÉM. — VESTIBULO DO PALACIO DO GOVERNO



BELÉM. — SALÃO DOS GOVERNADORES, PALACIO DO GOVERNO

Imagem 22 – Sala de sessões da Câmara dos Deputados – 7,08MB



Fonte: Álbum do Pará 1901 -1908, página 45.

Podemos notar que na segunda metade do séc. XIX sob a dinâmica comercial infligida por parte dos exploradores e padecida por parte dos explorados da borracha, a cidade de Belém correspondia à necessidade das elites econômicas e políticas em ser um centro urbano com características europeias. Porém, possuidora, como qualquer outra metrópole brasileira, dos problemas sanitários, o projeto de embelezamento urbanístico juntamente com o espaço social de Belém dependia da interferência do poder da administração municipal. Para tanto, foram criados mecanismos disciplinadores da sociedade utilizando desde a Polícia até os códigos de postura municipais.

Preocupados com a economia dos Estados, os governos municipais e estaduais do Pará e Amazonas se esforçaram para embelezar as estruturas urbanas de suas capitais, disciplinar a população para fazer bom uso de tais estruturas a ponto de ordenarem a derrubada de cortiços e seus proprietários construir casas conforme plantas aprovadas pela intendência. Essas ações se explicariam no fato de tornar as cidades mais atrativas para os investidores internacionais e dos grandes centros comerciais do Brasil. Porém ao manifestarem essa preocupação com a cidade não levaram em conta que o urbano se difere da cidade precisamente porque ele aparece e se manifesta...

(...) no curso da explosão da cidade, mas ele permite reconsiderar e mesmo compreender certos aspectos dela que passaram despercebidos durante muito tempo: a centralidade, o espaço como lugar de encontro, a monumentalidade etc. O urbano, isto é, a sociedade urbana, ainda não existe e, contudo, existe virtualmente; através das contradições entre o habitat, as segregações e a centralidade urbana que é essencial à prática social, manifesta-se uma contradição plena de sentido. (LEFEBVRE, 2008, p.84)

Durante esse percurso de transformação urbana, uma novidade tecnológica foi utilizada para registrar e difundir a ideia de civilização empregada na Amazônia brasileira, desde os planos urbanísticos, passando pela vida ribeirinha e nas comunidades indígenas, até a extração, defumação e comercialização da borracha no interior da floresta amazônica... A fotografia.

3 . FOTOGRAFIA NA AMAZÔNIA

Na Amazônia, os álbuns oficiais, entre os séculos XIX e XX, foram editados com o interesse dos governantes locais em registrar o desenvolvimento que propiciaram aos seus estados. Fosse no cenário urbano ou rural, as ações governamentais deveriam ser expostas para a Nação. O fotógrafo, a câmera fotográfica e a fotografia cumpriam seus papéis, registravam, documentavam e construía a imagem do extremo norte do Brasil.

Foi uma época onde o Uirapuru cantava e silenciava a floresta. Poucos pássaros voavam naquele momento. O vento, refrescante na beira do rio Amazonas, nos convidava a apreciar o pôr do sol que se ocultava por entre as copas frondosas árvores. O verde escurecia e o céu, que há pouco era azul, assumia sua magnitude dourada. A luz transforma a realidade.

Além das paisagens naturais, encontramos na Amazônia um conjunto arquitetônico de palácios, sobrados e teatros construídos no auge do comércio da borracha entre 1879 e 1912. Manaus e Belém, além de possuírem energia elétrica que supria os bondes, foram urbanizadas e seus moradores desfrutavam dos sistemas de água encanada, reflexos do progresso pouco conhecido no sul e sudeste do Brasil até então.

Esse período de extrativismo impulsivo deu início ao conflito entre Brasil e Bolívia por conta da ambição daqueles que buscavam seringueiras bolivianas. O Barão do Rio Branco (1845-1912), junto com o embaixador Assis Brasil (1858-1933), financiados por barões da borracha, mediarão as negociações entre os países. Em 17 de novembro de 1903, comprado por 02 milhões de libras esterlinas, o Acre passa a ser território brasileiro.

A “Questão do Acre”, como o processo foi intitulado, trouxe a exigência do governo boliviano para a construção de uma ferrovia sobre o Rio Madeira, assim a produção de borracha poderia alcançar o porto de Belém. Em 1907, a ferrovia Madeira-Mamoré começou a ser construída em Porto Velho, capital de Rondônia.

Em Roraima, no início do século. XX, a maior fonte de renda era o gado de corte e as seringueiras eram poucas na região. As comunidades indígenas

cultivavam e caçavam seus alimentos. Os não-índios se preocupavam com terras, fazendas e gado. Porém, a região do rio Pirara fronteira de Roraima com a Guiana Inglesa, motivou o processo conhecido por A Questão do Pirara. Foram 75 anos de exercício diplomático que se arrastaram entre 1829 e 1904. Estava em litígio 19.630km² do Brasil. O rei da Itália, *Vittorio Emanuele III* (1869-1947), arbitrou em favor da Inglaterra alegando negligência do Império brasileiro no abandono da região. Essa, em poucas palavras, é a Amazônia que encontramos entre as fotografias de Walter Hunnewell, Albert Frisch, Felipe Fianza (1847-1903) e George Hübner (1862-1935). Esses pioneiros vivenciaram o avanço tecnológico da máquina fotográfica, que no final do século XIX poderia pesar até 20 kg, mas passou a ser um instrumento de fácil manuseio no começo do séc. XX.

As imagens fotográficas na Amazônia podem ser pensadas em dois momentos. O primeiro demonstra a dependência da qualidade do estúdio, dos equipamentos que davam suporte à câmera, das claraboias responsáveis pela iluminação, dos cenários pintados com diversas paisagens ou dos tecidos geralmente importados. O segundo momento está relacionado diretamente com o avanço tecnológico do equipamento. À medida que tamanhos e pesos diminuía, o manuseio e deslocamento do equipamento ficava mais fácil, o que dava condições aos fotógrafos de revelarem o cotidiano de indígenas e negros que viviam em lugares inóspitos. As pessoas, as cidades, as florestas, os rios, as plantas, os animais e o pôr do sol passaram a serem fotografados por fotógrafos profissionais contratados por governos locais, exploradores, pesquisadores e viajantes.

3.1. - Materialidade e fotografia

Ao tentar interpretar a materialidade e o conteúdo das fotografias nos cartões postais e álbuns oficiais dos governos do Amazonas e Pará, entre a última década do séc. XIX e a primeira década do séc. XX, relacionamos significados e informações obtidos com os que possuímos em nosso universo de referência. Por diversas vezes uma memória, sentimento de saudade imaginária que a mente deleita por desfrutar e a racionalidade se priva do prazer. O historiador...

(...) vai tentar recuperar o passado, tal como ele chega até ele – sob a forma de textos e imagens – e, a partir daí, construir a sua versão. Mas o que chamamos de predisposição do olhar, aberta às novas possibilidades dadas para compreensão da história como representação, se acrescenta a um novo desejo: o de perseguir o resgate das sensibilidades passadas¹¹³.

Nossa perseguição começou quando procuramos um conceito que pudesse satisfazer nossa ambição interpretativa na materialidade das fotografias nos álbuns oficiais.

Conforme Chartier¹¹⁴, o texto não está recluso ao conteúdo ou à mensagem inicialmente pretendida pelo autor. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos entender que a fotografia não está presa apenas ao conteúdo fotografado ou à informação que deveria ser transmitida. A fotografia está essencialmente suscetível às alterações físicas causadas pela materialidade do equipamento utilizado para captar a imagem, da composição química utilizada na revelação, da qualidade do papel fotográfico e suas dimensões que lhe adicionam outros significados. Essa influência da materialidade na significação inicial da fotografia proposta pelo fotógrafo também faz parte do entendimento sobre o conteúdo fotografado. A experiência do historiador¹¹⁵ faz a mediação entre a fotografia e o entendimento conduzindo-o a uma observação que escapa ao controle do fotógrafo.

Os signos fotografia & processo civilizador estão condicionados às construções e organizações de significação estabelecidas entre o observador e o observado e, também, de uma incredulidade em relação ao status utilizado para perceber esse condicionamento. Essa incredulidade é justificada pelo escopo do modelo que opõe aquele que registra por meio fotográfico, àqueles que encomendam o registro e os sujeitos registrados.

Em relação às fotografias nos álbuns oficiais, entre a última década do séc. XIX e a primeira década do séc. XX enquanto produto político e como representação de uma sociedade, recorreremos ao conceito de Monumento/documento utilizado por

¹¹³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos de clío ou a literatura sob o olhar da história a partir do conto O alienista, de Machado de Assis. **Confrontos e Perspectivas**: Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 16, n. 31-32, 1996, p.109.

¹¹⁴ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 245p.

¹¹⁵ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 245p.

Mauad e Cardoso¹¹⁶ cuja concepção é “[...] independente da revolução documental, e entre os seus objetivos está o de evitar que esta revolução necessária se transforme num derivativo e desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento¹¹⁷”.

As fotografias dos álbuns oficiais estão nas cores preto e branco ou sépia, o que as faz interpretar o visível em tons de cinza e levam aqueles que as admiram, a ter as cores por supostas, demonstrando claramente de que forma as teorias da ótica e da foto química estão em sua origem. Esse comentário nos faz pensar nas confusões entre o real e o imaginário¹¹⁸. Partindo da noção de caixa-preta¹¹⁹, Flusser desenvolve o seguinte conjunto ordenado de ações: O sujeito fotógrafo direciona a lente de sua câmera e pressiona o dispositivo de ativação, a câmera lhe restitui a imagem interpretada como a cópia fiel bidimensional do cenário fotografado. Porém:

(...) o fotógrafo, em geral, não conhece as equações utilizadas para o desenho das objetivas, nem as reações químicas que se processam nos componentes da emulsão fotográfica. Na verdade, pode-se fotografar sem conhecer as leis de distribuição da luz no espaço, as propriedades fotoquímicas da película, ou as regras da perspectiva monocular que permitem traduzir o mundo tridimensional em imagem bidimensional¹²⁰.

Ao contrário de Flusser, que percebe a fotografia como uma linguagem que extrapola a língua, Barthes¹²¹ entende a fotografia como fato de linguagem¹²², enxergando uma influência linguística. Tanto sobre a percepção flusseriana quanto barthesiana o ato de fotografar e a fotografia são um processo histórico-semiótico onde a...

¹¹⁶ MAUAD, Ana Maria; CARDOSO, Ciro Flamarion. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. 5.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

¹¹⁷ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2008, p. 535.

¹¹⁸ FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

¹¹⁹ Utilizadas por profissionais da informação cujo funcionamento misterioso escapa ao usuário.

¹²⁰ KRAUSE, Gustavo Bernardo. A arte de escrever com luz: memória, fotografia e ficção. **Figuraciones Teoria y Crítica de Arte**, Buenos Aires, Argentina, v. 1-2, n. 1, p. 06 2003. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7153874/Alem-Da-Escrita-Com-a-Luz>>. Acesso em: 22 set. 2011.

¹²¹ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañón Guimarães. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

¹²² FONTANARI, Rodrigo. Breves anotações pontuais sobre A câmara clara. In: LUSOCOM, 8., 2009, Lisboa. **Anais...** Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2009.

(...) fotografia integra um sistema de signos não-verbais, que pode ser compreendido por um duplo ponto de vista:

1º) Enquanto artefato produzido pelo homem que possui uma existência autônoma, quer seja como relíquia, lembrança, etc.

2º) Enquanto mensagem que transmite significados relativos à própria composição da imagem fotográfica¹²³.

A partir desse pensamento, acreditamos que os álbuns oficiais se referem àquilo que os motivou, a saber, expor à nação brasileira o processo civilizador que a Amazônia estava atravessando. O processo civilizador aplicado à Amazônia representa o poder dos governantes de sujeitar os atores sociais a um modelo político, cultural, social e econômico distinto daquele que, até então, o império brasileiro estabelecia.

Para Weber¹²⁴, o poder é uma relação entre dois atores, em que um tem a capacidade de forçar o outro a fazer algo, o que não gera necessariamente conflito, pois pode envolver negociação e existir alternância de posições conforme o momento ou “[...] mediante o simples ‘costume’, pela habituação monótona à ação tornada familiar; ou pode ser justificado pela tendência puramente afetiva, simplesmente pessoal do governado¹²⁵”.

Percebemos, então, que existe uma relação que extrapola o poder nacional e não se limita a governantes e tampouco a governados, podendo ser encontrada em qualquer lugar, entre orientadores e doutorandos, pais e filhos, homens e mulheres, etc. O poder, segundo Foucault¹²⁶ (1981, 1993, 1995) é uma relação resultante de determinadas combinações e proporções irregulares que estabelecem a autoridade e a obediência. Daremos conta, se aprofundarmos esse pensamento, que a própria forma de conceituar o contexto provém de terceiros.

Manaus e Belém no final do séc. XIX, de certa forma, anteciparam o que ocorreria no Rio de Janeiro no início do séc. XX. As elites, estimuladas pelo

¹²³ MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem**. 1990, p. .20. Dissertação (Mestrado)– Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <<http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/dssam.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2011.

¹²⁴ WEBER, Max. **Três tipos de poder e outros escritos**. Lisboa: Tribuna da História, 2005.

¹²⁵ Idem, p.1

¹²⁶ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUSS, H. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

progresso e a possibilidade de aspirar aos modos de vida europeus e americanos, contribuíram para o controle de emoções individuais por imposição externa e autocontrole na Amazônia brasileira.

As fotografias contidas nos álbuns oficiais e os próprios álbuns são representações de uma camada social urbana e abastada. Mas, os indígenas, que distantes dos centros urbanos e do progresso por eles oferecidos, encontram-se no status de mercadoria exótica a serem oferecidos por meio de fotografias produzidas para melhor serem absorvidos no imaginário civilizado. O processo civilizador “[...] constitui uma mudança na conduta e sentimentos humanos rumo a uma direção muito específica”¹²⁷. As comunidades indígenas que viviam na Amazônia entre a segunda metade do séc. XIX e a primeira década do séc. XX não planejaram esse processo. Porém, os filhos de famílias abastadas da sociedade manauara e paraense que estudaram no Rio de Janeiro, São Paulo e em outros países ao regressarem a seus estados trazem novas ideias de civilização as efetivando “[...] gradualmente através de medidas conscientes, racionais, deliberadas”¹²⁸.

É importante conhecer os detalhes que envolvem o contexto histórico na produção fotográfica dos álbuns oficiais dos governos do Amazonas e Pará, pois a “leitura de uma imagem da sociedade como um simples reflexo ou instantâneo fotográfico acaba conduzindo a uma interpretação errônea”¹²⁹.

Euclides da Cunha (1866-1909), quando foi engenheiro a serviço do Itamaraty na demarcação da fronteira do Peru, esteve em Manaus durante algum tempo e escreve, em 1905, à Domício da Gama (1862 1925): “O crescimento abrupto levantou-se de chofre fazendo que trouxesse, aqui, ali, salteadamente entre as roupagens civilizadoras, os restos das tangas esfiapadas dos tapuias¹³⁰”, parece claro a ideia de relação do não-índio com o indígena na Amazônia. É preciso lembrar que contra a representação...

¹²⁷ ELIAS, N. **O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, v. II, p.193

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004, p143.

¹³⁰ CUNHA, Euclides da **Um paraíso perdido : reunião de ensaios amazônicos** / Euclides da Cunha ; seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000, p.371. (Coleção Brasil 500 anos)

(...) elaborada pela própria literatura, do texto ideal, abstrato, estável porque desligado de qualquer materialidade, é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o da a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor¹³¹.

O valor atribuído pelos governos do Amazonas e Pará aos álbuns oficiais está delimitado pelos efeitos de realismo das fotografias neles contidas. Os álbuns oficiais demonstram o processo civilizador que os Estados propunham para seus cidadãos entre os séculos XIX e XX. A utilização das imagens produzidas no passado...

(...) quando guardadas em arquivos públicos ou privados, irão assumir no futuro, garantem a delimitação de um tipo de patrimônio. Nesse sentido, conceber as imagens fotográficas como patrimônio histórico implica numa forma de agenciamento do objeto fotográfico que lhe subtrai o valor de mercadoria e fetiche, e lhe reintegra o seu valor de relação social, um produto do trabalho humano¹³².

Os ateliers contratados para a produção dos álbuns oficiais se preocuparam com as características perceptivas das fotografias. Uma preocupação evidenciada nos detalhes expostos: As casas de comércio são mostradas em seus interiores com as prateleiras e mercadorias, vendedores e seus uniformes, compradores e seus trajés revelando a classe social daqueles que ali compram, os exteriores mostram as fachadas e transeuntes indicando efervescência do comércio local; a qualidade estética tanto no exterior como no interior dos palácios da justiça e do governo mereceram a atenção do fotógrafo pela suntuosidade, os móveis, quadros, tapeçaria e assessorios de características europeias ficam registrados como qualidade do poder; as praças rodeadas de bondes elétricos servem de cenários para o desfile das elites com suas roupas e indumentárias recém-chegadas da América ou da Europa, e dos trabalhadores em suas vestes simples exercendo as funções subalternas; nos lugares mais distantes a mata fechada é recortada por pontes de ferro inglês onde os arrebites servem de apoio para ninhos de pássaros que se adaptam a uma nova morada; os portos são fotografados nos dias de maior

¹³¹ CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 126.

¹³² MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem.** 1990, p. 145. Dissertação (Mestrado)– Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <<http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/dssam.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2011.

movimento, operários carregando caixas e sacos de mantimentos se misturam entre negociantes de borracha, madeira e víveres. Barcos a vapor de grande porte navegam por rios demonstrando o fácil escoamento da produção local. Essas minúcias, entre outras, são impregnadas pela materialidade do suporte físico-químico que permitiu ao fotógrafo provar, por meio da sua técnica e equipamento, que a capacidade, ou melhor, aquilo que a fotografia “[...] reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente¹³³”, ou seja, a intenção do processo civilizador nas fotografias dos álbuns oficiais deve ser vista com cuidado, uma vez que a força descritiva nelas contida se submete a materialidade e, neste contexto, existem elementos informativos ligados ao momento histórico.

Os fotógrafos, em sua maioria, estrangeiros, foram incumbidos da responsabilidade de divulgar uma Amazônia que insistia em se mostrar como uma sociedade com qualidades europeias e americanas. Conectada pela materialidade, o eixo de significação das fotografias, nos álbuns oficiais do final do séc. XIX e começo do séc. XX é predominantemente semiótico e vinculado à superfície das páginas bem como a sequência em que são montadas, permitindo o contato tanto visual como tátil e revelando a natureza sígnica do processo civilizador por meio da impregnação material.

3. 2 - Materialidade e os cartões postais

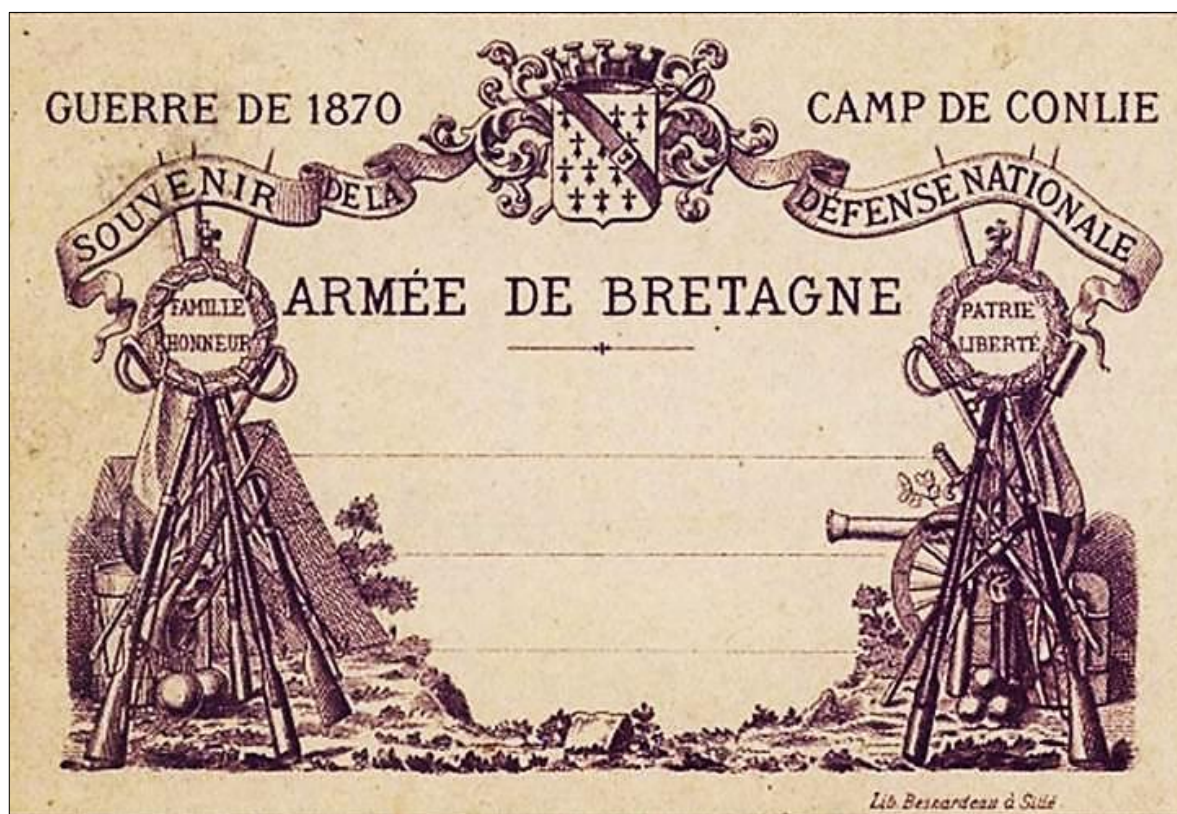
Na segunda metade do século XIX, a sociedade industrial urbana se relacionava com a experiência de novas tecnologias para as comunicações. Mais compactas. Eficientes no sentido custo & benefício. As informações, notícias e mensagens passam a dispor de um novo suporte. A postagem do primeiro *correspondez karten* ou cartão postal¹³⁴ aconteceu em 1869 no Império Austro-

¹³³ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, p.13.

¹³⁴ Destinado somente aos textos.

húngaro¹³⁵. O criador, Emanuel Alexander Herrmann (1839 -1902), foi professor de Economia Política na Academia Militar Wiener Neustadt. O texto prevalecia, porém, a materialidade do postal impunha ao remetente um espaço menor que de costume. Com isso, o texto deveria ser objetivo. Em 1870, Léon Besnardeau (1829–1914) um modesto livreiro de Sillé-le-Guillaume, no Sarthe, cria a primeira série de postais ilustrados em Camp Conlie, com temas militares (Imagem 23). Conlie serviu de campo para treinamento de soldados na guerra Franco-Prussiana. Os cartões possuíam um design litografado contendo imagens emblemáticas de armamentos. Na parte superior, o brasão do Ducado da Bretanha. Do lado esquerdo, a inscrição *Guerre de 1870*. Ao centro, *Armée de Bretagne* No lado direito, *Camp de Colie*. O que causa dúvida no cartão, que serviria para os soldados se comunicarem com a família, é a inscrição *Souvenir de la defense nationale*. Seria um indicador que os cartões foram produzidos após a guerra?

Imagem 23 – Primeiro cartão postal com imagem



Cartão postal - *Souvenir de la defense nationale* – A gramatura do papel variava entre 200 e 300g e as cores entre sépia e azul turquesa.¹³⁶

¹³⁵ <http://www.briefmarken-forum.com/t5258p30-freimarken-ausgabe-1867-kopfbildnis-kaiser-franz-joseph-i>

¹³⁶ http://www.bretania.bzh/EXPLOITATION/le-camp-de-conlie-drame-ou-cafouillage.aspx?_lg=fr-FR

No Brasil, o bilhete postal, predecessor do cartão postal, começou a ser utilizado em 1880. O Império brasileiro se lançou ao processo de internacionalização de um mundo ávido em receber e enviar notícias, informações, ou melhor, comunicar e ser comunicado. A expansão comercial, o turismo e as movimentações migratórias demonstravam necessidades que se posicionavam frente à virtude comunicável do lugar.

Sensível a carência dos empreendimentos na área postal, o Ministro Manuel Buarque de Macedo (1837 - 1881)¹³⁷ solicitou ao Imperador a autorização para que o Império pudesse confeccionar e circular o bilhete postal:

Senhor. – Tenho a honra de submeter á augusta consideração de Vossa Magestade Imperial as alterações que me parece conveniente fazer no decreto n. 3443 de 12 de Abril de 1865, afim de harmonizar, quanto possível, o novo systema postal com o tratado de Berna de 9 de Outubro de 1874 e a convenção de Pariz de 1 de Julho de 1878, e outrossim melhorar a receita dos Correios. Segundo Vossa Magestade Imperial se dignará ver, a 1.^a de taes alterações é a que estabelece o uso de bilhetes postaes. Geralmente admittidos nos outros Estados, e ainda em França, onde aliás houve durante algum tempo certa repugnancia ou hesitação em os receber, os bilhetes postaes são de intuitiva utilidade para a correspondencia particular, e, longe de restringirem o numero de cartas, como poderia parecer, verifica-se, ao contrario, que um dos seus efeitos é augmental-o. (MACEDO 1880, p.230)¹³⁸.

A resposta não tardou: “Alterações a que se refere o Decreto desta data. I. Haverá bilhetes postaes do valor de 50 réis para o interior do paiz, e de 80 réis para o exterior, os quaes, em ambos os casos, poderão ser com resposta paga”. (MACEDO 1880, p.231)¹³⁹

No princípio, os bilhetes postais eram produzidos em cores para identificar o destino: laranja para o envio internacional, azul para províncias do interior e vermelho de circulação urbana. Eram de cartolina e mediam 8 x 12cm. Em 1899 conforme a “LEI N. 640 – DE 14 DE NOVEMBRO”, a produção dos bilhetes que era exclusiva do Império passou a ter fabricação, também, por parte da indústria privada:

¹³⁷ Ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Império Brasileiro entre março de 1880 a agosto de 1881.

¹³⁸ Decreto nº 7.695, de 28 de abril de 1880 / Publicação Original

¹³⁹ Idem

Art. 2º E' o Governo autorizado: XII. A admittir á circulaçãõ bilhetes postaes – carta postal – e de industria privada, guardadas as disposições regulamentares relativas aos bilhetes-postaes officiaes, salvo na parte concernente á côr do papel e da tinta de impressãõ. § 1º Estes bilhetes deverão ter as dimensões de 0^m,14 X 0^m,09 no maximo, e 0^m,12 X 0^m,08 no minimo, e a consistencia de bilhetes postaes officiaes, e poderão conter no anverso os mesmos dizeres dos bilhetes officiaes, e no verso vinhetas, impressões, gravuras, chromos, etc. § 2º Serãõ os mesmos bilhetes porteados com sello adhesivo do Correio, correspondente á taxa respectiva e não será nelles permittido o uso das armas da Republica¹⁴⁰.

O texto passa dividir espaço com as imagens fotográficas previamente selecionadas para propalar a representação social, cultural ou econômica do lugar. A ideia do lugar, por sua vez, compartilha o tempo com o momento histórico. Talvez desconhecido, porém imaginável. No entanto, o comércio da linguagem visual, das narrativas visuais tinha um preço. Vazques (2002b)¹⁴¹ narra experiências onde o destinatário receoso de receber um bilhete postal por não ter dinheiro para pagar se defrontava constantemente com risco do embarço. Eis uma tradução do poder em sua forma regional (FOUCAULT 1997, p.182)¹⁴².

A princípio, a imagem fotográfica nos *bilhetes postaes* era utilizada por fotógrafos autônomos ou por ateliers fotográficos em diferentes Estados do Brasil (KOSSOY 2002)¹⁴³. Pouco se sabe sobre a utilização desta prática por parte das casas gráficas. De qualquer maneira, os *Postaes* nos permitem de certa forma conhecer parte da geografia, do turismo, costumes, arquitetura e história da época. A grande produção e o tipo de papel proporcionava a diminuição do valor e com isso a socialização da imagem acontecia de forma mais vigorosa.

O fotógrafo Marc Ferrez compreendeu a importância em introduzir a imagem ao bilhete postal (Imagem 24a) que, enquanto instrumento do processo civilizador, socializava e democratizava a medida que tornava comum o que até então era privilégio de poucos. A criatividade humana convertia poucas palavras e uma diminuta imagem em viagens imaginárias. Colecionáveis e libertadoras. Os postais eram símbolos de experiências vividas ou de esperança de vivê-las.

¹⁴⁰ LEI N. 640 – DE 14 DE NOVEMBRO DE 1899. Orça a receita geral da República dos Estados Unidos do Brasil para o exercício de 1900, e dá outras providencias.

¹⁴¹ VASQUEZ, Pedro. **Postaes do Brazil: 1893/ 1930**. São Paulo: Metalivros, 2002b

¹⁴² FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

¹⁴³ KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Colecionadores ainda procuram localizar indícios que deem tempo e espaço para a história dos *bilhetes postaes*. Durante nossa pesquisa, encontramos uma série de pistas que nos conduziram ao encontro dos postais que disponibilizamos neste trabalho. Uma delas tem origem na edição Número 3 da Revista do Museu dos Correios:

O mais antigo postal conhecido, entre os produzidos no Brasil, é do Estabelecimento Gráfico V. Steidel, de São Paulo, mostrando o edifício do Tesouro de São Paulo. Esse exemplar, circulado com a data de 24.11.1898, pertence à coleção do cartofilista Elysio de Oliveira Belchior, do Rio de Janeiro. Foi produzido por uma gráfica particular um ano antes da autorização oficial do governo federal. Os mais antigos postais produzidos por editores estabelecidos no Rio de Janeiro, então capital federal, são do fotógrafo Marc Ferrez, circulados em dezembro de 1900 (DALTOSO, 2014, p.205).¹⁴⁴

Apresentamos ao leitor o bilhete postal: Índio do Matto Grosso cuja imagem fotográfica foi produzida por Marc Ferrez em 1880. Foi apresentada na Exposição Antropológica Brasileira em 1882¹⁴⁵ aberta no sábado dia 29 de julho de 1882¹⁴⁶ e “[...] durou três meses e teve um público com mais de 100.000 visitantes, um verdadeiro êxito no país e com repercussão internacional. Um periódico especialmente impresso, em diversos fascículos, foi entregue para o público: a Revista da Exposição Anthropologica Brasileira” (LANGER; RANKEL, 2006, p. 17)¹⁴⁷.

Notem que na frente do bilhete (imagem 24a), o remetente data a postagem em 22 de novembro de 1898 e no verso (imagem 24b) constam dois carimbos: o Brasileiro do Rio de Janeiro de 23 de novembro de 1898 e o inglês de Birmingham datado de 24 de novembro de 1898. O fato é que as imagens 24a e 24b, os dois lados do mesmo bilhete postal, são um documento inédito provando o fato que: o mais antigo postal produzido por empresa privada, entre os produzidos no Brasil, é do Atelier de Marc Ferrez. No Rio de Janeiro e anterior a 1900.

¹⁴⁴DALTOSO, José Carlos. Cartão postal, arte e magia. In COMISSOLI, Adriano., et. Al. (coords.) **Dossiê Cartão Postal**. Postais, Revista do museu dos correios. Empresa brasileira de correios e telégrafos. ISSN 2317-5699. Ano 2 número 3, jul/dez. Brasília DF, 2014.

¹⁴⁵ A Exposição, realizada no museu do Rio de Janeiro, se revelou um dos eventos científicos de maior importância na segunda metade do século XIX no Brasil..

¹⁴⁶ Gazeta de notícias número 206 / Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pesq=Exposi%C3%A7%C3%A3o%20antropologica&pasta=ano%20188

¹⁴⁷ LANGER, Johnni; RANKEL, Luiz Fernando. **Cultura material e civilização: a exposição antropológica de 1882**. Cadernos do CEOM, ano 19, n. 24, 2006, p. 13-29

Imagem 24a – O mais antigo postal produzido por empresa privada no Brasil



Cartão postal - Frente – Gramatura: 200g. Texto em cor vermelha. Dimensão: 9cm x 14cm

Imagem 24b – O mais antigo postal produzido por empresa privada no Brasil



Cartão postal - Verso – Gramatura: 200g. Texto em cor preta. Dimensão: 9cm x 14cm

Na Amazônia brasileira, o momento era oportuno para a divulgação da proposta do civilizar. O próprio bilhete postal era, além do veículo, a mensagem. Na imagem 25, podemos visualizar no canto inferior esquerdo a propaganda de rua. “A LIVRARIA ALFACINHA. Recebe por todos paquetes ultimas novidades LITTERARIAS e os últimos FIGURINOS completo sortimento em OLEOGRAFIAS [sic.] para pinturas, todos os generos POSTAES e artigos de novidades”.

Imagem 25 – Bilhete postal



Cartão postal - Brazil. Pará-Belém. Rua Conselheiro João Alfredo – A gramatura do papel entre 200g, colorido. Dimensões:14cm x 9cm

A propaganda ressalta a capacidade inventiva na empresa ao propor a criação dos postais conforme o gosto do cliente. O valor comercial e a importância social e cultural dos *Bilhetes Postaes* na época se mostram vantajosos ao difundir a paisagem urbana do Amazonas e Pará. Interessante para o Comércio e para os governos estaduais. No casarão antigo, localizado à esquina da Rua Conselheiro João Alfredo com a Travessa Fructuoso Guimarães, funcionava o Hotel Central no andar superior e no térreo vários estabelecimentos comerciais. Entre eles estava a

Livraria e Tabacaria Alfacinha cujo proprietário, Sr. Eduardo Fernandes, (Imagem 26) criava e comercializava *Bilhetes Postaes*.

Imagem 26 – Livraria e Tabacaria Alfacinha – Arquivo digital 388KB



Livraria e Tabacaria Alfacinha - Brazil. Pará-Belém. Rua Conselheiro João Alfredo – O proprietário ao lado direito na imagem fotográfica. Destaque para fachada do estabelecimento onde a ênfase vai para a palavra *Postaes*. Fonte: Belém da Saudade: A Memória da Belém do Início do Século em Cartões-postais¹⁴⁸.

¹⁴⁸ **Belém da Saudade: A Memória da Belém do Início do Século em Cartões-postais.** Governo do Pará. Secretaria de Cultura, 1998, p.227.

Georg Huebner foi outro fotógrafo empreendedor que também produziu postais na Amazônia. Porém levou às séries um componente a mais para ser colecionável. A numeração. Com isso ele vinculou a série com a narrativa visual (Imagem 27)

Imagem 27 – A borracha no Amazonas – Arquivo digital 388KB



Coleção com série de 08 postais. As imagens fotográficas foram produzidas entre 1904/1905 e constroem uma narrativa visual sobre a vida do seringueiro. Os postais foram comercializados em Manaus – Amazonas.

Fonte: Coleção particular.

Bilhetes postais - Brazil. Manaus-AM. Série: A borracha no Amazonas – A gramatura do papel entre 200g, cor: tons de cinza, porém, com o envelhecimento do papel a tonalidade se transforma. Dimensões:14cm x 9cm.

Além da série “A borracha no Amazonas”, Huebner também produziu bilhetes postais cujo os personagens eram os indígenas do Rio Negro¹⁴⁹ e Alto Rio Branco (Imagens 28a e 28b)¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Rio que corta o Estado do Amazonas

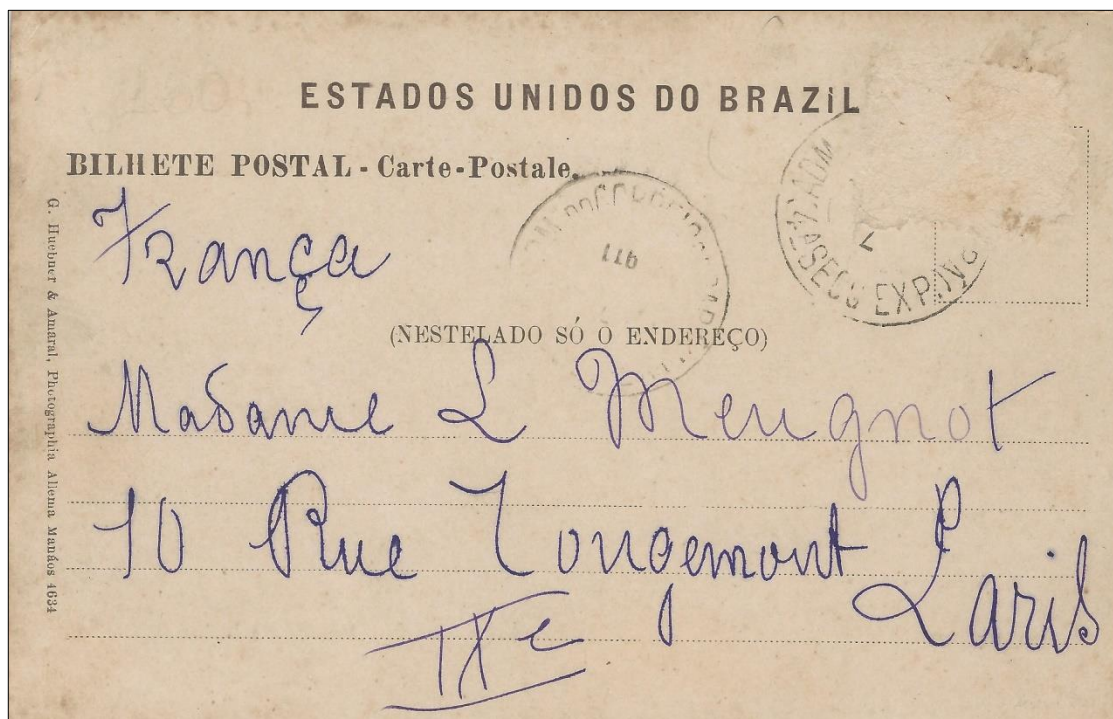
¹⁵⁰ Rio que passa pelo centro do Estado de Roraima

Imagem 28a – Maloca de Índios Macuchis – Dimensões:14cm x 9cm.



Bilhete postal 4634 - Frente - Brazil. Manaus-AM. Série: Índios da Amazônia – A gramatura do papel 200g, cor: tons de cinza, porém, com o envelhecimento do papel a tonalidade se modifica. G. Huebner & Amaral, Photographia Allemã, Manáos. Fonte: Coleção particular.

Imagem 28b – Maloca de Índios Macuchis – Dimensões:14cm x 9cm.



Bilhete postal - Verso - Brazil. Manaus-AM. Série: Índios da Amazônia – A gramatura do papel 200g, cor: tons de cinza, porém, com o envelhecimento do papel a tonalidade se modifica. Fonte: Coleção particular.

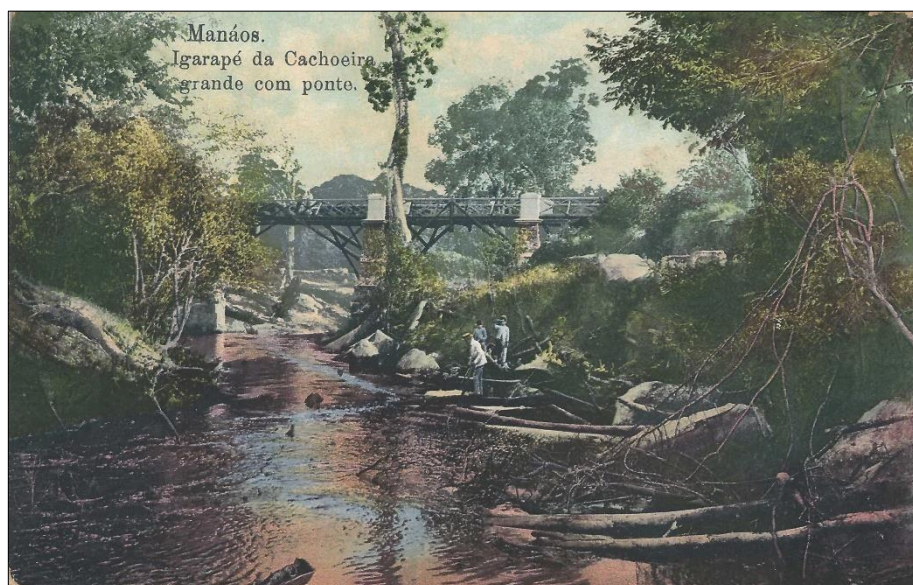
Ademais dos *Postaes* que evidenciavam o trabalho e as comunidades indígenas no interior dos Estados do Amazonas e Pará, também foram produzidos aqueles que ressaltavam a qualidade de vida nos centros urbanos (Imagens 29, 30, 31, 32, 33, 34).

Imagem 29 – Mercado Público – Dimensões:14cm x 9cm.



Bilhete postal 6441 - Brazil. Manaus-AM. A gramatura do papel 200g, cor: tons de cinza, porém, com o envelhecimento do papel a tonalidade se modifica. G. Huebner & Amaral, Photographia Allemã, Manáos, Filial no Pará, Photographia Fidanza. Fonte: Coleção particular.

Imagem 30 – Igarapé da Cachoeira grande com ponte – Dimensões:14cm x 9cm.



Bilhete postal 6528 - Brazil. Manaus-AM. A gramatura do papel 200g, colorido, porém, com o envelhecimento do papel a tonalidade se modifica. G. Huebner & Amaral, Photographia Allemã, Manáos. Fonte: Coleção particular.

Imagem 31 – Manaós – Descarga/ Porto de Manaós – Dimensões:14cm x 9cm



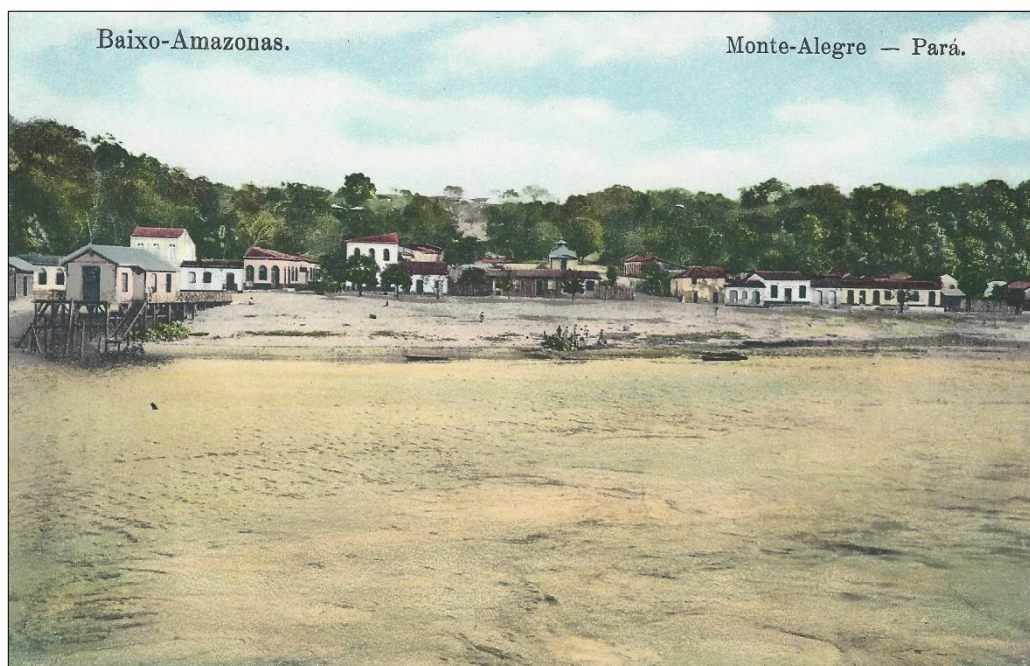
Bilhete postal - Brazil. Manaus-AM. A gramatura do papel 200g, cor: tons de cinza, porém, com o envelhecimento do papel a tonalidade se modifica. Edição exclusiva da Livraria Nacional, Praça do Comercio, 20. Fonte: Coleção particular.

Imagem 32 – Port du Belém – Dimensões:14cm x 9cm



Bilhete postal - Brazil. Belém-PA. A gramatura do papel 200g, cor: tons de cinza, porém, com o envelhecimento do papel a tonalidade se modifica. Fonte: Coleção particular.

Imagem 33 – Baixo - Amazonas – Dimensões:14cm x 9cm



Bilhete postal 6434 - Brazil. Monte Alegre - PA. A gramatura do papel 200g, cor: tons de cinza, porém, com o envelhecimento do papel a tonalidade se modifica. G. Huebner & Amaral, Photographia Allemã, Manãos, Filial no Pará, Photographia Fianza.

Imagem 34 – Desembarque – Dimensões:14cm x 9cm



Bilhete postal - Brazil. Belém-PA. Pinheiro – Desembarque – rua Sequeira Mendes (arrabaldes do Pará) A gramatura do papel 200g, colorido, porém, com o envelhecimento do papel a tonalidade se modifica. Livraria Universal – Tavares Cardoso & Cia. – Pará. Fonte: Coleção particular.

3. 3 - Materialidade e os álbuns oficiais

Entendemos por materialidade os suportes¹⁵¹ que por si são isentos de sentido e as modalidades de produção de sentido¹⁵². Assim, cremos que a fotografia como veículo da comunicação necessita de componentes de materialidade. No momento histórico estudado, a imagem fotográfica estava atrelada à materialidade. Nesse caso, a materialidade se torna ferramenta de representação para a reflexão sobre a construção imagética da Amazônia na imagem fotográfica. A câmera pode ser observada por meio de sua materialidade expressiva. Para nós, o importante, além do estatuto ontológico do objeto, é entender a câmera como objeto cultural, a tecnologia em sua fabricação e o impacto causado na sociedade que dela se utiliza. A materialidade da imagem fotográfica¹⁵³, por sua vez, nos leva a refletir sobre a importância de sua capacidade armazenadora do real passado¹⁵⁴. Voltemos, então, nossa atenção para o séc. XIX. No atelier fotográfico da Casa Leuzinger, como descrevemos no primeiro capítulo deste trabalho, além da produção própria de imagens fotográficas e o comércio das produções de terceiros, o local foi responsável indiretamente pelas primeiras imagens fotográficas sequenciais produzidas no Amazonas¹⁵⁵. E diretamente na primeira série de fotografias que mostravam a vida na Amazônia brasileira¹⁵⁶. Leuzinger trabalhou com equipamentos fotográficos...

(...) de tamanhos variados, produzindo negativos de vidro entre 24 x 30 cm e 30 x 40 cm. Panoramas a partir de dois ou mais negativos (até cinco) são característicos de sua produção: ele fotografava em sequência deslocando a câmera sobre o tripé estacionário, produzindo leve sobreposição de negativos que, quando justapostos, formam a imagem panorâmica. Estes painéis têm formatos finais associados ao equipamento original e ao número de negativos, variando normalmente entre 18 x 60 cm e 28 x 75 cm¹⁵⁷.

¹⁵¹ Máquinas fotográficas seus acessórios e os álbuns oficiais.

¹⁵² Cenários naturais ou produzidos, as condições locais e a utilização dos suportes.

¹⁵³ KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2002.

¹⁵⁴ DUBOIS, Philippe (1993). **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Abril/ Maio/ Junho de 2007 Vol. 4 Ano IV nº ISSN: 1807-69712

¹⁵⁵ Manaus

¹⁵⁶ De Tabatinga a Manaus.

¹⁵⁷ BURGI, Sergio. As principais técnicas de impressão desenvolvidas ao longo do século XIX. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Fotografia Brasileira, nº 3 (Georges Leuzinger)**. São Paulo, 2006, p. 33.

Os aparelhos importados carregavam consigo uma bagagem de significação que refletia, na segunda metade do séc. XIX, a possibilidade de **preservar**¹⁵⁸ os momentos fotografados e de tempos em tempos revisitá-los. E se, em dado momento, os estranhos equipamentos surpreendiam por suas formas, por outro, eram capazes de acarretar sentimentos esperançosos em quem os contemplassem.

Com o equipamento fotográfico, as pessoas passaram a ter eficiente suporte para a construção das memórias e de lugares e manterem suas histórias. Entretanto, os ateliers e os equipamentos eram restritos aos profissionais e à elite social. Por exemplo, em 1866, quem possuísse condições financeiras para retratar-se...

(...) na Photographia Paulistana deveria dispor de 8\$000 pela aquisição de 12 cópias fotográficas. Dez anos mais tarde, a dúzia de retratos era vendida na Photographia Americana (antiga casa Carneiro Gaspar) por 5\$000, o equivalente a duas camisas para homem ou cinco passagens para penha. Esse valor referia-se aos retratos tamanhos carte-de-visite, os mais simples produzidos pelo ateliê. No caso de retratos grandes, o preço subia para 3\$000 a cópia no estabelecimento de Carlos Hoenen (FABRIS 2011, p.75)

¹⁵⁹

Quase 40 (quarenta) anos depois, em Manaus, o preço da fotografia era de 5\$000¹⁶⁰ O mesmo valor de cinco peças de roupa de baixa qualidade. Com o valor um pouco mais acessível, os álbuns e porta fotos entraram no mercado. Alguns luxuosos produzidos em couro outros em madeiral, eles traziam consigo ornamentos refinados em prata ou ouro mantendo o status daqueles que retratavam e da elite que era retratada.

A fotografia em sua materialidade possuía um preço bastante elevado para o cidadão comum. A imagem fotográfica, além de agregar valor monetário, agregava informações e ideologias. O desconhecido adquire a condição de identificado e com isso a qualidade da possibilidade de ser explorado. Em 1869, Georges Leuzinger edita, para o público no Rio de Janeiro, uma série de fotos da região amazônica com o título *Photographié d'après nature par A. Frisch*. As imagens são ricas em detalhes e divulgavam a Amazônia, o atelier e o trabalho do fotógrafo. Acompanhando até

¹⁵⁸ Grifo do autor

¹⁵⁹ FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX**. Annateresa Fabris (org.) – 2, Ed./ reimpresso. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p.75.

¹⁶⁰ Jornal "Quo vadis" Anuncio allemão em 23-11-1902.

Manaus o engenheiro alemão Franz Keler-Leuzinger, Albert Frisch se separa da expedição e segue rumo ao Alto Amazonas. Sua viagem principiou de vapor até a fronteira com o Peru e retornou para Manaus com uma canoa transformada em lar e laboratório onde as dificuldades se faziam presentes a todo o momento. É preciso lembrar que nessa...

(...) época, a fotografia era baseada nos negativos de colódio (chapa úmida) e em processos que se tornavam ainda mais difíceis diante das condições encontradas por Frisch – o que nos permite avaliar melhor sua façanha. Em linhas gerais, ele tinha de preparar as chapas de vidro no próprio local onde estava fotografando. Com o negativo de vidro recém-preparado e ainda úmido, tinha de bater a foto e em seguida revelar o negativo numa tenda escura, montada no local. O processo era complexo e sujeito a muitos erros: a formulação química podia dar errado, o vidro poderia se quebrar e, mesmo depois de revelado, ainda existia o perigo de ser danificado, pois as delicadas chapas de vidro tinham que ser transportadas para Manaus em seguida para o Rio de Janeiro onde finalmente as fotografias seriam copiadas (KOHL 2006, p. 196)¹⁶¹.

A técnica era importante para uma boa fotografia, mas o espírito empreendedor, era essencial no séc. XIX. Os problemas enfrentados por causa da pouca tecnologia da época eram muitos, porém, o equipamento foi o melhor que o fotógrafo poderia utilizar para a façanha amazônica.

Frisch não era um simples profissional. Foi um homem culto capaz de manusear com destreza seu equipamento para captação de imagens e, em seguida, mostrou-se conhecedor de química na manipulação do material empregado para revelação de suas fotografias. Os envoltórios com a materialidade e as modalidades de sentido são uma espécie de assinatura do profissional em seu trabalho final. Quando a crônica visual Frischiana foi montada por Leuzinger houve a preocupação de respeitar o trajeto do fotógrafo. Foram 98 (noventa e oito) imagens que retratam a fronteira do Brasil com o Peru passando pelo rio Solimões e por fim o Rio Negro expostas no Álbum Vistas da Amazônia – Império Brasileiro.

Por mais que a publicação tenha se dado em 1869, as fotografias foram produzidas em 1867. Nesse ano, Frisch revelou as comunidades indígenas Caixiana, Miranha e Tecuna que possuíam pouco ou nenhum contato com o

¹⁶¹ KOHL, Frank Stephan. Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger: Christoph Albert Frisch e sua expedição pela Amazônia. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Fotografia Brasileira, n° 3** (Georges Leuzinger). São Paulo, 2006, p. 196.

progreso ocidental. Os mestiços, ou caboclos, como eram chamados na época, moradores de pequenas vilas, seus costumes e a colheita de caucho que sustentava a produção amazônica da borracha. Essas fotografias estavam contribuindo para a criação do imaginário amazônico.

Imagem 35 – Tablas establecidas por la Sociedad Goerz

I. — Época del año. Hora del día.													
Antes Desps. de		Enero.		Febrero.		Marzo.		Abril.		Mayo.		Junio.	
Medio día.		1-15	16-31	1-15	16-28	1-15	16-31	1-15	16-30	1-15	16-31	1-15	16-30
12		4	3	3	2	1,5	1,5	1,2	1	1	1	1	1
11	1	5	4	3	2	1,5	1,5	1,5	1,2	1	1	1	1
10	2	6	5	4	3	2	1,5	1,5	1,5	1,2	1,2	1	1
9	3	10	8	5	4	3	2	2	1,5	1,5	1,5	1,2	1,2
8	4	»	15	10	7	5	4	3	2	2	2	1,5	1,5
7	5	»	»	»	20	12	8	6	4	3	3	2	2
6	6	»	»	»	»	»	»	15	12	8	6	5	4
5	7	»	»	»	»	»	»	»	»	»	15	13	12
Antes	Desps.	16-31	1-15	16-30	1-15	16-31	1-15	16-30	1-15	16-31	1-15	16-31	1-15
Medio día.		Diciembre.		Noviembre.		Octubre.		Septiembre.		Agosto.		Julio.	

Fonte: Manual practico y recetario de fotografia – 1911. Muy prácticas y muy recomendables son también las tablas para los tiempos de exposición, calculadas por el Optische Anstalt C. P. Goerz, de Berlín. Estas sirven, no solo para los objetivos Goerz, sino para cualquier objetivo. Por medio de estas tablas se establecen 5 coeficientes, que multiplicados entre si dan directamente el tiempo de exposición¹⁶².

A capital do Império brasileiro não era a única a possuir ateliers de fotografia. Em 1867, o Jornal Diário do Pará anunciava as atividades de um retratista português. Até então desconhecido, o *photographo* que recém chegara de Portugal, passou a chamar a atenção da sociedade paraense quando o Imperador D. Pedro II...

¹⁶² RODOLFO, Namias. **Manual practico y recetario de fotografia**. Madrid: Casa Editorial Bailly-Bailliere. Cartoné con lomera y puntas en piel, 1911, p.109.

(...) preteriu Felipe Augusto Fidanza (o mais completo, longo e profícuo profissional de Belém do Pará) em favor de José Tomás Sabino, profissional de dotes mais modestos que Fidanza, autor este que, inclusive, documentou de forma inovadora e antecipatória do espírito jornalístico – em interessante sistema de plano e contra-plano – a chegada de Dom Pedro II ao Pará em 7 de setembro de 1867 (VASQUEZ 2003, p16)¹⁶³.

Em 1867, o ateliê Fidanza & Cia se situava no centro comercial da cidade de Belém, primeiro no Largo das Mercês nº6. Depois se mudou para Travessa Santo Antonio nº21 e por fim, em 1890, na Rua Conselheiro João Alfredo nº22. Fidanza destacou-se nas *carte de visite*¹⁶⁴ e nas *cartes cabinet*. A primeira consistia de uma fotografia revelada por meio de impressão albumina e colada em um cartão de papel com gramatura elevada medindo 10 cm x 6,5 cm. A segunda possuía um tamanho pouco maior 13 cm x 8,5 cm. O *carte de visite*, apesar de seu tamanho diminuto, era proprietário de grande representação. Ele era trocado com dedicatórias ou pequenas poesias e guardados em álbuns cujos enfeites e adereços indicavam à posição social de quem os possuía¹⁶⁵. Percebemos que a materialidade extrapola a produção fotográfica e a própria fotografia para se realizar na exibição e conservação da imagem fotográfica. Fidanza & Cia chegou a utilizar o método de colódio úmido¹⁶⁶, mas sua inovação foi em 1869 quando anunciou a utilização, pela primeira vez em Belém, da câmera solar¹⁶⁷.

As preocupações nos ateliers fotográficos não se restringiam apenas aos equipamentos de captação da imagem. Quando os *cartes de visite* começaram a ser comercializados com imagens de pessoas que estavam em destaque social: atrizes,

¹⁶³ VASQUEZ, Pedro. **O Brasil na Fotografia Oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003, p16.

¹⁶⁴ Em 1854 o francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819- 1889) cria o *carte-de-visite* que, a princípio, eram oferecidos como cartões de visitas ou por motivos afetuosos.

¹⁶⁵ MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história interfaces*. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

¹⁶⁶ O processo de colódio úmido foi inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1848, mas difundido somente a partir de 1851. Este processo tinha esta denominação porque empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro que constituía a base do negativo. A exposição devia ser realizada com o negativo ainda úmido - donde a denominação colódio úmido - e a revelação devia ser efetuada logo após a tomada da fotografia - http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3883. Acesso em: 19-09-2012 as 20:38.)

¹⁶⁷ Primeiros equipamentos empregados para a produção de ampliações fotográficas, tendo este nome porque empregava a luz do sol como fonte de iluminação. Em (<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/termos.cfm>. Acesso: 19-09-2012 as 22:25)

atores, políticos etc. passaram a ser utilizados como passatempo, colecionados e conservados em álbuns. Jean-A. Keim (1951-) descrevia os álbuns como “magníficos”, por sua vez Walter Benjamin (1892-1940) os definia como encadernações de couro com horríveis ornamentos de metal, de folhas de uma borda dourada de um dedo de largura¹⁶⁸. Era preciso avançar na qualidade relativa à reprodução, pois a partir de 1862 as fotografias brasileiras participariam das exposições universais divulgando as riquezas humanas e materiais do Império Brasileiro. Habilitados na eloqüência do discurso civilizador...

(...) os emissários do Brasil nas exposições universais esforçaram-se para projetar uma imagem de Brasil, mais próxima dos países do norte do que de seus vizinhos do cone sul. Entretanto, a presença do Império fazia-se notar por aquilo que tinha de exótico, de original, de diferente, segundo a lógica que presidia já as descrições dos viajantes anos antes¹⁶⁹.

O álbum demonstrou ser o suporte material mais eficaz no sentido de conservação, transporte e divulgação da imagem amazônica para as exposições realizadas entre os séculos XIX e XX. Cientes da funcionalidade do álbum, os governantes do Amazonas e Pará entenderam que a fotografia seria a solução para a demanda de representações mais precisas e fiéis da realidade e de seus projetos arquitetônicos, urbanísticos e principalmente no que se refere ao processo civilizatório empregado nas áreas rurais. A fotografia deixa de ser fetiche para assumir o status de mercadoria.

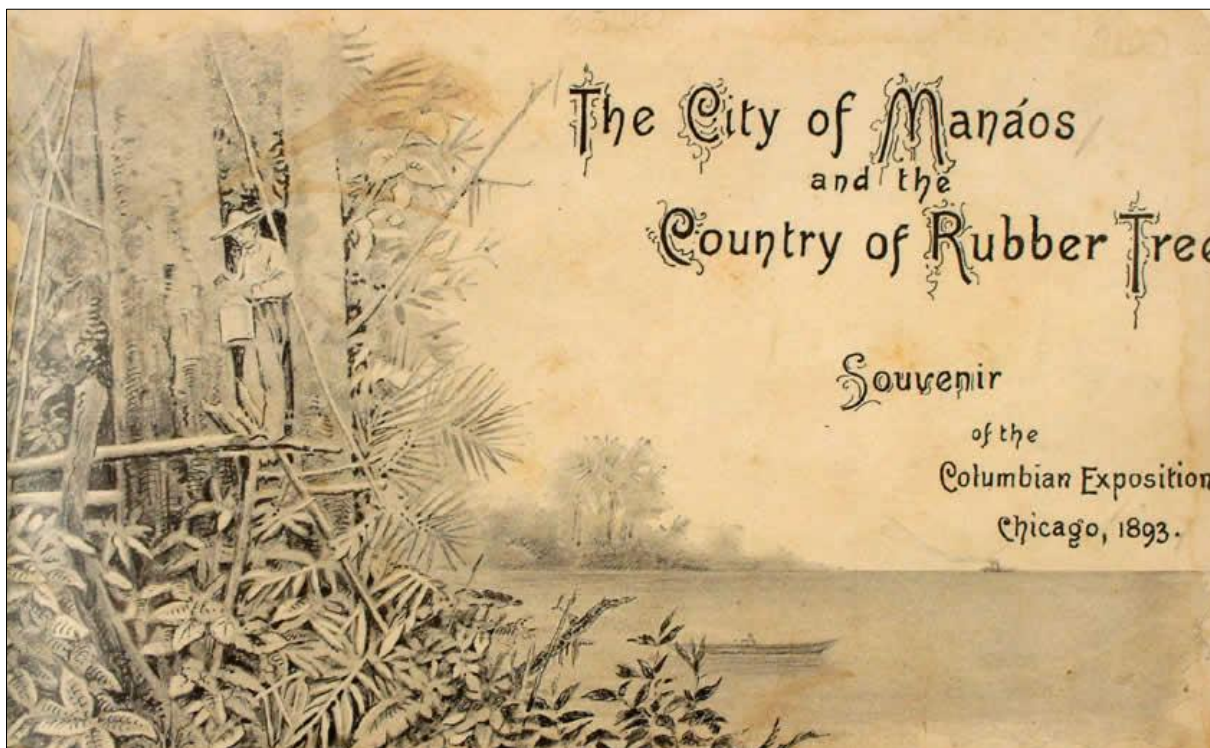
Eduardo Gonçalves Ribeiro (1862-1900), governador do Amazonas, nomeia o engenheiro, e Diretor da Repartição de Obras Públicas do Amazonas, Lauro Baptista Bittencourt (1853-1916) membro da Comissão Expositora do Brasil, seção do Amazonas. Uma de suas incumbências foi produzir o álbum “A cidade de Manáos e o paiz das seringueiras” (Imagem 36). O álbum possui 40 fotografias, 12 dispostas no sentido vertical e 28 na horizontal todas com 15cm por 10cm que evidenciavam o processo civilizador que a elite manauara se dispunha a implantar na cidade de Manaus. O pequeno álbum medindo 15 x 24 cm foi distribuído como lembrança e

¹⁶⁸ FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX**. Annateresa Fabris (org.) – 2, Ed./ reimpresso. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

¹⁶⁹ MAUAD, Ana Maria. **Imagens de um outro Brasil: O patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista**. Locus: revista de história, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 135, 2010 Disponível em: <http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/locus/article/viewFile/1056/899>. Acesso em: 22 ago. 2011.

serviu para a divulgar a capital do Amazonas na Exposição de Chicago em 1893, mas também para dar publicidade ao Brasil na condição de grande produtor da borracha.

Imagem 36 – Capa do álbum A cidade de Manáos e o paiz das seringueiras



Fonte: The city of Manaós and the country of rubber tree – souvenir of the Columbian exposition, Chicago, 1893. Manaus: Fundo Editorial da Associação Comercial do Amazonas, 1988.

Seis anos mais tarde, o governador interino do Pará, sr. José Paes de Carvalho (1897-1901), encomendou ao fotógrafo Fianza uma série de fotografias para comporem o Álbum do Pará em 1899 (Imagem 37). Editado trilingue¹⁷⁰ em Berlim com texto de Henrique Americó Santa Rosa (1860-1933)¹⁷¹, possui 160 páginas com 168 imagens fotográficas divididas em 120 paisagens¹⁷², 29 de interiores, 19 retratos, 02 mapas e 12 tabelas. Diferente do Álbum de 1893, cuja proposta era de ser apenas um souvenir, o Álbum de 1899 além do número de imagens fotográficas traz consigo um texto crítico sobre a economia e a construção

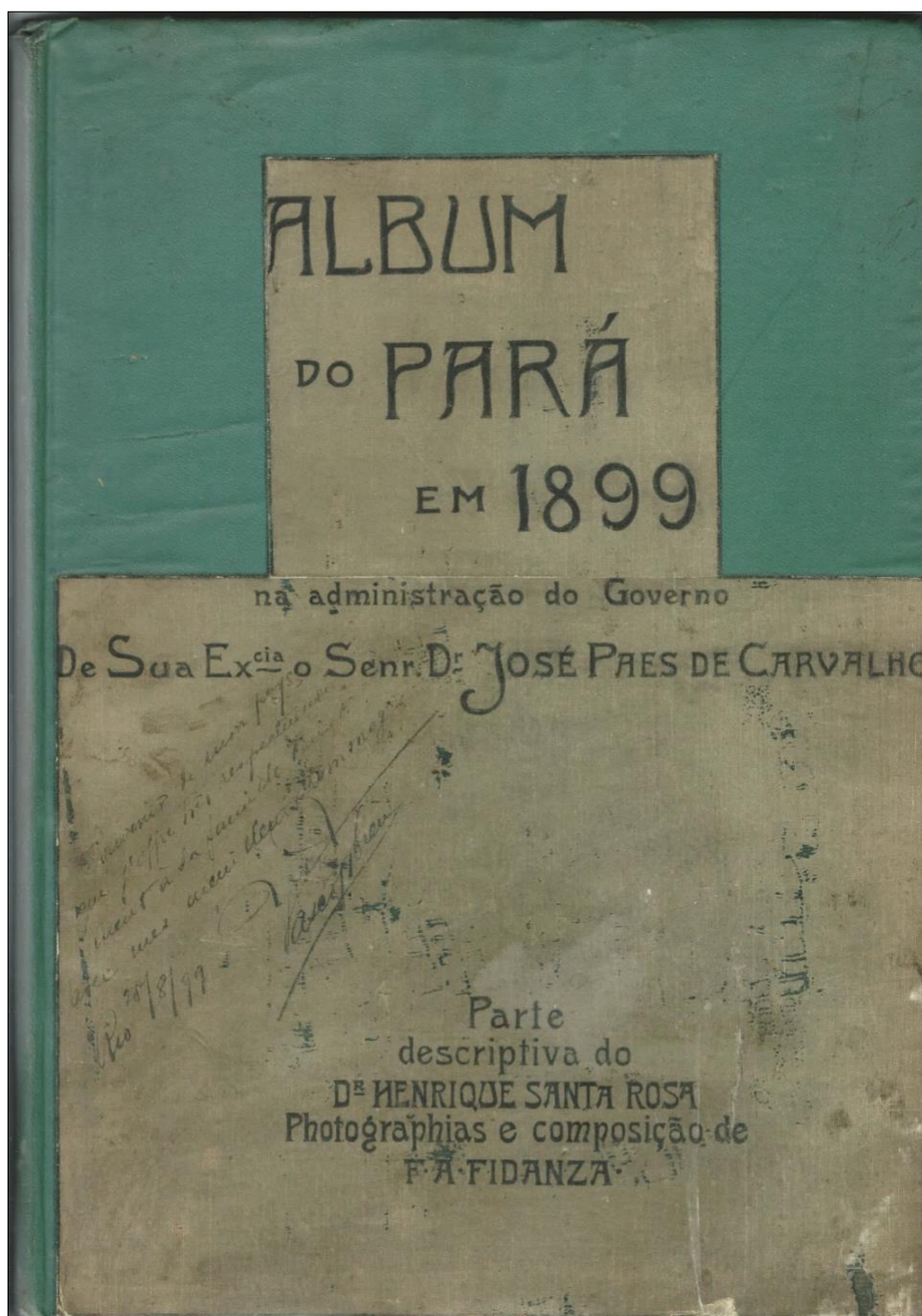
¹⁷⁰A pesquisadora Rosa Cláudia Cerqueira Pereira em seu artigo Fotografia & Natureza: A paisagem urbana no Álbum do Pará de 1899 dá notícia de uma publicação com 148 imagens e o texto trilingue em português, francês e alemão, porém no álbum que tivemos acesso o texto se divide em: primeira coluna em português, segunda em italiano e terceira em alemão.

¹⁷¹ Formado em engenharia civil na Escola Politécnica do Rio de Janeiro (que em 1969 passou a abrigar o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ). Diretor Geral da Secretaria de Obras Públicas, Terras e Viação do Pará entre os anos de 1890 e 1912

¹⁷² Três imagens fotográficas fazem alusão ao funeral de Carlos Gomes.

de um cenário ávido por novos investimentos. Divulgou na Europa a imagem de uma Amazônia civilizada em pleno progresso, mas com os ares de lugar ainda a ser explorado.

Imagem 37 – Capa do Álbum do Pará em 1899



Fonte: Album do Pará em 1899 – na administração do Governo De Sua Ex^{cia} o Senr. D^e José Paes de Carvalho, 1899. Acervo particular.

Em 1902, por ocasião da apresentação do relatório do intendente do Pará, Senador Antônio José de Lemos (1843 - 1913), foi divulgado o “Album de Belem Pará”¹⁷³ com 24 x 32 cm, 230 páginas, 168 imagens fotográficas divididas em 59 paisagens¹⁷⁴, 14 de interiores, 14 retratos, 1 mapa e 2 prospectos (Imagem 38). Apesar de Felipe Augusto Fidanza realizar a impressão em conjunto com Philippe Ernest Augustin Renouard (1862 – 1934)¹⁷⁵ em Paris, as imagens fotográficas foram reveladas por A. Anders em Berlim. A data que consta na capa do Álbum é a mesma da sessão ocorrida no Conselho Municipal de Belém.¹⁷⁶

Ao mesmo tempo que com este relatório, ser-vos-á presente o Album de Belém, representando os principaes sitios e monumentos de nossa adeantada capital. Formado de finíssimas photogravuras, o referido Album constitue como que a illustração, o commentario pittoresco, pela imagem, do presente livro. Este e aquelle, dar-vos-ão idéa exacta dos nossos progressos no ultimo lustro, mostrando-vos o Municipio de Belém no anno de 1902. As chapas photographicas que serviram para o Album foram expressamente tomadas, ha poucos mezes e a organização do livro effectuou-se na Europa, com os mais solícitos cuidados. E um valioso trabalho artístico (LEMOS, 1902, p. 336)¹⁷⁷.

O que nos leva crer que álbum e relatório fazem parte de um mesmo projeto do Senador Antônio José de Lemos. Fica clara a intenção do Senador quando percebemos no texto a vinculação do livro - relatório com o Álbum. Apesar de este último conter um número de páginas razoáveis de textos descritivos sobre Belém. Também é interessante notar a atenção com o tempo caracterizado no trecho “As chapas photographicas que serviram para o Album foram expressamente tomadas, ha poucos mezes”, caracterizando a preocupação com o moderno, com o atual. As novidades tecnológicas advindas do processo civilizador.

¹⁷³ STICKEL, Erico J. Siriuba. Uma pequena biblioteca particular: Subsídios para o estudo da iconografia no Brasil, **São Paulo**: EdUSP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004

¹⁷⁴ Sendo 4 com páginas duplas e 1 com página tripla.

¹⁷⁵ Bibliotecário e editor Frances.

¹⁷⁶ Apesar de o Álbum ser impresso sob os auspícios do governador Dr. Augusto Montenegro (1867-1915) governou o Pará entre 1901 e 1909.

¹⁷⁷ LEMOS, Antônio José de. **Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15 de novembro de 1902**. Typographia de Alfredo Augusto Silva, 12, Praça Visconde do Rio Branco, 1902

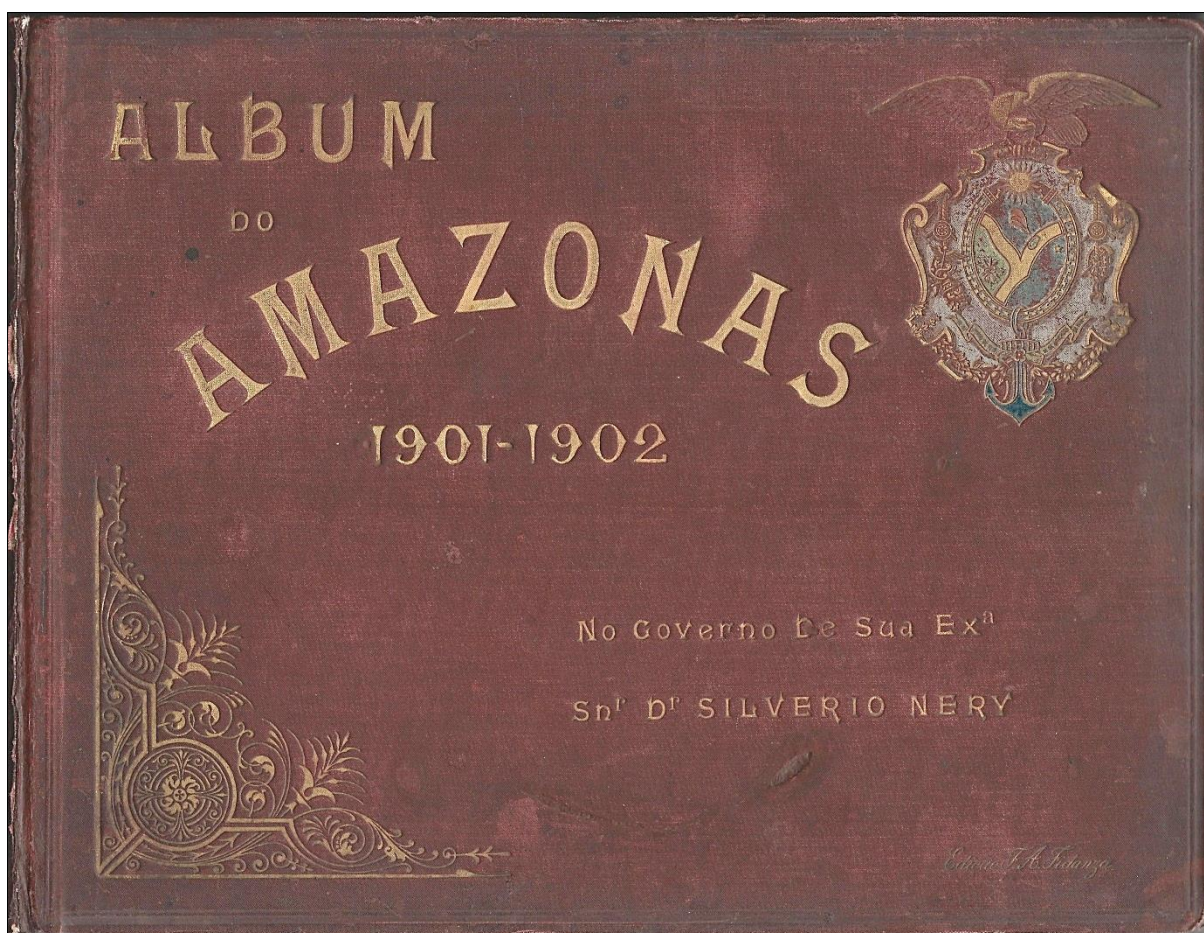
Imagem 38 – Capa do Álbum de Belem do Pará



Fonte: Álbum de Belem do Pará – 15 de Novembro de 1902. Acervo particular.

Em 1902, o atelier Fidanza publica o “Álbum do Amazonas de 1901 a 1902” (Imagem 39) por iniciativa de Silvério Nery (1858-1934), governador do Amazonas entre os anos de 1900 e 1904. O álbum medindo 25 x 32 cm possui 213 páginas, 95 imagens fotográficas sobre paisagens tamanho 15,5 x 22 cm, 2 em folha tripla medindo 16 x 63,5cm, 4 em folha dupla com 16 x 42,5cm, 8 em composições duplas, 1 em composição tripla e 1 em composição quadrupla; 12 imagens fotográficas de interiores. Totalizando 123 imagens fotográficas. 2 imagens de aquarelas, 1 projeto para o Palácio do Governo, 1 mapa do Estado, 1 carta cadastral da cidade. E 85 páginas com textos redigidos em três línguas, a saber, português, inglês e francês. As imagens desse álbum revelam uma Manaus moderna com um porto bem estruturado, bondes transitando por ruas largas e iluminadas por lâmpadas elétricas, o palácio da justiça e seu interior luxuoso, casas comerciais, bombas elétricas das águas que abastecem a cidade e os jardins do palácio do governo.

Imagem 39 – Capa do Album do Amazonas 1901-1902



Fonte: Album do Amazonas 1901-1902 No Governo De Sua Ex^a Sen^r. D^r Silverio Nery 1902. Acervo particular.

Antônio Constantino Nery (1859-1924), irmão de Silvério Nery que o sucedeu no governo do Amazonas em 1904 contrata, no mesmo ano, o fotógrafo George Huebner (1862-1935) para subir o Rio Branco, a bordo do Vapor Mararyr, junto com o engenheiro militar Alfredo Ernesto Jacques Ourique (1848-1932), e documentarem a vida ribeirinha, as grandes fazendas nacionais do Rio Branco, “São Marcos” e “São Bento”, origem da maior parte da carne que abastecia Manaus¹⁷⁸, as ruínas do forte São Joaquim, a fronteira do Brasil com a Guiana Inglesa, as paisagens naturais

¹⁷⁸ VALENTIN, Andreas. **Os “Indianer” na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910).** Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História Social – PPGHIS da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=141597. Acesso em: 26 ago. 2011.

e a população indígena. A expedição resultou na produção do álbum “Valle do Rio Branco” (Imagem 40).

Imagem 40 – Capa do álbum Valle do Rio Branco



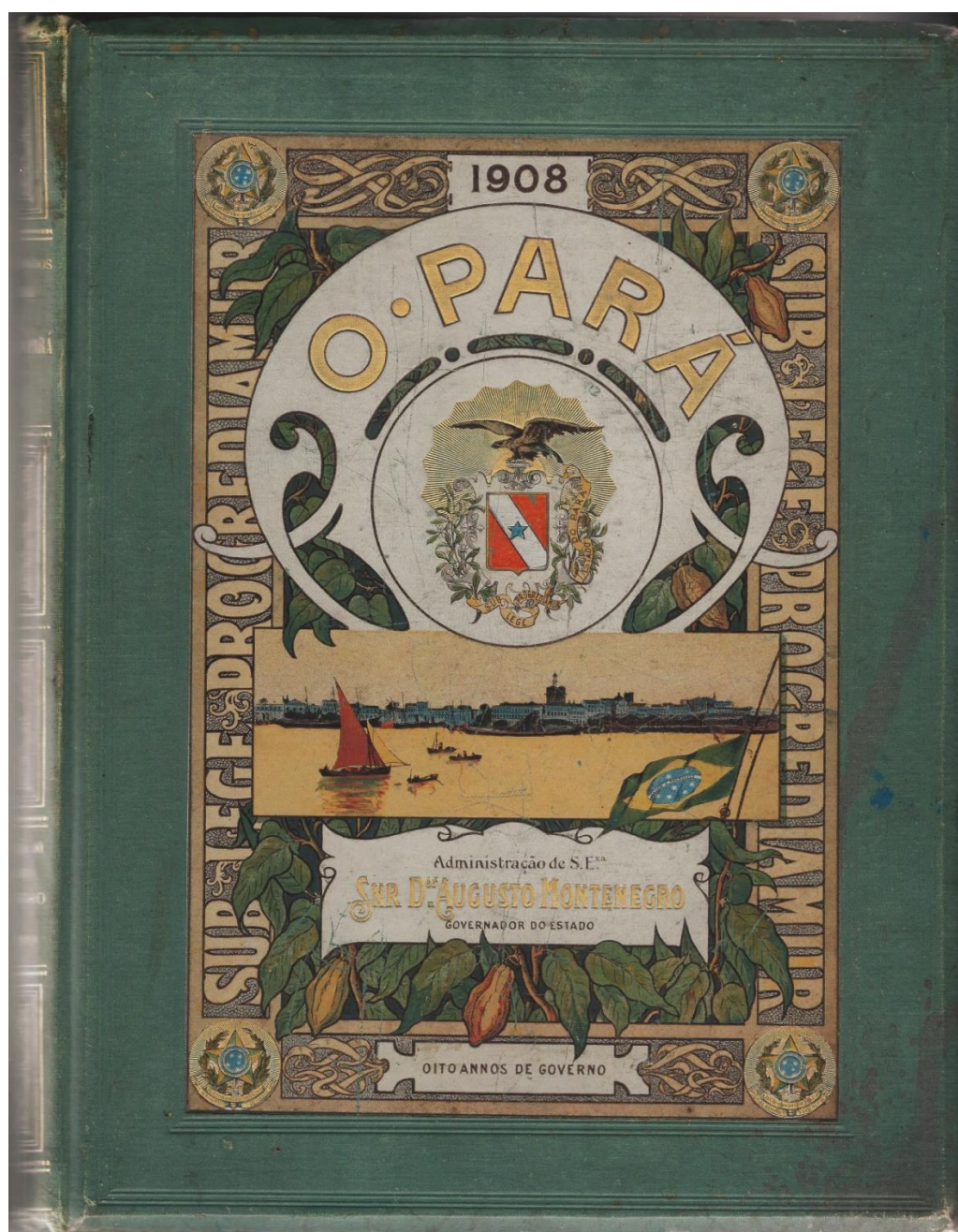
Fonte: álbum Valle do Rio Branco Estado do Amazonas, edição oficial 1906. Acervo particular.

Apesar do empreendimento ao Vale do Rio Branco ser executado em 1904, somente em 1906 o álbum foi editado¹⁷⁹. Huebner escolheu a cidade de Dresden na Alemanha por ser o centro internacional dos materiais voltados para a produção e revelação de fotografias. Com 131 páginas o álbum medindo 24 x 32 cm possui 85 imagens fotográficas com 17 x 23 cm, um mapa do elaborado por Ermanno Stradelli (1852-1926) e 46 páginas com textos descritivos sobre o Vale do rio Branco com autoria de Alfredo Ernesto Jacques Ourique (1848-1932).

¹⁷⁹ (...) finalmente, consegui receber do governo do Estado do Amazonas a autorização para o famoso álbum Rio Branco e devo agilizar sua conclusão a fim de receber o dinheiro do governo antes que evapore. (HUEBNER *apud* SCHOEPF, 2005, p. 170)

Suas 350 páginas medindo 38 cm x 29 cm com 585 imagens fotográficas de paisagens, 90 de interiores e 75 retratos totalizando 750 imagens fotográficas. Mais 1 reprodução de quadro e 3 mapas medindo 66,5 x 115,5cm; 36x53cm e 70x 78cm respectivamente; fazem do álbum “Pará” (Imagem 41) o maior de todos os álbuns produzidos na Amazônia até então.

Imagem 41 – Capa do álbum O Pará



Fonte: álbum O Pará. Administração de S. Ex.^a Snr. Augusto Motenegro Governador do Estado, oito anos de governo. *Sub Lege progrediamur* (Sob a lei progredimos) 1909. Acervo particular.

O “Pará” seguia a mesma proposta dos álbuns anteriores. Neste caso mostrava o progresso que o Estado obtinha por intermédio da administração do governador Augusto Montenegro (1867-1915)¹⁸⁰ entre os anos de 1901 a 1909.

3.4. - O tempo da fotografia

No Brasil, foi natural entre a década de 1830 e meados da década de 1840 a subvenção de africanos livres para ocuparem-se em diversas frentes particulares de trabalho. A partir de 1832, George Leuzinger começa a investir na compra de equipamentos e contratação de auxiliares e fotógrafos. Veremos, no decorrer deste texto, que um desses fotógrafos foi o responsável em registrar o cotidiano dos amazônidas.

Em 1848, a Amazônia chamou a atenção pela exportação de 755,5t. de borracha. Dois anos mais tarde, partir de 1850, a pretensão do governo imperial para os africanos passou a ser destiná-los a “trabalhar em instituições públicas e projetos de desenvolvimento nas fronteiras”¹⁸¹. A sina “dos emancipados e o descaso praticamente completo pelas leis e acordos internacionais destinados a protegê-los faziam parte da síndrome nacional de corrupção causada pela escravidão, sintomas de uma doença que se estendeu por todos os cantos do país¹⁸²”.

Com a assinatura da Lei Eusébio de Queiróz¹⁸³, no ano de 1853, as dificuldades para a obtenção de negros africanos se tornaram maiores. Contudo, foi introduzida a navegação a vapor no Amazonas aumentando as condições de

¹⁸⁰ O Decreto nº 5.628-A, de 11/08/1967, assinado pelo governador Alacid Nunes, credenciou João Renato Franco, Clóvis Silva de Moraes Rego e José Maria de Azevedo Barbosa, respectivamente, vice-governador e secretários de Estado de Governo e da Viação e Obras Públicas, para receber do Governo da França, e conduzir até Belém, os restos mortais de Augusto Montenegro, ex-governador, que estavam inumados em Paris no Cemitério de Père Lachaise desde 1915. Alacid Nunes estabeleceu luto oficial em todo território paraense no dia 11/12/1967, data da chegada dos restos mortais.

¹⁸¹ SAMPAIO Patricia Melo. Africanos e Índios na Amazônia: experiências de precarização da liberdade, 2011, p.03, in: **Simposio Internacional - América: poder, conflicto y política**. Acesso <http://www.americanistas.es/bar/pdfs/60.pdf>

¹⁸² CONRAD, Robert. Os emancipados: nem escravos nem libertos in **Tumbeiros**. São Paulo: Brasiliense, 1985, 186.

¹⁸³ Proibição do tráfico de escravos entre a África e o Brasil

comercialização do látex. Os indígenas ainda eram a melhor opção para o cativo da borracha.

No Amazonas e Pará¹⁸⁴, a segunda metade do século XIX foi marcada pelo contato entre índios e exploradores. Eles se apoderaram de terras indígenas em busca do caucho¹⁸⁵ (Imagem 42, 43), do látex¹⁸⁶ (Imagem 44, 45) e criaram seringais. Casas destruídas, famílias desfeitas. Homens, mulheres e crianças foram separados e caçados para servirem em várias áreas de cultivo da seringueira¹⁸⁷. A partir de meados da década de 1850, com a utilização de novas técnicas, a demanda por mão de obra cresceu. Nesse período, o produto de exportação da Amazônia com maior lucratividade foi a borracha.

Com a procura acelerada, houve um grande impacto na alta dos preços da matéria-prima, cuja satisfação era sempre insuficiente. Buscou-se nos africanos a resposta para a exigência da produção gomífera, contudo a província do Amazonas possuía uma população escrava menor que a população escrava do Pará o que inviabilizou o tráfico intraprovincial¹⁸⁸ e impossibilitou a transferência da mão de obra escrava para os recém-criados seringais do Amazonas.

A escassez das áreas de melhores acessos para o extrativismo ao redor de Belém e Manaus forçou os seringalistas a buscarem as seringueiras nativas às margens dos rios Juruá, Purus e Madeira. Aos poucos, foram criados povoados em locais estratégicos que trocavam de lugar para bem servir às necessidades da extração da borracha.

¹⁸⁴ Em 5 de setembro de 1850, D. Pedro II por meio da Lei 592 cria a Província do Amazonas desmembrada da Província do Grão-Pará.81254145. Porém a província do Amazonas somente é implantada dois anos depois em 1852.

¹⁸⁵ Caucho (*Castillaule*) é uma árvore nativa da floresta amazônica cujo nome tem origem na língua indígena do Peru, káuchuk. O látex dela extraído é de baixa qualidade utilizado para a impermeabilização de tecidos, produção de potes, sapatos conhecidos por encauchados. Além da manufatura de adereços de corpo e brinquedos entre outros produtos indígenas. Era comum “o untamento dos recém-nascidos no látex para livrá-los do frio” (REIS, 1997, p. 81).

¹⁸⁶ A extração do látex é realizada por meio de cortes ou sangrias na seringueira. Um recipiente é colocado para receber a seiva. Em seguida o látex é defumado e transformado em pélas – pelotas ou bolas – com o peso variando de 20 a 40 quilos.

¹⁸⁷ MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Escravidão Indígena: o trabalho escravo e legal na Amazônia**. 2 ed. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, EDUA, 2010.

¹⁸⁸ CAVIGNAC, Julie. “Índios, negros e caboclos: identidade e fronteiras étnicas em perspectiva. O caso do Rio Grande do Norte”. In: **Negros no mundo dos índios: imagens, reflexos, alteridades**. CARVALHO, Maria do Rosário. REESINK, Edwin. CAVIGNAC, Julie. (org.). Natal: EDUFRRN, 2011.

Imagem 42 - Cautchouc process no 2 Then they would fell tree.



Fonte: In the amazon jungle 1912, páginas 369. Fotógrafo: Algot Lange

Imagem 43 - Cautchouc process no 3 The milk would coagulate and form large patches of caoutchouc on the ground.



Fonte: In the amazon jungle 1912, páginas 375. Fotógrafo: Algot Lange

Imagem 44 - "seringueiro" tapping a rubber tree



Fonte: In the amazon jungle 1912, página 151 Fotógrafo: Algot Lange

Imagem 45 - cautchouc process no 4 the mem set to work bleeding the base of the castilloa



Fonte: In the amazon jungle 1912, página 359. Fotógrafo: Algot Lange

A riqueza dos barões ou coronéis de barranco¹⁸⁹, como eram conhecidos, começava a transformar as paisagens amazônicas (Imagem 46 e 47). Foi o caso do Amazonas. Convencidos por parte dos ingleses¹⁹⁰, os barões tentaram transformar Manaus na “Paris dos trópicos”¹⁹¹. O investimento foi direcionado para a construção do Teatro Amazonas, palácios, bondes, luz elétrica e na ostentação do dinheiro representada na compra de coisas e costumes inapropriados para a região.

Na década de 1860, George Leuzinger, outrora proprietário de uma papelaria, era um fotógrafo respeitável e fez publicar suas fotografias no livro “*Viagem ao Brasil, 1865-1866*”, Dos Agassiz¹⁹². O naturalista suíço Jean Louis Agassiz líder da Expedição Thayer cria em 1865 na cidade de Manaus o Bureau d’Antropologie. Um estúdio fotográfico onde Walter Hunnewell (1844-1921), um dos membros voluntários, fotografou entre 50 e 60 habitantes da cidade. As pessoas representavam, de acordo com o vocabulário utilizado por Agassiz, as diferentes raças e os híbridos resultantes de suas misturas na Amazônia. Enquanto Hunnewell produzia retratos dos populares amazônidas, Albert Frisch percorria com sua “canoa-laboratório” o trecho entre o Peru e Manaus registrando por meio de fotografias as comunidades ribeirinhas indígenas e não-indígenas, animais, plantas e tudo que o lugar podia oferecer para a construção de um imaginário que por fim é representado em exposições universais e que rendeu a primeira série de fotografias sobre a Amazônia.

¹⁸⁹ Na época os donos de seringais construíam os barracões de estocagem nas barrancas dos rios amazônicos. Isso facilitava o transporte da borracha e o recebimento das mercadorias que eram vendidas para os trabalhadores.

¹⁹⁰ Pois assim os barões não investiram em avanços tecnológicos, e se concentrariam na realização de grandes edificações.

¹⁹¹ Grifo nosso

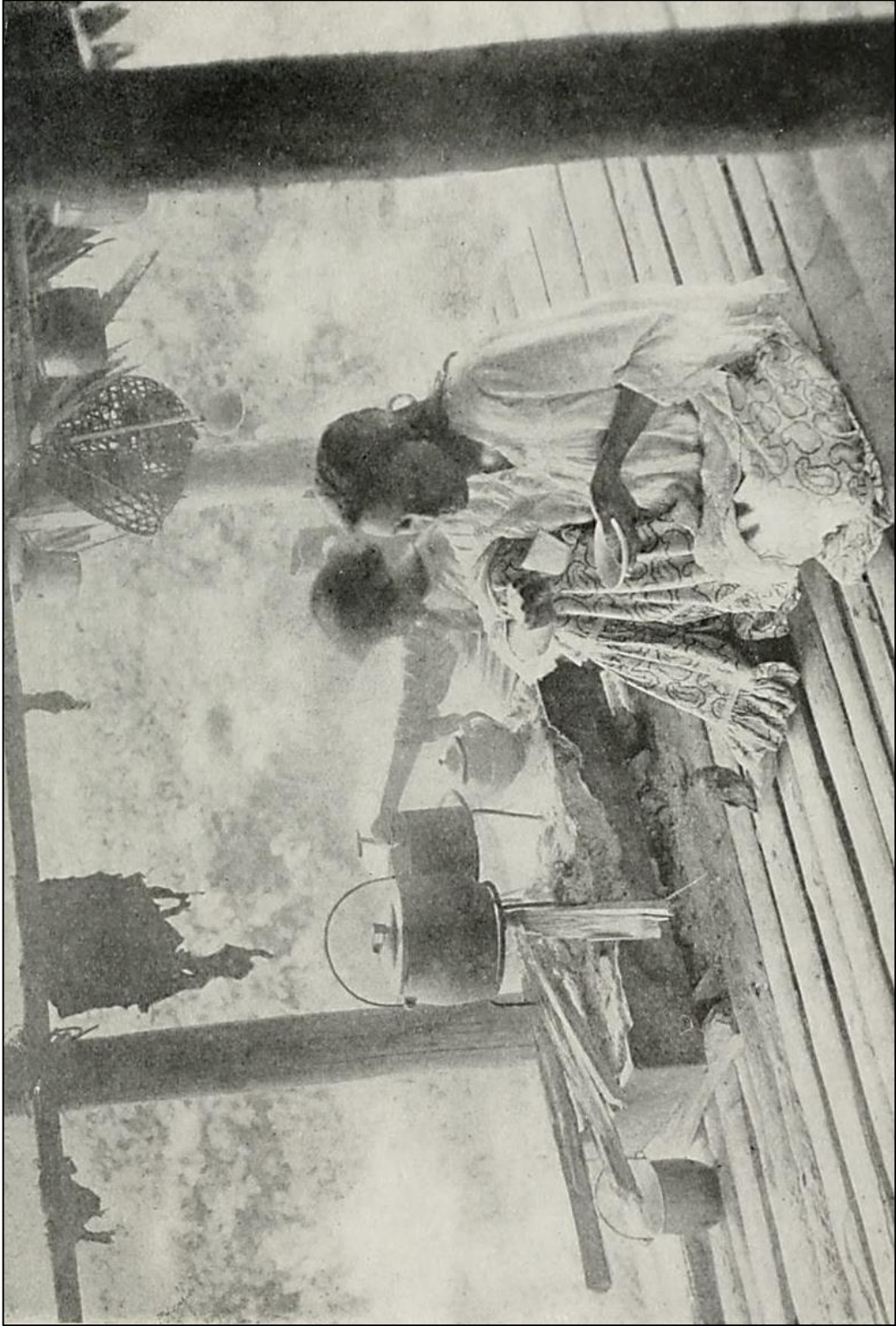
¹⁹² Jean Louis Agassiz (1807-1873) e Elizabeth Cary Agassiz (1822-1907).

Imagem 46 - Rubber-workers' home near lake innocence.



Fonte: In the amazon jungle 1912, páginas 223. Fotógrafo: Algot Lange

Imagem 47 - Kitchen interior.



Fonte: In the amazon jungle 1912, página 267 . Fotógrafo: Algot Lange

Em 31 de julho de 1867, com o decreto 3.920, o império regulamentou a navegação internacional na Amazônia brasileira¹⁹³. Com esse ato, a exportação da borracha amazônica aumentou para 6.309t. No mesmo ano, o Brasil participou da “Exposição Universal em Paris” com 7 (sete) expositores (Imagem 48) e exibiu os tipos diferentes de borracha e processos de defumação (Imagem 49, 50 e 51). O proprietário da Casa Leuzinger foi o expositor de número 38 levando as “Photographias:Panorãma da cidade do Rio de Janeiro,de Nitheroy,da Ilha das Cobras. Vistas da cidade do Rio de Janeiro. Vistas da Tijuca. Álbuns com photographias pequenas. Photographias das oficinas da fabrica”. As fotografias de Frish, então membro da Casa Leuzinger, constavam entre aquelas contidas no álbum e receberam menção honrosa. Habilitados na eloquência do discurso civilizador (...) “os emissários do Brasil nas exposições universais esforçaram-se para projetar uma imagem de Brasil, mais próxima dos países do norte do que de seus vizinhos do cone sul¹⁹⁴”.

Imagem 48 – Expositores e os tipos diferentes de borracha que participaram da “Exposição Universal em Paris” em 1867

Número do Expositor	Nome do Expositor	Material exposto
283	Guilherme José Moreira	Borracha fina. Borracha grossa
296	Joaquim Pedro de Castro	Borracha fina.
360	Francisco Gaudêncio da Costa & Filhos	Borracha entrofina (2ª qualidade). Borracha fina (1ª qualidade). Borracha de sernambi
363	Hildebrando Nunes Lisboa.	Borracha fina.
374	João Valente do Couto.	Borracha de mangabeira
380	José Antônio Correia de Seixas.	Borracha defumada (processo vulgar). Borracha –seca ao sol
828	Joaquim Leovegildo de Souza Coelho	Borracha fina (imitação de pomba.)

Fonte: “Breve notícia sobre o Império do Brasil¹⁹⁵” – 1867.

¹⁹³Do Rio Negro até Manaus, do Rio Madeira até Borba, do Rio Tocantins até Cametá e do Rio Tapajós até Santarém.

¹⁹⁴ MAUAD, Ana Maria. **Imagens de um outro Brasil: O patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista**. Locus: revista de história, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 131-153, 2010 Disponível em: <http://www.editoraufjf.com.br/revista/indexphp/locus/article/viewFile/1056/899>. Acesso em: 22 ago. 2011.

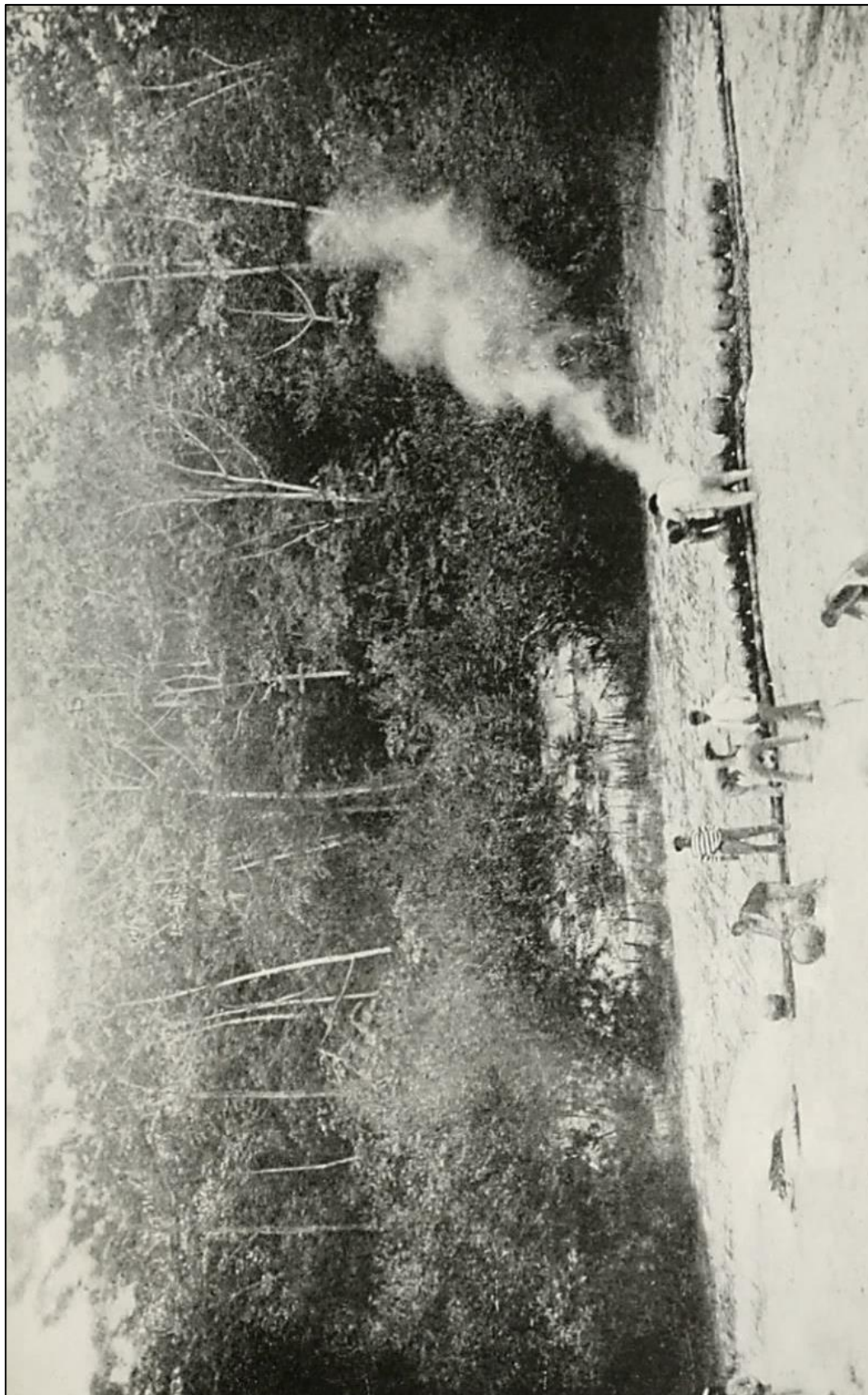
¹⁹⁵ RAMOS, José Ildelfonso de Souza. **Breve notícia sobre o Império do Brasil**, em colaboração com o Barão de Bom Retiro. Rio de Janeiro:[s.n.], 1867. (Trabalho que vem precedendo o catálogo dos objetos enviados para a Exposição Universal de 1867)

Imagem 49 - Defumador, or smoking-hut.



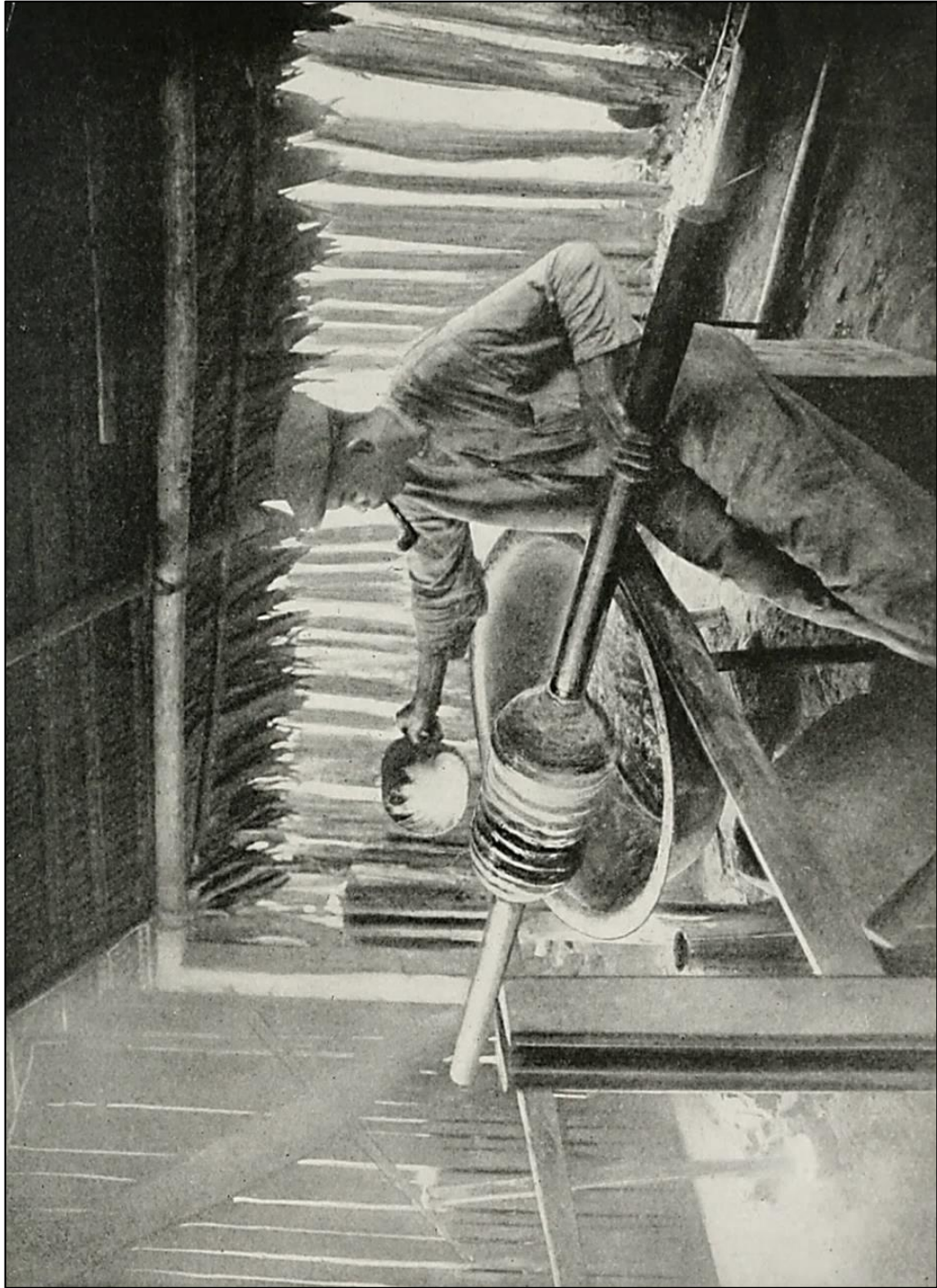
Fonte: In the amazon jungle 1912, página 87. Fotógrafo: Algot Lange

Imagem 50 - Branding rubber on the sand-bar.



Fonte: In the amazon jungle 1912, página 111. Fotógrafo: Algot Lange

Imagem 51 - Smoking the rubber-milk.



Fonte: In the amazon jungle 1912, página 155. Fotografia: Algot Lange

Como apontamos anteriormente, Felipe Augusto Fidanza se destacara por sua técnica ao fotografar D. Pedro II em sua chegada ao Pará. Contudo, seu entusiasmo e seu sentido empreendedor o fizeram investir em máquinas, assessórios que referendaram seu nome pela qualidade da revelação apresentada. Esse comprometimento rendeu a Fidanza vários trabalhos, entre eles, os álbuns oficiais do Amazonas e Pará¹⁹⁶. O fotógrafo escolhia o objeto a ser fotografado qualificando o melhor possível para representar o interesse daqueles que o contratava sem esquecer a qualidade do material revelado.

Os governantes de Belém e Manaus logo perceberam que a narrativa visual criada por meio das fotografias merecia especial atenção. Era um momento em que a exposição política estava atrelada à exibição dos feitos arquitetônicos, urbanísticos e ao projeto de expansão civilizatória para as áreas rurais. A fonte da riqueza urbana não aparecia nas fotografias cuidadosamente selecionadas pelo ideal político. Desta forma, o índio, o negro, ou seja o seringueiro em sua labuta era apenas um elemento no processo de abastança revelado nos casarões, palácios ruas bem pavimentadas, teatros etc. A fotografia era parte do tempo político e os políticos sabiam muito bem utilizar o tempo da fotografia e seu status de mercadoria.

A economia permanecia no extrativismo, porém a goma passou a ser um produto de grande retorno financeiro. Em 1877, o aumento do preço da borracha no comércio exterior, a seca que devastava o nordeste brasileiro e a propaganda dos governos do Amazonas e Pará para recrutamento de mão de obra construíram o cenário propício à migração nordestina para os seringais amazônicos. Sem experiência de Amazônia, os nordestinos foram obrigados a se adaptar ao ambiente e à forma de trabalho. Dispensou-se, então, grande parte da força do trabalho indígena e dos trabalhadores autônomos, que por sua vez eram livres. Os exploradores da borracha amazônica haviam garantido o abastecimento local de mão de obra barata sujeita ao trabalho compulsório¹⁹⁷.

Divulgado na Exposição de Chicago em 1893, o álbum “A cidade de Manáos e o paiz das seringueiras” possuía 41 fotografias das quais seis mostravam a condição da comunidade Jamamady’s no rio Purus, entre elas a imagem de dois

¹⁹⁶ Veremos detalhadamente a história dos álbuns no capítulo 3 dessa tese.

¹⁹⁷ OLIVEIRA, João Pacheco. **Formas de dominação sobre o indígena na fronteira amazônica: Alto Solimões, de 1650 a 1910.** CADERNO CRH, Salvador, v. 25, n. 64, p. 17-31, Jan./Abr. 2012.

índios com trajes de não-índios e uma pequena índia enrolada em um pano, o que configura a produção da fotografia para satisfazer ao contratante do fotógrafo, no caso o governo do Amazonas. Nove anos mais tarde, o atelier Fidanza produz o “Álbum do Amazonas de 1901 a 1902” promovendo as obras arquitetônicas e as tecnologias adquiridas com o dom de civilizar a Amazônia. Entretanto, os poucos indígenas ou negros que aparecem nas fotografias se mostram em atividades subalternas. Na mesma linha, foi produzido o álbum “Valle do Rio Branco”, contudo ao invés de divulgar a riqueza urbana, revelava a origem da maioria do gado que abastecia o consumo de carne para a cidade de Manaus. Fazendas, currais, peões de fazenda, o governador em várias poses e a exemplo do “Álbum do Amazonas de 1901 a 1902” a população indígena aparece em atividades subalternas nas fazendas da região. Porém, por iniciativa própria, Hübner, que acompanhou a edição do álbum, dedicou as três últimas páginas para mostrar os indígenas da região, seus artefatos e modo de vestir. Ainda mantendo a proposta dos álbuns anteriores, o álbum “Pará”, com suas 350 páginas, trilingue e com 292 fotografias, o que lhe rendeu o epíteto de “O Grande Álbum do Pará”, não possuía nenhuma imagem da cultura indígena, porém quando esses apareciam estavam trabalhando em fazendas e na descrição das fotografias continha a seguinte frase “pessoal do campo”.

Entre os meses de janeiro e novembro de 1908, o Governo Federal realizou na cidade do Rio de Janeiro, então capital da jovem República, uma Exposição Nacional com a finalidade de comemorar o centenário da Abertura dos Portos e fazer um inventário da economia do país¹⁹⁸. A capital federal acabara de ser urbanizada pelo prefeito Pereira Passos (1836-1913) e saneada por Oswaldo Cruz (1872-1917). Esse era o objetivo político da Exposição: mostrar a nova Capital da República às diversas autoridades nacionais e estrangeiras.

Enquanto o Brasil se esforçava por mostrar às outras nações que se livrará do molde colonial exibindo uma arquitetura moderna, empresas comerciais luxuosas, hotéis suntuosos, jornais liberais entre outras conquistas republicanas; o Amazonas e o Pará encontraram nos álbuns oficiais, fotografias e cartões postais os suportes materiais eficazes para expor seus projetos civilizadores à nação brasileira.

¹⁹⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais: espetáculo de modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

3.5 - Tempo na fotografia

O tempo revelado por parte do conteúdo nas fotografias de Walter Hunnewell, Albert Frisch, Felipe Augusto Fidanza e George Huebener é o pretérito. A fotografia indica que “Isso foi isso”¹⁹⁹. É nesse sentido que o olhar busca descobrir o referente, o algo, alguma coisa ou alguém enquanto objeto fotografado. Nesse sentido, o olhar compõe um ritual vigoroso rumo à transcendência do tempo²⁰⁰. A fotografia confessa ao presente que fez parte de um momento, de um instante no passado e que agora se submete à contemplação. Órfã de seu autor, impõe em sua narrativa visual a conquista sobre o tempo do que foi fotografado.

Perseguimos na história o tempo por meio da narrativa visual²⁰¹ nos suportes e conteúdos das imagens entre a última metade do séc. XIX e a primeira década do séc. XX. Invocamos a impossibilidade de visitar ou entrevistar os lugares e os sujeitos históricos que foram fotografados. Tal impossibilidade nos conduz a levarmos em conta as tradições e códigos desse período. O foco do olhar recai sobre uma representação, um símbolo. Ao invés de conhecermos o Sr. João visualizamos um seringueiro que representa a classe de trabalhadores da borracha²⁰², percebemos o tipo de barracão de comercialização, das casas e etc.

A Amazônia foi transformada em uma espécie de laboratório de estudos sobre a mestiçagem brasileira. Porém, os amazônidas impuseram o estilo próprio de vida onde as relações humanas sobrepujaram o preconceito e o racismo²⁰³. Se no séc. XIX as imagens de Hunnewell foram utilizadas como exemplo racial e cultural e ser evitado pela América do Norte, no século XXI elas garantem um lugar a esses sujeitos na história do povo do Brasil.

¹⁹⁹ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, p.115.

²⁰⁰ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

²⁰¹ APERTURE. **Photography and time**. Nova York, n. 158, Aperture Foundation, inverno de 2000.

²⁰² CORBIN, Alain. (1998). **Le monde retrouvé de Luis-François Pinagot**. Sur les trace d'un inconnu (1798-1876). Paris : Flammarion.

²⁰³ “Não só Agassiz aumentou seus conhecimentos sobre os peixes, como teve ocasião de acumular uma soma de fatos novos e interessantes sobre as numerosas variedades produzidas pelo cruzamento de índios, pretos e brancos, e pode juntar às suas notas uma série bem completa de fotografias” (AGASSIZ 1975, p. 182).

Manaus, 10 de novembro de 1865, Agassiz²⁰⁴ e Hunnewell²⁰⁵ buscaram entre os moradores aqueles que fotografados confirmassem a diversidade e hierarquia das raças humanas. Encontraram uma mulher simples de vestido adequado para a época. Colar e anéis eram elementos de adereço que manifestavam o cuidado com a aparência²⁰⁶.

A narrativa visual proposta por essa seleção (Imagem 52 e 53) envolve combinações infinitas, em densidades variáveis e oscilantes, de interpretações. Por um momento, ao olhar desatento do observador, a atenção destaca o traje, a postura da mulher que posa para o retrato²⁰⁷. Em seguida, o olhar retratado nos faz refletir sobre a imagem estruturada mediante um processo discriminatório. Processo que também se escora em múltiplas e infinitas combinações.

Na Imagem fotográfica 52, tentou-se criar um ambiente onde o tempo se perdeu no desfocar do segundo plano. A face da mulher, carregada de comedimento revela a cumplicidade entre a fotografada e o fotógrafo. O diálogo silencioso entre ambos é fraturado, transgredido com olhar contemplativo de quem observa a fotografia. A narrativa visual passa a ser construída tridimensionalmente.

Agassiz e Hunnewell procuraram produzir fotografias tipológicas onde seus modelos estivessem desvinculados de elementos que caracterizassem a posição social que ocupavam. Tal intento não logrou sucesso, pois a postura, por exemplo, demonstra a condição social, em parte armada pelo fotógrafo, pois as mãos foram postas de maneira a servir para as análises comparativas futuras de forma e tamanho²⁰⁸.

²⁰⁴ Sobre a relação de Agassiz e Hunnewell com a fotografia ver Banta (1986) especificamente o capítulo Biological Anthropology: Evolution from Daguerreoty peto Satellite.

²⁰⁵ Hunnewell recebeu instruções de como utiliza o equipamento fotográfico na Casa Leuzinger (STEPAN 2001).

²⁰⁶ DAOU, Ana Maria, **A cidade, o teatro e o “paiz das seringueiras”: práticas e representações da sociedade amazonense na virada do século**. Dois volumes, ilustrada, Tese de Doutorado, PPGAS/UFRJ, 1998.

²⁰⁷ BANTA, Melissa, and HINSLEY, Curtis M. **From Site to Sight: Anthropology, Photography, and the Power of Imagery**. Cambridge: Peabody Museum Press, 1986.

²⁰⁸ ISAAC, Gwyniera. Louis Agassiz's Photographs in Brazil: Separate Creations. In: **History of Photography**, 21 (1), 1997. p. 3-11. - KOHL, Frank Stephan. Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger: Christoph Albert Frisch e sua expedição pela Amazônia. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Fotografia Brasileira, n° 3** (Georges Leuzinger). São Paulo, 2006, p. 185-203.

Imagem 52 - Série Mestiça. Retrato de um tipo racial, mulher não identificada.



Acervo: Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard. Fotógrafo: Walter Hunnewell. Manaus, 1865-1866.

Imagem 53 - Série Mestiça. Retrato de um tipo racial, retrato frenológico, mulher não identificada.



Acervo: Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard. Fotografia: Walter Hunnewell. Manaus, 1865-1866.

A servidão humana na Amazônia do século XIX envolve a fotografia como instrumento de construção do sujeito histórico. O retrato “[...] é, antes de mais, um signo cujo propósito é simultaneamente a descrição de um indivíduo e a sua inscrição numa identidade social”²⁰⁹. A ausência de qualidade na técnica fotográfica de Hunnewell deixa de ser obstáculo quando entendemos que tais imagens são documentos. Nesse caso, uma imagem-documento que priva o sujeito histórico de um nome negando sua competência de indivíduo. Nega-lhe um tempo, pois o que interessa ao fotógrafo é a forma. Ao notarmos um pequeno número 40 ao lado da mulher imaginamos que 39 outras pessoas passaram por ali satisfazendo a necessidade “científica”²¹⁰ da expedição (Imagem 53). O laboratório fotográfico era nitidamente improvisado²¹¹. O quintal da casa era utilizado para dar um pouco de privacidade e aproveitar a luz diurna. As vozes das pessoas que esperavam²¹² na sala eram percebidas como murmúrio. Tropeçando e se esquivando dos restos de telhas quebradas pedras e galhos, sem a preocupação de um fotógrafo profissional, Hunnewell posicionava cada modelo em um lugar diferente deixando de lado a coesão do cenário e a distância entre a câmera e o modelo.

A fotografia de Hunnewell opera de modo diferenciado quando refletimos sobre o espaço e o tempo. Percebemos no cenário a preocupação com a luz, ao contrário da composição do ambiente. Janela quebrada, paredes descascadas e entulhos no chão. Ao selecionar o local que serviria de fundo para seus modelos se incutia a transformação da realidade. O corpo da mulher estava exposto (Imagem 53), envolvido pelo descuido no ambiente que dividia a experiência de ser registrado²¹³.

²⁰⁹ TAGG John, **The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories**, London: Macmillan, 1988, p.37.

²¹⁰ Grifo nosso

²¹¹ Nosso antigo acampamento pitoresco na Tesouraria, trocado por um apartamento mais confortável em casa de Honório, serve agora de “atelier” fotográfico. Agassiz passa ali a metade dos dias, em companhia de Hunnewell, que tendo consagrado todo o tempo de sua estada no Rio a aprender os processos fotográficos, adquiriu certa habilidade na arte da “semelhança garantida” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975 p. 171).

²¹² Muitos ainda falavam o *nheengatu*, idioma dos indígenas da Amazônia.

²¹³ Fui, então, para o estabelecimento fotográfico e lá fui cautelosamente admitido por Hunnewell com suas mãos negras. Ao entrar na sala, encontrei o prof. ocupado em persuadir 3 moças, às quais ele se referia como sendo índias puras, mas as quais eu percebi, como mais tarde se confirmou, terem sangue branco. Elas estavam muito bem vestidas em musselina branca, tinham joias e flores nos cabelos e exalavam um excelente perfume de pripioca. (Machado 2006, p.206)

Percebe-se que a mulher despida que aparece na Imagem 53 não se tratava de uma índia cuja vestimenta e os adornos deixavam em exposição grande parte do corpo. Era uma mulher que as 45 fotografias anteriores²¹⁴ estava utilizando com um traje ao molde ocidental. O tempo está confesso no processo de desnudamento da mulher quando notamos abaixo da janela suas roupas amontoadas no chão. Outras pessoas aguardavam na sala, Hunnewell não possuía tempo para perder. A luminosidade era preciosa demais. O cenário estava pronto, era só chamar... Entretanto, a nudez não era um estado natural dos habitantes da Amazônia e alguns não gostaram de terem seus corpos utilizados para tal serventia²¹⁵.

Continuando nosso percurso saímos da capital do Amazonas, onde o comércio da borracha prosperava, para seguirmos rumo aos seringais por meio do trabalho de Albert Frisch, ou melhor, por meio da narrativa visual criada por Frisch. Em meio à floresta amazônica entre sumaúmas, castanheiras e andirobas, o seringueiro montou seu Tapiri²¹⁶. O odor de terra e a umidade estavam impregnados por toda a parte. A pouca sombra indicava o meio dia. O tempo era quente, as folhas paralisadas manifestavam a ausência do vento. Poucos pássaros cantavam naquele momento. O som da floresta se limitou ao cuinchar de um macaco prego, o assoviar de uma paca e o zunir de vários carapanãs. Frisch olhava fixamente aquela cabana que contrastava com o cenário natural. Solitariamente contava os segundos de exposição para que sua máquina captasse aquele instante. A estrutura armada demorou no mínimo 10 dias para ser concluída. Sob ela, uma rede suspende um homem, um seringueiro cuja família estava longe. Pensava em casar com a mulher que contratou, com a autorização do patrão²¹⁷, para ficar com ele durante a safra da borracha²¹⁸. A mulher casada com o seringueiro descia o barranco com o filho pequeno carregado nos quadris para lavar as roupas no igarapé. Quando secas, eram passadas com um ferro que utilizava as brasas de mirixi ou caimbé do fogão à lenha improvisado. Para o seringueiro aquele momento em seu acampamento não era apenas para o descanso, servia para alimentar a esperança, pensar no futuro

²¹⁴ Perceba que na fotografia 06 ao lado da mulher encontramos o número 95.

²¹⁵ O fato foi registrado pela polícia manauara, conforme ofício n° 787 expedido em 24 de outubro de 1865.

²¹⁶ Cabana construída com pequenos troncos, cipós e folhagens. A título de comparação ver imagens 090 e 091 onde mostramos o barracão central. Residência do patrão.

²¹⁷ REIS, Arthur Cesar Ferreira. **O seringal e o seringueiro**. Rio de Janeiro, Ministério da Agricultura, Serviço de Informação Agrícola, 1953.

²¹⁸ No final da empreitada um percentual que poderia chegar até 50% ficaria para a mulher.

melhor e ludibriar o presente de dívidas e calos nas mãos. Esse foi o momento escolhido pelo fotógrafo. A cumplicidade do ambiente com a história, a escolha do cenário para a introdução do ator social, a partir desse ponto, o desenrolar da narrativa visual ganha sua independência²¹⁹. Frisch era conhecedor dos percalços da vida em meio à floresta, pois havia se deparado com eles durante suas viagens pela Amazônia, mas continuemos com a jornada do seringueiro. O homem recebeu no aviamento aquilo que ele acreditou ser necessário para o trabalho na floresta (Imagem 54): Farinha, arroz, charque, café, facão, corda etc.

Imagem 54 – Hütte der Seringueiro (fabricant de caoutchoue).



Fonte: Vistas de Amazonas Império do Brasil 1865, página 67. Fotógrafo Albert Frisch

²¹⁹ FOSTER, Hal. **Vision and visuality**. Seattle: Bay Press, 1988.

Naquele momento, viu seu nome sendo anotado em um caderno²²⁰. Ele não era apenas um seringueiro, ele era um freguês. O gerente oferecia os produtos, conversava, contava as histórias do lugar. Parecia ser uma relação de livre comércio, todavia uma estrutura coercitiva de aprisionamento do seringueiro estava sendo construída²²¹. A garantia da permanência do freguês durante a safra estava no transporte das mercadorias até o acampamento, trabalho realizado pelo gerente ou até mesmo o patrão. A dívida aumentava, a produção não parava e o trabalhador era mantido na servidão (Imagem 55).

Imagem 55 – Fabrication de caoutchoue.



Fonte: Vistas de Amazonas Império do Brasil 1865, página 67. Fotógrafo Albert Frisch

²²⁰ TEIXEIRA, Carlos Corrêa. **Servidão Humana na Selva: o Aviamento e o Barracão nos seringais da Amazônia**. Manaus: Editora Valer/EDUA, 2009.

²²¹ BENCHIMOL, Samuel **Amazônia: um pouco – antes e além – depois**. Manaus, Ed. Umberto Calderaro, 1977;

Distante do Amazonas em espaço e tempo, precisamente 10 (dez) anos após Frisch publicar suas fotos, o pintor e fotógrafo Felipe Augusto Fidanza, português nascido em Lisboa, foi um dos fotógrafos, se não o mais importante dentre eles, do Pará em meados do séc. XIX e fotografava as ruas de Belém. Proprietário de um estúdio fotográfico, cujo equipamento era o melhor que existia à época, Fidanza considerava suas fotografias obras de arte que revelavam a paisagem amazônica²²². Estava no lugar certo. Belém, da mesma forma que Manaus, sofria profundas modificações em sua paisagem urbana. Nas fotografias de Fidanza, podemos observar a relação dos sujeitos sociais com as inovações tecnológicas e a nova estrutura urbana que se desenhava na capital paraense. Os lugares se transformaram em memória²²³. Casas velhas eram substituídas por casarios, cavalos e carroças disputavam espaço com os bondes e as pequenas chamas das lamparinas davam lugar à luz elétrica.

Foi uma manhã quente. O relógio na torre do prédio marcava 10h25min. Fidanza estava em pé por detrás da sua máquina fotográfica esperando pacientemente o tempo estimado de exposição para a captura do momento desejado. Barcos atracados se denunciavam com os mastros pontiagudos fincados no céu sem contorno. A baía de Guajará empurrava um vento baixo levantando a poeira da estreita rua. Um Landau²²⁴ estacionado na esquina contrastava com as pequenas carroças de carga. Três homens compõe a narrativa visual proposta por Fidanza. O primeiro, no lado esquerdo da fotografia, equilibra um tacho na cabeça. Mãos à frente, há outro homem parado logo depois de um poste de iluminação. Ambos olham fixamente para a rua. O terceiro se encontra segurando as rédeas de um burrico que carrega em seu lombo uma carroça com mercadorias. A atenção dos homens se explica quando o olhar de quem contempla a fotografia encontra quase no início da rua uma carroça vazia sem condutor sendo puxada por um burrico desgovernado. O fotógrafo capta a cena deixando o final da história a critério de

²²² KRAUSE, Gustavo Bernardo. A arte de escrever com luz: memória, fotografia e ficção. **Figuraciones Teoría y Crítica de Arte**, Buenos Aires, Argentina, v. 1-2, n. 1, p. 247-260, 2003. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7153874/Alem-Da-Escrita-Com-a-Luz>>. Acesso em: 22 set. 2011.

²²³ KEILLER, Patrick: 'Imaging' in Matthew Beaumont and Gregory Dart (eds): **Restless Cities** (London: Verso, 2010), pp.139-154 - VERNANT, Jean Pierre. **A Travessia das Fronteiras**. São Paulo: Edusp. 2009

²²⁴ Tipo de carruagem com cobertura móvel fabricado no Século XIX por Mulbacher de Paris. Possivelmente pertencia ao próprio Fidanza, pois em outras fotografias das ruas de Belém o mesmo veículo aparecia estacionado.

quem admira sua obra²²⁵. Seja alguém de 1865 ou o leitor deste texto. Por mais que o corte fotográfico codifique o espaço na imagem 56, o tempo é uma variável importante do processo inscrito sob a forma de um borrão.

Imagem 56 – Rua do Pará.



Coleção Alphons Stübel. Acervo Leibniz-Institut Für Länderkunde - Província do Pará, 1875 (Carte de Visite 6,3 x 8,9 cm.). Fotógrafo Felipe Augusto Fidanza.

²²⁵ DELEUZE, Gilles (1990). **Imagem-tempo**. São Paulo, Brasiliense - DUBOIS, Philippe (1994). **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Abril/ Maio/ Junho de 2007 Vol. 4 Ano IV nº ISSN: 1807-69712

Felipe Augusto Fidanza se mantém no posto de fotógrafo respeitado e tem suas fotografias publicadas no “Álbum do Pará” em 1899; Álbum “1900”, que foi lançado na Exposição Universal de Paris; “Álbum de Belém”, de 1902; “O Pará”, de 1908. Em Belém, o alemão Georg Hübner foi contratado por Fidanza como fotógrafo comissionado e anos depois passam a dividir a sociedade do estúdio Foto Fidanza. O fotógrafo Alemão produz o retrato de Euclides da Cunha²²⁶ que após editar “Os Sertões” empreendeu outro trabalho de folego, a saber, “A Margem da História”, desta vez relatando sua viagem em direção ao rio Purus como representante do Itamaraty. Apesar de possuir um atelier fotográfico de boa qualidade Hübner²²⁷ adentrava a floresta amazônica subindo as calhas do Rio Negro e do Rio Branco²²⁸. Procurava documentar²²⁹ por meio da fotografia a vida dos indígenas, dos seringueiros; as paisagens urbanas e rurais; a fauna e a flora. Em 1904, respeitando a ética na construção da narrativa visual²³⁰, produz uma série de cartões postais cujo tema foi o seringal. Em carta para o amigo Theodor Koch-Grünberg datada de 16 de outubro de 1905 Hübner adverte:

Somente há pouco tempo é que se passou a explorar a borracha do rio Yauapéry²³¹, e os seringueiros mantinham boas relações com os índios, com os quais faziam trocas. Isso quer dizer que as notícias que tem chegado, de que os índios teriam atacado os coletores de borracha, matando três homens e ferindo gravementedois outros pegaram-nos de surpresa [...] Por ora, os índios ainda são os senhores do rio, mas quanto tempo ainda lhes resta antes que sejam deslocados pelos coletores de borracha?²³²

²²⁶ Correspondente do jornal Estado de São Paulo, após a cobertura do conflito em Canudos (1896-1897) publicou “Os Sertões” em 1902. Obra pioneira do jornalismo científico no Brasil. Alguns anos, após sua incursão pela Bahia, Euclides da Cunha chefiou, em 1907, a equipe brasileira da “Comissão Mista Brasileiro-Peruana de Reconhecimento do Alto Purus”.

²²⁷ SCHOEPPF, Daniel. **George Huebner 1862-1935: um fotógrafo em Manaus**. São Paulo: Metalivros, 2005 - TACCA, Fernando de. **O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio**. História, ciências, saúde-Manguinhos-Vol. 18, nº 1, p.191-223. Rio de Janeiro. 2011

²²⁸ VALENTIN, Andreas. **Os “Indianer” na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910)**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História Social – PPGHIS da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em:http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=141597. Acesso em: 26 ago. 2011.

²²⁹ BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004 - LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2008.

²³⁰ CASANOVA, V.; MAIA, A. C. N. (Org.). **Ética e imagem**. 1. ed. Belo Horizonte: c/Arte, 2010 - KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2002.

²³¹ Rio que corre entre os municípios de Rorainópolis (RR) ao sul do estado de Roraima e Novo Airão (AM).

²³² Trecho de correspondência entre Huebner e Koch-Grünberg traduzida do original por SCHOEPPF, 2005, p. 168.

Em meio os embates físicos e a servidão econômica, lá estava o seringueiro entre aquele rizoma de pequenas picadas na floresta retornando ao seu tapiri²³³. Há 13 horas, o dia começou por volta das 4h, um café bem forte, juntar as tralhas, iniciar uma longa caminhada se embrenhando por entre enormes árvores rumo à seringueira da vez.

As folhas secas e pequenos galhos que cobriam a picada denunciavam aos habitantes indesejados da floresta a presença dos trabalhadores. A surucucu-pico-de-jaca e Cascavel-de-quatro-ventas costumavam dar o bote quando os trabalhadores estavam almoçando. A aranha marrom e a armadeira se escondiam nas casacas das árvores. Existia, também, um escorpião escuro, quase preto, cuja ferroada era fatal. Para o seringueiro o mito do Curupira, Mãe da Mata ou o Mappinguari eram relatos reais de colegas que presenciaram o fato²³⁴. Quando chegou ao seu destino, o seringueiro tratou de sangrar a árvore, enfiou a tigelinha para onde a seiva branca, o látex, escorria.

O dia inteiro seringueira após seringueira. Entre uma sangria e outra, rezou para não contrair uma doença: infecção intestinal, beribéri ou impaludismo. Se durante o dia a floresta fechada dificultava a visão, imagine a noite. O fim da tarde chegou. Era hora de juntar as tigelinhas e percorrer o caminho de volta (Imagem 57) prestando atenção na surucucu-pico-de-jaca e Cascavel-de-quatro-ventas...

O dia termina, mas o trabalho ainda não. O seringueiro chegou a seu tapiri despejou o conteúdo das tigelinhas em um recipiente maior onde o látex coagulou. Em seguida, pacientemente defumou o líquido esbranquiçado dando origem à péla.

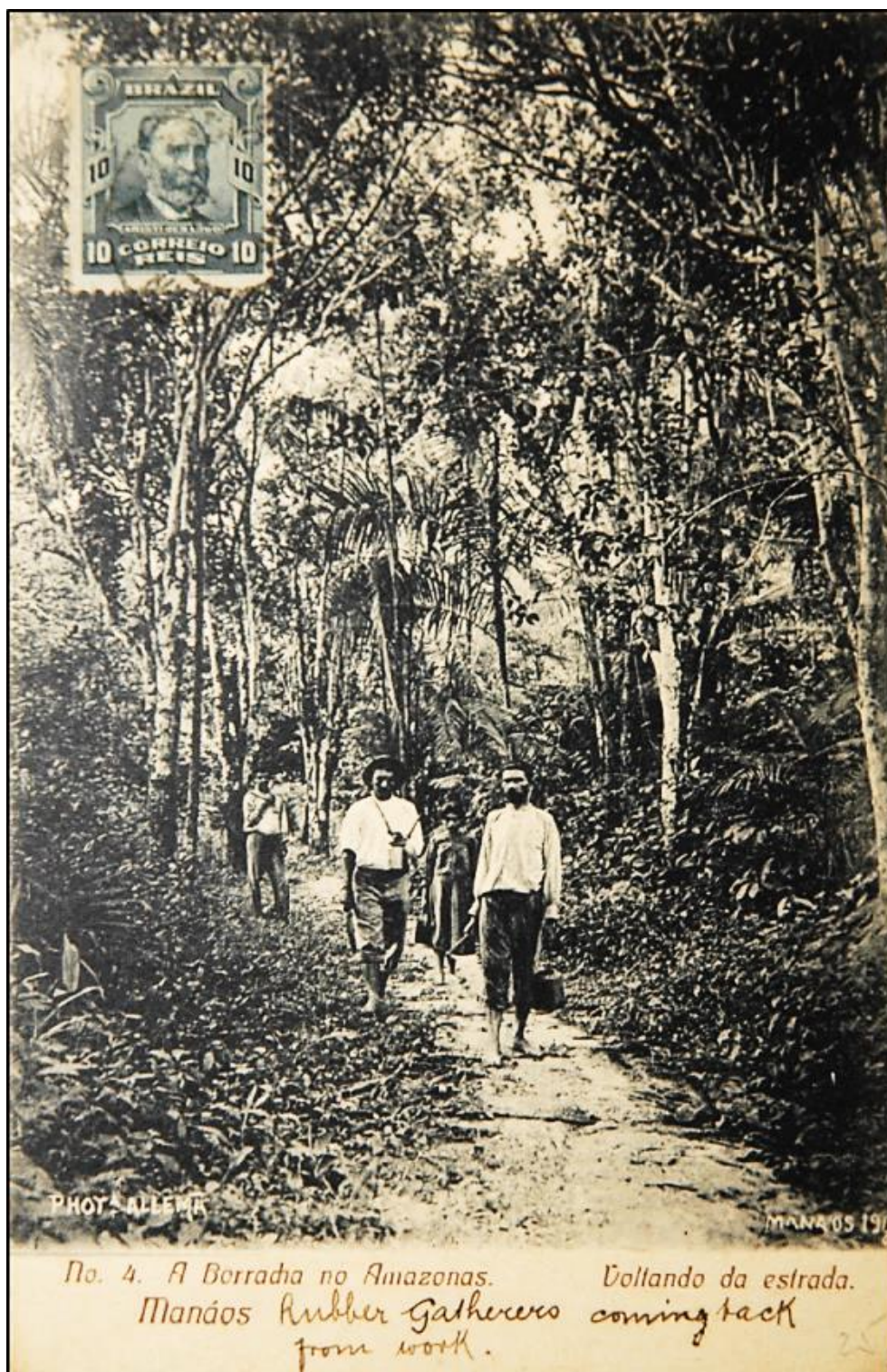
Terminava mais uma jornada de 15 horas de trabalho²³⁵ (CHAVES, 2011). Mas a história desses trabalhadores não. De escravos a soldados da borracha, de índios expulsos de suas terras no século XIX a seringueiros assassinados no século XX, da sangria nas árvores, o látex branco denunciava o sacrifício de homens e mulheres esquecidos na Amazônia brasileira.

²³³ “Calcule-se um seringal médio, de duzentas estradas: tem cerca de 15 léguas quadradas; e este latifúndio, que se povoaria á larga com 3.000 habitantes ativos, comporta apenas a população invisível de 100 trabalhadores, exageradamente dispersos.” CUNHA, Euclides da. **Á marjem da historia**. Porto: Livraria Chardron, 1909, p. 70

²³⁴ VERNANT, Jean Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

²³⁵ CHAVES, Maria do Perpétuo Socorro. **De “cativo” a “liberto”: o processo de constituição sócio-histórica do seringueiro no Amazonas**. Manaus: Valer, 2011.

Imagem 57 – A Borracha no Amazonas – Voltando da estrada.



Bilhete postal - Dimensões:14cm x 9cm. Fotógrafo Georg Hübner.

As imagens, as fotografias que revelaram um pouco dessa história permanecem como documento, testemunho do tempo, do passado de alguns, da memória de um povo e da identidade de uma Nação.

4. A SUPRESSÃO DO SER NA IMAGEM OU O QUE NÃO DEVE SER VISTO

Entre o visível e o indizível. Entre a cegueira e o rumor. Entre as imagens fotográficas produzidas por Hunnewell, onde o corpo compartilhou espaço com entulhos, e os delicados detalhes das produções de Huebner exibindo o ser do humano. Encontramos em meio a rostos e paisagens a pobreza e a riqueza, o urbano e o bucólico, o pecado e a enorme sombra que lhe acompanha indicando a existência do ato civilizatório. Parece-nos que nada é mais importante [...] no centro da realidade social, do que essa oposição viva, íntima, repetida indefinidamente entre instante e o tempo lento a escoar-se (BRADUDEL 2013, p. 43)²³⁶. A compreensão dessa diversidade do tempo social nos guia a entender a proposta luzente de civilização nas imagens fotográficas e a realidade soturna na interpretação das mesmas. Ao pensar na escrita histórica braudeliana adotamos o sentido de espaço²³⁷ para trabalharmos o conceito de civilização e tomamos para as ações civilizatórias o sentido de linguagem (LANDI 1985)²³⁸. As imagens fotográficas passam a ser entendidas como mercadoria de linguagem própria. Técnica, porém em sua iconografia e iconologia encontramos subsídios contundentes para o discurso civilizatório. Existe, nesta forma de razeoar a imagem fotográfica como tecnologia e ferramenta disseminadora das ações civilizatórias, uma aproximação com a sociogenese de Elias (1990)²³⁹. No sentido de serem em si e no conteúdo reflexo dos poderes sociais, políticos, econômicos e culturais e promover a estabilização destes poderes. Nossa busca é identificar nas narrativas visuais encontradas nas imagens fotográficas a aplicabilidade das ações civilizatórias e as formas do poder utilizando conceitos desenvolvidos por autores tais como: Lucien Febvre (1930)²⁴⁰ e Elias (1990)²⁴¹ Starobinski, (2001)²⁴², Darcy Ribeiro (1977)²⁴³ e nas obras de Foucault (1980, 1984, 1997 e 1999)²⁴⁴

²³⁶ BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva. 2005.

²³⁷ BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII** – as estruturas do cotidiano. São Paulo: Martins Fontes. v.1. 1996.

²³⁸ ROSSI-LANDI, Ferruccio. **A linguagem como trabalho e como mercado**. Tradução Aurora Forni Bernardini. São Paulo: Difel, 1985.

²³⁹ ELIAS, Nobert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, v. I, pp. 26-27

²⁴⁰ FEBVRE, Lucien —Civilisation. Évolution d'un mot et d'un groupe d'idées, In: BERR, Henri (org.) **Civilisation - le mot et l'idée - Exposés par Lucien Febvre, Émile Tonnelat, Marcel Mauss,**

4.1 – Imagens da civilização

As imagens fotográficas das personas selecionadas por Agassiz, Hunnewell e Frisch eram parte daqueles que socialmente foram postos de lado. Ocultos sob a plataforma da civilização, porém peças importantes que proveram a institucionalização do poder. O processo de afirmação social foi extenso. À medida que as funções dentro da comunidade se estabeleceram quem as ocupou adquiriu o próprio status. Contudo, as comunidades podem ser formadas por outsiders. Negros e índios compunham essas comunidades. Foram excluídos mesmo integrando a sociedade amazônica, por meio da cultura, da economia ou do próprio manuseio do poder que concebeu a dramaturgia social. Na Amazônia, as primeiras imagens fotográficas possuem o papel de suprimir o ser em prol de um personagem que represente o olhar do outro. Perdeu-se a identidade do indivíduo para promoção da condição de estar ou ser da Amazônia. Condição esta que sustenta o discurso de projeto de civilização. Se por um lado, o lado externo da fronteira da normalidade social, prova o discurso da incapacidade, por parte do lado, interno, o controle se mostra por meio do chicote. As cicatrizes perduram. São amplas e compridas. Comprimidas em corpos e dilatadas no olhar do fotografado.

Em meio a cenários mal construídos, narrativas visuais mal elaboradas. Ou manipulações e montagens fotográficas, índios e negros são idealizados. A vida de um deveria ser igual a de todos. A condição social precisava ser mantida. A degeneração da raça, segundo Agassiz, estava explícita na Amazônia brasileira. Por sua vez, Frisch propunha o credo civilizatório em sua narrativa fotográfica.

Adfredo Niceforo et Louis Weber. Paris: la Renaissance du livre, 1930, acesso em: http://classiques.uqac.ca/classiques/febvre_lucien/civilisation/civilisation.html)

²⁴¹ Op. Cit.

²⁴² STAROBINSKI, J. **As máscaras da civilização: ensaios.** Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁴³ RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno.** Petrópolis, Vozes, 1977.

²⁴⁴ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber.** 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A História da Loucura na Idade Clássica.** 1997. São Paulo, Perspectiva.

O fato é que através do tempo as imagens fotográficas transportam a história até nós. Sabemos interpretá-las?

4.1.1 - A civilidade lhes escapa por entre os dedos

Começamos levando em consideração os escritos de Starobinski (2008)²⁴⁵ que ressalta o sentido de justiça à palavra civilização. A palavra assinala um fato e o submete a julgamento. Então, a própria palavra civilização se transforma em critério para tal: julga-se em prol da civilização. No caso da imagem fotográfica, as cenas e atores sociais são escolhidos sob o prisma civilizatório. Na imagem 58, apesar do foco de Hunnewell ser voltado para a senhora, chama atenção as condições do lugar, do cenário escolhido pelo fotógrafo.

Imagem 58 – Mulher não identificada.



Não se deram ao trabalho de criar um fundo neutro para expor a personagem. Ao contrário, foram deixadas bem claras as condições desfavorecidas do lugar. No lado esquerdo da imagem fotográfica podemos observar ao chão, próximo ao pequeno portão de madeira, parte das roupas da mulher fotografada. À direita estava a bolsa colocada bem ao lado daquela senhora de cabelos grisalhos que prostrada por sobre uma frágil cadeira, que teimava por se equilibrar num terreno acidentado, expõem a nudez do corpo. Tentando, proteger a nudez da alma no fechar dos olhos.

Imagem fotográfica Retrato frenológico - Brazil. Manaus-AM. A fotografada se encontra no quintal do estúdio antropológico localizado na rua da instalação. Cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 470 X 641, Largura 470 pixels, Altura 641 pixels. Resolução horizontal 96 dpi, Resolução vertical 96 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Louis Agassiz Photographic Colletion..

²⁴⁵ Op. Cit.

Imagem 59 – Criança não identificada

O poder do ferir está sujeito à consciência e à capacidade da realização de tal poder. A competência do causador e a sujeição daqueles que aceitam a consequência. Uma criança (imagem 59) se põe a encarar aquele que lhe promete perpetuar a condição em que ela se encontrava. A mesma frágil cadeira, que teimava por se equilibrar num terreno acidentado que expôs a nudez do corpo da senhora de cabelos brancos. Porém, o olhar fixo naquele corpo diminuto não demonstrava medo. A posição era a mesma. Encenada, para comprovar uma hipótese em nome da ciência.



Imagem fotográfica Tipo racial - Brasil. Manaus-AM. A fotografada se encontra no quintal do estúdio antropológico localizado na rua da instalação. Cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 477 X 637, Largura 477 pixels, Altura 637 pixels. Resolução horizontal 96 dpi, Resolução vertical 96 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Louis Agassiz Photographic Collection..

Por um lado, podemos questionar o papel de Hunnewell enquanto fotógrafo por meio das técnicas e tecnologias utilizadas na época. Tanto na qualidade da imagem fotográfica quanto na construção da narrativa visual proposta. Quando mencionamos a narrativa visual, nos referimos à montagem do cenário e à relação com a personagem social. O fato de à época ser utilizado a luz natural por falta de tecnologia não impediria o fotógrafo de escolher ou compor o lugar de forma adequada para a exposição do corpo em detrimento da persona. O poder de [...] ferir depende da consciência que tenham o usuário e o destinatário de que a humilhação

almejada por seu emprego tem o aval de um poderoso grupo estabelecido, em relação ao qual o do destinatário é um grupo outsider (ELIAS , 2000 p. 27)²⁴⁶.

Imagem 60 – Mulher não identificada.



Imagem fotográfica Tipo racial - Brazil. Manaus-AM. A fotografada se encontra no quintal do studio antropológico localizado na rua da instalação. Cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 470 X 641, Largura 470 pixels, Altura 641 pixels. Resolução horizontal 96 dpi, Resolução vertical 96 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Louis Agassiz Photographic Collection.

A dificuldade de andar não impediu a personagem de se relacionar com o olhar do fotógrafo e o que ele procurava (imagem 60). Novamente, a preocupação com o lugar induz o olhar do pesquisador à uma observação mais crítica. Podemos inferir que foi negligência do fotógrafo? Parece-me ingênuo afirmar que sim. Mesmo que o fotógrafo fosse inexperiente. Seria irresponsabilidade de Agassiz. Caberia ao estudioso da época, amparado pelo Império brasileiro expor os cidadãos desta forma? Entendemos que, mais do que desleixo, a escolha do cenário foi proposital. A intenção de Agassiz era provar a corrupção da raça por meio da mestiçagem, miscigenação, dos híbridos. Ao levarmos em conta as transformações na ciência do séc. XIX. O status do pesquisador. O título

atribuído ao local de trabalho: *Bureau d'Antropologie*. Entendemos que o local escolhido foi intencional para a construção da narrativa visual. A precariedade do lugar compõe a ideia da esfera social que a personagem transita. Compete entendermos o âmbito social em que as imagens fotográficas foram colocadas em circulação (DUMAS 2011)²⁴⁷. Qual grupo consumia as narrativas visuais propostas?

²⁴⁶ ELIAS, Nobert. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

²⁴⁷ DUMAS, Fernando; MAUAD, Ana Maria. Fontes orais e visuais na pesquisa histórica: novos métodos e possibilidades narrativas. In: ALMEIDA, Juniele Rabelo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). Introdução à história pública. São Paulo: Editora Letra e Voz, 2011.

O corpo seminu se mostra (Imagem 61). O olhar meio cerrado da fotografada remove a expectativa do sentir-se bem. A pose em si é um ato forçado. A denominação de retrato frenológico confessa ao tempo a expectativa de Agassiz e Hunnewell, do fazer científico. O registro da imagem retém, ao invés da corrupção da raça, como propusera Agassiz, a corrupção do sujeito. Novamente a persona é violentada. O momento histórico da imagem fotográfica tão pouco pode contribuir para o desconhecimento, a ignorância do que se estava praticando. Subtrair a dignidade, aviltar o status social da mulher e promover uma imagem paupérrima na intensão de quem a produziu. A narrativa visual se revelou vigorosa em denunciar o poder na história “das não identificadas” amazonidas.

Imagem 61 – Mulher não identificada.



Imagem fotográfica Retrato frenológico - Brazil. Manaus-AM. A fotografada se encontra no quintal do estúdio antropológico localizado na rua da instalação. Cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 468 X 640, Largura 468 pixels, Altura 640 pixels. Resolução horizontal 96 dpi, Resolução vertical 96 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Louis Agassiz Photographic Collection..

Para alcançar a compreensão do ente mestiço na Amazônia brasileira do séc. XIX, faz-se necessário perceber o ser fotografado enquanto significativo. O significado para Agassiz e para a sociedade dentro da conjuntura (τυγχανον)²⁴⁸ histórica naquele momento. As mulheres, homens e crianças que posaram para Hunnewell eram representantes das comunidades locais. Trajavam-se de modo peculiar a classe social intermediária de Manaus.

²⁴⁸ Op. Cit.

Um dos integrantes da expedição de Agassiz, o jovem William James (1842-1910)²⁴⁹ então com 23 anos relatou que ao chegar no *Bureau d'Anthropologie*, para conhecer o salão fotográfico, foi ...

(...) cautelosamente admitido por Hunnewell com suas mãos negras. Ao entrar na sala encontrei o Prof. ocupado em persuadir 3 moças, às quais ele se referia como sendo índias puras, mas as quais eu percebi, como mais tarde se confirmou, terem sangue branco. Elas estavam muito bem vestidas em musselina branca, tinham jóias e flores nos cabelos e exalavam um excelente perfume de pripioca. Aparentemente refinadas, de qualquer modo não libertinas, elas consentiram que se tomasse com elas as maiores liberdades e duas delas, sem muito problema, foram induzidas a se despir e posar nuas. Enquanto nós estávamos lá chegou o Sr. Tavares Bastos e me perguntou ironicamente se eu estava vinculado ao Bureau d'Anthropologie. (JAMES 1865)²⁵⁰

Ao considerar os acontecimentos em seu tempo, história e espaço²⁵¹ exploramos as fontes mais diversas. Livros, documentos oficiais etc. A falta de sistemática no trabalho de Agassiz e Hunnewell. As imagens fotográficas de mulheres crianças e homens variam quantitativamente da mesma forma que a nudez. Pois em Manaus somente a nudez feminina foi mostrada. Alguns foram fotografados em pé, outros sentados. O cenário mal organizado dividia atenção com o fotografado. Apesar de bem vestidas e refinadas, para Agassiz, esta postura nada mais é do que “[...] o singular fenômeno duma raça superior recebendo o cunho duma raça inferior, duma classe civilizada adotando os hábitos e rebaixando-se ao nível dos selvagens” (AGASSIZ 1975, p. 239)²⁵².

Quando olhamos as imagens fotográficas de maneira mais ampla encontramos, de fato, uma composição comum as narrativas visuais. Um elemento, uma ação compartilhada na maioria das poses. As mãos... Houve a preocupação em deixá-las expostas. A preocupação, conforme relatamos, parece refletir no interesse antropométrico - frenológico. Para Agassiz as formas das mãos, dos dedos revelavam o estágio de corrupção da raça (Imagem 062).

²⁴⁹ Um dos jovens integrantes da expedição de Agassiz.

²⁵⁰ James, William. **Diário do Brasil, 10 de novembro de 1865**. In: Machado, M. H. P. T. (org). *Brazil through the Eyes*, p. 206.

²⁵¹ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

²⁵² AGASSIZ, Elizabeth Cary e Louis. **Viagem ao Brasil**, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

Imagem 62 – Exposição das mãos



Imagem fotográfica coleção de fotografias - Brazil. Manaus-AM. Os fotografados estão em posições para ressaltar, conforme Agassiz, as imperfeições da forma das mãos e dedos. Com isso provar a corrupção das raças. Cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 1484 X 1003, Largura 1484 pixels, Altura 1003 pixels. Resolução horizontal 150 dpi, Resolução vertical 150 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Louis Agassiz Photographic Collection..

Hunnewell na pouca técnica em produzir imagens fotográficas contribuiu para divulgação de um olhar sem afeto. Alcançou o tempo. Percorreu os espaços amazônicos que, por persuasão **científica**²⁵³, mostrou sua nudez. No Amazonas, a “[...] população mestiça aumenta sempre, e ella é a indústria que produz e exporta e o consumidor que provoca a importação” (BASTOS, 1866 p. 293). Continua a aumentar a diversidade, a ansiedade e a contribuição do povo. Hunnewell, na conjuntura em que atuou com Agassiz revelou o caráter do fotógrafo e do pesquisador. Entendemos que o caráter “[...] não é portanto estabelecido por uma relação do visível consigo próprio; em si mesmo, não é mais do que a saliência visível de uma organização complexa e hierarquizada, em que a função

²⁵³ Grifo do pesquisador

desempenha um papel essencial de comando e de determinação” (FOUCAULT, 1999 p.313)²⁵⁴.

Apesar de ser a primeira produção de uma série de imagens fotográficas produzidas na Amazônia. Hunnewell e Agassiz organizam uma sequência imagética cuja narrativa visual, além de corromper a persona promove a falta de civilidade do povo na Amazônia. Por mais que a conjuntura na região revelasse uma sucessão de atos civilizatórios por meio das reformulações dos códigos de posturas em Manaus e Belém. Do remodelamento urbano com teatros, ruas, praças e casarões. Dos usos e costumes com forte influência europeia.

Tratando-se de Agassiz, imaginamos que o público que consumiu a história arquitetada sob os auspícios da frenologia, antropometria e o preconceito deva ter se deleitado com as imagens. E a partir deste ponto difundir a capacidade, ou a falta dela, de um projeto civilizatório no Brasil por meio da insuficiência racial. Para Hunnewell, guardou-se o status de ser o primeiro a retratar em série, sem qualidade técnica, de moradores manauaras. A linguagem visual, permeada de significados, é enriquecida por parte do interpretante. A imaginação é a racionalização da imagem que se apresenta fora da mente (SARTRE, 1964)²⁵⁵ e que representa um tempo passado. Capaz de persuadir. Despertar o credo ou castigar a fé. A narrativa visual proposta por Hunnewell alimenta a imaginação instituindo o imaginário, enquanto ficção, de uma possível verdade promulgada por uma crença criacionista. Desprezando a qualidade do ser social e ignorando o ser histórico que confiou a ele, Hunnewell, o corpo a ser fotografado.

Diferente das imagens fotográficas produzidas por Hunnewell em Manaus, encontramos em 1867 a primeira série de imagens fotográficas produzidas no interior da Amazônia. O fotógrafo Albert Frisch viajou de Tabatinga para Manaus erguendo uma narrativa visual baseada nos ritos corriqueiros das comunidades ribeirinhas, indígenas ou não. Por sua vez, Frisch trata a linguagem visual enquanto trabalho e em seguida como mercado, por parte de Leuzinger, ao contrário de

²⁵⁴ FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²⁵⁵ SARTRE, Jean Paul. **A Imaginação**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

Hunnewell que a realizava somente como função. Mas é melhor demonstrar sobre o que escrevemos²⁵⁶

4.1.2 – A construção da narrativa imagética amazônica

A característica da narrativa frischeana na produção das imagens se destaca por parte do trabalho elaborado tanto na escolha do cenário quanto na disposição dos personagens. Contratado por Leuzinger para captar imagens da Amazônia, o funcionário realizou a função com o equipamento e a própria técnica. Técnica que se traduz em linguagem. O trabalho rendeu um álbum intitulado Vistas de Amazonas – Império do Brasil resultado da viagem de 1.600 quilômetros entre Tabatinga e Manaus. O Álbum contém 86 imagens fotográficas e estão dispostas de forma a ressaltar o indígena em meio a outras narrativas visuais. Levamos em conta as notas do fotógrafo colocadas como legendas indicando o que deveria se perceber na imagem.

Foram ordenadas da seguinte maneira: 11 habitações indígenas, 3 habitações não-indígenas; 25 paisagens naturais, 15 paisagens urbanas; 6 animais; 20 indígenas, 3 moradores, 1 seringueiro, 1 do próprio fotógrafo, 1 mãe com criança. As possibilidades em que as narrativas visuais podem submeter o leitor/ olhador são demarcadas pela propositura do que pode representar a Amazônia brasileira para o mundo. As narrativas fotográficas propostas no álbum, tanto por Frisch quanto seu empregador Leuzinger, é manter o leitor/ olhador em uma zona de conforto, porém se encontrar imaginariamente com o desconhecido verde. Lugares escolhidos são recomendações, sugestões de interação seja por meio do imaginário seja por meio da relação física (FREEMAN 2014)²⁵⁷. Mas também indicam que um projeto de civilização está em execução em determinado lugar. É o caso da Imagem 63. Um soldado de prontidão com a arma por sobre os ombros aguardando a ordem do fotógrafo para descansar. Naquele dia o vento fraco quente e úmido mais parecia uma brisa sem forças para cotejar o soldado que admira o rio deitado sobre o mato que ali crescia.

²⁵⁶ ROSSI-LANDI, Ferruccio. **A linguagem como trabalho e como mercado**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Difel, 1985.

²⁵⁷ FREEMAN, Michael. **A Narrativa Fotográfica: a Arte de Criar Ensaios e Reportagens Visuais**. Porto Alegre: Bookman, 2014.

Imagem 63 – Tabatinga

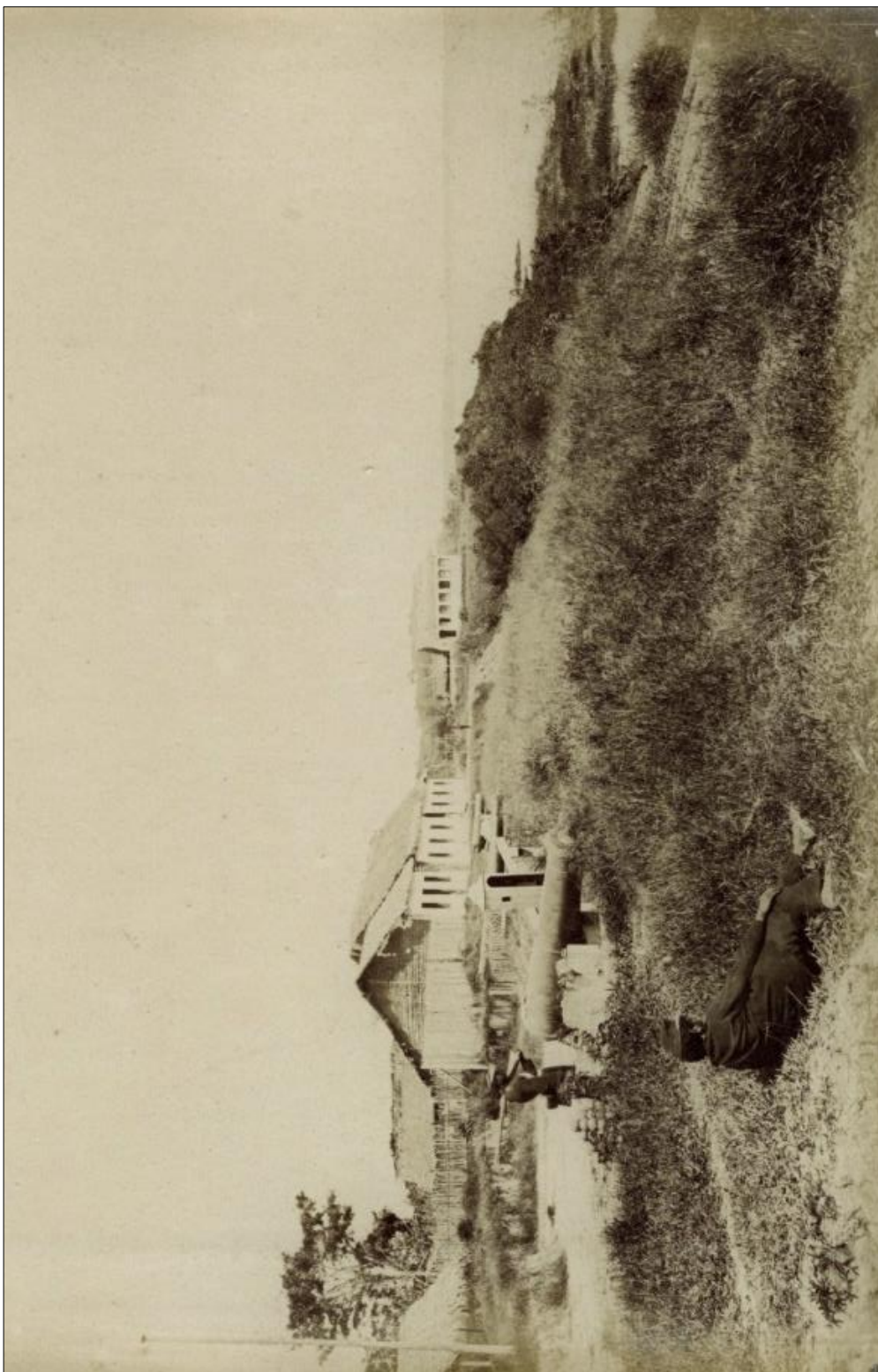


Imagem 63 - Tabatinga Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas-AM. Tabatinga (margem esquerda, lado do Peru), último posto militar brasileiro, na Fronteira do Peru, fundado em 1766. Dimensão Arquivo digital: 8833 x 6836, Largura 8833 pixels, Altura 6836 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, Resolução vertical 600 dpi, Intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

O Império Brasileiro estava presente nas fronteiras. Mostrava-se por meio da imagem fotográfica que por sua vez se encontrava no papel de instrumento de representação do espaço. Mas um espaço sob os auspícios de uma forma de poder,

pois o próprio álbum se vendia sob a ideia de: Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Na imagem 64 deparamo-nos com o modo de vida das pessoas/ *súditos* no interior do Amazonas. Um modo de vida desprovido do olhar do Império, porém abundante de possibilidades. Promessas. Aquilo que está por ser feito e que o será ao tempo devido da proposta civilizatória brasileira.

Imagem 64 – Tepuyas



Letícia Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas-AM. Sitio de Tapuyas (metis), com uma família, ao lago de Letícia, com plantação de Capuaçu (cacau branco): cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 5595 x 4449, Largura 5595 pixels, Altura 4449 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, Resolução vertical 600 dpi. intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

Propor uma narrativa visual por meio das narrativas fotográficas requer pesquisa, tempo e convivência com o que está sendo fotografado. Frisch dispunha deste tempo e propõem uma narrativa particular com alguns momentos que podemos entender como assinaturas. Nas imagens 067 e 068 encontramos uma dessas assinaturas.

Uma evidência tanto da preocupação na composição do cenário quanto com a relação, do diálogo do ser com a natureza. As assinaturas são sugestões de leitura que o fotógrafo entende como importantes. Ou a técnica de composição que transmite vigor no trecho a ser interpretado. Na condução psicológica do olhar. Importa, na conjuntura histórica, o que pode ser entendido. Na imagem 65 localizamos os elementos (soldado e pescador) que se integra à proposta que hora fazemos sobre o texto imagético frischeano.

Imagem 65 – Detalhes



Detalhes. Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas-AM. Nota-se que a postura do soldado e do remador são idênticas. Sugerindo a intervenção do fotógrafo na composição da imagem fotográfica: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 1945 x 1432, Largura 1945 pixels, Altura 1432 pixels. intensidade de bits 32. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

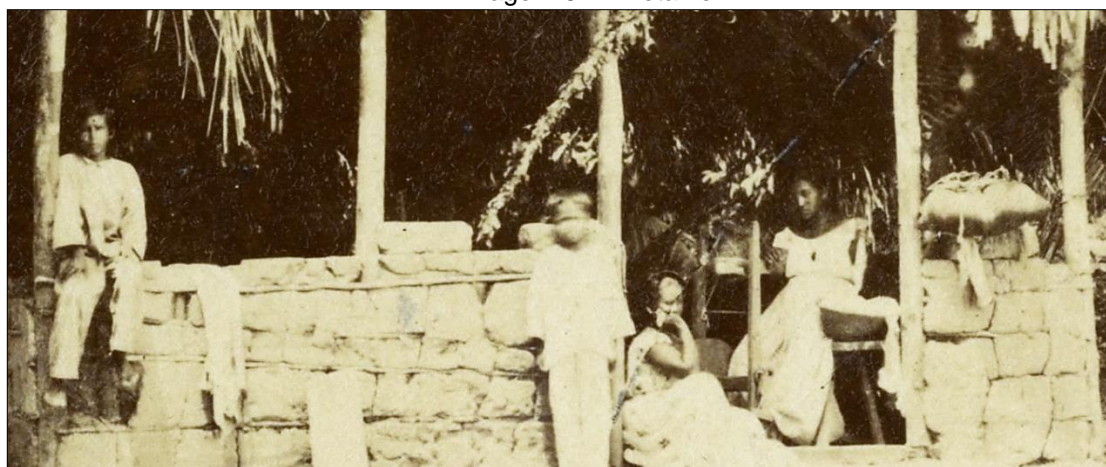
Retornemos a proposta de civilização sugerida por Frisch e Leuzinger e abraçada por Dom Pedro II. A compreensão de quem eram os moradores não se extinguiu no fato de serem do Amazonas. Ao contrário. A identificação se estendia a condição da persona no cenário social. Estamos nos referindo à imagem 66 que traz em sua legenda a condição de índios dóceis para as personagens na imagem fotográfica. Se o lugar está por ser urbanizado as pessoas estão por serem civilizadas. Ser dócil é ser polido? Ou ser dócil é condição primária a ser trabalhada, educada, catequizada na cartilha do poder. Silenciada em meio à floresta, silenciada na periferia do país, silenciada em nome do rei, em nome da civilização (Imagem 67).

Imagem 66 – Tarumá



Tarumá Imagem fotográfica – Brasil. Amazonas AM. Cabana de índios dóceis no Tarumá (Rio Negro): cor em tons de cinzas. Dimensão do arquivo: 5564x4344, largura 5564 pixels, altura 4344 pixels. Resolução horizontal 66dpi, resolução vertical 600dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas Império do Brasil.

Imagem 67 – Detalhe



Detalhes. Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas-AM: O Olhar de quem espera em silêncio: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 1945 x 1432, Largura 1945 pixels, Altura 1432 pixels. intensidade de bits 32. Fonte: Álbu3 m Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

Os semblantes tristonhos e as posições descansadas sugerem que os fotografados estão sem afazeres. Esperando o tempo passar (Imagem 68). Um homem sentado a rede numa casa quase sem paredes. A mulher em pé, ambos olhando para o chão criando um contraponto com o outro homem que está em pé fitando a câmara de forma fixa. Propondo mostrar o olhar ao futuro documento. Mais atrás quase escondido no lado esquerdo da imagem fotográfica encontramos alguém. Apenas ali. No canto. Curioso a olhar o equipamento fotográfico e seu proprietário. Sem expressão. O rosto manchado, sem olhar. Um corpo, uma pessoa a cuidar do que “buliam”²⁵⁸ em seu lugar (Imagem 69).

Imagem 68 – Sitio de Tapuyas



Sítio de Tapuyas. Imagem fotográfica – Brasil. Amazonas AM. Sítio de Tapuyas (metis), na margem do Solimões com 2 árvores Assacu do qual a seiva queima instantaneamente a pele: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital 5714 x 4509, largura 5714 pixels, altura 4509 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, resolução vertical 600dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Álbum vistas do Amazonas Império do Brasil

²⁵⁸ Expressão utilizada na região norte do Brasil referente a mexer ou revirar.

Imagem 69 – Detalhe



Detalhes. Imagem fotográfica - Brasil. Amazonas-AM: O Olhar de quem espera em silêncio: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 1945 x 1432, Largura 1945 pixels, Altura 1432 pixels. Intencidade de bits 32. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular

Ao trabalharmos a fotografia enquanto documento, assumimos o compromisso com a busca de informações²⁵⁹ que nos amparassem nas interpretações proporcionadas por parte das narrativas visuais. Além de documentos oficiais, procuramos em jornais, romances e relatórios da época referências que subsidiassem nosso olhar e racionalizassem o que enxergamos.

Com o tempo e espaço delineado entre quatro pontos, a fotografia nutre em si a mensagem. Com a narrativa visual no interior da moldura e conhecendo o cenário por meio de outros documentos nos perguntamos: Procuramos o *infotografável* (SOULAGES 2010)²⁶⁰? A complexidade está além do que a imagem fotográfica produzida por Frisch revela. Está no entendimento da fotografia – enquanto documento – denunciando as condições severas de vida pelo interior da Amazônia (Imagens 70 e 71). Mas também entendemos a fotografia como obra de arte sem perder seu quilate de aura (ADORNO 1980, BENJAMIN 1987)²⁶¹.

²⁵⁹ Decreto nº 5 de 10 de janeiro de 1890 – Regula as funções das Intendências Municipais

²⁶⁰ SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac, 2010.

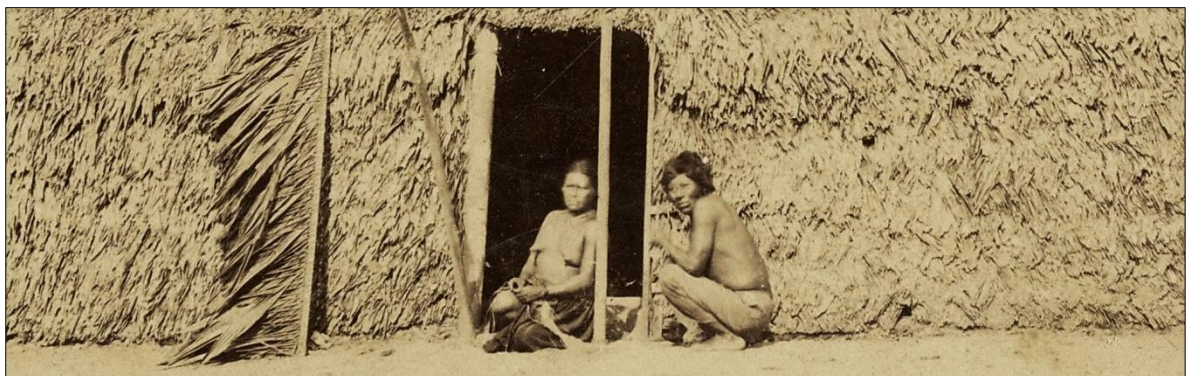
²⁶¹ ADORNO, T. W.; BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; HABERMAS, J. **Textos escolhidos**. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Imagem 70 – Índios Técunas



Índios Técunas. Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas-AM. Maloca - 10 milhas do interior de Tabatinga. Habitação dos Índios Selvagens Técunas, cacique (Tuxaua) e sua filha: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 5925 x 4765, Largura 5925 pixels, Altura 4765 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, Resolução vertical 600 dpi. intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

Imagem 71 – Detalhes



Detalhe Índios Técunas. Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas-AM. Maloca - cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 2013 x 635, Largura 2013 pixels, Altura 635 pixels. Resolução horizontal 150 dpi, Resolução vertical 150 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

Frisch compõem as narrativas visuais utilizando a personagem mulher em situações ou posições submissas. Sentada ou por detrás de um homem. Porém na Amazônia...

A fabricação da farinha é também trabalho exclusivamente d'ellas, como o preparo da comida, a tecelagem das redes, a fiação do algodão, a costura, as rendas, a lavagem e quejandos labores. Demais auxiliam o homem no amanho das roças, na colheita das safras, na pequena pesca, na preparação do pescado, na extração da seringa ou do óleo de copahiba, na recolta da castanha e da salsa, no remar da canoa, no cultivo e apresto do tabaco, na confecção de cestos e balaios, no arranjo da palha para a edificação da casa e ainda em outros pequenos afazeres, por ventura mais para os homens, os quaes somente têm duas tarefas que lhe são exclusivas: a caça em que, invariavelmente, póde dizer-se, usam da espingarda, e a grande pesca, a harpão ou a flecha (VERÍSSIMO 1886, p. 81)²⁶².

Com expressões sérias, as mulheres das narrativas frischeana não ocupam um lugar que enfatize a força de trabalho que elas representam. As imagens 72 e 73 manifestam a ideia ocidental do ser feminino. Da mulher na Amazônia.

As palhas manchadas de *taticuman*²⁶³ declaram a utilização continua da cozinha (Imagem 72). Algumas comunidades indígenas mantinham a própria criação, pois...

Tendo em conta que a caça perseguida não é tão sadia quanto a criação domestica, e também pela facilidade de apanhá-la no momento preciso, os índios e os habitantes do "interior" da Amazonia fazem pequena criação a que chamam "xerimbabo" (termo indígena), de animais silvestres, inclusive às vezes veados e porcos do mato (SAMPAIO, 1944, p.11)²⁶⁴.

A alimentação na Amazônia exigia constante planejamento e esforço. O plantio, a caça e a pesca derivavam das preocupações referentes ao clima e das respectivas temporadas de reprodução. A cozinha distante da casa é um costume adquirido do contato com os não índios. O preparo da comida e o tratamento dos animais atraíam moscas, outros insetos e pequenos outros animais para dentro da habitação (imagem 74).

²⁶² VERÍSSIMO, José. **Cenas da vida amazônica. Com um estudo sobre as populações indígenas e mestiças da Amazônia.** Primeiro livro (único publicado). Lisboa: Tavares Cardoso, 1886.

²⁶³ Fuligem

²⁶⁴ SAMPAIO, A.J. de, **Alimentação sertaneja e do interior da Amazônia. Onomástica da alimentação rural.** São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1944.

Imagem 72 – Índios Técunas



Índios Técunas. Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas-AM. Cozinha da maloca, sempre a uma pequena distância da habitação.: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 6060 x 4765, Largura 6060 pixels, Altura 4765 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, Resolução vertical 600 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

Imagem 73 – Detalhes



Detalhes. Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas-AM: Cozinha da maloca: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 1772 x 606, Largura 1772 pixels, Altura 606 pixels. Intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

Imagem 74 – River front



Índios Técunas. Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas-AM. Interior da Habitação (margem esquerda). Índios Selvagens Técunas sobre o rio Caldeirão, confluente do Amazonas: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 6060 x 4765, Largura 6060 pixels, Altura 4765 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, Resolução vertical 600 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

Nos centros urbanos da Amazônia brasileira, o estilo de vida era conduzido, além das normas sociais e culturais, por parte do código de postura municipal,²⁶⁵ por exemplo: Art.11. – Os donos de cortiços ou casebres são obrigados a calçar a área dos mesmos e a conservar durante a noite, quer de luar ou não, um ou mais lampeões accesos na mesma área. – O contraventor incorrerá na multa de trinta mil réis ou seis dias de prisão (Decreto nº 5 de 10 de janeiro de 1890)²⁶⁶.

Para as comunidades no interior da floresta Amazônica, existia um projeto de civilização. Para os centros urbanos, tal projeto estava em constante implantação. Hora por parte do Império, hora por parte dos poderes locais. A questão é que os moradores; o índio que fazia parte das comunidades indígenas mais afastadas ao ser chamado...

(...) ao grêmio da civilização e obrigado a partilhar, embora como pária, a nossa vida, o índio perdeu o caráter acentuado de selvagem: não só o moral mas também o físico se lhe modificou, como é fácil reconhecer no tapuio, que, filho do índio, como índio já se diferencia d'elle (VERISSIMO 1886, p. 43)²⁶⁷.

Em 1867, o Amazonas completou 17 anos que vivia sua independência do Pará. Frisch encontrou uma Manaus pouco diferente da que Hunnewell deu seu testemunho fotográfico. Pouco apreciador das fotografias de estúdio, Frisch se encaminha para as periferias. Nas ruas ele encontra os moradores em seus afazeres. Num momento reúne uma família. Escolhe o local (Imagem 75). A casa de taipa de mão serve de cenário e representa a conjuntura social em que aquela família se encontra. A esteira no chão denuncia o clima sem chuva. Tempo e espaço organizados, faltava dispor os personagens sociais. Os Tapuyas reunidos esperavam o comando de Frisch para se disporem na frente da casa. Nos chama atenção a menina que se escora na máquina de fiar. Segurando o rosto, parece amparar o olhar que se perde no tecer do tempo. A história provê nossa contemplação de experiênciasagridoces ao enxergar expressões tão vigorosas como dispostas na imagem 75.

²⁶⁵ Decreto nº 5 de 10 de janeiro de 1890 – Regula as funções das Intendências Municipais

²⁶⁶ Op. Cit.

²⁶⁷ Op. Cit.

Imagem 75 – Tapuyas



Tapuyas. Imagem fotográfica - Brasil. Amazonas-AM. Manáos, uma família de Tapuyas, na porta de sua casa, numa rua da cidade: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 5369 x 4344, Largura 5369 pixels, Altura 4344 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, Resolução vertical 600 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

O Amazonas “[...] estava sob o governo monarchico, que dominava o Brasil, progredindo lentamente, descuidados os seus presidentes e o chefe da Nação brasileira de impulsionar o respectivo desenvolvimento” (GONÇALVES, 1904 p. 07)
²⁶⁸ Frisch fotografou a Amazônia pré-*Belle Époque*. Esforçou-se em construir uma narrativa visual onde a vida era um elogio à persistência e um desencanto sustentado na resiliência. A narrativa nos provoca a refletir sobre a relação da persona com o poder. A fronteira foi estabelecida. O lugar interno onde encontramos o digno, social o civilizado. E o externo (Imagem 76): o indigno, social e carente de ser civilizado (FOUCAULT 2013)²⁶⁹. Definiu-se o que é normal²⁷⁰.

²⁶⁸ Gonçalves, Lopes. **O Amazonas : esboço histórico, chorographico e estatístico ate o anno de 1903** New York. H. J. Hanf, 1904.

²⁶⁹ FOUCAULT, Michel. **A História da Loucura na Idade Clássica**. 1997. São Paulo, Perspectiva.

Imagem 76 – Tapuya



Tapuya Imagem fotográfica - Brazil. Manaus-AM. Tapuya e maquina de fiar: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 4449 x 5370, Largura 4449 pixels, Altura 5370 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, Resolução vertical 600 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular.

²⁷⁰ Ver terceira parte do livro “História da Loucura”, A nova divisão pg.379.

Cabe neste trabalho um espaço para a pensarmos nas montagens realizadas pelo fotógrafo. Frisch foi o responsável por produzir a primeira série de fotografias sobre a vida amazônica. Conseqüentemente, deparamo-nos com as primeiras montagens de imagens fotográficas na Amazônia brasileira (Imagens 77, 78, 79).

Imagem 77 – Miranha



Miranha (Montagem) Imagem fotográfica - Brasil. Manaus-AM. Índias Miranha: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 4369 x 3344, Largura 4369 pixels, Altura 3344 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, Resolução vertical 600 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Album Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular

Imagem 78 – Miranha



Miranha (Montagem) Imagem fotográfica - Brazil. Manaus-AM. Índias Miranha: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 4369 x 3344, Largura 4369 pixels, Altura 3344 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, Resolução vertical 600 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Album Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular

Imagem 79 – Montagem



Miranha (Montagem) Imagem fotográfica - Brazil. Manaus-AM. Indígenas: cor em tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 4449 x 5370, Largura 5370 pixels, Altura 4449 pixels. Resolução horizontal 600 dpi, Resolução vertical 600 dpi. Intensidade de bits 24. Fonte: Álbum Vistas de Amazonas – Império do Brasil. Coleção particular

Na imagem 79, a proeza de Frisch está na utilização do mesmo cenário para descrição de personagens sociais diferentes. Na ordem conforme a descrição de Frisch: Igarapé São Vicente, Índios Amaúas e Índias aculturadas à beira do rio. Sob o cenário da natureza, do exótico figuram aqueles que pertencem ao externo social. Porém, existe a possibilidade de transitarem ao interno à medida que são aculturados²⁷¹. Mas transitar não significa pertencer. Continuam na condição de outsiders.

²⁷¹ Referencia a legenda criada por Frisch para a imagem fotográfica.

5. AS IMAGENS DA SUPRESSÃO OU O QUE DEVE SER VISTO

Nas imagens fotográficas de Frisch de 1867, encontramos uma Amazônia com casas de taipa de mão, pessoas acomodadas com olhar daqueles que esperançam. A Amazônia do Império brasileiro. Passível de ser civilizada.

Nos anos seguintes, com a queda do Império as narrativas fotográficas revelam uma Amazônia brasileira bem diferente. Com a extração e o comércio da borracha, casarões foram erguidos, ruas construídas e os outsiders foram convocados a trabalharem nesse novo projeto de civilização. Nesta “nova”²⁷² forma de poder intitulada República. O poder quer ser visto. As transformações promovidas por uma nova ordem social precisam aparecer. Os símbolos da civilização chegaram à Amazônia brasileira e os poderes político e econômico se sentem à vontade de se assenhorearem deles.

Os coronéis de barranco expandiam suas posses e os governos locais se encontraram numa posição capaz de implementar benfeitorias nas cidades. Para tanto, era preciso que o lado externo mantivesse com a mão de obra o lado interno da sociedade. Era preciso...

Ir para a seringa ...

Frase fatal, que em certas épocas de todos os annos corre de bocca em bocca no sertão.

O homem abandona a roça, a mulher abandona o lar, a moça abandona a flôr.

É uma febre.

É peor que as sessões. (VERÍSSIMO, 1886 p.251)²⁷³

²⁷² Grifo do pesquisador

²⁷³ VERÍSSIMO, José. **Cenas da vida amazônica. Com um estudo sobre as populações indígenas e mestiças da Amazônia.** Lisboa: Tavares Cardoso, 1886

5.1 – Para o olhar. A civilização

Em 1893, o Brasil participou da Exposição Colombiana de Chicago (Imagem 80). Exposição que celebrava os 400 anos da chegada de Cristóvão Colombo na América. Nesta ocasião, o Amazonas distribuiu um pequeno álbum²⁷⁴ sobre a representação da cidade de Manaus para o Brasil.

Imagem 80 – Jornal O PAIZ



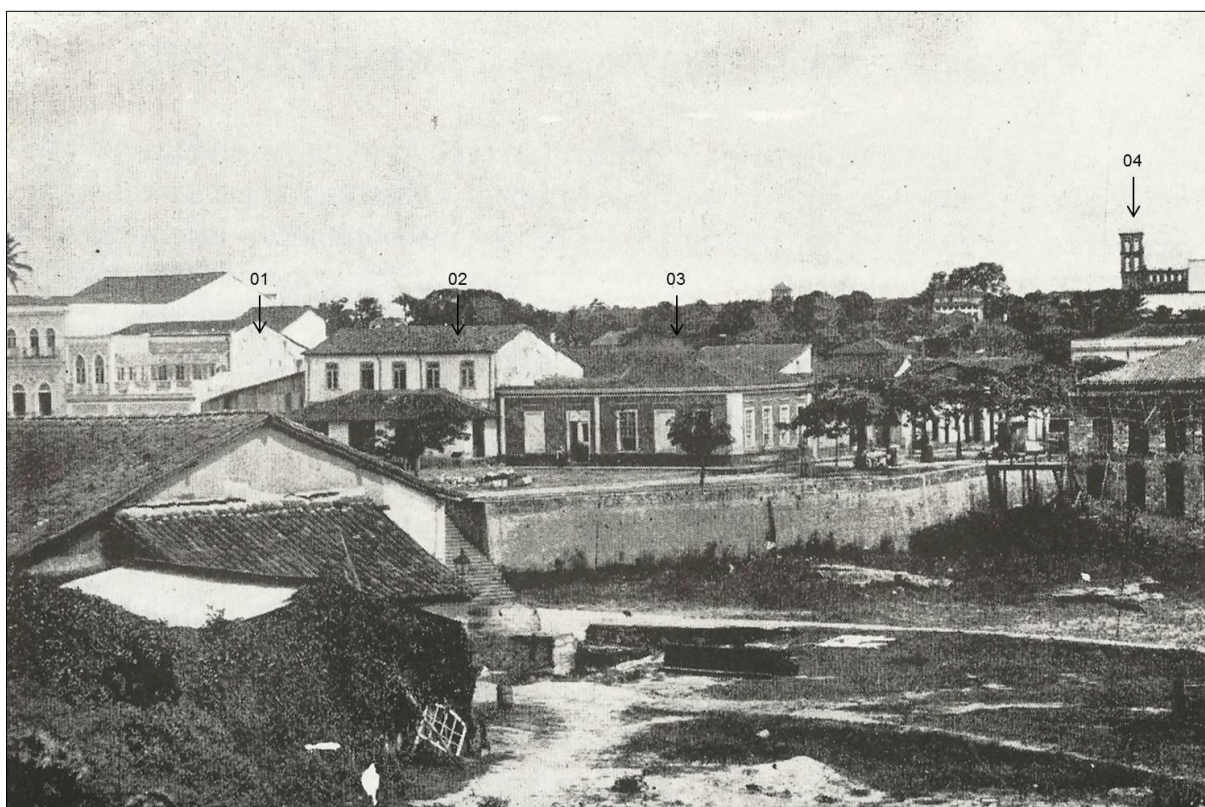
Frontispício do jornal O PAIZ - Brazil. Rio de Janeiro - RJ. O Paiz jornal diário de grande circulação no Rio de Janeiro lançado em 1884. Dimensão Arquivo digital: 1447 x 2021, Largura 1447 pixels, Altura 2021 pixels. Intensidade de bits 32. Fonte: <https://bndigital.bn.br>

A tentativa do poder político local era divulgar a capacidade de produção da borracha e o projeto de civilização, já em andamento, na cidade de Manaus e

²⁷⁴ Ver página 94

torná-la atrativa para investidores estrangeiros (Imagem 81 e 82). De maneira oposta às narrativas fotográficas de Hunnewell e Frisch, as narrativas visuais das imagens fotográficas de Fidanza²⁷⁵ propagavam o progresso. A dramaturgia do poder possuía nas elites locais os protagonistas a conduzirem o processo civilizador da borracha. Desculpem, da Amazônia brasileira. A capital do País servia de cenário²⁷⁶ básico a ser pensado, porém o modelo de cenotecnia²⁷⁷ e roteiro cultural a ser seguido eram europeus. Os casarões e as disposições das ruas e praças. As opções de lazer, casas de negócios para importação e exportação. As bebidas, comidas, as roupas, cigarros e charutos. Enfim, a propaganda estava em seu processo inicial, mas os personagens sociais resistiam em se mostrar sejam os insiders ou outsiders.

Imagem 81 – River front



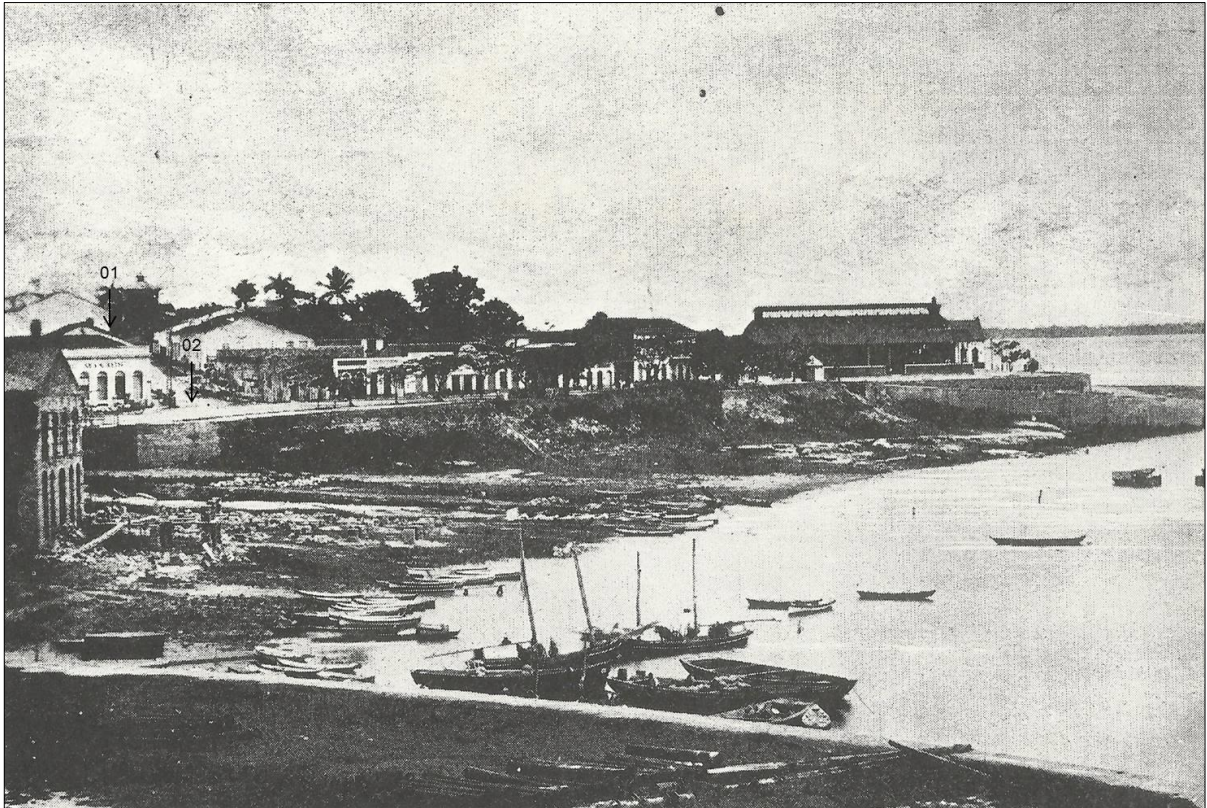
Panorama de Manaus Imagem fotográfica - Brazil. Manaus-AM. Da esquerda para direita observamos os prédios de Dusendschon-Zarges (01), Empresa de Navegação da Amazônia S/A-ENASA (02), Alfandega (03) e Igreja dos remédios sendo construída (04) : cor em tons de cinza Dimensão 15cmx10cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana – Chicago – 1893.

²⁷⁵ Ver página 89

²⁷⁶ Projeto para construção de cenários

²⁷⁷ Construção de cenários

Imagem 82 – River front



Panorama de Manaus Imagem fotográfica - Brazil. Manaus-AM. Da esquerda para direita observamos O prédio do Banco de Manaus (01) e a Rua dos Rémedios (02), cor em tons de cinza Dimensão 15cmx10cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana – Chicago – 1893

Um dos símbolos do poder econômico estava posicionado no início da rua dos remédios (Imagem 83). O Banco de Manaus (Imagem 84). Lugar cheio de portas convidando a todos para entrarem. De um ângulo mais baixo e utilizando a angulação proposta pela rua, o fotógrafo enaltece o prédio. O Banco oportunizava as relações comerciais entre os moradores locais e estrangeiros. Um capital...

(...) imenso foi manipulado e invertido em serviços, em operações mercantis, em obras do Estado. As rendas públicas e privadas cresceram sem medida. A contribuição per capita, do homem regional, para o tesouro federal, passou a ser a maior do Brasil. A própria saúde econômica do nordeste beneficiou-se com os fornecimentos de mercadorias de sua pequena indústria para o mercado amplo que criou. Modificaram-se os hábitos dietéticos com o uso de alimentos importados do exterior. (REIS 1953 p.47)²⁷⁸

²⁷⁸ REIS, Arthur Cezar Ferreira. **O seringal e o seringueiro**. Rio de Janeiro : Serviço de Informação Agrícola, 1953

Funcionários e clientes se colocam abaixo das grandes portas do banco enquanto as crianças se escoravam nas árvores. No lado esquerdo da fotografia, na décima porta em pé no que parece ser uma pequena escada está um indivíduo. Tecnicamente, ele equilibra a cena. Ele é o punctum²⁷⁹ na imagem fotográfica. Aquele que está ali somente observando. Parece apenas alguém que queria olhar o que estava acontecendo. Quebrou o ritmo do olhar. Parece estar presente na imagem, mas excluído da narrativa.

Imagem 83 – Remedios Street



Panorama de Manaus Imagem fotográfica - Brazil. Manaus-AM. A Rua dos Rémedios foi alvo da a expansão imobiliária com a construção do Mercado de ferro em 1882, cor em tons de cinza Dimensão 15cmx10cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana – Chicago – 1893. Coleção particular.

²⁷⁹ BARTHES, Roland - A Câmara Clara, ed. 70, Lisboa, 1981.

Imagem 84 – Bank of Manaós



Panorama de Manaus Imagem fotográfica - Brazil. Manaus-AM. O Banco de Manaus na Rua dos Rêmedios, cor em tons de cinza Dimensão 15cmx10cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana – Chicago – 1893. Coleção particular.

A composição da sociedade amazônica estava por ser pautada na extração e comercialização do látex. Toda uma...

(...) outra estrutura sócio-econômica se estabeleceu, com o advento da nova era, representada no ciclo da borracha. O seringal, núcleo de onde partia toda a seiva que vivificava, passou, assim, a constituir a expressão mais perfeita da caracterização da Amazônia.

Foi o seringueiro (Imagem 85) capaz de se embrenhar na floresta e dela subtrair a seiva que ungia o poder das elites amazônicas. Buscando na vida dura no seringal abrir estradas²⁸⁰ para suprir a vontade de civilizar dos coronéis e políticos da região. Era preciso mostrar o que estava acontecendo. Mostrar a coragem e a força do seringueiro. Uma narrativa atrativa valorizando um personagem simbólico.

²⁸⁰ Caminho aberto para que o seringueiro possa percorrer e extrair o látex das seringueiras. Normalmente se percorre de uma a duas estradas.

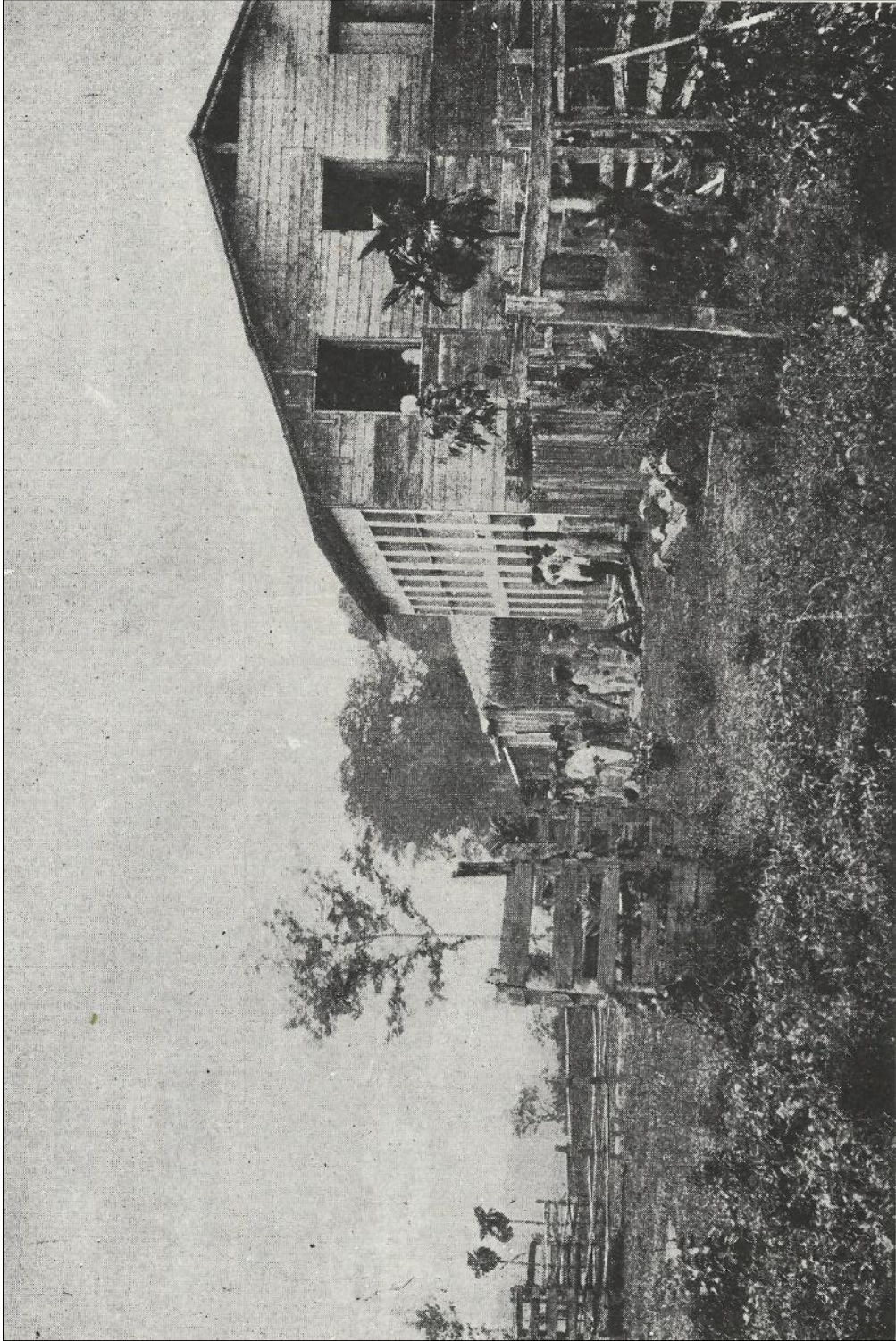
O seringueiro se preocupava com a subsistência da família. Em pagar a dívida que aumentava constantemente. A produção do seringueiro possuía apenas um destino. A obrigatoriedade da exclusividade da produção para o patrão que morava nos barracões centrais (Imagens 86 e 87). Os alimentos, roupas e instrumentos de trabalho cujos preços abusivos impediam que as contas fossem quitadas.

Imagem 85 – Rubber gatherer



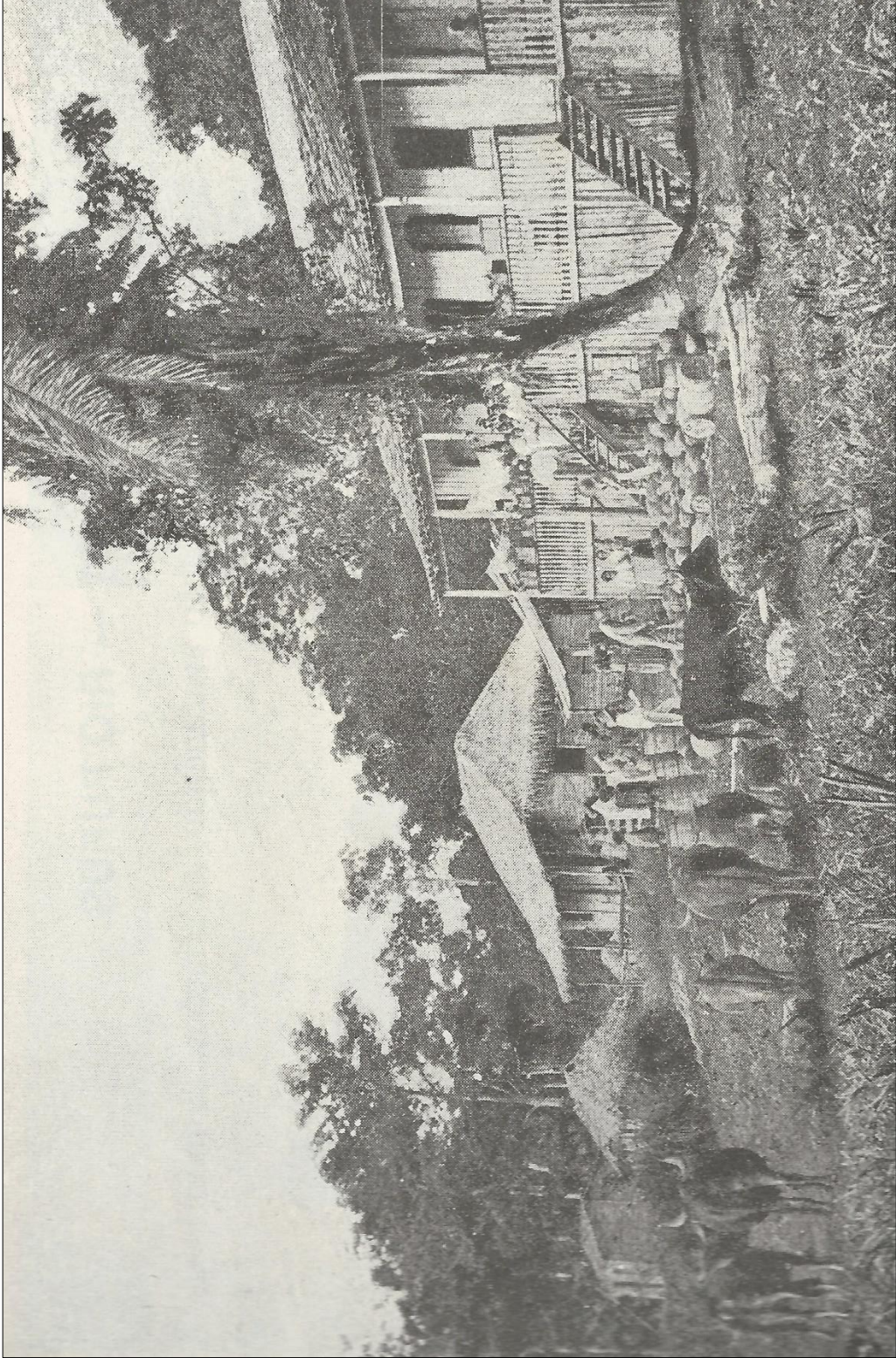
Rubber gatherer – purus river Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas - AM. Seringueiro do Rio Purus, cor em tons de cinza Dimensão 10cm x 15cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana –Chicago – 1893. Coleção particular.

Imagem 86 – Cachoeira



Cachoeira – Settlement of capt. Hilario Alvares, Purus River. Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas -AM. Rua dos Rémedios, cor em tons de cinza Dimensão 15cmx10cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana –Chicago – 1893. Coleção particular.

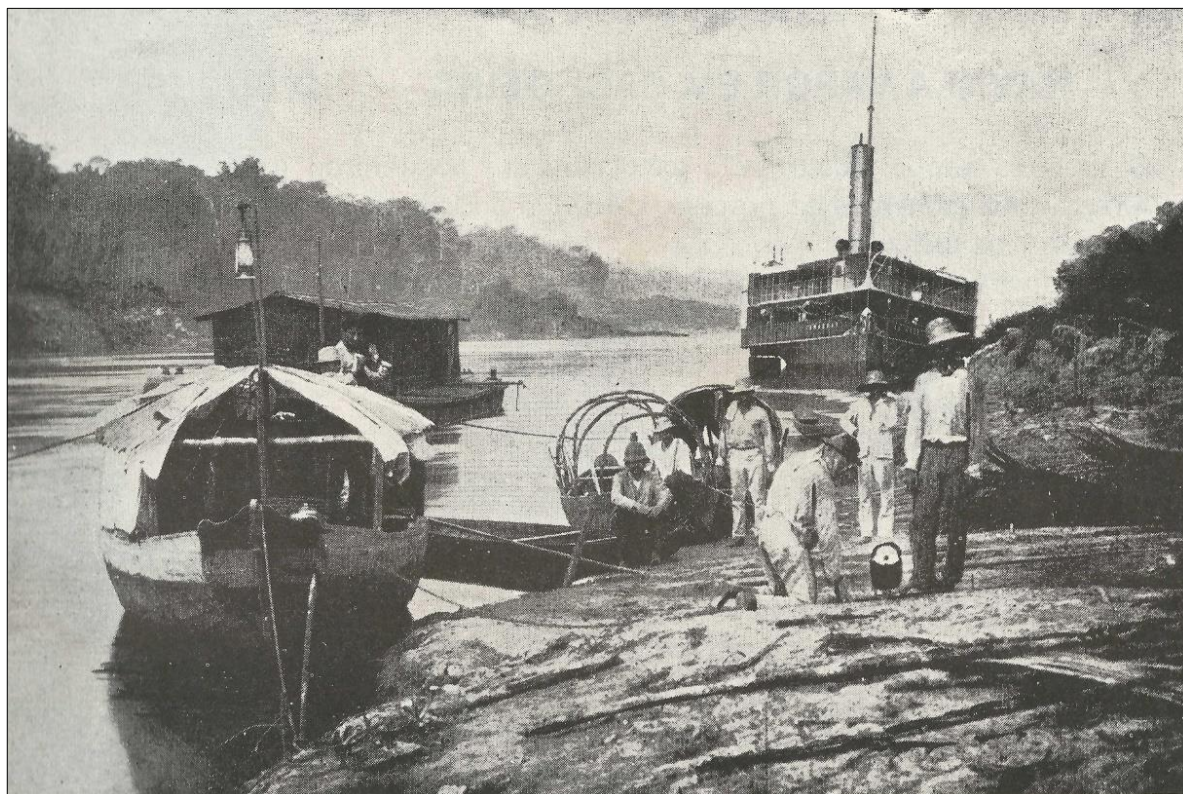
Imagem 87 – Axioma



Axioma – Purus river - Imagem fotográfica - Brazil. Amazonas - AM. Barracão principal do seringa cor em tons de cinza
Dimensão 15cmx10cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana –
Chicago – 1893. Coleção particular.

Os rios amazônicos abrigavam os batelões²⁸¹, os regatões²⁸², aviadores²⁸³ e os barcos a vapor. O último foi responsável por escoar a produção em larga escala para os centros que comercializavam as Pélas (Imagem 89). Na imagem 88, homens e barcos se amontoam a beira do Purus. Esperando a enchente para alcançar afluentes que não eram navegáveis até então. O olhar do fotógrafo acompanha correnteza do rio e contra a correnteza deste mesmo rio que o projeto de civilização parece navegar. As proas apontadas para o futuro incerto. Os olhares contemplando o tempo. A espera para chegar até o Alto Purus, Acre e Iaco²⁸⁴ parece não refrear a vontade ou a necessidade destes homens.

Imagem 88 – Cachoeira



Steamboat at cachoeira landing – Purus River Imagem fotográfica - Brazil. Rio Purus - AM. Espera das cheias. Cor em tons de cinza Dimensão 15cmx10cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana –Chicago – 1893. Coleção particular.

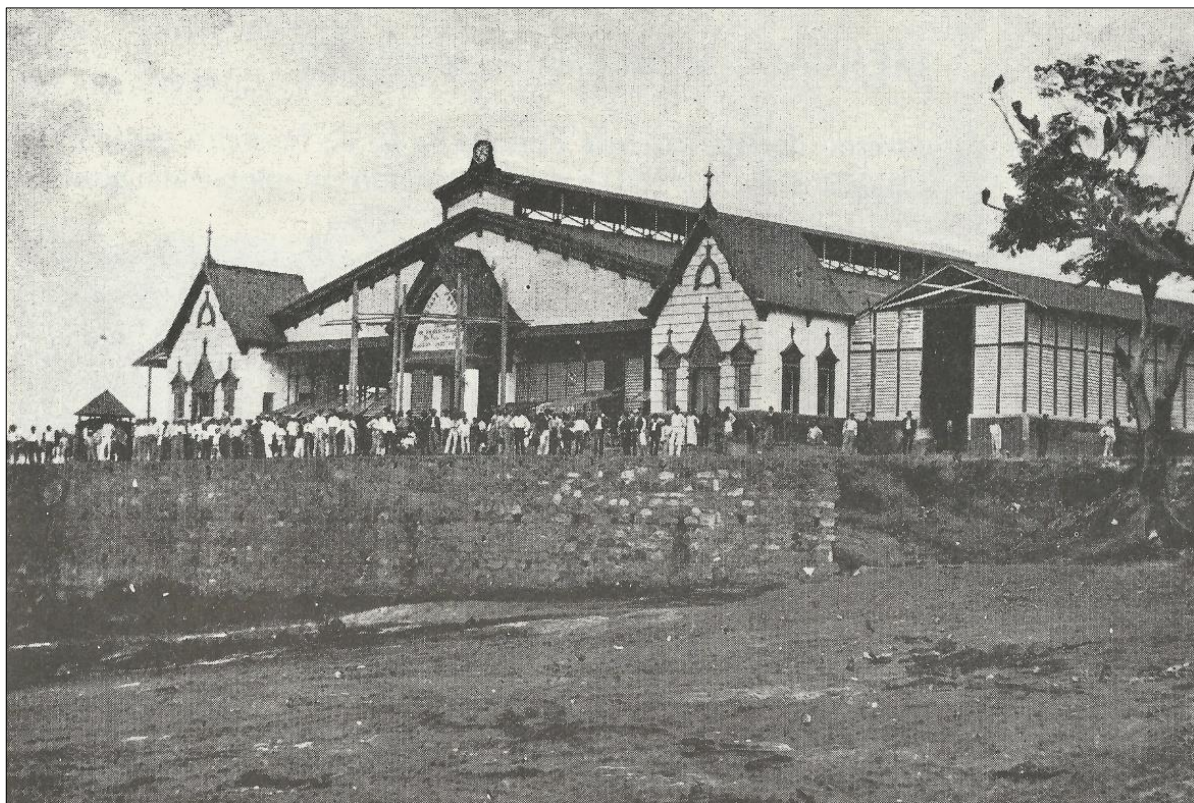
²⁸¹ Embarcação de madeira utilizado para o transporte de pessoas e cargas

²⁸² Comerciantes nômades que negociavam com os seringueiros mais isolados. Geralmente a negociação era realizada no início da extração do látex.

²⁸³ Nome atribuído à comerciantes ambulantes que negociavam diretamente com os seringueiros em meio a floresta ou proprietários de estabelecimentos comerciais em Manaus ou Belém.

²⁸⁴ Grandes produtores de borracha

Imagem 89 – Public market



Public Market – Manaós. Imagem fotográfica - Brazil. Manaus-AM. Mercado público, cor em tons de cinza Dimensão 15cmx10cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana –Chicago – 1893. Coleção particular.

É interessante perceber que essa ferramenta estrangeira de divulgação, a fotografia, essa técnica do mostrar algo ou alguém, foi assimilada por parte do poder local “[...] ainda mais quando essa técnica pode transformar a habilidade do indivíduo numa produção em série” (LE GOFF 1998 p.54)²⁸⁵. Outrora coibida, proibida, silenciada a narrativa visual, recebe uma nova função. Promover, dar corpo e alma ao poder (FOUCAULT 1980, 1984)²⁸⁶. Mostrar a pobreza na condição de ser civilizado e o exótico na condição de ser explorado (Imagens 90 e 91). “[...] O trabalho forçado de pacificados, índios sedentários, aqueles chamados Tapuias, era até certo ponto disponíveis, um verdadeiro sistema de trabalho supervisionado por autoridades locais” (DEAN 1987 p.39, tradução nossa)²⁸⁷

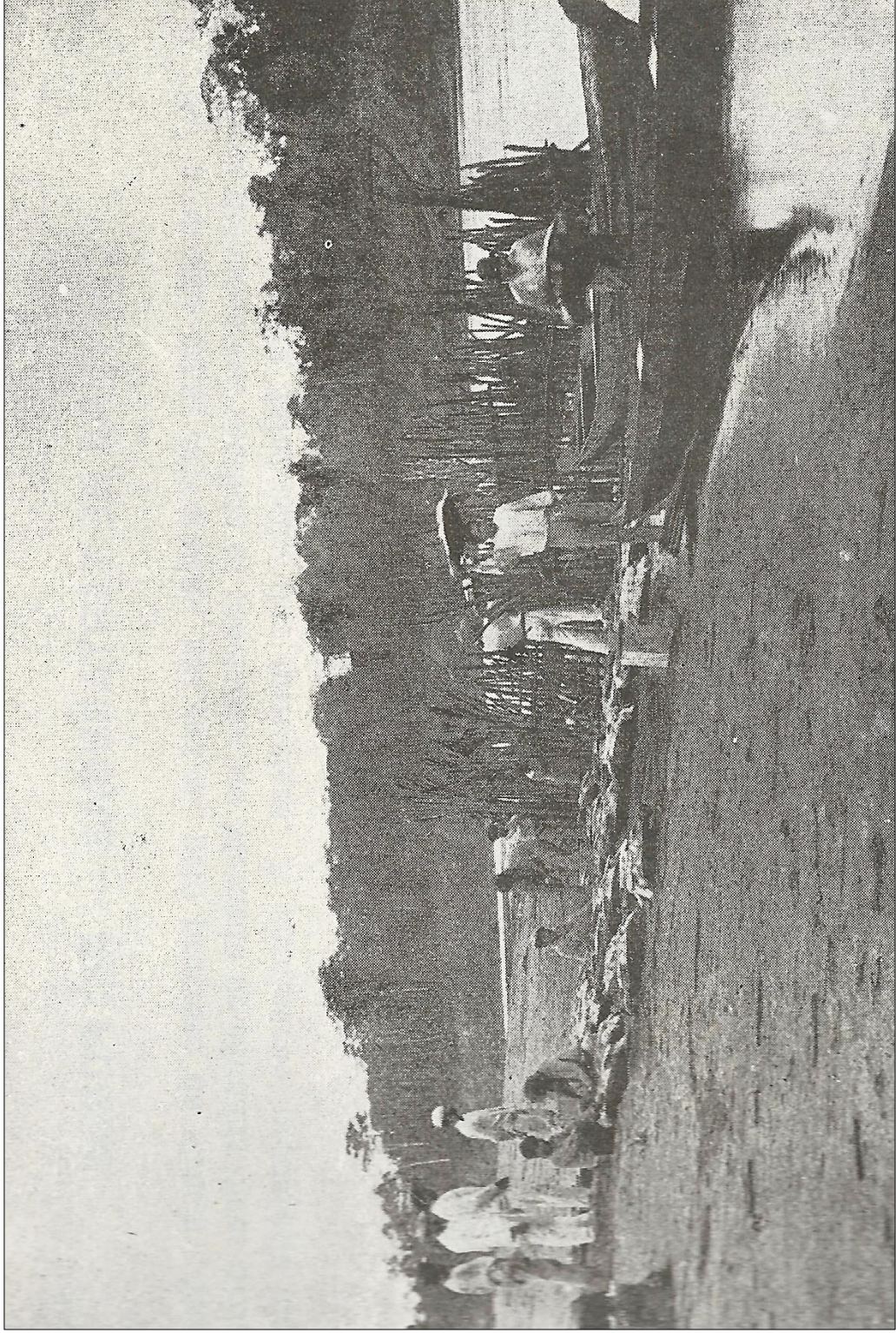
²⁸⁵ LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: Unesp, 1998.

²⁸⁶ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

²⁸⁷ DEAN, Warren. **Brazil and the Struggle for Rubber: A Study in Environmental History**. New York and London: Cambridge University Press, 1987.

Imagem 90 – River Turtles



Catching river turtles. Imagem fotográfica - Brazil. Rio Purus -AM. Virada das tartarugas, cor em tons de cinza Dimensão 15cmx10cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana –Chicago – 1893. Coleção particular.

Imagem 91 – Pamarlys



Cam of Pamarlys indians – Purus river Imagem fotográfica - Brazil. Rio Purus - AM. Acampamento indígena, cor em tons de cinza Dimensão 15cmx10cm. Fonte: A Cidade de Manaus e o País da Seringueira – Recordação da Exposição Columbiana – Chicago – 1893. Coleção particular.

Em 1899, o governador do Pará, Sr. José Paes de Carvalho, encomenda uma série de fotografias para compor o álbum do Pará (Imagem 37). O requinte do trabalho extrapolava as narrativas fotográficas. Além das molduras em que as narrativas visuais se prendiam à fotografia, o álbum propunha ilustrar as páginas onde elas eram dispostas.

Com duas ou mais fotografias dialogando na mesma página, a narrativa construída para uma imagem fotográfica recebe a sequencialidade. Imprimiu-se ao fotógrafo a responsabilidade de criar um projeto para que a sequência corresponda ao sentido ambicionado por quem a encomendou. O que estava em evidência eram os casarões, ruas com paralelepípedos, bondes e os postes que outrora sustentavam lampiões servindo para manter os cabos de energia elétrica (Imagens 92 e 93). Lâmpadas elétricas nas ruas, nas casas, praças e estabelecimentos comerciais. Se me permitem a metáfora: a civilização iluminada às custas das lamparinas piscando em meio à floresta. Quando nos interrogamos sobre o que as narrativas fotográficas ocultam, isto é, “[...] sobre a maneira como, por trás de sua aparência uniforme, o documento dissimula a série dos atos humanos orientados que o construíram, que o fabricaram para realizar um projeto, é então e somente então que ele lança um pouco de luz sobre um momento da história” (VERNANT, 2001 p.51)²⁸⁸. O momento é aquele aonde a transposição dos lados sociais só poderia ser pensado de forma simbólica. Os outsiders eram a mão de obra barata, enquanto os insiders planejavam o futuro da sociedade amazônica. As relações de poder (FOUCAULT 1997)²⁸⁹ acentuavam as fronteiras sociais, culturais, políticas e econômicas. O saber fazer daqueles que cortavam as seringueiras, extraíam a goma e a deixavam pronta para a venda era valorizado no sentido de se ter quem faça. O valor deste saber fazer era aviltado.

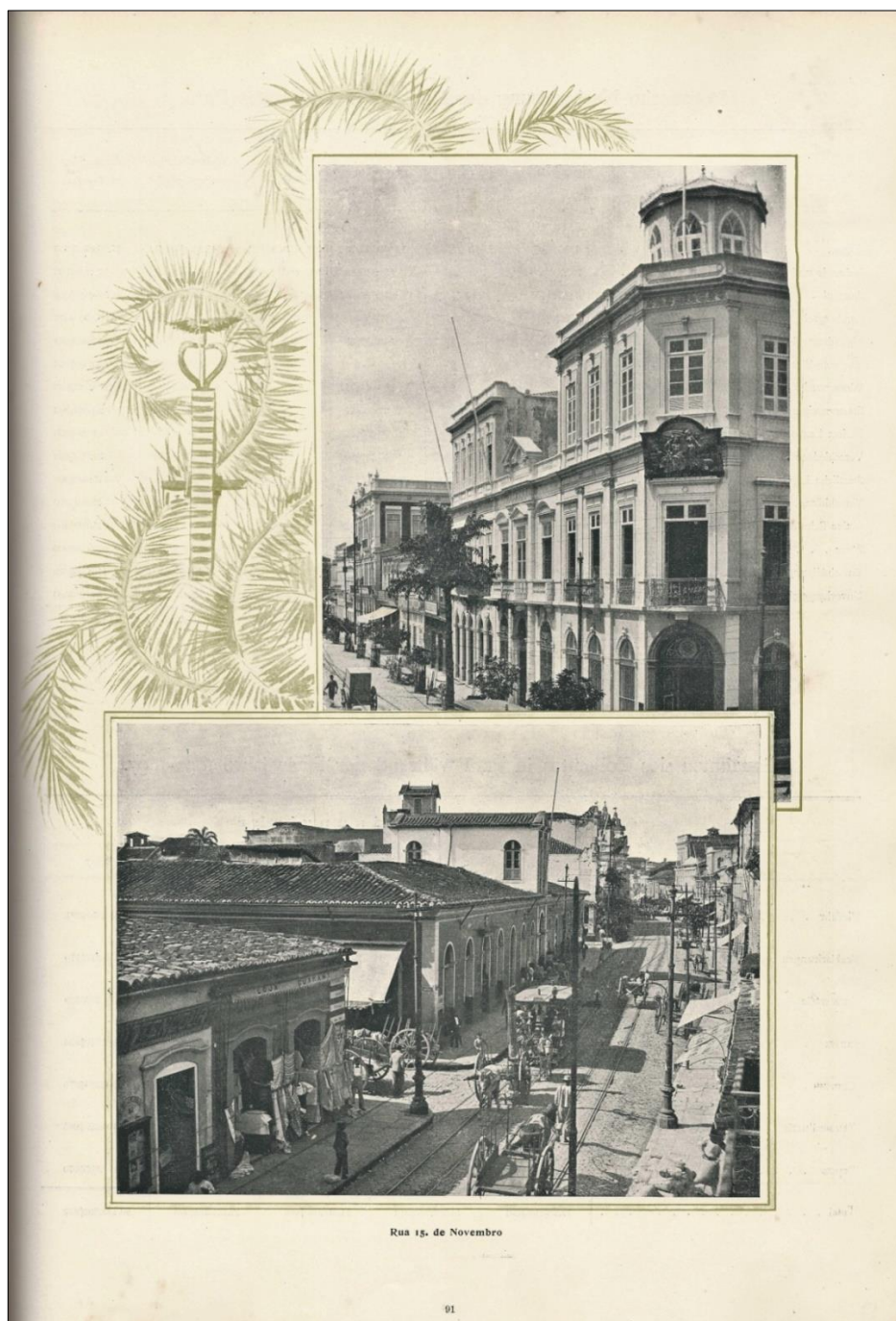
A elite se mostrava (Imagem 94) polida, com roupas importadas da Europa. Imitavam os hábitos e trejeitos de emigrantes ou se esforçavam por assumir a estética admirada nas revistas lançadas há meses. Ser civilizado era tomar para si os valores de outro lugar, de outro país, de outra nação. Essa dinâmica oscila nosso

²⁸⁸ VERNANT, J. P. **A travessia das fronteiras**. Entre Mito e Política. São Paulo: EUSP, 2001.

²⁸⁹ FOUCAULT, Michel **Microfísica do Poder**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997

interesse entre a narrativa visual e aquele que a propõem. “[...] O narrador jamais se faz esquecer em proveito de seu personagem” (STAROBINSKI, 2008 p.147)²⁹⁰.

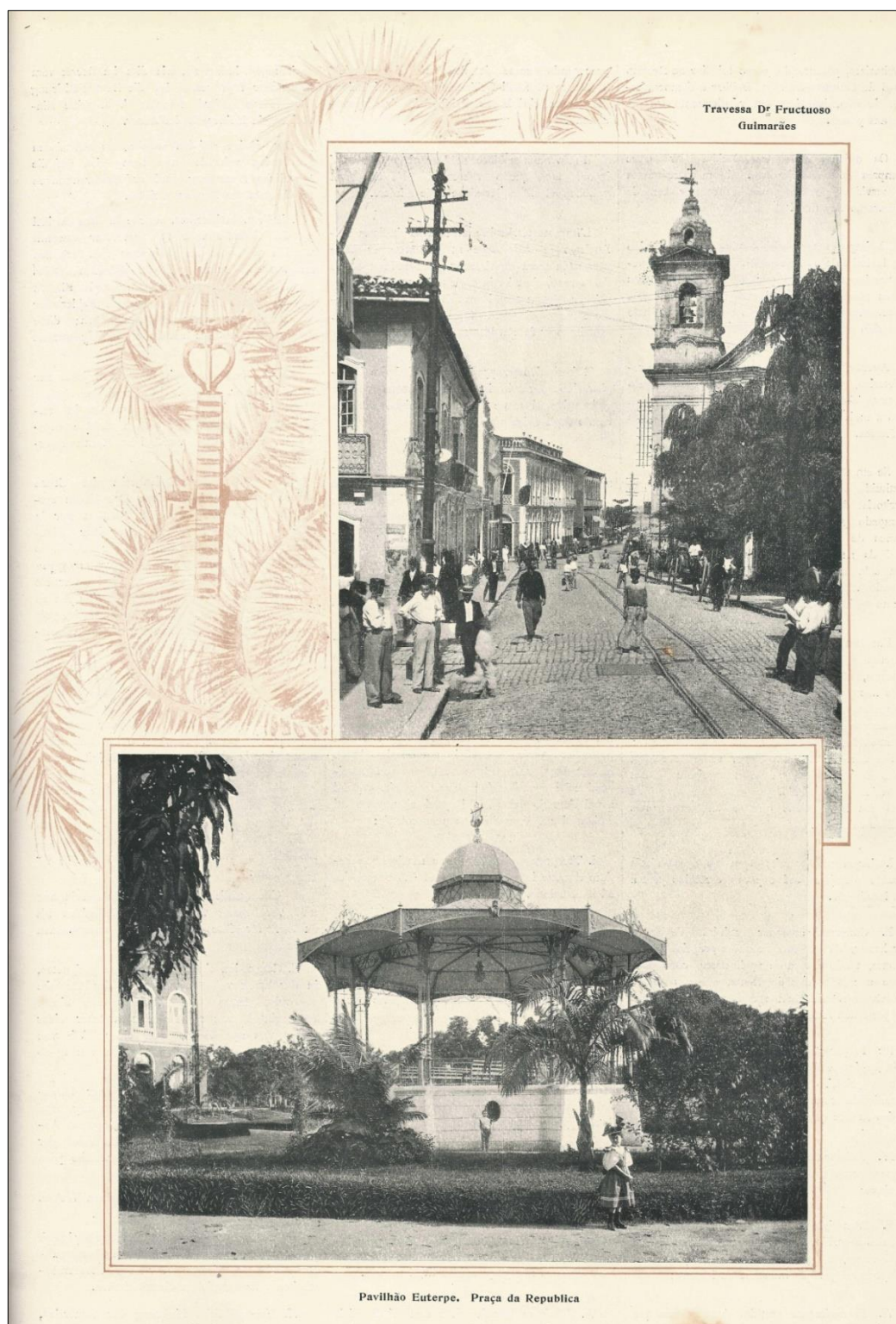
Imagem 92 – Rua 15 de novembro



Paisagens urbanas. Imagem fotográfica - Brazil. Belém-PA. Rua 15 de novembro, cor em tons de cinza Dimensão 19cmx14cm.e 14cmx19cm. Fonte: Álbum do Pará 1899. Coleção particular.

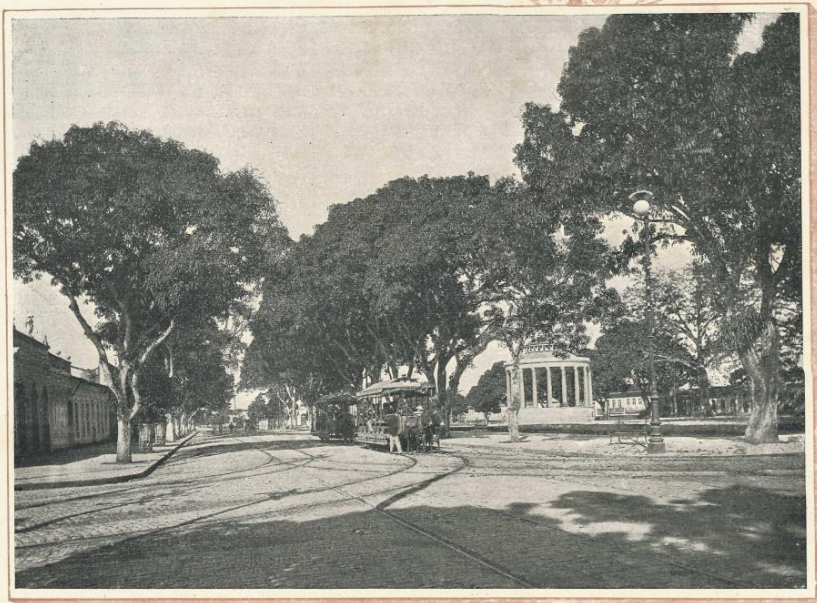
Imagem 93 – Travessa e praça

²⁹⁰ STAROBINSKI, J. **As máscaras da civilização**: ensaios. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008



Paisagens urbanas. Imagem fotográfica - Brazil. Belém-PA. Travessa Dr. Fructuoso Guimarães (acima), Pavilhão Euterpe. Praça da República (abaixo), cor em tons de cinza Dimensão 13cmx18cm (acima), e 19cmx14cm (abaixo). Fonte: Álbum do Pará 1899. Coleção particular.

Praça Dr. Justo Chermont



Grupo de Senhoras Paraenses

Praça e senhoras paraenses. Imagem fotográfica - Brazil. Belém-PA. Praça Dr. Justo Chermont (acima), Grupo de senhoras paraenses (abaixo), cor em tons de cinza Dimensão 18cmx13cm (acima).e 18cmx13cm (abaixo). Fonte: Álbum do Pará 1899. Coleção particular.

O fotógrafo Fianza reservou, no álbum, um espaço destacado para a cultura indígena. Uma narrativa elaborada. Construída sob o olhar estrangeiro, cuja ideia de

Amazônia parece ser o eco das narrativas sobre o *el dourado*. Dos mitos do Manoa²⁹¹ ou Parime²⁹². Do lugar onde parece existir apenas mitos e matas (Imagem 95).

Imagem 95 – Paisagem indígena



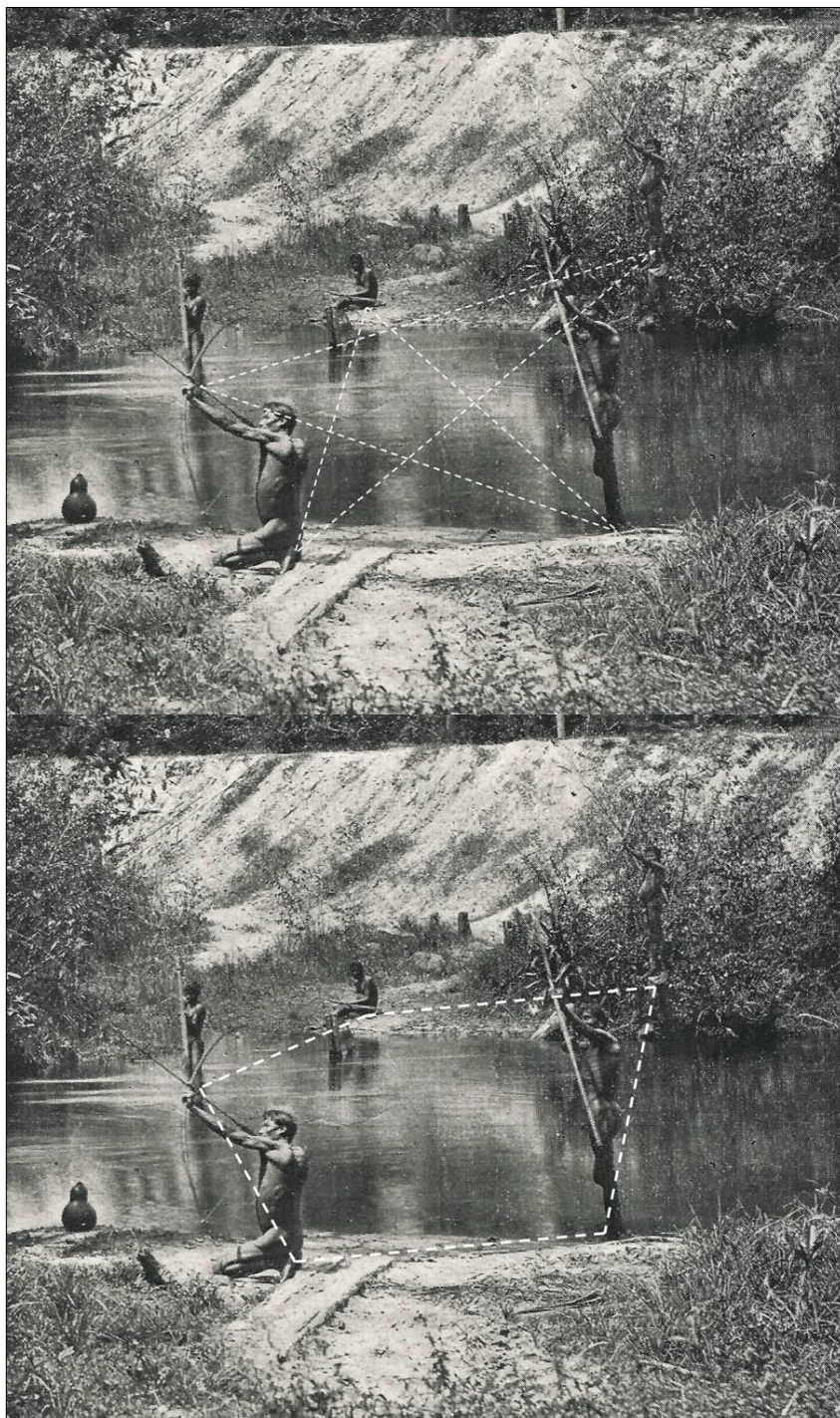
Indígenas. Imagem fotográfica - Brazil. Belém-PA. Uma paisagem indígena, cor em tons de cinza
Dimensão 23cm x 29cm Fonte: Álbum do Pará 1899. Coleção particular.

²⁹¹ Na língua Achaua significa lago.

²⁹² Rio situado na região dos tepuís de Roraima

As técnicas de Fidanza se demonstram eficazes na narrativa visual. Na Imagem 96 encontramos a proposta de figuras geométricas que trazem equilíbrio entre os personagens e ao olhar do contemplador.

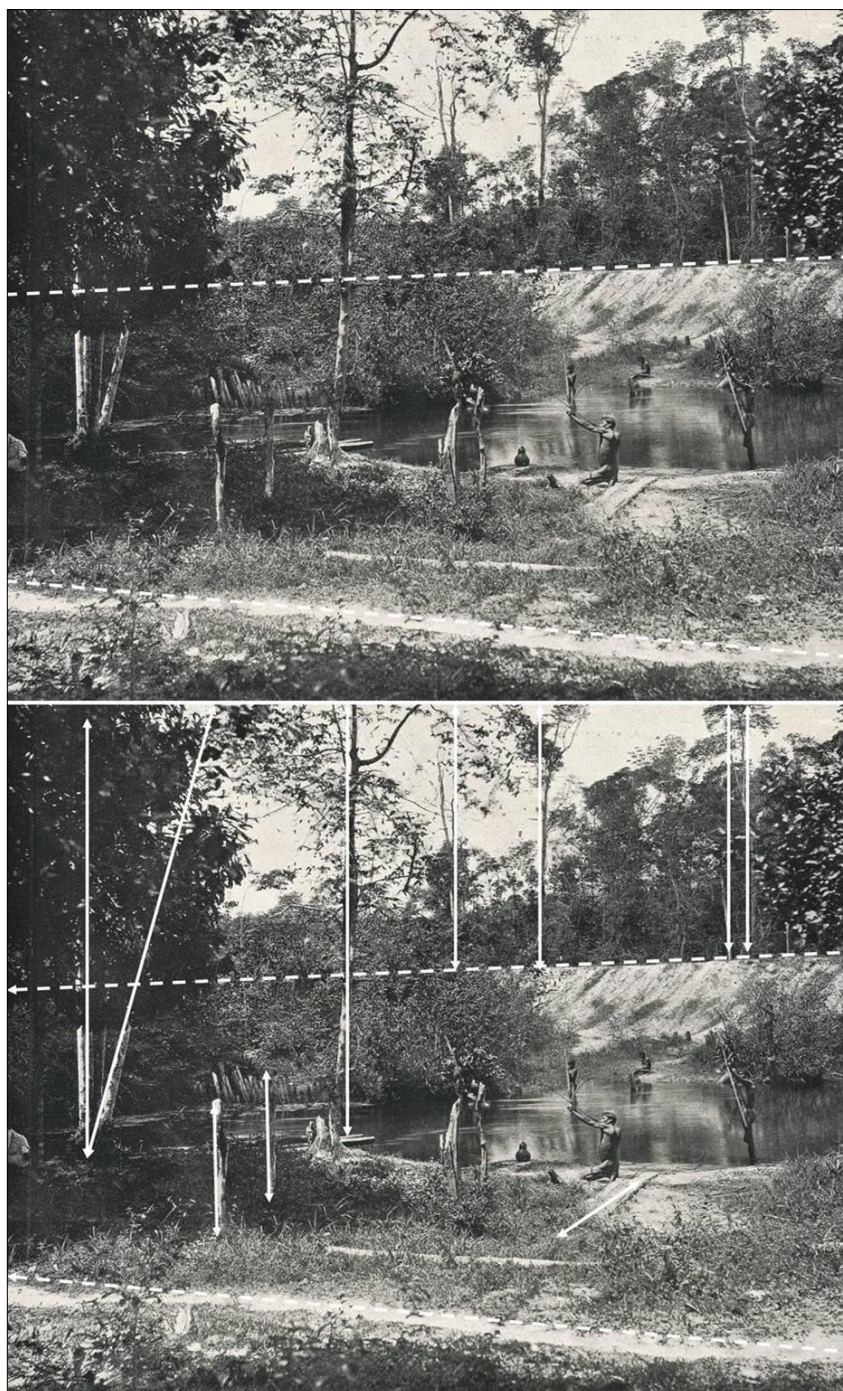
Imagem 96 – Detalhe a



Indígenas. Imagem fotográfica - Brasil. Belém-PA. Uma paisagem indígena, cor em tons de cinza
Dimensão da imagem original 23cm x 29cm Fonte: Álbum do Pará 1899. Coleção particular.

Na imagem 97, notamos que a escolha do cenário não foi aleatória. As indicações para o olhar parecem estar tumultuadas. Um caos cuja a tranquilidade da lagoa formada pelo igarapé é um porto seguro.

Imagem 97 – Detalhe b



Indígenas. Imagem fotográfica - Brazil. Belém-PA. Uma paisagem indígena, cor em tons de cinza
Dimensão da imagem original 23cm x 29cm Fonte: Álbum do Pará 1899. Coleção particular.

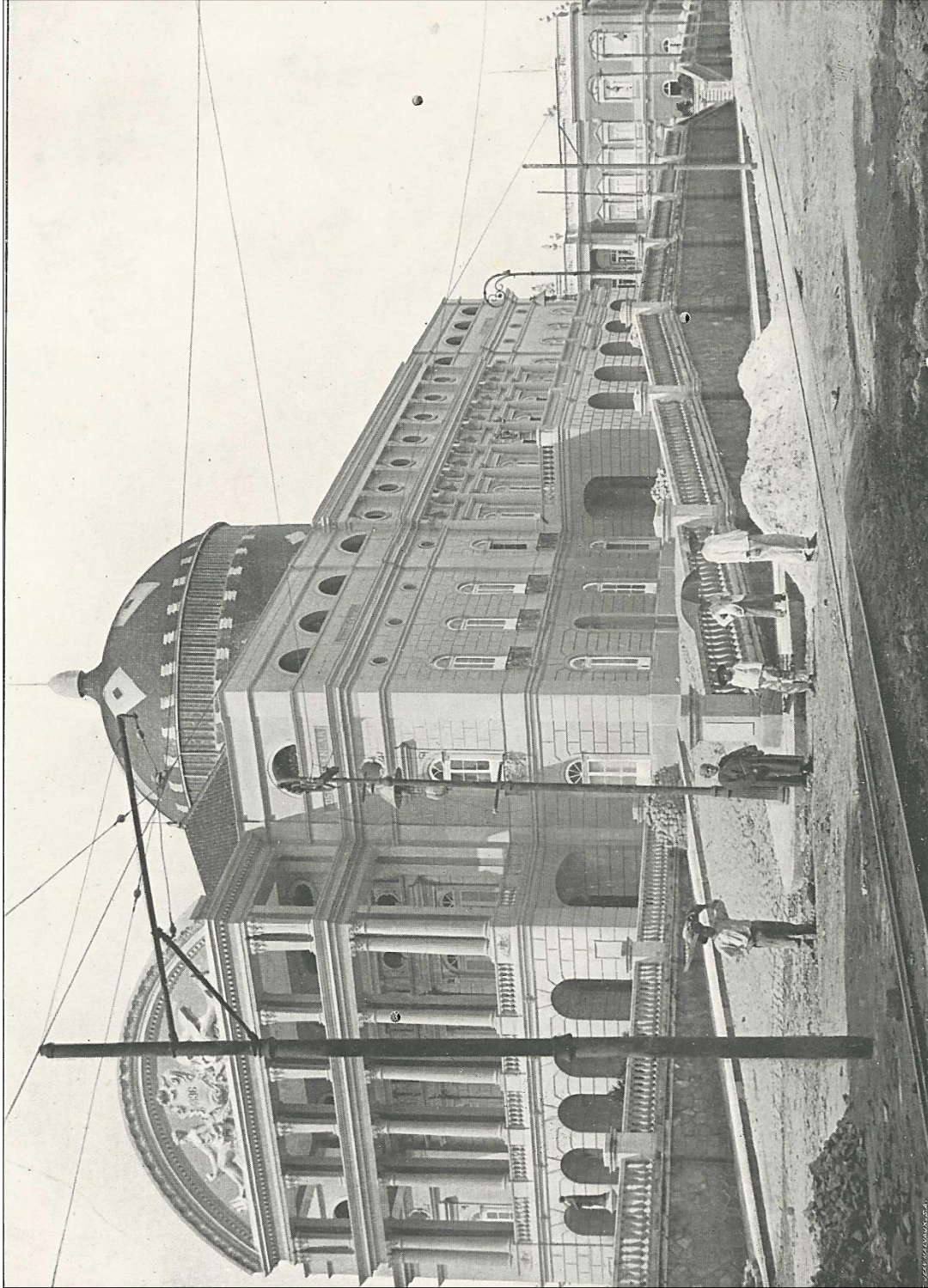
Fidanza também foi o fotógrafo escolhido para produzir as narrativas fotográficas no álbum do Amazonas 1901 – 1902. As imagens fotográficas variavam de tamanho e posição. Ao olhar desatento, não passava de um álbum de divulgação do trabalho de um prefeito. Mas a conjuntura em que as narrativas foram construídas pede um olhar mais minucioso. Nas narrativas visuais (imagens 98, 99 e 100), o progresso somente é compreensível quando o situamos na ação quase imperceptível do poder local “[...] plasticamente intensificado, passível de “simultaneidade contraditória”, de deslocamento e, portanto de dissimulação” (DIDI-HUBERMAN 2013 p.268)²⁹³. O Teatro Amazonas (Imagem 98) é um símbolo da ostentação do poder durante o ciclo da borracha. A proposta foi apresentada para a Assembleia provincial em 1881, porém o início da construção se deu em 1884 e o término em 1896. Da Europa chegaram construtores e escultores, arquitetos e pintores. Do velho continente, foram importados os materiais que foram utilizados na obra. Da Inglaterra, o ferro. Da Itália, o mármore. Da França, as telhas. Os Outsiders estavam do lado de fora do espetáculo. Por mais que a legenda fosse Rua municipal, uma ponte (Imagem 99) a narrativa visual parece favorecer o passeio de barco dos senhores bem trajados. Em pé, com as mãos na cintura, na proa do pequeno barco. Um homem que rouba a verdade do momento. Quem passeia em pé numa pequena embarcação? Mas posando para o fotógrafo a permissão lhe foi dada. A ficção foi bem aplicada. No canto esquerdo, em primeiro plano, uma dupla de meninos se contentavam em olhar. Sentados à beira do igarapé. Os Outsiders estavam fora do passeio. Na imagem 100 o espaço é delatado por parte da legenda. Não era uma rua europeia e tão pouco dos Estados Unidos. Avenida Eduardo Gomes. Centro de Manaus. O trilho do bonde corta a rua cravejada de postes com lâmpadas elétricas. Casarões padronizados pelo código de postura municipal. “[...] Serão multadas em dez mil réis ou dois dias de prisão as pessoas que andarem a cavallo a galope ou a disparada pelas ruas, estradas e praças da cidade” (Decreto nº 5 de 1890. Art. 43)²⁹⁴. Sem esquecer que “[...] é proibido nas ruas, estradas, e praças dar gritos, pronunciar palavras obscenas, fazer alaridos, voserias assuadas e correrias, sem ser para pedir socorro ou capturar algum criminoso. Sendo de dia o

²⁹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro, Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2013.

²⁹⁴ Decreto nº 5 de 10 de janeiro de 1890. Art. 43.

infrator incorrerá na multa de dez mil réis ou dois dias de prisão e sendo de noite no dobro dessa pena” (Decreto nº 5 de 1890. Art. 113)²⁹⁵.

Imagem 98 – Theatro Amazonas



Theatro Amazonas. Imagem fotográfica - Brasil. Manaus - AM. Teatro Amazonas, cor em tons de cinza Dimensão 22cmx16cm. Fonte: Álbum do Amazonas 1901-1902 Coleção particular.

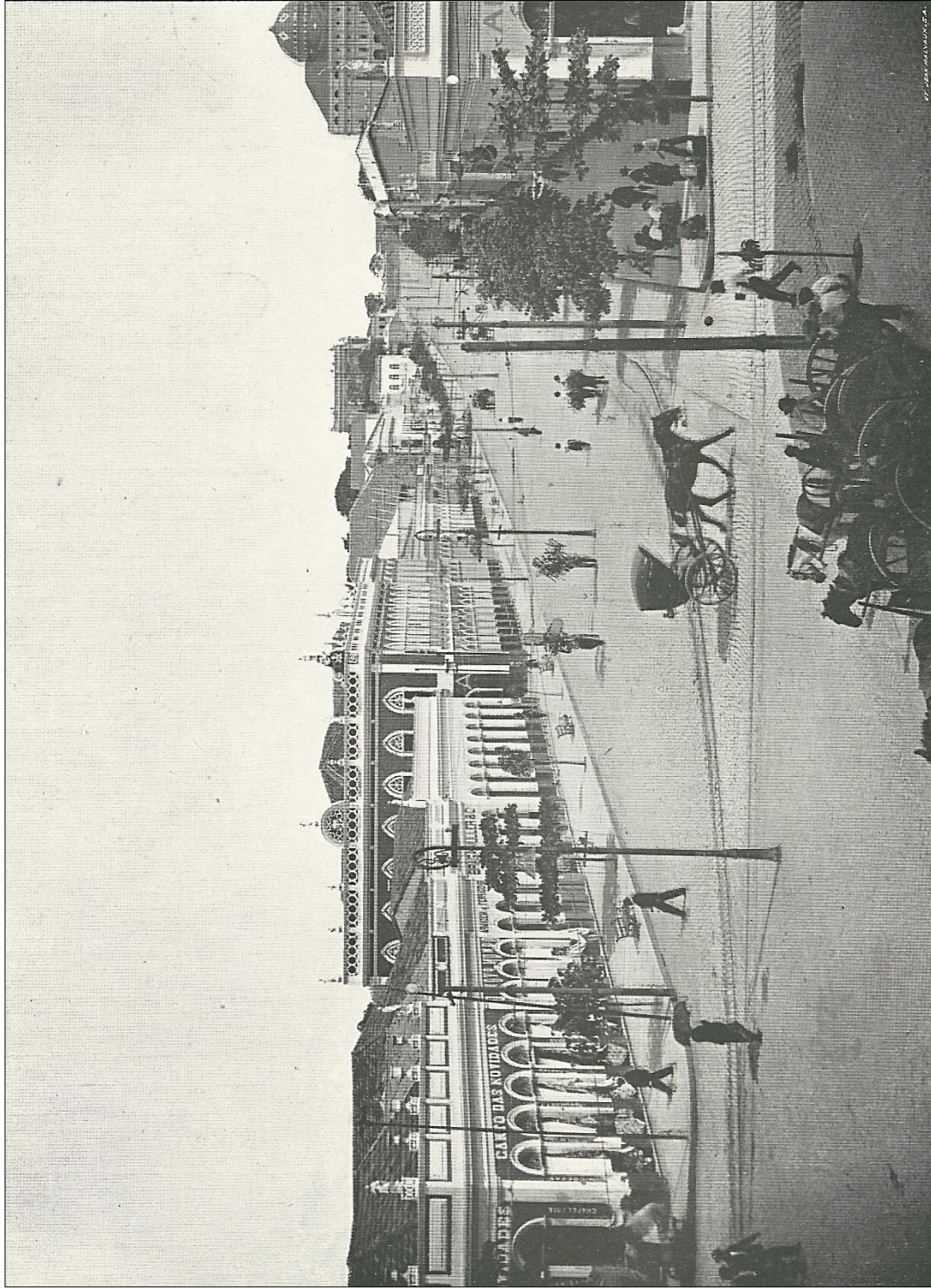
²⁹⁵ Decreto nº 5 de 10 de janeiro de 1890. Art. 113.

Imagem 99 – Rua municipal uma ponte



Rua municipal, uma ponte. Imagem fotográfica - Brasil. Manaus - AM. Passeio de barco, cor em tons de cinza Dimensão 22cmx16cm. Fonte: Álbum do Amazonas 1901-1902 Coleção particular.

Imagem 100 – Avenida Eduardo Ribeiro



Avenida Eduardo Ribeiro. Imagem fotográfica - Brasil. Manaus - AM. Rua movimentada do centro de Manaus, cor em tons de cinza Dimensão 22cmx16cm. Fonte: Álbum do Amazonas 1901-1902 Coleção particular.

Ó abre alas²⁹⁶ o progresso quer passar. Nem todos participavam das vantagens progressistas que a elite promovia. Os lucros obtidos na extração da borracha dificilmente se revertiam em dividendos sociais para os trabalhadores. O espaço entre o patrão e o empregado, quem exercia o poder e quem o sofria, estava demarcado, definido e bem medido. Na imagem 101, podemos perceber esse distanciamento quando um senhor de paletó se coloca na frente (em primeiro plano) dos trabalhadores. Seria uma violência praticada por quem detinha o poder? “[...] Em si mesmo o poder não é violência ou consentimento que implicitamente é renovável. É uma estrutura de ações; induz, incentiva, seduz, facilita ou dificulta; o extremo, que restringe ou, no entanto, é sempre de modo a agir ou ser capaz de ações. Um conjunto de ações sobre outras ações” (FOUCAULT 1982 p. 220)²⁹⁷. A violência constituída em atos do poder compunha a tessitura social da época. Os casarões e palácios (Imagem 101) representavam o poder e silenciavam as classes sociais mais baixas. Os trabalhadores se encontravam nos mercados (Imagem 102). Conversavam sobre o preço das coisas, os afazeres diários. O cheiro dos temperos e dos alimentos se misturavam com os desejos, as vontades e as impossibilidades. Todos signos de um contexto. Representações da história que afloram nas imagens fotográficas. Monumentos que nos desafiam a encontrá-los. Somente com a pesquisa séria podemos aceitar tal desafio. As personagens na imagem fotográfica nos encaram enfrentando o tempo provocando memórias nunca vividas. Incitando o olhar a passear por entre elas. Despertando saudades de uma história que não presenciamos. Uma entrega honesta à incapacidade real de compartilhamento das experiências. Mas ainda compartilhamos esperanças. A partir das fontes, neste caso imagens fotográficas, adotamos uma postura específica: os índices dos meios interpretativos se encontram na fonte e no contexto onde a fonte está inserida. A fotografia está “[...] se apresentando cada vez mais como um importante suporte para as ciências sociais e históricas, seja como ferramenta de registro, fonte de pesquisa ou forma de divulgação do conhecimento produzido pelo homem no tempo e no espaço vivido” (MAIA 2014 p. 9)²⁹⁸.

²⁹⁶ Referência à música de Chiquinha Gonzaga composta em 1899 e grande sucesso em 1902

²⁹⁷ FOUCAULT, Michel. Subject and Power. In: DREYFUSS, H. & RABINOW P. **Beyond structuralism and hermeneutics**. Brighton, The Harvester Press 1982.

²⁹⁸ Os operários de Tarsila do Amaral: Representação, cultura visual e paisagens animadas de um “modernismo nacional estrangeiro” In. **Outras histórias. Ensaio em História Social**

Imagem 101 – Reservatório d'água do Muzeu



Reservatório de água. Imagem fotográfica - Brasil. Manaus - AM, cor em tons de cinza Dimensão 22cmx16cm. Fonte: Álbum do Amazonas 1901-1902 Coleção particular.

Imagem 102 – Praça da República tirada do nascente



Praça da República - Brasil. Manaus - AM. Praça movimentada de Manaus, cor em tons de cinza Dimensão 22cmx16cm. Fonte: Álbum do Amazonas 1901-1902 Coleção particular.

Imagem 103 – Avenida da independencia



Avenida da independencia. Imagem fotográfica - Brasil. Manaus - AM. Avenida da independencia tomada em frente ao mercado da V. Tetá, cor em tons de cinza Dimensão 22cmX16cm. Fonte: Álbum do Amazonas 1901 -1902 Coleção particular.

A narrativa fotográfica proposta por Huebner no Álbum Vale do Rio Branco chama atenção com a propositura do fotógrafo na construção de histórias em ordem cronológica. As fotografias divulgam o lugar, mas também a relação do governador com os habitantes desse lugar. O leitor do álbum acompanha a viagem do governador que posava ao lado de fazendeiros e peões, na beira de rios e ruínas de um forte. O governador encarnava o símbolo de um desbravador. Queria ele se colocar como um herói? “[...] O ecletismo invade a cena condicionando os principais aspectos de modernização das diversas cidades brasileiras do período. Com a República era preciso (re) fundar a nação estabelecendo novos mitos de origem e novas genealogias de heróis nacionais” (MAIA 2014 p. 20)²⁹⁹. Ex-militar que participou de Canudos. Fez questão de convidar o engenheiro militar Jacques Ourique para acompanhá-lo e escrever sobre a viagem. Mostrando ser capaz de levar o progresso e a civilização ao ponto mais extremo do País. Constantino Nery, Governador do Amazonas, se propunha a preencher a lacuna mítica do herói brasileiro para a população no Amazonas.

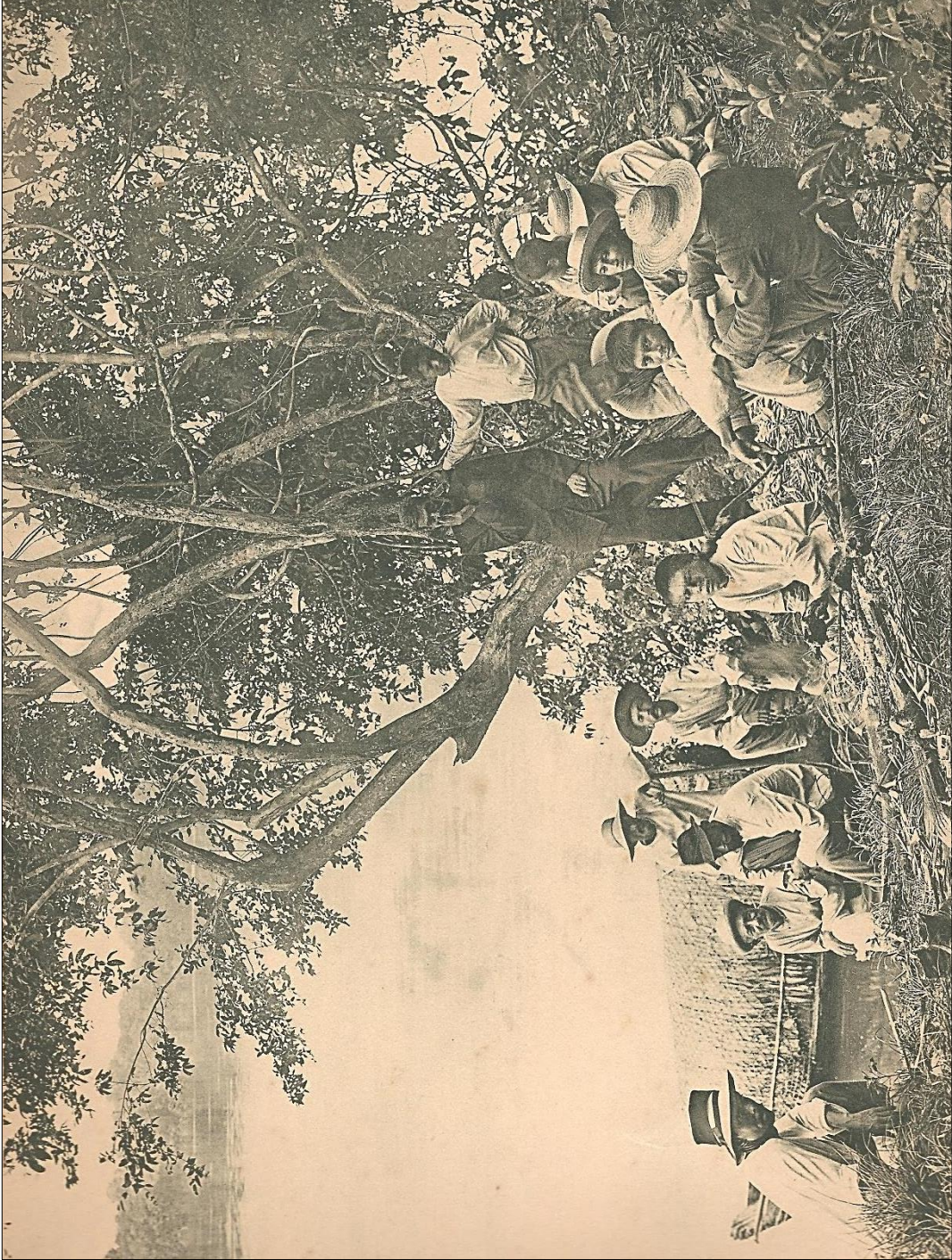
Fazenda após fazenda, rio após rio, o leitor poderia compartilhar a experiência da comitiva governamental por meio das fotografias e se orientar por intermédio do mapa que acompanhava o álbum. Huebner também se propunha a humanizar. Conservar a verdade na narrativa visual. Fez questão de mostrar aqueles que realmente trabalhavam para a expedição acontecer (Imagem 104). Na maioria, índios que conheciam o local. Possuíam conhecimento do que lhes aguardava. Corredeiras, insetos e animais lhes esperavam. Alguns tronchos³⁰⁰ de carregarem as bagagens nas costas. Estava na hora de preparar os cipós para puxar as canoas. A primeira turma saiu há pouco tempo levando uma carga nas costas. Era perigoso “de perder” alguma coisa se a canoa virasse. O descanso acabou. Nada de tirar a roupa para entrar no rio. Ali poderia ter Candiru³⁰¹. Os cipós se esticaram. A turma de terra puxava enquanto alguns ficavam dentro do rio, caso o cipó arrebetasse e a canoa se soltasse. As narrativas fotográficas evocam a sequencialidade do cinema e do fotojornalismo (Imagens 105 a 110). Fato inédito nos álbuns da Amazônia.

²⁹⁹ Os operários de Tarsila do Amaral: Representação, cultura visual e paisagens animadas de um “modernismo nacional estrangeiro” In. **Outras histórias. Ensaios em História Social**

³⁰⁰ Prejudicado física ou mentalmente

³⁰¹ Peixe esguio famoso por adentrar orifícios humanos.

Imagem 104 – Passagem Cachoeira Grande



Passagem Cachoeira Grande. Imagem fotográfica - Brasil. Roraima - RR. Passagem cachoeira Grande – Almoço no Lage de Onças, cor em tons de cinza Dimensão 22cmx16cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco - 1904.

Imagem 105 – Cachoeira Grande 1



Passagem Cachoeira Grande Sucurijú 1. Imagem fotográfica - Brazil. Roraima-RR. Travessia das canoas: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

Imagem106 – Cachoeira Grande 2



Passagem Cachoeira Grande Sucurijú 2. Imagem fotográfica - Brazil. Roraima-RR. Travessia das canoas: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

Imagem 107 – Cachoeira Grande 3



Passagem na Cachoeira Grande. Imagem fotográfica - Brasil. Roraima-RR. Travessia das canoas: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

Imagem 108 – Cachoeira Grande 4



Passagem na Cachoeira Grande - Cotovello. Imagem fotográfica - Brasil. Roraima-RR. Travessia das canoas: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm.. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

Imagem 109 – Cachoeira Grande 5



Passagem na Cachoeira Grande. Imagem fotográfica - Brazil. Roraima-RR. Travessia das canoas: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

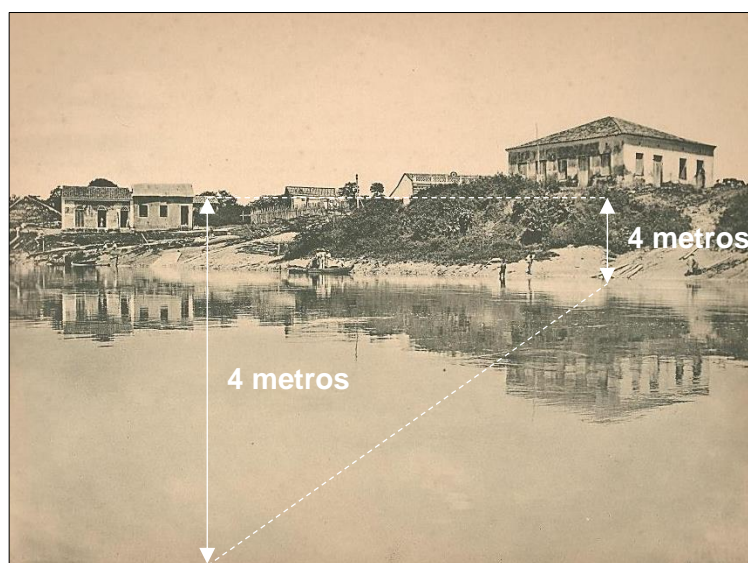
Imagem 110 – Cachoeira Grande 6



Parte Cachoeira Grande. Imagem fotográfica - Brazil. Roraima-RR. Travessia das canoas: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

Huebner demonstrava seu conhecimento de perspectiva, angulação, iluminação e sombra sempre que conseguia um tempo a mais para planejar a fotografia. Na imagem fotográfica 111, além das casas bem a beira do Rio chamado Branco podemos observar a intendência municipal. Claro, o poder político em um plano mais elevado. Mas voltemos à técnica para tentar explicar as dificuldades do fotógrafo na produção desta narrativa visual. Primeiro, era preciso escolher o ângulo. O que significava navegar pelo rio, selecionar o cenário de acordo com a iluminação natural e a proposto do contratante. Em seguida era preciso construir uma balsa para sobrepor aquilo que chamaremos de estrutura que sustentasse o fotógrafo e equipamento. O resultado é uma narrativa que proporciona a leitura de dois momentos distintos se dermos ao reflexo na água o caráter de metáfora. O poder político e militar sobre as casas dos trabalhadores é uma forma de contextualizar a história que o momento suscita. Os poderes conviviam lado a

Imagem 111 – Villa de Boa Vista



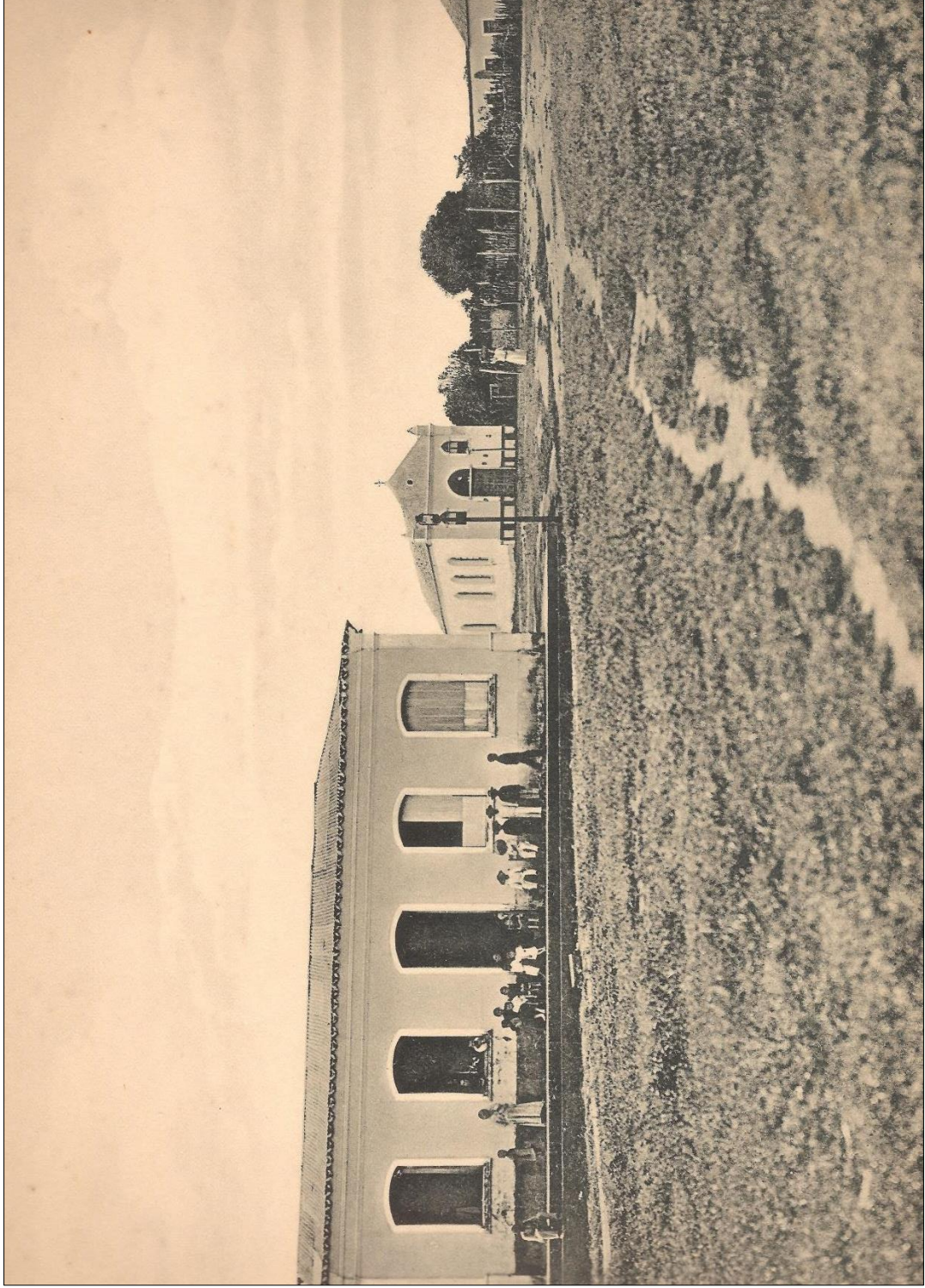
Porto da Villa de Boa Vista. Imagem fotográfica - Brazil. Roraima-RR. Casas e Intendência Municipal: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

lado. A Intendência representava o poder político militar (Imagem 111), a fazenda Boa Vista e a Matriz de Nossa Senhora do Carmo (Imagem 112), representavam o poder dos coronéis do gado e o poder religioso, respectivamente.

Os moradores e funcionários da Fazenda³⁰² se reuniram. As crianças sentadas nos colos das amas. Todos com as melhores roupas para se colocaram frente à câmera de Huebner. A imagem fotográfica 112 foi a primeira realizada naquele lugar. Um monumento, documento que perdurou e nos traz notícia daquele momento.

³⁰² Fazenda Boa Vista de Propriedade do Coronel Mota.

Imagem 112 – Praça com Igreja em Boa Vista



Praça com Igreja em Boa Vista. Imagem fotográfica - Brasil. Roraima-RR. Fazenda Boa Vista e Matriz Nossa Senhora do Carmo: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

Mas o fotógrafo ainda nos reservava uma surpresa. Nas últimas páginas do Álbum, encontramos as imagens fotográficas daqueles que contribuíam para o progresso e civilização na Amazônia brasileira. O primeiro em destaque é o Vaqueiro na imagem fotográfica 114. O estranhamento acontece se pensarmos que o contexto de 1904 era enaltecer o seringueiro e seu esforço em meio à floresta Amazônica. Porém, era projeto do governo de Constantino Nery incentivar a cultura do gado de corte no interior do Amazonas. Basta recorrer ao número de Imagens fotográficas relacionada a fazendas e a qualidade do gado dispostas no Álbum.

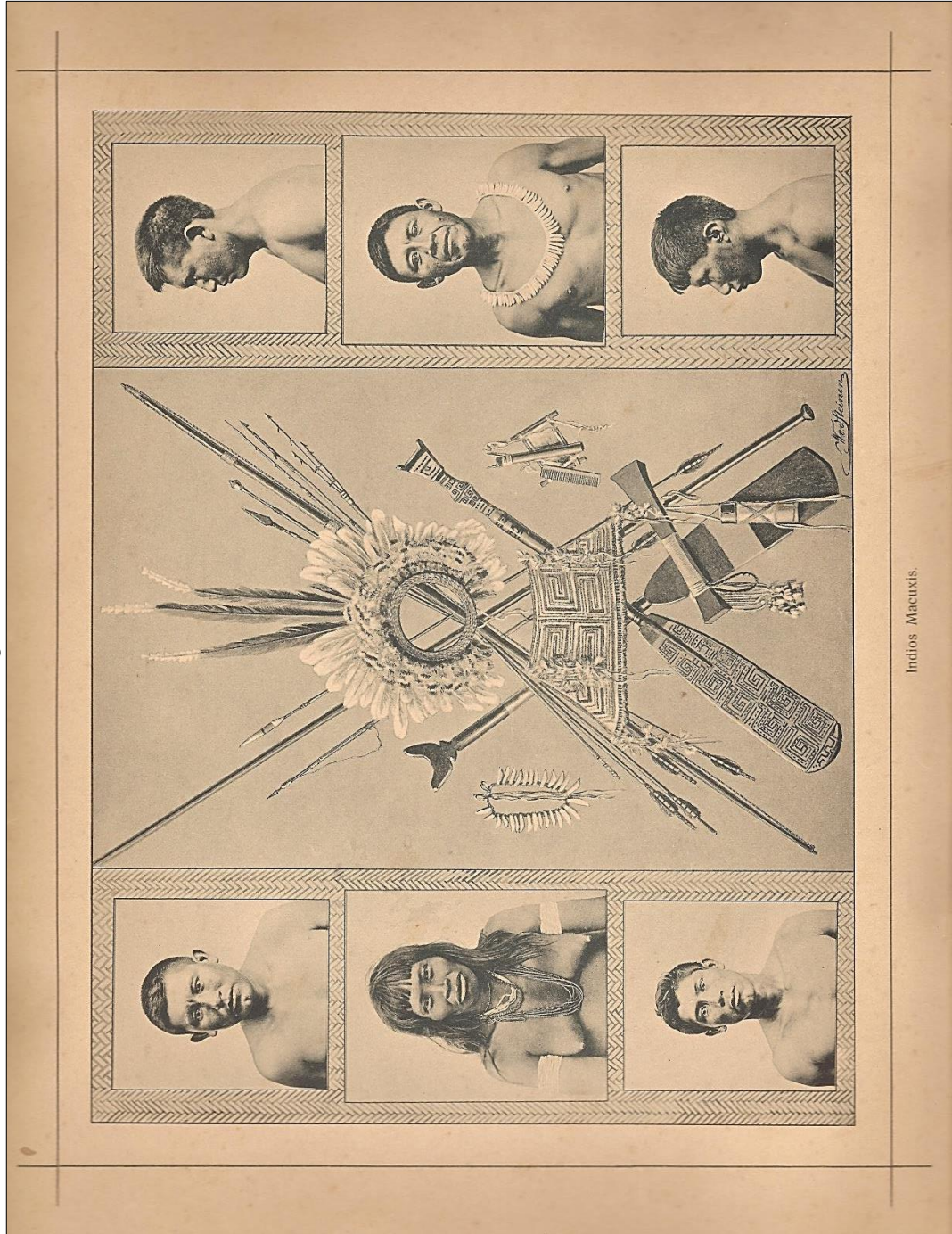
Imagem 113 – Typo de Vaqueiro



Typo de Vaqueiro. Imagem fotográfica - Brasil. Roraima-RR. Vaqueiro dos lavrados de Roraima: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

Em seguida o fotógrafo presta uma homenagem às comunidades indígenas que habitavam a região do Vale do Rio Branco nas imagens fotográficas 114, 115 e 116. Huebner também utilizava as imagens dos indígenas nas suas produções de cartões postais que vendia em Manaus e Belém.

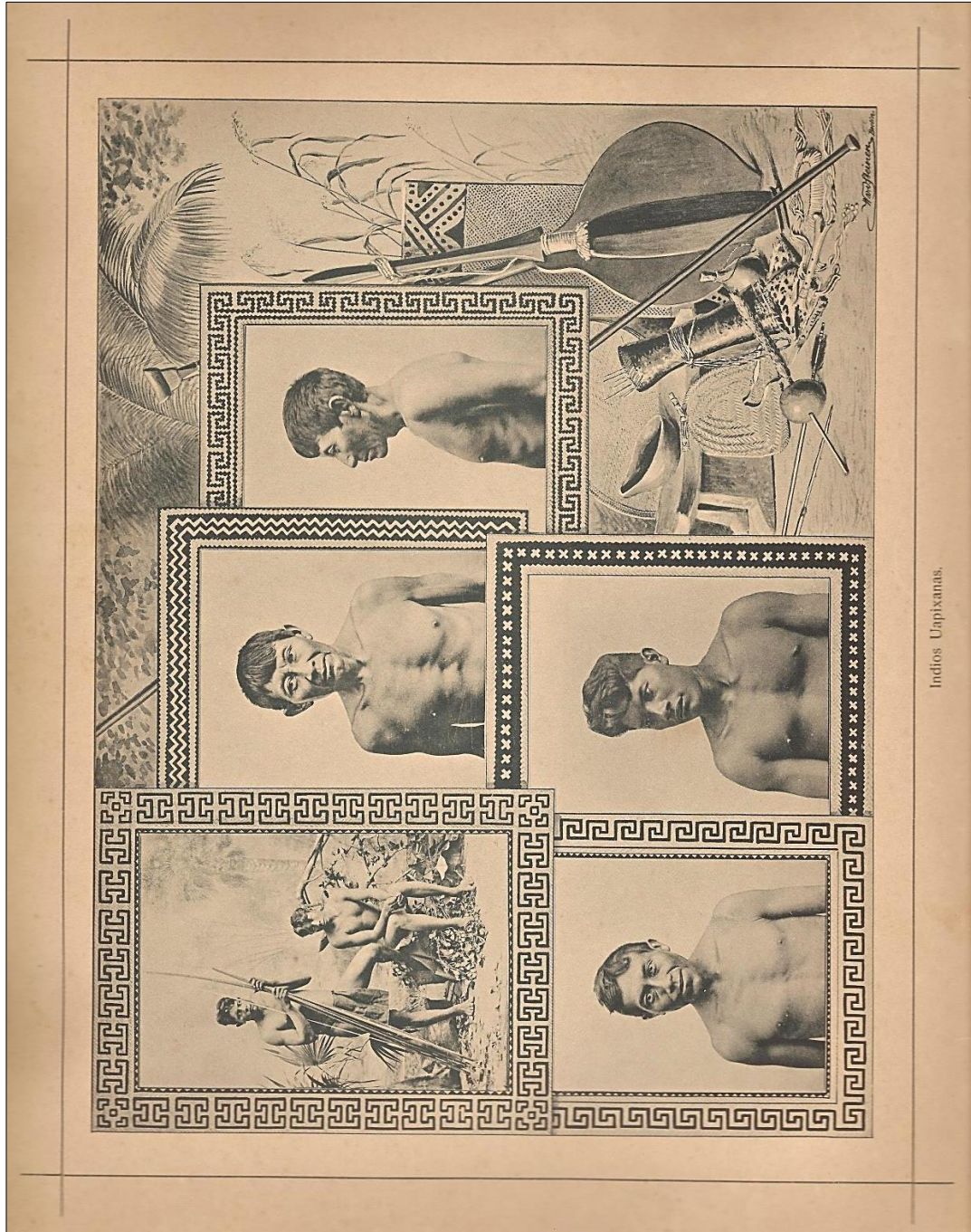
Imagem 114 – Macuxis



Índios Macuxis.

Índios Macuxis. Imagem fotográfica - Brasil. Roraima-RR. Comunidade indígena Macuxi à uma das maiores em Roraima. Cor amarelo da cinta

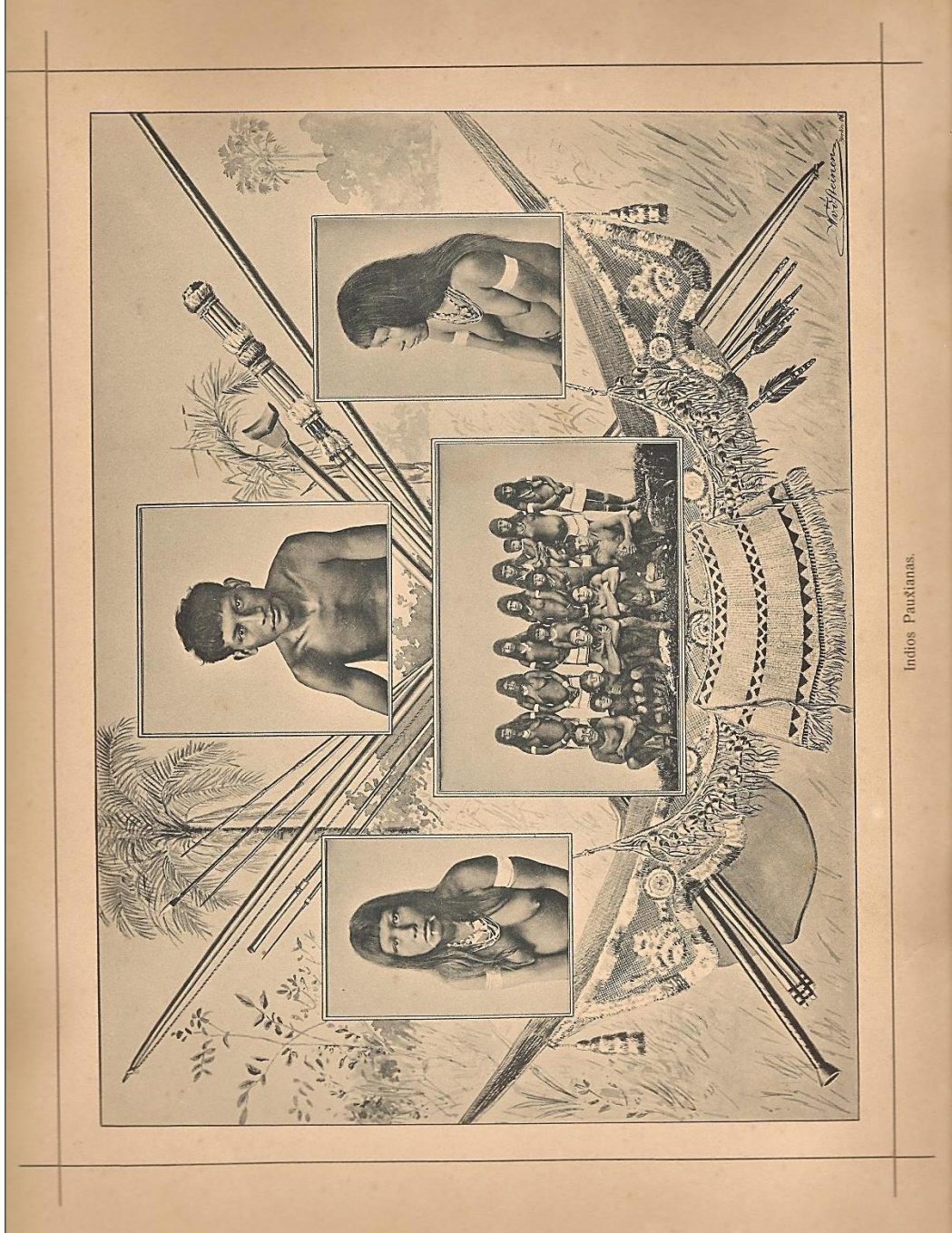
Imagem 115 – Uapixanas



Índios Uapixanas.

Índios Uapixanas. Imagem fotográfica - Brazil. Roraima-RR. Comunidade Uapixana: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

Imagem 116 – Pauxianas



Índios Pauxianas.

Índios Pauxianas. Imagem fotográfica - Brasil. Roraima-RR. Comunidade Pauxiana: cor em tons de cinza. Dimensões: 23cm x 17cm. Fonte: Álbum Valle do Rio Branco. Coleção particular.

George Huebner & L. Amaral trabalharam na produção do maior e mais volumoso álbum produzido na Amazônia brasileira. O álbum do Pará. Das 750 imagens fotográficas selecionamos 7 que julgamos serem representativas da ideia de civilização e do impacto da riqueza acumulada na vida diária de uns poucos. O progresso – enquanto proposta republicana – estendia a prosperidade para toda sociedade. Porém, na prática promovia a divisão em classes econômicas que aparecem [...] como fruto dos primeiros acréscimos revolucionários da produtividade do trabalho humano e que só permitia o progresso pela escravização de extensas camadas. (RIBEIRO, 1975, p.191)³⁰³.

Começamos por mostrar os hábitos “refinados” da classe abastada adquiridos sob os auspícios da cultura europeia. Na Imagem fotográfica 117, os intendentem em seus trajes ritualísticos dividem espaço num, conforme a legenda, banquete. Parece apropriado, pois etimologicamente a origem da palavra é italiana *Banchetto*, ou seja, um pequeno banco que servia de apoio para uma rápida refeição. Deu certo para o banquete que evoluiu de um simples banco para uma grande recepção. Parece ter funcionado também para aqueles que lá estavam graças à economia da borracha e à mão de obra barata, urbana (Imagem 118) e rural (Imagem 119). O banquete aconteceu em 15 de agosto de 1903 numa espécie de congresso dos Intendentes do Pará. O poder político do governador estava intrínseco ao número de representantes dos municípios que estariam presente. Além dos Intendentes, alguns coronéis políticos se fizeram presentes. Ao que tudo indica, a reunião superou o objetivo. Antônio Lemos, em 1906, construiu um monumento no mesmo lugar em que realizou o banquete e continuou no poder até 1908. Os favores pessoais, políticos e econômicos se estendiam até os seringais. Apesar de existir uma espécie de relação paternalista...

(...) comumente associado a obrigações e ajuda mútuas, não exclui de modo algum o emprego da violência; isso era especialmente verdadeiro na Amazônia, onde um espírito paternalista relativamente superficial oferecia um disfarce apenas muito tênue a um sistema de exploração econômica de opressão de classe (WEISTEIN, 1993, p.208)³⁰⁴

³⁰³ RIBEIRO, Darcy. **O Processo Civilizatório: etapas da evolução sociocultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

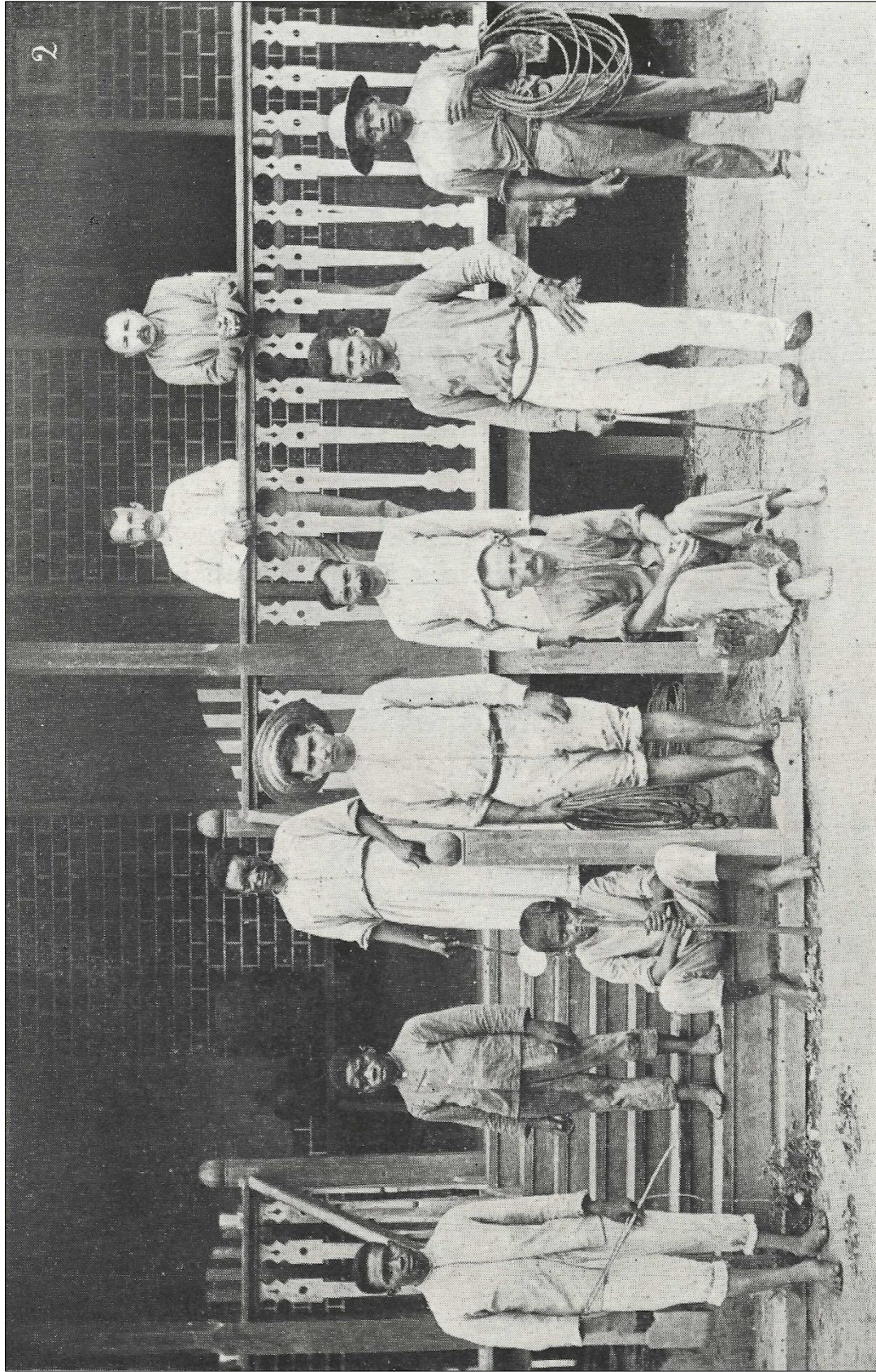
³⁰⁴ WEISTEIN, Barbara. **A Borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

Imagem 117 – Banquete dos Intendentes no bosque



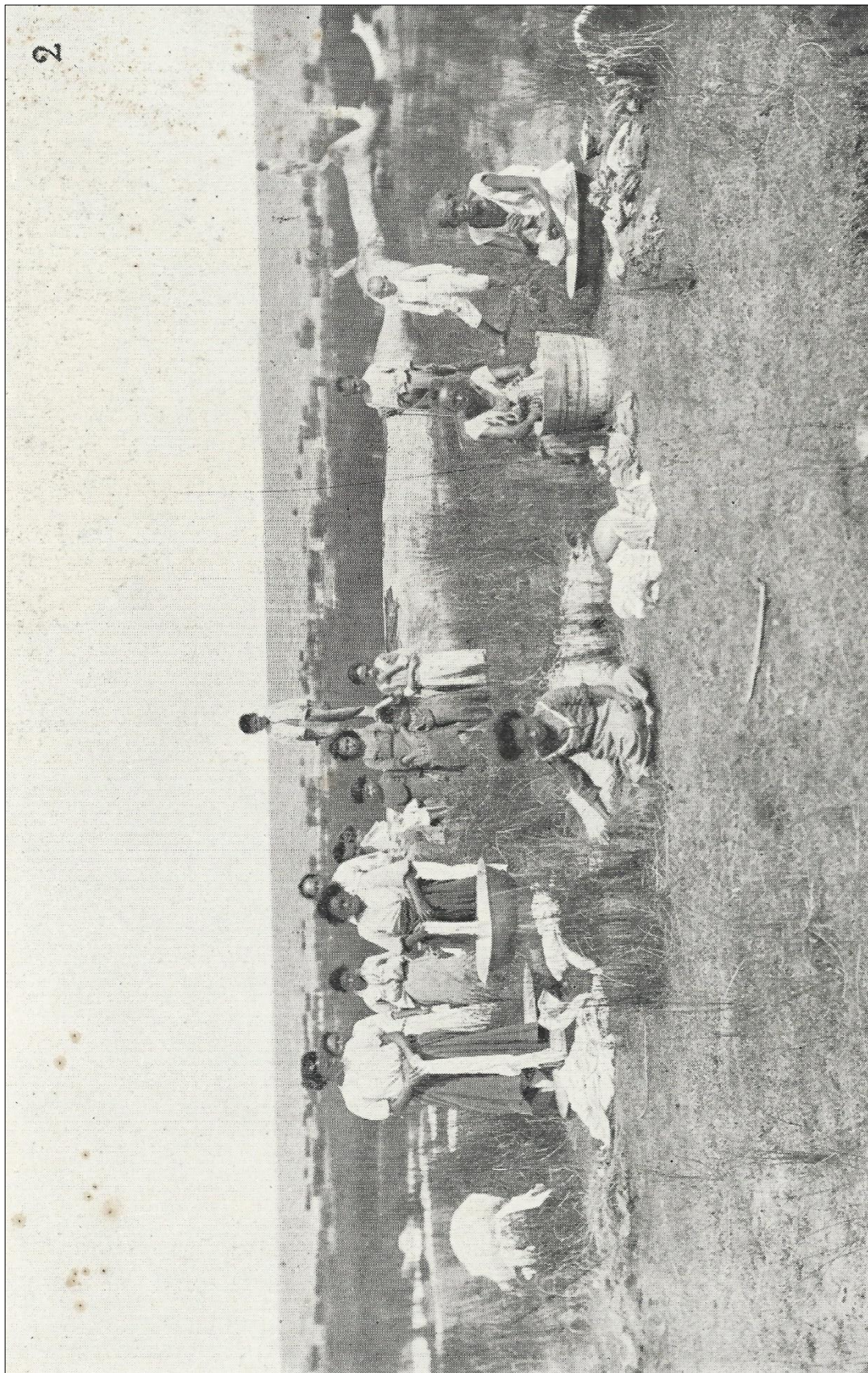
Banquete dos Intendentes. Imagem fotográfica - Brasil, Belém - PA. Bosque Rodrigues Alves no dia 15 de agosto de 1903: cor em tons de cinza Dimensão 21cmx15,5cm. Fonte: Album do Pará 1901-1908. Coleção particular

Imagem 118 – Fazenda santa cruz



Grupo de empregados da fazenda santa cruz. Imagem fotográfica - Brasil. Belém - PA. Peões da fazenda: cor em tons de cinza Dimensão 15,5cm x 10cm. Fonte: Álbum do Pará 1901-1908. Coleção particular

Imagem 119 – Lavadeiras na praia em Macapá



Lavadeiras na praia em Macapá. Imagem fotográfica - Brasil. Macapá - PA. Lavadeiras lavando roupa no igarapé: cor em tons de cinza
Dimensão 21cm x 13,5cm. Fonte: Álbum do Pará 1901-1908. Coleção particular

Procurando nas pequenas tigelas com goma uma forma de replantio da própria vida. Ou nas fazendas tentando laçar a vida a custas da exploração do trabalho. Ou nas capitais da Amazônia sobrevivendo sobre a sombra escura da civilização. A mão de obra barata foi revertida em estética urbana. Enriquecimento e desperdício. Comportamento divergente em se tratando do lugar e da cultura. Apropriando-se da história do indivíduo e associando-a a promessa republicana de desenvolvimento social. Os governos estaduais e municipais usufruem da capacidade de semiotizar em proveito próprio as relações de poder, violência e progresso. A imagem fotográfica cumpre o papel de preconizar o indivíduo graças a “[...] capacidade de aflorar – poderíamos dizer lentamente – a expressão das pessoas. Residia na exigência de uma longa exposição. Eles davam tempo para as feições ganharem seus verdadeiros contornos” (PEIXOTO, 1996 p. 213)³⁰⁵. Somadas às expressões corporais ao cenário utilizado as feições dão rumo às narrativas visuais, seja entre muitos (Imagens 120 e 121.) ou individualmente (Imagens 122 e 123). O fato é que as fotografias de George Huebner & L. Amaral provê o historiador de farta documentação imagética.

Os atores sociais, aliados à fotografia expõem aspectos importantes do cotidiano. Aspectos compreendidos como elementos constituintes da experiência formativa do trabalho na perspectiva cultural, política e econômica na Amazônia brasileira. Porém, os textos produzidos para os Álbuns e a própria legenda das fotografias por parte dos autores propõem uma seminformação (ADORNO, 2002)³⁰⁶. Ou seja, o menosprezo da história, do tempo e do lugar do sujeito. A valorização acentuada do projeto civilizatório por parte dos poderes locais impossibilita a isenção do sujeito no aspecto mais singular a ele atribuído: construtor da própria história. Neste caso as imagens fotográficas “[...] foram mobilizadas como recurso técnico, como meio de propaganda, como forma de criar memória, idealizar sujeitos e espaços” (ARRUDA 2011, p. 25)³⁰⁷.

³⁰⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996

³⁰⁶ ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

³⁰⁷ ARRUDA, Rogério Pereira de. **Cidades-capitais imaginadas pela fotografia: la plata (argentina) e belo horizonte (brasil), 1880-1897**. 2011. 273 f. Tese (Doutor em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2011.

Mas, ao nos depararmos com as imagens fotográficas é quase impossível não se envolver emocionalmente. Tarefa íngreme enfrentada sob a égide da ciência. Na imagem fotográfica 121, o olhar de quem observa percorre, intimidado por olhares espectrais, o barracão do patrão e seus funcionários. Negros, índios e mestiços. Todos parados encaravam o futuro. Estavam ali. Simulacros, sobras de outros tempos. Mas alguém se negou a olhar. No canto esquerdo da imagem uma pequena menina se negou a obedecer ao patrão. Parecia estar nos dizendo: “Esse olhar é meu. Esse tempo é meu. Eu existo não quero ser lembrança de quem não me conhece”.

Enclausurados entre as margens da fotografia estavam ali: paraenses e amazonenses, seringueiros que se deslocaram da costa do Macapá, do Baixo Amazonas, das ilhas e das cercanias de Belém, dos vales do Tocantins, do Xingu, do Tapajós, do Madeira, do Solimões, do Rio Negro, do baixo Purús e do baixo Juruá. Eram mestiços que constituíam a sociedade da região norte do Brasil. Os nordestinos oriundos das regiões açucareiras possuíam o traço africano mais acentuado diferente daqueles que se encontravam nas áreas de lavouras diferentes e regiões de criação de gado onde o contato era com “[...] o gentio e o reinol. Dêsse outro nordeste, aliás, é que saiu o maior contingente para os seringais” (REIS 1953, p. 118)³⁰⁸. Por sua vez os caboclos amazônicos descendiam dos Tapuios que se absterão da vida nas comunidades indígenas em prol de um contato mais vigoroso com as intervenções comerciais. Tais intervenções eram realizadas por aqueles que se diziam representantes da civilização. Os caboclos eram remadores, construtores de canoas, pescadores e caçadores. Conhecedores da floresta e de seus segredos. Habitados com as particularidades da fauna e da flora se adaptavam de acordo com o ambiente. Os nordestinos, primeiro forçados a migrar por conta das condições da própria terra e depois pela sedução dos ganhos com a borracha, eram mais familiarizados com a criação de animais e a lavoura. A grande maioria possuía similitudes étnicas, mas se diferenciavam nos hábitos.

A fotografia em sua humildade física carrega consigo histórias preciosas de trabalhadores. Projetos gananciosos de empregadores. Propostas ambiciosas de políticos. E uma fonte inestimável para o historiador.

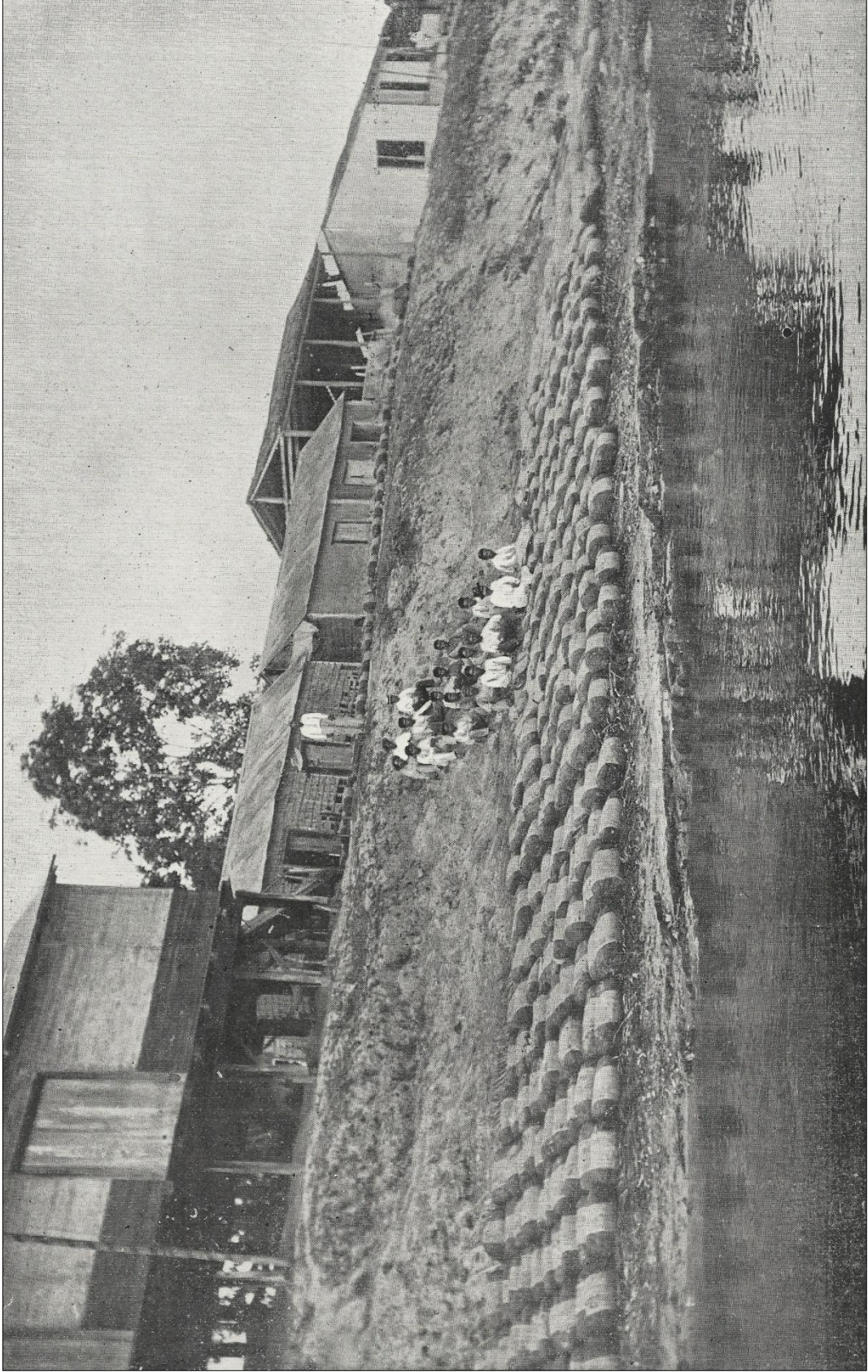
³⁰⁸ REIS, Arthur Cezar Ferreira. **O seringal e o seringueiro**. Rio de Janeiro : Serviço de Informação Agrícola, 1953

Imagem 120 – Anajás. Seringal Purús



Anajás. Seringal Purús. Imagem fotográfica - Brasil. Anajás - PA. Seringueiros: cor em tons de cinza Dimensão 21cm x 13,5cm. Fonte: Álbum do Pará 1901-1908. Coleção particular

Imagem 121 – Embarque do caucho em Itaituba



Embarque do caucho. Imagem fotográfica - Brasil. Itaituba - PA. As Pelas a espera do embarque: cor em tons de cinza Dimensão 21cm x 13,5cm. Fonte: Álbum do Pará 1901-1908. Coleção particular

Imagem 122 – Defumação do látex 1



Defumação do látex. Imagem fotográfica - Brasil. Itaituba - PA. Formação da Pela: cor em tons de cinza Dimensão 10,5cm x 14cm. Fonte: Álbum do Pará 1901-1908. Coleção particular

Imagem 123 – Defumação do látex 2



Defumação do látex. Imagem fotográfica - Brasil. Itaituba - PA. Formação da Pela: cor em tons de cinza Dimensão 10,5cm x 14cm. Fonte: Álbum do Pará 1901-1908. Coleção particular

6. HORA DE NOS MOSTRAR

Neste início de capítulo, solicitamos licença do leitor para nos aventuramos a realizar um retorno tanto que afetivo em relação às imagens fotográficas. Lembrar que o jovem Georg Leuzinger com 19 anos quando em 1832 desembarcou do *bergantín* francês *La Dryas* no litoral do Rio de Janeiro deu início à história da fotografia na Amazônia brasileira. E é no Rio de Janeiro que parte desta história se encerra. Em 1908, sob a justificativa de comemorar os 100 anos da abertura dos portos brasileiros às Nações amigas³⁰⁹. O Brasil comemorava o fato com uma grande exposição aos moldes das exposições universais de outros países. Foi o momento para divulgar ao mundo o progresso do Brasil republicano..

O portal com 25 metros de altura (Imagem 124) dava às boas vindas para quem entrava no espaço destinado a divulgação do projeto de civilização da República recém-instalada no Brasil. À noite, o grande portal era iluminado por 30 lâmpadas a vapor de mercúrio e 8.000 lâmpadas incandescentes. Era algo que inebriava e extasiava a população. “Vê-se, por ahi, que a Exposição não é apenas um justa, uma necessária prova do nosso indicutivel progresso” (Fonfon 1908 p.19)

Imagem 124 – Portal Monumental



Portal Monumental. Imagem fotográfica - Brasil. Rio de Janeiro - RJ. Portal de entrada da Exposição de 1908. Cor sépia Dimensão 8,5cm x 10cm. Fonte: Boletim Commemorativo da Exposição de 1908. Coleção particular

³⁰⁹ CARTA RÉGIA DE 28 DE JANEIRO DE 1808 que: “Abre os portos do Brazil ao commercio directo estrangeiro com excepção dos generos estancados”.

D. Pedro II era um apreciador das artes e da ciência e por isso acreditava na exibição do país por meio das exposições universais em países estrangeiros. Seis exposições nacionais, que desempenhavam o papel de preparação, foram organizadas para expor os produtos brasileiros no exterior. A primeira das exposições foi realizada na, então, Escola Central em 1861 no Largo de São Francisco que desde 1969 passou a abrigar o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS)

Muitas obras foram escritas sobre as exposições que antecederam a de 1908. Tanto no Brasil quanto no exterior³¹⁰. Neste trabalho, nossa pretensão se limita a discorrer sobre os álbuns e postais do Amazonas e Pará utilizados durante o evento. Começamos com o Boletim da Exposição (Imagem 125)³¹¹. O Boletim, preparado para ser distribuído aos visitantes da exposição, compreendia quatro plataformas de atuação da República. Dividia-se em: território, população, movimento econômico, movimento social e gráficos. O texto inicial referendava a Exposição Nacional...

(...) sendo destinada a marcar no caminho dos séculos o primeiro estádio da vida do Brasil no mundo civilizado, sem a dependência do vínculo colonial que prendia o seu commercio nas relações internacionais, deve ap também aos olhos dos visitantes com os produtos de sua atividade no commercio, na indústria e na agricultura, assim como nas sciencias, nas letras e nas artes, o aspecto geral do seu território, de sua população e do seu movimento social econômico (Boletim Commemorativo da Exposição de 1908, p. V).

Se o pequeno álbum “A cidade de Manáos e o paiz das seringueiras” foi utilizado para divulgar o Amazonas/Brasil no patamar de grande produtor da

³¹⁰ BARBUY, Heloisa. **A Exposição Universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CIZERON, David. **Les representations du Brésil lors des Expositions Universelles**. Paris: L'Harmattan, 2009

COELHO, Anna Carolina de Abreu. **Santa-Anna Nery: um propagandista "voluntário" da Amazônia (1883-1901)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Pará. Belém, 2007.

NEVES, Margarida de Souza. **As vitrines do progresso: o Brasil nas Exposições Internacionais**. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Finep/CNPq, 1986.

_____. A "Máquina" e o Indígena: o Império do Brasil e a Exposição Internacional de 1862. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antônio Augusto Passos (orgs.). **Ciência, Civilização e Império nos Trópicos**. Rio de Janeiro. 2002.

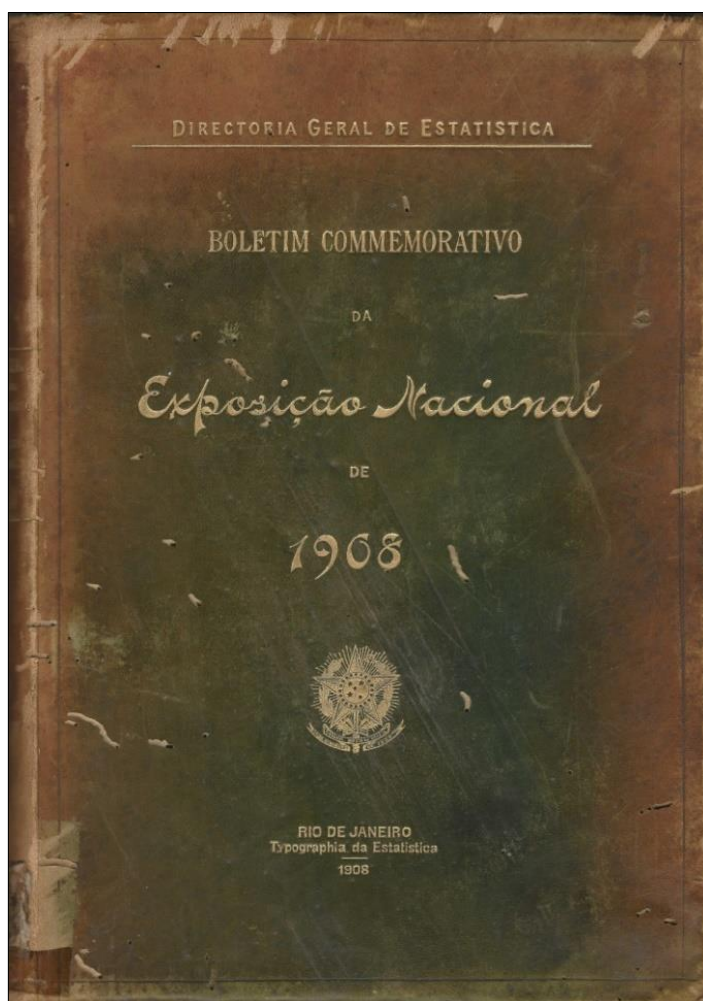
PESAVENTO, Sandra Jatay. **Exposições Universais: espetáculos da modernidade no século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal da Filadélfia de 1876**. Anais do Museu Paulista, V.02. 1994.

³¹¹ Directoria Geral de Estatística. **Boletim Commemorativo da Exposição de 1908**. Typografia da Estatística, Rio de Janeiro, 1908

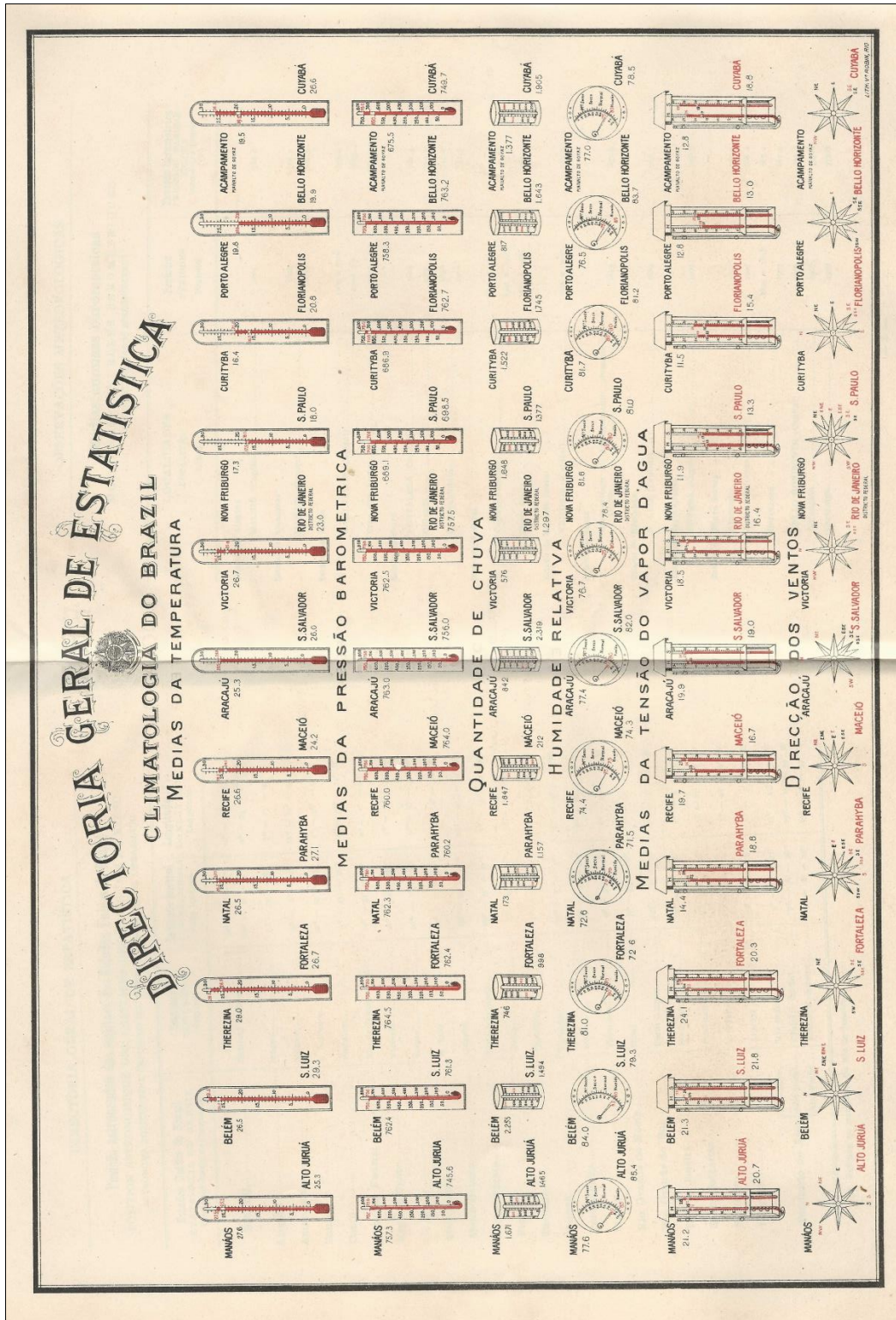
borracha na Exposição de Chicago em 1893. O “Boletim Commemorativo” de 1908, dava publicidade ao Brasil por meio das qualidades naturais, ou seja: clima, estruturas geológicas etc. Produções na área agrícola; crescimento populacional; organização social, política, econômica e militar. Desta forma, mais do que mostrar o Brasil para o estrangeiro, estava-se o descortinando para os brasileiros. O capitalismo industrial fincava bases no território nacional. O Álbum poderia ser visto como um catálogo. Um grande diagnóstico e indicador de quando e onde aplicar recursos federais, estaduais e municipais. A expectativa nacional, o clima de otimismo demonstrava a necessidade de novos investimentos. Novas tecnologias e métodos para serem empregados em solo brasileiro. A República se firmará em meio às elites. Restava fazer crer ao povo que os benefícios chegariam a toda população (Imagens de 126 a 132).

Imagem 125 – Boletim Commemorativo



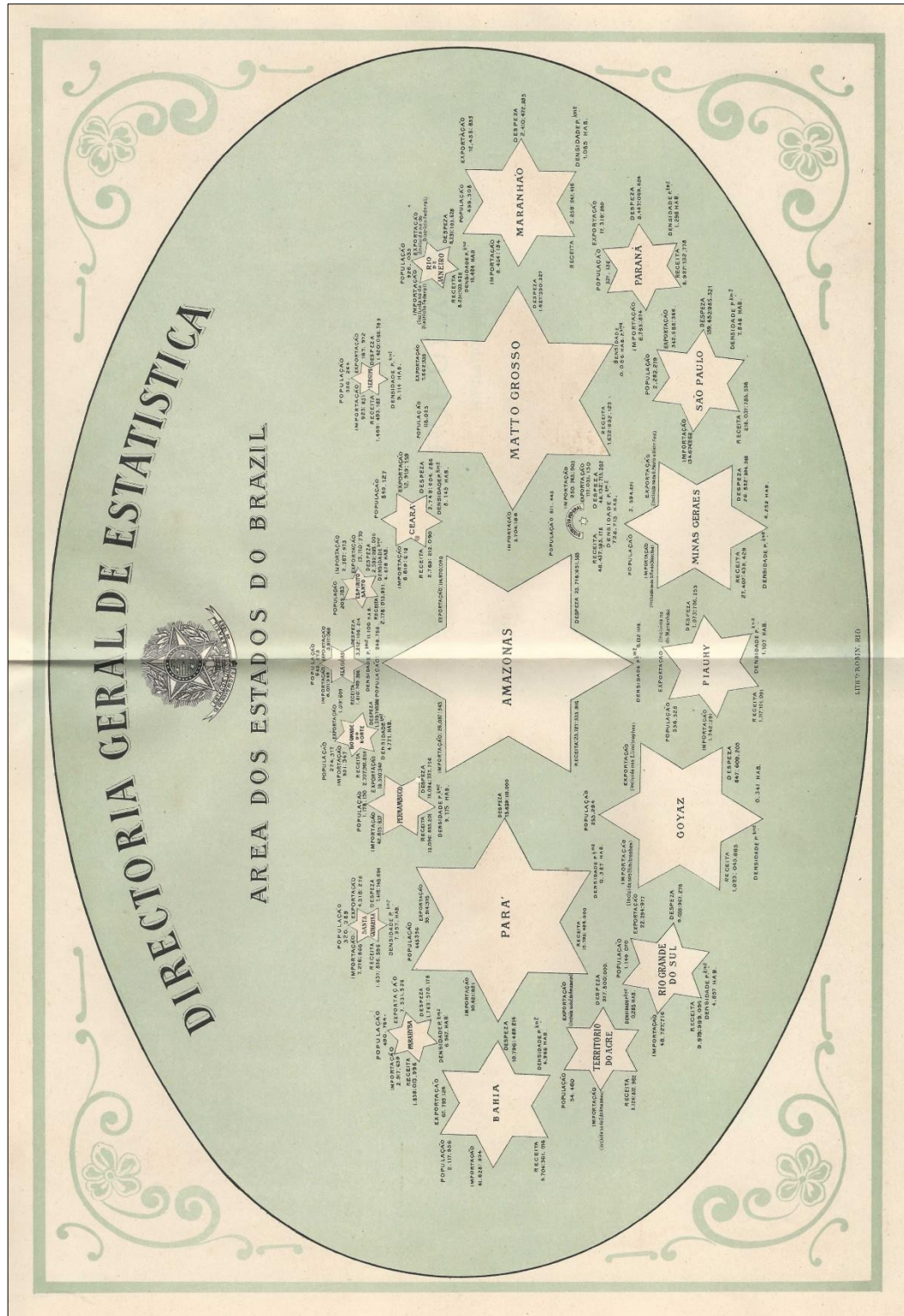
Boletim Commemorativo. Imagem fotográfica - Brasil. Rio de Janeiro - RJ. Boletim que divulga o Brasil durante a exposição de 1908 – 239pgs. Fonte: Boletim Commemorativo da Exposição de 1908. Coleção particular

Imagem 126 – Boletim Comemorativo1



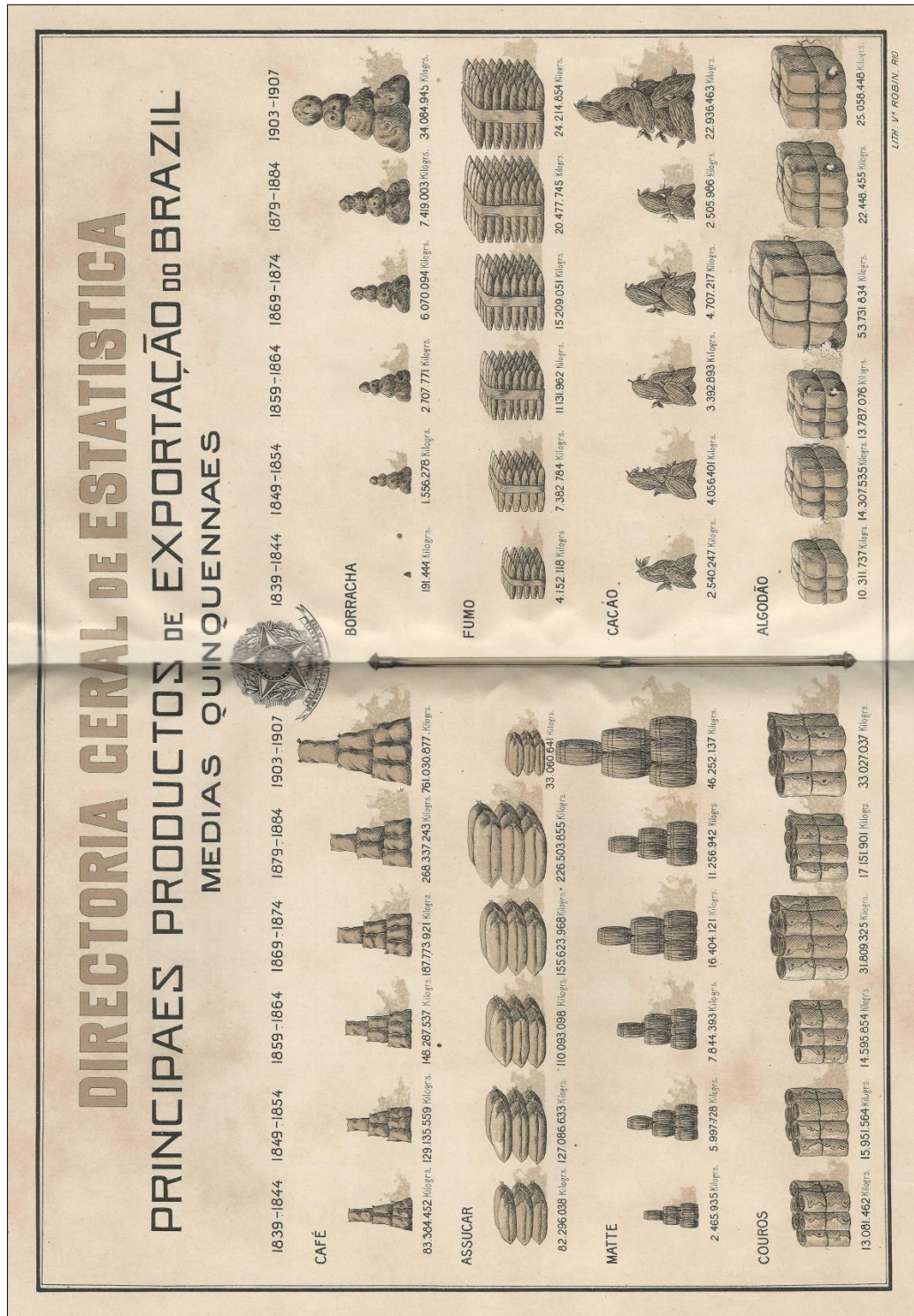
Boletim Comemorativo. Imagem fotográfica - Brasil. Rio de Janeiro - RJ. Climatologia do Brasil. Fonte: Boletim Comemorativo da Exposição de 1908. Coleção particular

Imagem 127 – Boletim Comemorativo 2

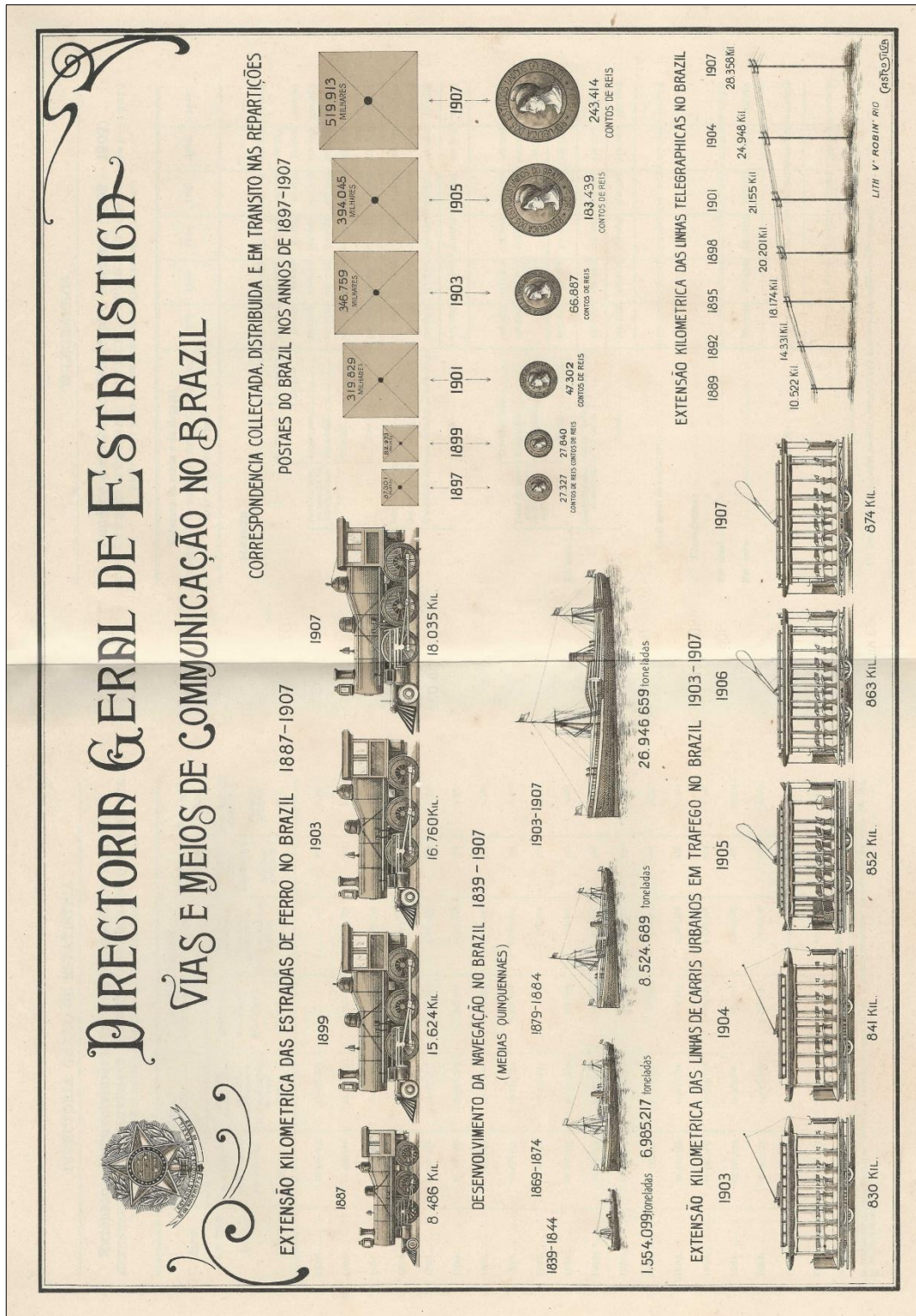


Boletim Comemorativo. Imagem fotográfica - Brasil. Brasil. Rio de Janeiro - R.J. Area dos Estados do Brasil. Coleção particular

Imagem 130 – Boletim Comemorativo 5

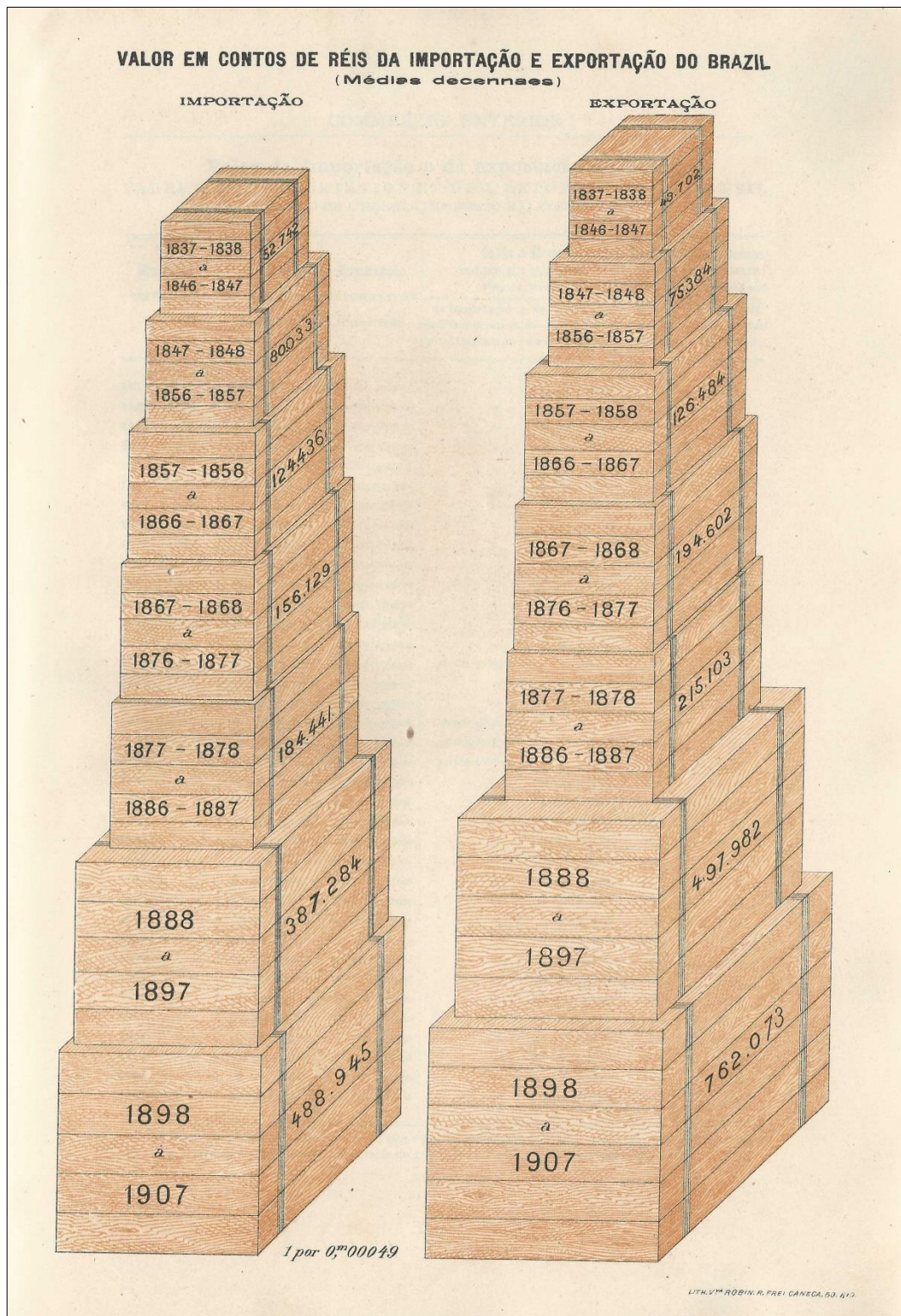


Boletim Comemorativo. Imagem fotográfica - Brasil. Brasil. Rio de Janeiro - RJ. Principais produtos de exportação. Coleção particular.



Boletim Comemorativo. Imagem fotográfica - Brasil. Brasil. Rio de Janeiro - RJ. Vias e meios de comunicação no Brasil. Coleção particular.

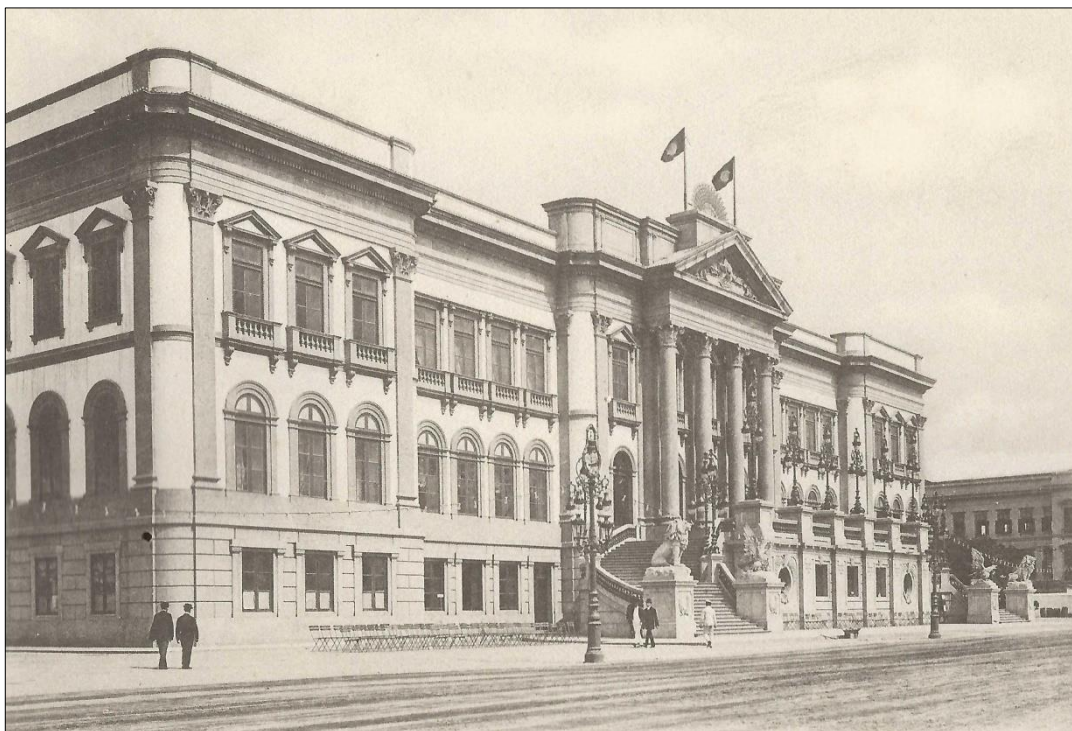
Imagem 132 – Boletim Commemorativo 7



Boletim Commemorativo. Imagem fotográfica - Brasil. Brasil. Rio de Janeiro - RJ. Importação e Exportação no Brasil. Coleção particular.

Os produtos do Amazonas e Pará estavam expostos no segundo piso do Palácio dos Estados (Imagem 133). Amazonas dividia a sala 7 com “Matto Grosso” e o Pará ficará na sala 6. O Palácio possuía 91 salas totalizando 7.600 metros quadrados.

Imagem 133 – Palácio dos Estados



Palácio do Estados. Imagem fotográfica - Brasil. Rio de Janeiro - RJ. Prédio para exposição dos produtos de todos os Estados. Cor sépia. Dimensão 10cm x 8,5cm. Fonte: Boletim Commemorativo da Exposição de 1908. Coleção particular

Entre os produtos expostos, a borracha possuía lugar certo. Entre as peças do Amazonas, encontrava-se a produção do Seringal de “Bento Assú” no Município de Barcelos. Nesse lugar “[...] foi fabricado o specimen que figura nesta exposição, na sala destinada ao Amazonas. Trabalharam no seu fabrico os indios seringueiros de nomes João Tapiira, José Japurá e Francisco Cubéua, durante 37 dias e prompto o bloco, a 2 de fevereiro de 1908, pesava 1.024 Kilos”³¹².

³¹² Folheto solto pertencente a um estudo sobre a imprensa no Amazonas de 1851 a 1908. O folheto foi citado no Jornal da Exposição na edição de 2 de outubro de 1908: Da delegação do Amazonas na Exposição Nacional, recebemos um interessante e valioso estudo sobre A Imprensa no Amazonas (1851-1908), publicação feita sob os auspícios do governo do listado e uma pequena memória sobre o Município de Barcelos (Rio Negro), Contendo curiosas informações sobre a extração da borracha naquele município, sem duvida um dos mais ricos e prósperos do Estado do Amazonas. Agradecidos pela oferta.

A produção do Amazonas representava para o próprio estado a oportunidade de se fazer conhecer e legitimar o poder civilizatório da República. Entre os produtos, encontrava-se o Álbum Valle do Rio Branco vencedor da Medalha de Ouro da “4ª sub-secção de Artes Liberaes (Photographia)”. Disse o produtor do Álbum George Huebner em carta datada de 07 de maio de 1908 para o amigo e pesquisador Theodor Koch-Grünberg (1872-1924)³¹³: “Tenho a intenção de ir ao Rio de Janeiro no início do próximo mês. Por meados de junho, haverá uma Exposição Nacional, em que várias criações fotográficas de nossos estúdios de Manaus e do Pará serão apresentadas. Meu sócio, Amaral, vai acompanhar-me.” (SCHOEPF 2005 p.178)³¹⁴. Os álbuns “O Amazonas de 1901 a 1902” e o “Valle do Rio Branco” junto com algumas fotografias em separado foram expostos para a sociedade. O primeiro demonstrava o poder local e o progresso por meio das benéficas arquitetônicas e tecnológicas e a capacidade que o poder político possuía em chegar nos pontos mais distantes do País. Venceu a promessa. O “Valle” correspondia ao desafio de ser domado, civilizado. No álbum, o único tema que não se mostrou foi o avanço tecnológico e as misturas culturais urbanas. Ao contrário. Mostrou-se fazenda, gado, fazendeiros; Índios e boiadeiros. Nem seringueiros, Pelas ou coronéis de barranco. Bondes ou praças bem iluminadas. Venceu o retrato do Brasil que deveria ser esquecido.

Huebner viajou para o Valle do Rio Branco em 1894 em busca de orquídeas, mas se deparou com comunidades indígenas que ele prontamente fotografou. Além disso, era amigo do delegado de Manaus. Quando um índio era preso, logo corria para a delegacia para poder fotografá-lo. Muitas vezes o índio ou os índios eram escoltados até o estúdio de Huebner e lá executava o trabalho fotográfico. Posteriormente, utilizou as imagens fotográficas para a produção de postais que cuja narrativa visual tratava do exótico, do bucólico e do progresso. Ou seja: do indígena (Imagens 134, 135 e 136), dos parques e igarapés e das ruas e construções de Manaus.

³¹³ Koch-Grünberg morreu em Vista Alegre no Valle do Rio Branco indo ao encontro de da expedição de Hamilton Rice para explorar a nascente do Rio Branco. O enterro foi acompanhado por Cândido Mariano da Silva Rondon.

³¹⁴SCHOEPF, Daniel. **George Huebner 1862-1935: um fotógrafo em Manaus**. São Paulo: Metalivros, 2005.

Existia uma expectativa por parte dos organizadores em relação à produtividade da região norte particularmente do Amazonas. Cada...

(...) Estado produz o que vale e o que realmente é em todos os ramos da atividade humana, para podermos afirmar, desassombradamente, que a Exposição é uma victoria magnifica ou uma simulação estupenda! Na primeira trégua, e mais despaço, espiaremos o Amazonas para dizer dele. Assim, Sr. Director, queira V.S. revelar as impertinências e aceitar os protestos de alta estima e subida consideração, do V.S. patricio, att^o.cr^o T. Mineiro (MINEIRO, 1908 p.2)³¹⁵

Parecia que o Amazonas seria a medida do alcance geográfico do progresso que a República prometia.

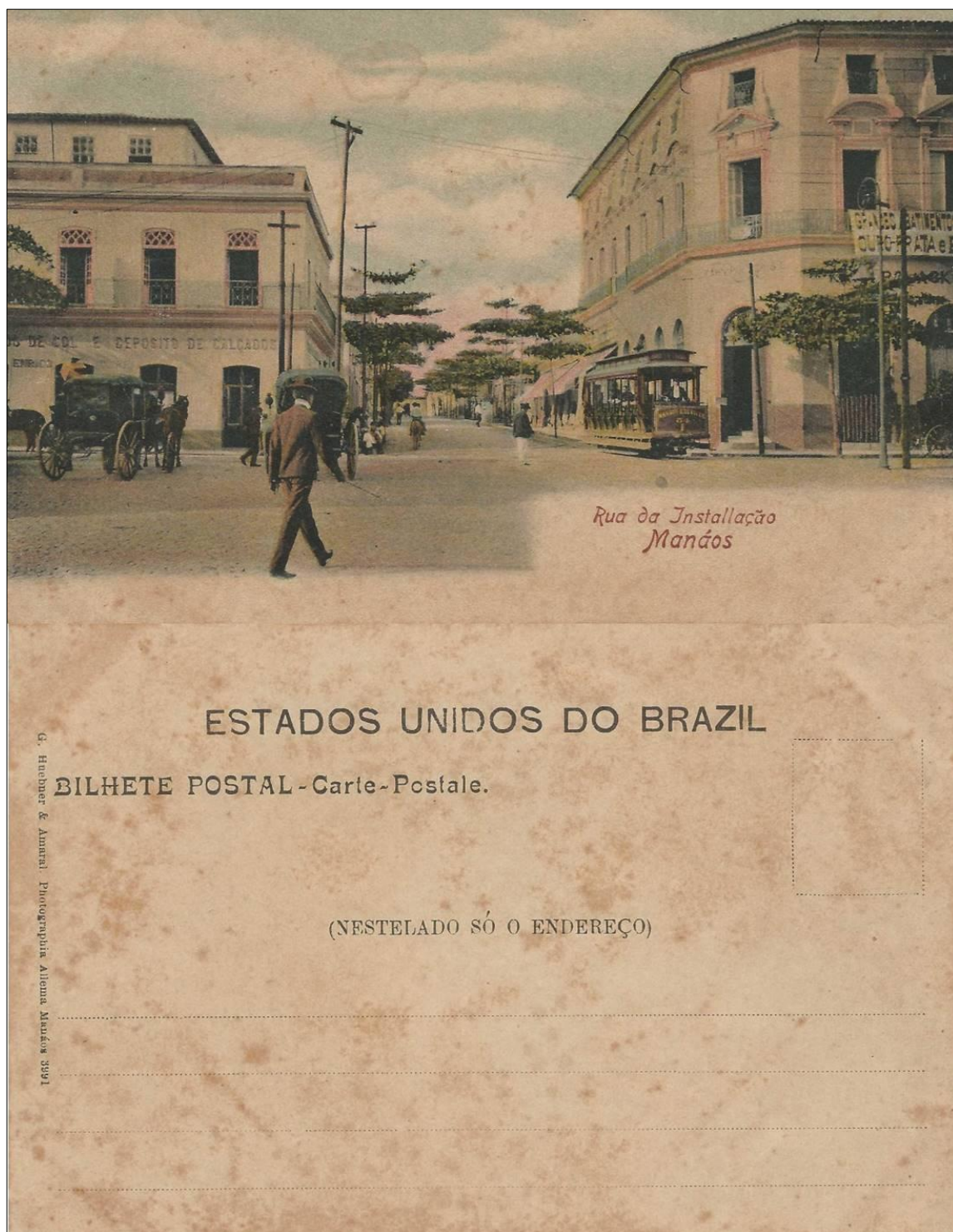
Imagem 134 – Cartão postal 1



Cartão postal de Crianças Macuxis. - Brasil. Roraima - RR. Crianças indígenas no Vale do rio Branco. Colorido pelo fotógrafo. Dimensão 9cm x 14cm. Fonte: Coleção particular

³¹⁵ Mineiro, T. Bilhetes a lápis. In. **JORNAL DA EXPOSIÇÃO**. Edição de 12 de outubro de 1908.

Imagem 136 – Cartão postal 3



Cartão postal de Rua da instalação. - Brasil. Manaus - AM. Rua movimentada em Manaus. Colorido pelo fotógrafo. Dimensão 14cm x 9cm. Fonte: Coleção particular

A sala disponibilizada para o Estado do Pará (Imagem 137) foi preenchida por 1.477 itens divididos em 4 Secções, 63 grupos, 1.671 itens numerados³¹⁶. As fotografias encontravam-se na [...] Secção de artes Liberaes. Grupo 5. Phoyographies, vistas etc (Ourique 1909 p.85)³¹⁷. Uma pequena divisória separava as fotografias dos outros itens (Imagem 138). Foram 11 expositores que levaram imagens fotográficas variadas. Fotografias de Navios, livraria, cafés etc. Entre os expositores estava Huebner com: [...] N. 27. 7 Quadros com Photographias dos Governadores do Pará. N. 28. 1 Quadro com amostras photographicas. N. 29. 2 Quadros com photo-pastel (Ourique, 1909 p.85)³¹⁸

Imagem 137 – Salão Principal



Salão Principal. Imagem fotográfica - Brasil. Rio de Janeiro - RJ. Centro do Salão principal da sala destinada ao Estado do Pará no Palácio dos Estados os Estados. Cor tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 696 x 503, Largura 696 pixels, Altura 503 pixels. Resolução horizontal 55 dpi, Resolução vertical 55 dpi. Intensidade de bits 24.. Fonte: Catálogo: O Estado do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908

³¹⁶ O numero de peças não foi contabilizado, pois os itens dividiam-se em vários subitens. Por exemplo n°16, n°16a, n°16b etc.

³¹⁷ OURIQUE, Jacques, **O Estado do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908**. Typhographia Leuzinger. 1908

³¹⁸ Idem

Imagem 138 – Belas Artes



Belas Artes. Imagem fotográfica - Brasil. Rio de Janeiro - RJ. Secção de Belas artes no Palácio dos Estados os Estados. Cor tons de cinza. Dimensão Arquivo digital: 682 x 503, Largura 682 pixels, Altura 503 pixels. Resolução horizontal 62 dpi, Resolução vertical 63 dpi. Intensidade de bits 24..
Fonte: Catálogo: O Estado do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908.

Huebner era um fotógrafo e negociante experiente. Aproveitou para fazer contatos no Rio de Janeiro onde, posteriormente, abriu uma filial da “Fotografia Alemã”³¹⁹. Divulgou os cartões postais do Pará que ele próprio produziu (Imagem 139). Da mesma forma que o Amazonas recebia atenção por seus produtos e as condições de vida dos moradores, o Pará também recebia a atenção dos visitantes da Exposição. Relatórios das intendências, do Banco do Pará; Livros e cartilhas didáticas; livros sobre a indústria pecuária e registro de terra. Os estados do extremo norte do País se mostram no caminho do projeto de civilização proposto pela república, e na época, sustentado pelo extrativismo da borracha.

³¹⁹ Para conhecer mais a respeito da Vida e obra de Huebener : VALENTIN, Andreas. **A fotografia amazônica de George Huebner**. NAU editora. Rio de Janeiro-RJ. 2012.

Imagem 139 – Cartão postal - Pará



Cartão postal de Baixo Amazonas. - Brasil. Santarém - PA. Rua do comercio em Santarém as margens do rio Tapajós. Colorido pelo fotógrafo. Dimensão 14cm x 9cm. Fonte: Coleção particular

Considerações finais

A ideia de civilização nas imagens fotográficas da Amazônia brasileira nos remete a uma representação da realidade descritível, aquiescente em consonância com a ideia Europeia de civilização. O leitor deste trabalho tem à disposição o aspecto imagético dessa representação onde encontramos o espectro do sujeito histórico oculto sob o símbolo do progresso, da sociedade civilizada.

O empenho para essa consonância incide nas tensões sógnicas de poderes. Na esfera pública são culturais, sociais, econômicas e políticas. Na esfera do privado, na anulação do corpo, do indivíduo, da identidade e do sujeito. A tensão existe a partir do momento em que as esferas se encontram na imagem fotográfica e constroem uma narrativa visual escrita por parte do fotógrafo e seu equipamento. Porém, a forma comercial que se planeja dar as imagens – Postais – ou a anuência, a benção de quem o contratou – Álbuns – interferem na história proposta na narrativa.

Nossa pesquisa tentou demonstrar que o sujeito histórico, oculto sob a exibição da esfera pública, é quem de fato divulga a ideia de civilização nas imagens fotográficas da Amazônia brasileira entre os séculos XIX e XX. Nesse sentido, o índio e o negro como sujeitos históricos estabeleceram suas conexões com as comunidades circundantes. Participaram das mudanças sociais propostas no projeto republicano da época. As inter-relações complexas construídas naquele período, principalmente entre as identidades pessoais e sociais, estão dispostas sob as narrativas visuais nas imagens fotográficas. O ponto de tensão sógnica aparece quando o Sr. Clemente Silva (Seringueiro que aparece nas imagens 23 e 57) representa a condição social do seringueiro. Índio, negro ou mestiço. Uma condição explorada por meio do poder político e econômico. No processo de sugestionamento, usaram-se imagens. Álbuns oficiais com imagens fotográficas para uma comunidade mais seleta. E postais para uma comunicação de massa.

A história pareceu ter planejado que começo e fim de nossa pesquisa fossem representados por um mesmo nome: Leuzinger. Aquele que ensinou Hunnewell a fotografar, em 1865, que contratou Frisch para fotografar a Amazônia, em 1867, cujas fotografias foram utilizadas no álbum do Império Brasileiro em 1868, e que

editou o catálogo do Pará na exposição de 1908. Huebner e Fidanza, que produziram os álbuns do Amazonas e Pará, são profissionais cujo trabalho representa a ideia de civilização daqueles que os contrataram. Por isso, os consideramos parte da esfera pública. Em algum momento, na escolha do cenário, da iluminação ou do posicionamento, o sentimento do indivíduo surgiu. Mas inúmeras vezes foram abafadas na escolha racional do que foi proposto. A história pareceu ter planejado que o sujeito fotografado se revele através do tempo. À medida que compreendemos a conjuntura, os cenários construídos intencionalmente para aqueles atores sociais. Um sujeito oculto na cenografia muitas vezes planejada para que o progresso estivesse em evidência e as ações governamentais fossem expostas, exibidas. Não se trata aqui de desmascarar ou desvendar. Trata-se de assumir que o olhar corruptível conseguiu seu intento estético. Numa sociedade em que o analfabetismo das letras era intenso se mostrou que o analfabetismo imagético é muito mais perigoso.

Para delinear com objetividade os contextos expostos nas imagens fotográficas, contextos que se modificaram, que passaram por estruturações físicas ou abstratas, procuramos acompanhar objetivamente a proposta de civilização que provocaram tais mudanças. Procuramos descrever o que observamos a partir do maior número possível de informações e experiências. Buscamos os originais de fotografias, cartões postais e álbuns oficiais. Garimpamos livros da época em que as imagens fotográficas foram produzidas. Isso quer dizer trazer a baila documentos desde 1865. Sejam imagéticos ou textos. O importante foi conseguir relacioná-los para tentar responder o problema de pesquisa e provar nossa hipótese central: As fotografias produzidas na Amazônia brasileira entre 1865 e 1908 revelam, no processo civilizador proposto pelos governos do Amazonas e Pará, o desinteresse de um projeto para as comunidades mais simples.

Trata-se de uma constante audição das vozes inconstantes que ressoam no tempo, oscila, no seu nível, entre a imagem com segundas intenções, um pouco presumida, e uma seriedade muita enérgica que avança rumo à história. Os ineditismos desses documentos revelam uma atmosfera pouco conhecida. A premissa maior é provida de exemplos e as espécies de ações civilizatórias no contexto político e social foram analisados como sendo duplos: cada imagem experimenta a ação e, ainda a sua ação própria; logo, segue-se um movimento

polimagético, introduzido pela afirmação paradoxal acerca da constância, que também seria uma forma de oscilação mais lenta. Durante análise das 3.573 imagens fomos arrastados para dentro da movimentação do pensamento civilizatório da época, mas a todo o instante esperou-se dele que nos surpreendesse. A vivacidade das imagens é tão forte que o sujeito histórico rompe com a moldura da fotografia por mais que fosse eclipsado nas narrativas visuais da Amazônia brasileira durante a Primeira República sob os signos do romantizado, heroico, exótico. Quando aparecia em uma imagem fotográfica disputava espaço com bondes, luz elétrica, bombas d'água, telégrafos, prédios, palacetes, praças etc. Ou num cenário que almejava por receber as mercês da civilização. Os sujeitos históricos nas imagens fotográficas adquirem o status de símbolo do processo civilizatório a medida que demonstram as mudanças de hábitos, a capacidade de manter a cultura, de interação com o meio ambiente ou de estruturar o próprio espaço.

Poucas construções que outrora representavam o apogeu de um projeto civilizatório resistiram ao tempo. Aquelas que resistiram estão abandonadas pelos poderes que delas usufruíram. O sujeito histórico foi e continua sendo o propósito. Aquele que deveria consumir a promessa de progresso. Aderir ao projeto republicano. E acreditar na ideia de civilização nas fotografias, cartões postais e álbuns oficiais dos governos do Amazonas e Pará entre 1865 e 1908.

Esperamos que novas pesquisas possam dar continuidade a proposta de se pensar a Amazônia brasileira por meio das imagens. Por mais que a nossa humilde intenção tenha sido correspondida o processo revelou novas interrogações e intenções. O privilégio do contato com as fontes primárias adquiriu um significado esperançoso, do ponto de vista da inquietude, para a pesquisa histórica; pois a imagem fotográfica visa com sua aptidão de encerrar-se em qualquer todo, a pesquisa da condição do que foi fotografado, e manifesta, assim, o princípio heurístico do qual utilizamos continuamente, inconsciente ou consciente, quando estamos empenhados em entender a Amazônia por meio da narrativa visual, seja esta realizada ao nosso redor, seja longínqua e histórica: aplicamos-lhe as hierarquias que a nossa própria experiência nos proporciona de tal forma que nosso conhecimento da história do que foi fotografado depende profundamente do nosso conhecimento de nós mesmos enquanto atores sociais e da amplidão do nosso horizonte interpretativo.

Bibliografia (Obras raras)

- ÁLBUM DO AMAZONAS:1901-1902.** Manaus: Governo de Silvério Nery, 1902.
- ÁLBUM DA CIDADE DE MANAUS: 1848-1948.** Manaus: Prefeito Raimundo Chaves Ribeiro, 1948.
- ALBUM DO ESTADO DO PARÁ OITO ANOS DO GOVERNO (1901 a 1909).** Governo do Pará. Paris. Chaponet, 1908.
- Álbum The city of Manaós and the country of rubber tree – souvenir of the Columbian exposition,** Chicago, 1893. Manaus: Fundo Editorial da Associação Comercial do Amazonas, 1988.
- ALMADA, Manuel da Gama Lobo de. **Descrição Relativa ao rio Branco e seu Território** [1787]. In: Revista Trimestral do Instituto Histórico e Etnographico do Brasil - Tomo XXIV. Rio de Janeiro, nº 4, 1861, p. 617 - 683.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelo norte do Brasil no ano de 1859.** Tradução de Eduardo de Lima Castro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1961
- BATES, H. W. **The Naturalist on the River Amazons:** A Record of Adventures, Habits of Animals, Sketches of Brazilian and Indian Life, and Aspects of Nature Under the Equator, during eleven years of travel. Londres: John Murray, 1863.
- BITENCOURT, Agnello, **Chorographia do Estado do Amazonas.** Manaus: Typographia Palácio Real, 1926.
- BRASIL. **Coleção de Leis do Império do.** 1865.
- CUNHA, Euclides da. **Á marjem da historia.** Porto: Livraria Chardron, 1909.
- _____ **Na Amazônia.** *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14, janeiro 1906, p. 2.
- CHEVALIER, Ramayana de. **No circo sem teto da Amazônia (o drama social dos seringais)** Rio de Janeiro, Ed. Moderna 1935. P. 221 p.il.
- Directoria Geral de Estatistica. **Boletim Commemorativo da Exposição de 1908.** Typografia da Estatistica, Rio de Janeiro, 1908
- FONFON. **ABERTURA DA EXPOSIÇÃO NACIONAL.** Anno II nº 18 de 08 de agosto de 1908
- RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno.** Petrópolis, Vozes, 1977.
- ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX.** Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.
- FERREIRA, A. R. **Miscelânea histórica para servir de explicação ao prospecto da cidade do Grão-Pará.** [s.l.]:[s.n.]. 1784. Não paginado.
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social.** Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2006.
- GONÇALVES, Lopes. **O Amazonas : esboço histórico, chorographico e estatístico ate o anno de 1903** New York. H. J. Hanf, 1904.
- GOULART, J.. **O regatão.** Rio de Janeiro: Conquista 1968
- JORNAL DA EXPOSIÇÃO. Edição de 2 de outubro de 1908.
- JORNAL DA EXPOSIÇÃO. Edição de 12 de outubro de 1908.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: Julio Constancio Villeneuve, domingo, 15 de janeiro. 1865.

LISSOVSKY, Mauricio (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ed. Ex Libris Ltda., 1988.

Mineiro, T. Bilhetes a lápis. In. **JORNAL DA EXPOSIÇÃO.** Edição de 12 de outubro de 1908.

OURIQUE, Jacques, **O Estado do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908.** Typhographia Leuzinger. 1908

REIS, Arthur Cezar Ferreira. **O seringal e o seringueiro.** Rio de Janeiro : Serviço de Informação Agrícola, 1953

RODOLFO, Namias. **Manual practico y recetario de fotografia.** Madrid: Casa Editorial Bailly-Bailliere. Cartoné con lomera y puntas en piel, 1911, 727p.

SAMPAIO, A.J. de, **Alimentação sertaneja e do interior da Amazônia. Onomástica da alimentação rural.** São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1944.

SENNA, Ernesto. **O velho commercio do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, Livraria Garnier Irmãos, 1908.

SOUVENIR OF THE COLUMBIAN EXPOSITION: **The city of Manaós and the country of rubber tree,** Chicago, 1893.

SMITH, Herbert H. **Brazil, the Amazons and the coast.** Published: New York : C. Scribner's Sons, 1879

TAUNAY, Afonso de, **No Rio de Janeiro de D. Pedro II.** São Paulo: Agir, 1947.

KELLER, Franz. **The Amazon and Madeira Rivers: Sketches and Descriptions from the Note-Book of an Explorer.** London: Chapman and Hall, 193, Piccadilly, 1875.

VERÍSSIMO, José. **Cenas da vida amazônica. Com um estudo sobre as populações indígenas e mestiças da Amazônia.** Primeiro livro (único publicado). Lisboa: Tavares Cardoso, 1886

WALLACE, A. R. **Narrative of travels on the Amazon and Rio Negro, with an account of the native tribes, and observations on the climate, geology, and natural history of the Amazon valley.** London: Reeve & Co. 1853

Decretos e Leis:

CARTA RÉGIA DE 28 DE JANEIRO DE 1808 que: “Abre os portos do Brazil ao commercio directo estrangeiro com excepção dos generos estancados”.

Lei nº 582, de 05 de setembro de 1850. Coleção de Leis do Brasil. 31/12/1850

Lei nº 586, de 06 de setembro de 1850. Coleção de Leis do Brasil. 31/12/1850

Lei n.º 19, de 25 de novembro de 1853 Coleção das Leis da Província do Amazonas de 1853, Barra do Rio Negro: Typographia de M. S. Ramos. Biblioteca Ramayana de Chevalier do Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas.

Decreto nº 7.695, de 28 de abril de 1880

Decreto nº 5 de 10 de janeiro de 1890 – Regula as funções das Intendencias Municipaes

LEI N. 640 – DE 14 DE NOVEMBRO DE 1899. Orça a receita geral da República dos Estados Unidos do Brasil para o exercício de 1900, e dá outras providencias.

Bibliografia:

ADORNO, T. W.; BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; HABERMAS, J. **Textos escolhidos**. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGASSIZ, Elizabeth Cary e Louis. **Viagem ao Brasil**, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

ARRUDA, Rogério Pereira de. **Cidades-capitais imaginadas pela fotografia: la plata (argentina) e belo horizonte (brasil), 1880-1897**. 2011. 273 f. Tese (Doutor em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2011.

BAENA, António Ladislau Monteiro. **Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004, 432p.

Belém da Saudade: A Memória da Belém do Início do Século em Cartões-postais. Governo do Pará. Secretaria de Cultura, 1998.

BARBUY, Heloisa. **A Exposição Universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII – as estruturas do cotidiano**. São Paulo: Martins Fontes. v.1. 1996.

_____. **Escritos sobre a história**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva. 2005.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CIZERON, David. **Les représentations du Brésil lors des Expositions Universelles**. Paris: L'Harmattan, 2009

COELHO, Anna Carolina de Abreu. **Santa-Anna Nery: um propagandista "voluntário" da Amazônia (1883-1901)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Pará. Belém, 2007.

DALTOSO, José Carlos. Cartão postal, arte e magia. In COMISSOLI, Adriano., et. Al. (coords.) **Dossiê Cartão Postal**. Postais, Revista do museu dos correios. Empresa brasileira de correios e telégrafos. ISSN 2317-5699. Ano 2 número 3, jul/dez. Brasília DF, 2014

DEAN, Warren. **Brazil and the Struggle for Rubber: A Study in Environmental History**. New York and London: Cambridge University Press, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**, trad. V. Brito e J. P. Cachopo, Lisboa, KKYM, 2012.

_____. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro, Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2013.

- ELIAS, Nobert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, v. I, pp. 26-27
- FEBVRE, Lucien —Civilisation. Évolution d'un mot et d'un groupe d'idées, In: BERR, Henri (org.) **Civilisation - le mot et l'idée -. Exposés par Lucien Febvre, Émile Tonnelat, Marcel Mauss, Adfredo Niceforo et Louis Weber**. Paris: la Renaissance du livre, 1930.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do. **O século XIX na fotografia brasileira**. São Paulo: Francisco Alves, 2000.
- FLORENCE, Hércules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829**. Tradução do Visconde de Taunay. Brasília: Senado Federal, 2007
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. Subject and Power. In: DREYFUSS, H. & RABINOW P. **Beyond structuralism and hermeneutics**. Brighton, The Harvester Press 1982.
- _____. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. **A História da Loucura na Idade Clássica**. 1997. São Paulo, Perspectiva
- _____. **Microfísica do Poder**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- _____. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREEMAN, Michael. **A Narrativa Fotográfica: a Arte de Criar Ensaios e Reportagens Visuais**. Porto Alegre: Bookman, 2014.
- HANNAVY, John. **Encyclopedia of nineteenth-century photography: A-I, index, Volume 1** New York : Routledge/Taylor & Francis Group, c2008
- KIDDER, Daniel Parish. **Reminiscências de viagens e permanências nas províncias do Norte do Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- KOGA, Dirce. **Medidas de Cidades - Entre Territórios de Vida e Territórios Vividos**. São Paulo: Cortez - 2ª Ed. 2011
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa do. **Os fotógrafos do Império**. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.
- LANGER, Johnni; RANKEL, Luiz Fernando. **Cultura material e civilização: a exposição antropológica de 1882**. Cadernos do CEOM, ano 19, n. 24, 2006, p. 13-29
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003
- _____. **Por amor às cidades**. São Paulo: Unesp, 1998.
- LUTTEMBARCK, Cecília. **Retratos do selvagem: as fotografias zoológicas da segunda metade do século XIX**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, 26., 2011, São Paulo. Anais... São Paulo, 2011. 17 p.

MAIA, Andrea. Ethos artístico, xilogravuras e paisagens subjetivas: memórias gravadas do modernismo brasileiro. In CORNELSEN, Elcio Loureiro., et. al. (coords.) **Imagem e memória**. Minas Gerais, FALE/UFMG, 2012.

MAUAD, Ana M^a. Entre Retratos e Paisagens, as Imagens do Brasil Oitocentista. In: MARCONDES, Neide e BELLOTO, Manoel (orgs.). **Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX Iberoamericano**. São Paulo: Edusp, 2005, p.13-49.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura. História, cidade e Trabalho**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002, p. 165.

MENDONÇA. Marcos Carneiro de. **A Amazônia na Era Pombalina: Correspondência Inédita do Governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado, 1751-1759**, Rio de Janeiro, Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, 1963. Vol. I p. 384.

SALLES, Ricardo. **Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

NEVES, Margarida de Souza. **As vitrines do progresso: o Brasil nas Exposições Internacionais**. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Finep/CNPq, 1986.

_____. A "Máquina" e o Índigena: o Império do Brasil e a Exposição Internacional de 1862. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antônio Augusto Passos (orgs.). **Ciência, Civilização e Império nos Trópicos**. Rio de Janeiro. 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996

PENNA, D. S. Ferreira. **Obras Completas: Volume I**. Belém: Conselho Estadual de Cultura. 1973.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais: espetáculos da modernidade no século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal da Filadélfia de 1876**. Anais do Museu Paulista, V.02. 1994.

RIBEIRO, Darcy. **O Processo Civilizatório: etapas da evolução sociocultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SCHOEPF, Daniel. **George Huebner 1862-1935: um fotógrafo em Manaus**. São Paulo: Metalivros, 2005.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SONTAG, Susan, **Regarding the pain of others**. Nova Iorque: Picador, 2004.

STAROBINSKI, J. **As máscaras da civilização: ensaios**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

STICKEL, Erico J. Siriuba. **Uma pequena biblioteca particular: Subsídios para o estudo da iconografia no Brasil**, São Paulo: EdUSP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004

TORAL, André Amaral de. **A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai**. Estud. av., São Paulo, v. 9, n. 24, p. 287-296, Aug. 1995.

_____, **Imagens em desordem: a iconografia na Guerra do Paraguai (1864-1870)**, Humanitas - USP, São Paulo-SP, 2001.

VERNANT, J. P. **A travessia das fronteiras.** Entre Mito e Política. São Paulo: EUSP, 2001.

VALENTIN, Andreas. **A fotografia amazônica de George Huebner.** NAU editora. Rio de Janeiro-RJ. 2012.

VASQUEZ, Pedro. **Aspectos da fotografia brasileira no século dezenove.** Rio de Janeiro, MAM/Depto. de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias, 1987. 37p. (Catálogo de exposição) (HF).

_____ **A fotografia no Império.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____ **Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX.** São Paulo: Metalivros.

_____ **Postaes do Brazil: 1893/ 1930.** São Paulo: Metalivros, 2002b.

WEISTEIN, Barbara. **A Borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.