UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E OUTRAS
LEGITIMIDADES

JULIO CESAR CONEJO DE SOUZA

Efígies do distante: o “outro” e a Amazônia nas fotografias de Christoph Albert Frisch

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2018

JULIO CESAR CONEJO DE SOUZA

Efígies do distante: o “outro” e a Amazônia nas fotografias de Christoph Albert Frisch

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Claudia Moraes de Souza
Coorientador: Prof^a. Dr^a. Margarida Maria Moura

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2018

SOUZA, Julio Cesar Conejo de. **Efígies do distante:** o “outro” e a Amazônia nas fotografias de Christoph Albert Frisch. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Este trabalho é para meus pais, meus pilares, e para
Gabriela, que é dona dele.

Agradecimentos

Várias vezes me peguei pensando no que escrever e para quem escreveria estes agradecimentos. Com o tempo a lista apenas aumentava e, com ela, as causas dos agradecimentos. Agora posso dizer que nunca devi tanto a tantos. Esta dissertação foi uma superação pessoal, que seria impossível sem a existência de muitas pessoas no decorrer de vários anos.

Início estes agradecimentos movido por dois afetos inseparáveis: medo e esperança. Medo de omitir algum nome, esperança de ser fiel e justo a todos a quem tanto devo. Sei que o medo pode impulsionar, pode mover, mas apenas a alegria pode criar. Então, neste momento, abro mão do *medo* do esquecimento e da *esperança* da lembrança para dar lugar à *ação* que só surge quando somos gratos uns aos outros.

Agradeço à caríssima professora Claudia Moraes de Souza, pela sugestão do tema e pela orientação atenta, presente e compreensiva deste trabalho com sua erudição apurada e exigente. À ela agradeço, também, por ter me acolhido e me encantado – como só os apaixonados pelo que fazem podem encantar –, com a beleza do ofício de historiador, além de ter estimulado meu desejo de compreensão da realidade, do passado e do presente. Eu espero não tê-la decepcionado e me conservado a altura do que aguardava de um aluno seu.

Ao professor Odair da Cruz Paiva, prestimoso e paciente conselheiro, presente em meus primeiros passos rumo ao mundo da pesquisa acadêmica, cuja seriedade sempre me inspirou.

À CAPES, que proporcionou auxílio financeiro para os últimos oito meses da realização deste trabalho, e ao Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades por todo o apoio que despenderam não apenas comigo, mas com todos os professores e pesquisadores a ele ligados.

Aos profissionais do Instituto Moreira Salles, pela gentileza e pela liberação das fotografias, sem as quais este trabalho não teria sido realizado. Aos profissionais da Biblioteca Florestan Fernandes, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Ao professor Etienne Samain, do Instituto de Artes de UNICAMP, cuja gentileza e olhar sensibíllissimo foram de fundamental importância no início da pesquisa e aos rumos que ela tomou. À professora Maria das Graças de Souza, pelo interesse no andamento dos trabalhos, pela sabedoria e calma inspiradoras. À professora Margarida Maria Moura, pela gentileza, pelos apontamentos e recomendações ao longo da pesquisa e durante o Exame de

Qualificação. À professora Sandra Regina Nunes Chaves, pela delicadeza na análise do projeto inicial e pela amizade querida.

Aos professores do meu tempo de Ensino Médio, Ana Ferreira, Kátia Peixoto dos Santos, Márcio Saliba e Wantuil por terem acreditado e me dado força quando disse que queria estudar história.

Aos queridos amigos da FFLCH e da PSICO, Erick Miranda, João Márcio de Souza, Jaqueline Martinho, Luiz Bruder, João Piva, Aurélia Zanon e Gabriel Mardegan.

Aos amigos da Pós-Graduação, Hugo Neto, Juliana Prado, Flavio Assis, Cássia Milena, Juan Velasquez e especialmente aos amigos do *ELZA*: Luiz Carlos Checchia, Eliane Gonçalves e André Camarinha.

Às professoras do tempo da graduação no UNIFIEO que, e ainda bem, ficaram próximas e às quais devo muito mais do que posso expressar: Dora Shellard e Maria Cecília Martinez.

Aos queridos amigos Evandro Patrezze, Rodrigo Lombardi, Haime Heredia, Luana Mendonça, Danielle Faria, Mellina D’Anello, Vinicius da Silva Santos, Vanessa Nikaido, Renan Derraik Nikaido, Eduardo Gonçalves, Aline Bersa Santojo, Thiago Soares, Eloah Correa, Mariana Araújo, Taís Marques, Malte Köster, Jéssica Cecília e Wingston Moura por estarem comigo desde sempre, mesmo na ausência.

Aos queridos Isidor Wajngarten (*in memoriam*) e às três Nuvolini’s: Hilda, Marisa(ão) e Raquel, pelo incentivo irrestrito desde que me entendo por gente, pelo qual serei sempre grato.

À tia Maria Márcia de Souza, pelo carinho e pelos bolos de fubá que me enviava aos domingos.

À Natália Bianchi Rosa, pela preciosa ajuda psíquica.

À Mônica y Ana Maria, pelo carinho imenso com que sempre me receberam nas *Quintas*. Agradecimento especialíssimo à Ana Maria, pela agudeza, sensibilidade e amor que depositou na revisão final desta dissertação – e em tudo o que faz –, tornando-a muito melhor.

À inestimável amizade de Luiz Augusto Mardegan, que me ensinou muita coisa boa e incentivou várias de minhas aventuras intelectuais. Agradeço, também, toda a coragem que Cássia Sólis me deu.

Ao Daniel Arnoni, companheiro de risadas que ainda ecoam pelo “vão da história” e de momentos amargos, solidarizando-se comigo, principalmente em 2016, ano difícil para todos nós.

Ao Luiz Carlos Seixas, cujos conselhos, apoio e exemplo de uma vida voltada para a educação e luta por um mundo mais justo, fazem de mim devedor de muito do pouco que sei.

À companheira de luta Priscila D’Almeida Manfrinati, pela amizade rara, pelas confidências, agruras e alegrias conjuntas que tornaram a experiência do mestrado muito mais rica e incrível.

À Roberta Navas Battistella, irmã d’alma, orquídea em um milharal, pela garra e humanidade singularíssimas e admiráveis – dentro e fora da Academia –, que leu a primeira versão deste trabalho contribuindo imensamente com seu olhar arguto. Conseguimos, Rô!

Aos queridos e inigualáveis irmãos que a Vida me deu: Clodoaldo Gradice, Daniel Sousa, Carlos Alberto Fernandes Filho e Márcio Leal.

À minha companheira de jornada, Gabriela Silva Astoni, pela paciência infinita, pela compreensão dos humores, das ausências, pelo amor de tantos anos. Peço seu perdão se não fui merecedor de tudo que fez por mim. Saiba que sem você, este trabalho - e muito do pouco que sou -, não existiria. Eu te amo muito.

Primordialmente, endereço os agradecimentos aos meus pais, Oraide e Jesuíno, por terem sido quem foram, por serem quem são, pela força incrível que demonstraram diante de lutas assaz injustas, por tudo que abriram mão, pela persistência virtuosa. Por serem a causa primordial do que sou. Por muitas, tantas outras coisas.

A todos, mesmo os que não foram citados, por terem feito este trabalho por extensão, por existirem, por terem existido e por me ajudarem a existir, devo-lhes uma Gratidão que não pode ser medida sob o aspecto da duração, isto é, das coisas finitas, mas apenas sob o aspecto da eternidade.

Uma fotografia é um segredo que nos fala de um
segredo; quanto mais parece explícita, menos somos
esclarecidos.

(ARBUS, Diane)

Tente sempre. Falhe sempre. Não importa. Tente
novamente. Falhe novamente. Falhe melhor.

(BECKETT, Samuel)

RESUMO

SOUZA, Julio Cesar Conejo de. **Efígies do distante:** o “outro” e a Amazônia nas fotografias de Christoph Albert Frisch. 2018. 170 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O presente estudo trata das fotografias resultantes da expedição realizada pelo bávaro Christoph Albert Frisch (1840 – 1918), na extensão brasileira do rio Solimões a pedido da Casa de Leuzinger, ativa cidade do Rio de Janeiro durante o início da segunda metade do século XIX e interessada na comercialização de imagens do exótico e do longínquo para a venda, principalmente a viajantes estrangeiros. O objetivo deste trabalho foi a investigação de indícios, nas fotografias, de elementos do discurso colonial que enfatizam a inferioridade racial do “outro” por meio de estereótipos que fixam identidades e legitimam, apoiam-se e contribuem para a manutenção dessa dominação. Além disso, o presente trabalho pretende dimensionar as fotografias analisadas com o imaginário de hipérboles e riquezas que, desde os primeiros relatos de europeus sobre a Amazônia, direcionaram as representações sobre a ela. Tais representações reverberaram na Exposição Universal de Paris, em 1867, onde o Brasil apresentou-se como de fornecedor de matérias primas visando à atração de investimentos estrangeiros. Em nossa investigação, valemo-nos das fotografias como fonte principal, bem como o catálogo produzido pela Casa Leuzinger para acompanhar as fotografias de Frisch.

Palavras-chave: Fotografia. Christoph Albert Frisch. Amazônia. Estudos pós-coloniais. Representações sociais.

ABSTRACT

SOUZA, Julio Cesar Conejo de. **Effigies of the distant**: the "other" and the Amazon in the photographs of Christoph Albert Frisch. 2018. 170 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The present study deals with the photographs resulting from the expedition carried out by the Bavarian Christoph Albert Frisch (1840-1918) in the Brazilian extension of the Solimões River at the request of the Leuzinger House of photographs, an active city of Rio de Janeiro during the beginning of the second half of the 19th century. interested in commercializing images of the exotic and distant for sale, mainly to foreign travelers. The objective of this work was to investigate evidence in the photographs of elements of colonial discourse that emphasize the racial inferiority of the "other" through stereotypes that establish identities and legitimize, support and contribute to the maintenance of domination. In addition, the present work intends to scale the analyzed photographs with the imagery of hyperboles and riches that, since the first reports of Europeans about the Amazon, directed the representations about it. Such representations reverberated at the Universal Exhibition in Paris in 1867, where Brazil presented itself as a supplier of raw materials to attract foreign investment. In our investigation, we use the photographs as the main source, as well as the catalog produced by Leuzinger House of photographs to accompany the photographs of Frisch

Keywords: Photography. Christoph Albert Frisch. Amazon. Postcolonial studies. Social representations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	108
Figura 2	109
Figura 3	110
Figura 4	111
Figura 5	112
Figura 6	113
Figura 7	114
Figura 8	115
Figura 9	116
Figura 10	117
Figura 11	118
Figura 12	119
Figura 13	120
Figura 14	121
Figura 15	122
Figura 16	123
Figura 17	124
Figura 18	125
Figura 19	126
Figura 20	127
Figura 21	128
Figura 22	129
Figura 23	130
Figura 24	131
Figura 25	132
Figura 26	133
Figura 27	134
Figura 28	135
Figura 29	136

Figura 30	137
Figura 31	138
Figura 32	139
Figura 33	140
Figura 34	141
Figura 35	142
Figura 36	143
Figura 37	144
Figura 38	145
Figura 39	146
Figura 40	147
Figura 41	148
Figura 42	149
Figura 43	150
Figura 44	151
Figura 45	152
Figura 46	153
Figura 47	154
Figura 48	155
Figura 49	156
Figura 50	157
Figura 51	158
Figura 52	159
Figura 53	160
Figura 54	161
Figura 55	162
Figura 56	163
Figura 57	164
Figura 58	165
Figura 59	166
Figura 60	167

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Exportação de matéria prima brasileira entre 1821 e 1890	33
Tabela 2	Exposições Universais (1851-1915)	37
Tabela 3	A Fotografia Brasileira na Exposição Internacional de Paris (1867)	47

SUMÁRIO

1 O MITO, A OPULÊNCIA E A VITRINE	22.
1.1 Amazônia: a construção do mito territorial	22.
1.2 O Ciclo da Borracha: da indigência à opulência	28.
1.3. As Exposições Universais: fantasmagorias da realidade	33.
1.3.1 A Exposição de Paris (1867)	39.
1.3.2 O vir a ser do Brasil nas Exposições Universais	42.
2 O LUGAR E O FOTÓGRAFO	50.
2.1 Christoph Albert Frisch: de Augsburg ao Solimões	51.
2.2 A expedição	54.
3 A AMAZÔNIA NAS FOTOGRAFIAS DE CHRISTOPH ALBERT FRISCH	73.
3.1 “Fotografias a partir da natureza por A. Frisch” – Análise Morfológica	80.
3.2 As imagens da Amazônia nas fotografias de Christoph Albert Frisch	82.
Considerações Finais	98.
REFERÊNCIAS	102.
ANEXOS – AS FOTOGRAFIAS	108.

Introdução

A presente dissertação é um estudo feito a partir das fotografias realizadas por Christoph Albert Frisch (1840-918) na extensão brasileira do rio Solimões a pedido da Casa Leuzinger, localizada na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro.

Por meio deste estudo, objetivamos contribuir para o entendimento dos elementos fundantes do colonialismo, quais sejam, o exotismo, inferioridade racial, econômica e cultural do colonizado que, analisado pela ótica do conceito de fixidez de Bhabha (2013), configuram elementos centrais do discurso do colonizador sobre o colonizado. Assim, a intervenção do autor das fotografias em seu esforço de construção de uma imagem do habitante ribeirinho, das populações indígenas e da fauna e flora amazonense, através dos recortes e seleções que fez, tornar-se-ia compatível com o gosto, o olhar e o imaginário social do público europeu.

O conhecimento da existência das fotografias de Frisch realizadas na Amazônia chegou até mim através da própria Prof^ª. Dr^ª. Claudia Moraes de Souza que me apresentou o fotógrafo e seu conjunto de fotografias enquanto fazíamos parte um grupo de estudos sobre Estudos Culturais, no qual discutimos aspectos de *Cultura*, de Raymond Williams e *O Local da Cultura*, de Homi K. Bhabha. Interessado em um trabalho de análise imagética e seguindo em direção às coordenadas dadas por ela, busquei informações sobre o fotógrafo, o que me levou ao acervo do Instituto Moreira Salles, onde estão arquivadas as fotografias. Construímos, então, o projeto de pesquisa tendo como referencial o olhar interdisciplinar sobre a imagem. Referências bibliográficas dos Estudos Culturais e dos Pós-Coloniais nos serviram de base para propormos uma pesquisa que historicizasse este conjunto documental e que, ao mesmo tempo, nos permitisse debater a presença dos elementos colonizadores nas representações sociais produzidas a partir delas.

Já durante a pesquisa, o auxílio da Prof^ª. Dr^ª. Margarida Maria Moura, coorientadora do trabalho, antropóloga-poeta, foi muito importante para o aprofundamento do método interdisciplinar, para o acréscimo da bibliografia e possibilidades de trajetórias.

A escolha pela interdisciplinaridade demanda que o pesquisador saia da zona de conforto de sua ciência *mater* e amplie o contato com outras formas, métodos e teorias. O pesquisador que estiver apegado à máscara de sua ciência pode encontrar uma sorte de desprazeres ao longo de um trabalho interdisciplinar, que busca a ampliação de perspectivas ao redor de um objeto analisado, posto que em vários momentos seja obrigado a avaliar tal objeto com jargões novos e alheios aos que foi treinado em seu ofício. Do movimento dialético entre o conhecimento da ciência que o formou e o conhecimento de outras ciências,

ainda pouco familiarizadas, advém um porvir de compreensão de aspectos dos problemas que pretende solucionar. Como estratégia teórico-metodológica aos desafios do nosso tempo histórico, a interdisciplinaridade amplia as possibilidades de pensarmos e agirmos não apenas de maneira estreita e dogmática, mas em ações conjuntas, em que o poder das ciências, quando isoladas em seus respectivos guetos, avançaria de forma mais pausada.

Inicialmente sistematizamos as imagens por categorias (fauna, flora, população, vila/cidade), de acordo com o conteúdo de cada fotografia. Algumas delas possuíam numeração na parte superior. Entramos em contato com o Instituto, questionando se as imagens haviam sido reproduzidas digitalmente em sua totalidade. Informou-nos a Sra. Thaiane Koppe, da reserva técnica fotográfica do Instituto, que a numeração tem a ver com a produção da Casa Leuzinger e não com Frisch e sua produção fotográfica no Amazonas. Assim, nem todas as fotografias da expedição na posse do Instituto mostravam as numerações, impossibilitando definir a trajetória da expedição. Segundo Ulpiano Menezes, ao analisar a fotografia do miliciano abatido na Espanha, feita por Robert Capa: “É sempre temerário, quando não totalmente comprometedor, trabalhar com um único documento, pois o alcance do conhecimento produzido não poderia ser avaliado.”.

Ao contrário de Menezes, possuíamos noventa e oito fotografias, mas com poucas informações sobre elas. No decorrer da pesquisa, tomamos ciência de um catálogo produzido em 1869 pela Casa Leuzinger, financiadora da expedição de Frisch, no qual estão detalhadas as fotografias da expedição, com suas legendas indicadas pela numeração de cada fotografia no conjunto. O catálogo foi confeccionado com o intuito de promover comercialmente as fotografias da expedição, possuindo dimensões de 13 x 9,8 cm, formando um pequeno caderno com quatro folhas dobradas e costuradas, perfazendo doze páginas, cujo conteúdo é inteiramente em francês. Na folha de rosto há a inscrição; “*Resultat d'une expédition photographique sur Le Solimões ou Alto Amazonas et Rio Negro, faite pour compte de G. Leuzinger, Rue d'Ouvidor 33 et 36, par Mr. A Frisch, descendant le fleuve dans un bateau avec 2 rameurs, depuis Tabatinga jusqu'à Manáos. 1869. Typographie de G. Leuzinger, 33 Rue 7 Septembre. Rio de Janeiro.*”. O folheto contém 98 itens, correspondentes às noventa e oito fotografias que Leuzinger comercializou, provenientes da expedição. O catálogo sobrevivente de onde tiramos as informações está no acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, e foi encontrado pela bibliotecária Mônica Carneiro Alves no final de década de 1990.

Tendo as informações desse catálogo como base, começamos a diminuir a quantidade de fotografias que careciam de numeração, buscando nas imagens das fotografias o seu equivalente na descrição no bojo do catálogo. Assim, conseguimos mapear a trajetória da

expedição, como também ampliar as informações sobre algumas das fotografias, das quais, até então, não possuíamos qualquer informação.

Feito isso, partimos para a escolha, dentre as noventa e oito fotografias, quais utilizaríamos. Assim, vimos que trinta e oito delas eram duplicatas, isto é, imagens iguais que se diferenciavam apenas pela tonalidade da fotografia dada por Frisch na hora da revelação. Trabalhamos, então, a partir daí, sobre as sessenta fotografias restantes.

Até pouco tempo quase nada se sabia sobre a vida de Frisch. Seu nome completo veio à tona, assim como informações mais detalhadas sobre sua vida, antes e depois da jornada no coração da selva, com os trabalhos de Frank Stephan Kohl (2006). Com as informações do autor, contextualizamos o fotógrafo e sua trajetória pôde ser inserida na pesquisa.

Numa perspectiva que envolve a história e a sociologia da imagem, recorremos aos mecanismos da descrição do espaço e do ambiente no intuito de recuperar as informações acerca do território percorrido e do ambiente registrado por Frisch. Quanto ao trabalho de contextualização da fotografia e seu auxílio na formação de uma imagem do Brasil na segunda metade do século XIX, contamos com os trabalhos de Natália Brizuela (2012). Segundo a autora, a fotografia participou da fundação e da permanência do império brasileiro e o uso da fotografia de paisagem, como meio de apropriação e visualização do espaço, ajudou a definir um inédito “Atlas do Brasil” para o moderno Estado-Nação. Visto isso, procuramos inserir questões sobre o papel indígena na história do Império do Brasil. Para isso, recorremos aos trabalhos de Manuela Carneiro da Cunha (1987; 2009).

O Exame de Qualificação permitiu uma importante mudança em nossa proposta de pesquisa. De um estudo sobre as fotografias de Frisch na Amazônia, passamos a considerar a Amazônia nas fotografias de Frisch, as formas como ela foi representada. A partir dessa inversão deu-se a organização dos capítulos desta dissertação.

Outra motivação para a realização desta pesquisa vem de uma antiga e presente paixão, a fotografia, tanto pelo papel que ela desempenhou em minha formação pessoal e intelectual quanto da apreciação como forma de arte e de técnica. Procedente de uma família numerosa e bastante dispersa, foi através dos álbuns de um tio, fotógrafo amador, que, com suas imagens, reintroduzia os seres ausentes em nossa vida familiar. Cada fotografia era gatilho para o desencadeamento de memórias dos mais velhos, dando origem a conselhos que vinham para que nós, mais novos, não fizéssemos as mesmas coisas. Por vezes, as fotografias serviam para buscar uma *Era de Ouro* particular, em que o tecido da vida era composto por outras temporalidades que foram trocadas pelo tempo do capital na mudança do campo para a cidade grande.

Foi durante minha graduação em História que aquelas inúmeras fotografias do tio fotógrafo passaram a ser vistas como documentos da nossa história. Também descobri possibilidades, os argumentos a favor e os contra ao uso das imagens como fonte de pesquisa. Em uma ciência formada sob os auspícios do documento escrito, a imagem ainda encontrava resistência por parte de pesquisadores. A defesa da renovação documental e da importância da interdisciplinaridade posta pela *Escola dos Annales*, em especial os trabalhos de Marc Ferro (2010), nos auxiliaram a ver a imagem e a fotografia como algo tão útil à pesquisa quando qualquer outro documento. Na tese de Ferro, as imagens são “fruto da sociedade que as produz, incorporando mentalidades, visões de mundo, resultantes da ação de quem as elaborou, distribuiu e financiou”. Nas palavras de Boris Kossoy: “O estudo das fontes fotográficas demandará sempre de um enfoque inter e multidisciplinar” (KOSSOY, 2009, p. 86).

A dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro, apresentamos a construção mítica feita da Amazônia, através da junção do imaginário dos primeiros europeus que nela se aventuraram com o imaginário dos nativos, na qual o mito de mulheres guerreiras detentoras de grandes riquezas era comum a ambos. Da potência dessa junção, deu-se a permanente associação da Amazônia como terra de riquezas e hipérboles. Na tentativa da apresentação de Frisch como um sujeito possuidor de um olhar classificador do que vê, utilizamos o trabalho de Pizarro (2012), que analisa os discursos que foram criados sobre a Amazônia desde o início de sua ocupação pelo europeu, e os relatos dos conquistadores, passando pelo olhar sistemático dos naturalistas que visitaram a Amazônia a partir do século XVIII. Somamos a tal abordagem os trabalhos de Ponte (2000) que discute a construção do mito hiperbólico associado à Amazônia, associação essa que ecoou através dos anos, chegando ao século XIX e nele potencializado pela busca por matérias-primas para o abastecimento das indústrias do Velho Mundo. Nessa toada, analisamos as Exposições Universais, vitrines do progresso, da técnica e da mentalidade burguesa do século XIX, assim como a participação do Brasil na Exposição de 1867, realizada em Paris, onde, segundo Turazzi (1995) e Vasquez (2000), foram exibidas as fotografias de Frisch analisadas nesta dissertação.

No segundo capítulo, apresentamos alguns aspectos da história de vida de Christoph Albert Frisch, desde sua infância, passando pela sua chegada à América do Sul, primeiramente a Buenos Aires, depois Rio de Janeiro, onde travou contato com Georges Leuzinger. Depois, tratamos da expedição e sua trajetória descendo o rio Solimões, juntamente com a descrição do lugar. Para isso, partimos à procura de algum documento que

nos auxiliasse a descrever aspectos daquelas paragens. Auxiliou-nos o *Dicionário Topográfico, Histórico, Descritivo da Comarca do Alto-Amazonas*, publicado originalmente em 1852, quinze anos antes da expedição, cuja autoria é de Lourenço da Silva Araújo e Amazonas, capitão-tenente da armada. Em versão fac-similada, este documento encontra-se na sessão de obras referenciais da Biblioteca Florestan Fernandes, coleção Antonio Candido, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Esse capítulo também contém a contribuição da primeira fase dos estudos pós-coloniais, encabeçada por Edward Said, para pensarmos a questão do “outro”, do “exótico” que permeia as fotografias. Como sujeito histórico, Frisch também foi influenciado pelos modos de ver de seu tempo, posto que o olhar também é algo historicamente datado e fruto de representações que são inerentes ao seu tempo. Contudo, também oriundas da subjetividade do sujeito, as fotografias nasceram do vivido e estão embebidas com fundamentos para o discurso colonial. Para isso, utilizamos, primeiramente, o caminho trilhado por Edward W. Said (1995; 2011) no campo dos Estudos Pós-Coloniais, que analisou o papel da cultura na tentativa (e êxito) de colonização de povos e terras e como as representações cumprem papel fundamental na criação e dominação do “outro”. O autor defende a necessidade de pensar humanisticamente as culturas, seus pluralismos, heterogeneidades e diferenças. Segundo Said: “os nativos concretos são transformados em seres subservientes e numa humanidade inferior, o colonizador é transformado num escriba invisível” (SAID, 1995, p. 220).

No terceiro capítulo, apresentamos e discutimos as fotografias de Frisch através dos pressupostos metodológicos sobre fotografias como fontes documentais, optando por seguir o caminho traçado pelos trabalhos de Roullière (1988; 2009), Kossoy (2009), Menezes (2003; 2012) e Ginzburg (1989). Segundo Kossoy, o estudo de fotografias pelo pesquisador exige a união dos signos textuais com os signos iconográficos. Já para Ulpiano Bezerra Toledo de Menezes, a fotografia precisa ser tratada como um artefato arqueológico para que, e somente assim, possa ser transformada em documento. Para Menezes, para a transformação da fotografia ao *status* de documento:

É imperioso (...) passar das camadas rarefeitas e genéricas para os patamares específicos diferenciados da história. O melhor caminho para tanto, praticamente, é materializar o documento, considerá-lo também como objeto material e não só como abstrato emissor semiótico. O problema agudo que se coloca, então, é a constituição de um corpo

mínimo de informações controladas que permitam estudar as situações de uso e de apropriação. (MENEZES, 2003, p. 144).

Procurando analisar a vida pregressa das fotografias, na tentativa de transformá-las em artefato, discorreremos sobre a história da fotografia ao longo do século XIX e, com isso, traçamos o caminho que ela percorreu desde o daguerreótipo até a introdução do colódio úmido, técnica que permitiu maior mobilidade aos fotógrafos-viajantes e, por isso, utilizada por Frisch durante sua expedição.

Visto isso, buscamos por sinais de elementos do discurso colonial nas próprias fotografias, através do método indiciário proposto por Carlo Ginzburg.

Analisando a fotografia como uma representação, citamos as contribuições de Henri Lefebvre à teoria das representações, assim como autores que, baseados em Lefebvre, analisam as fotografias sob essa perspectiva, dialogando com Martins (2008) e Souza (2006). Ainda nesse capítulo, introduzimos a segunda fase de análise dos elementos do discurso colonial presentes nas fotografias. Para isso, apresentamos as contribuições de Homi K. Bhabha e a utilização de alguns de seus conceitos que iluminam a problemática central da pesquisa.

Para a organização das fotografias, utilizamo-nos do programa “Picasa 3” e, ao cabo desta dissertação, apresentamos como anexo as fotografias de Frisch que foram analisadas por nós, tomando o cuidado de não inseri-las no corpo do texto, buscando romper com a utilização de imagens como mera ilustração ou confirmação da palavra escrita, mas, sim, como documento de suma importância para a compressão de aspectos do tempo e dos agentes dos quais ela é produto, contribuindo, assim, para a sua consolidação como documento nas pesquisas em ciências sociais.

Capítulo 1

O Mito, a Opulência e a Vitrine

O mito é o nada que é tudo.
 O mesmo sol que abre os céus
 É um mito brilhante e mudo —
 O corpo morto de Deus,
 Vivo e desnudo (...)

Fernando Pessoa – “Ulisses” – Estrofe I

1.1 – Amazônia: a construção do mito territorial

É um processo comum a tentativa de assimilação do desconhecido através do que nos é conhecido, ainda mais quando o desconhecido é estonteante e abundante. Relacionamo-nos com o mundo através das imagens que carregamos, o que faz parte do processo cognitivo inerente ao ser humano. Tais imagens são produtos dos encontros com outros corpos e das marcas que eles produzem, formando, assim, nossa consciência sobre o mundo. Não foi diferente com os primeiros europeus que entraram no desconhecido e na abundância do que entendemos hoje ser o território amazônico.

Carregados, como não poderia ser diferente, com o imaginário mítico europeu de então, aventuraram-se pelo ultramar, estimulados pelo fantástico povoado por monstruosidades e personagens de mitologias antigas. Homens cruzaram os mares e junto com eles vieram seus ânimos flutuantes entre seus medos, sempre indissociáveis de suas esperanças, permanentemente potencializando um ao outro: esperança de encontrar riquezas e medo de não as encontrar. Do medo surgiam os fantasmas da consciência e as ideias inadequadas a respeito da realidade que, vista através do medo e da esperança, torna-se diferente e exótica, deslumbrante e aterrorizante, concomitantemente. A Amazônia não escapou à norma.

O primeiro relato sobre a região foi realizado pelo Frei Gaspar de Carvajal em seu medievalmente inspirado *Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo capitão Francisco de Orellana*, resultante da viagem realizada entre fevereiro de 1541 e setembro de 1542. O relato de Carvajal é tido como o documento fundador da Amazônia, escrito a partir do olhar de quem esteve presente, tendo sua veracidade baseada no “eu vi” (PIZARRO, 2012, p. 42).

Curiosamente, segundo Ponte (2000), a causa da jornada de Orellana e seus homens pelo rio foi a fome, saindo do “arraial de Gonzalo Pizarro” para buscar suprimentos e alimentos, mas não retornando ao ponto de partida e continuando a jornada movidos pelo esforço de permanência na existência, tendo Carvajal citado em seu relato a palavra fome vinte e uma vezes e falando outras oitenta e nove vezes de comida e de sua busca (PONTE, 2000, p. 34).

Sabermos o destinatário do relato do dominicano é de suma importância para a compreensão das imagens por ele formuladas. Carvajal escreve para a cristandade, mais precisamente para El-Rei. Segundo Ana Pizarro:

Essa expedição abriu os olhos do Ocidente para o universo privilegiado da natureza e a multiplicidade da riqueza amazônica. Pela primeira vez se falará para Europa sobre o rio a partir de seu interior, o que significa também para o nascente mercado internacional. A viagem de Orellana dá início à implantação da mitologia grega na região, o que vai se constituir num elemento importante de sua cultura. (PIZARRO, 2012, p. 40).

Em seu relato, Carvajal cita diversas vezes a presença de mulheres guerreiras, detentoras de grande poder e riqueza, governantes da região e de seus demais habitantes, sendo aquelas magnas mulheres guardiãs de riquezas incalculáveis em ouro e prata. Não demorou para que o Frei ligasse as informações que havia recebido e as assimilasse às representações que já possuía em seu imaginário. Somou as descrições ao seu repertório e denominou aquelas mulheres de “amazonas”, em referência ao mito grego das mulheres guerreiras sem seio, que negavam o patriarcado e que também deteriam riquezas imensuráveis. Vemos então que a Amazônia foi ocupada, primeiramente, pela imaginação fantasiosa do conquistador. No relato de Carvajal podemos ler:

(...) os índios estavam muito atentos e escutavam com fixação o que o capitão dizia e recomendaram que fôssemos ver as amazonas, que na sua língua era coniupuiara, o que significa grandes senhoras, mas que prestássemos atenção no que fazíamos, porque éramos poucos e elas muitas, para que não nos matassem. Que não parássemos nas suas terras, porque eles mesmos nos dariam o que necessitássemos. (CARVAJAL, 1992, p. 47).

E mais adiante:

(...) o edifício era coisa digna de ser vista, e o capitão, e todos nós, espantados com aquilo, perguntou a um índio capturado, o que era ou por que razão mantinham aquilo na praça, ao que o índio disse que eles eram súditos e tributários das amazonas, e que forneciam penas de papagaios e gacamaio para o forro do teto das asas de seu templo, e que as aldeias delas tinham eram daquele jeito, e para recordação ficavam ali, como forma de adoração do símbolo de sua senhora, que domina toda a terra dessas mulheres. (CARVAJAL, 1992, p. 71).

Também:

Estivemos nesta luta mais de uma hora, sem que os índios recuassem, pareciam ao contrário, mais dispostos mesmo que muitos dos seus fossem mortos, mas passavam por cima deles e quando muito, recuavam para voltar a atacar. Quero que saibam a razão por que os índios lutavam dessa maneira. Acontece que eles são súditos e tributários das amazonas e sabendo de nossa vinda, pediram socorro a elas que mandaram de dez a doze, pois nós as vimos. Elas estavam lutando como líderes na frente dos índios e lutavam tão decididamente que os índios não ousavam nos dar as costas, pois aqueles que fugissem de nós elas matavam a pauladas. Sendo esta razão por que os índios se defendiam tanto. Estas mulheres são muito brancas e altas e têm longos cabelos trançados e enrolados na cabeça, são musculosas e andam nuas em pelo, cobrindo sua vergonha com os arcos e as flechas

nas mãos e lutando como dez índios. Na verdade, uma dessas mulheres meteu um palmo de flecha num dos barcos e outra um pouco menos, ficando nossos barcos parecendo porco-espinho. (CARVAJAL, 1992, p. 81).

O relato do religioso foi posto em dúvida desde sua publicação, tendo sido acusado de inventar as senhoras da bacia Amazônica. Todavia, assim como Heródoto foi a principal fonte para os gregos no que concernia às amazonas, Carvajal ficou para a história como aquele que, mesmo fantasiando o que relatou, desencadeou a imagem que se tornaria corolário das representações sobre a Amazônia, sua opulência e os “outros” que viviam nela (PONTE, 2000, p. 38).

Não era, contudo, possível que o contato se desse de outra forma. O uso do imaginário pré-existente nos exploradores foi ponte para o relacionamento com o ambiente que se abria. O mito de uma sociedade de mulheres era presente em ambas as culturas e foi através dele que as bases para construção de imagens comuns daquele espaço foram estruturadas. Para os europeus, a “sociedade de mulheres” representava a busca pela riqueza, sendo aquelas mulheres as guardiãs do que era cobiçado. Já para os habitantes do local, o mito era utilizado para afugentar os visitantes indesejados, sendo elas representadas sob o nome de Icamíabas, Iamuricumás, Cunhantan-Tecoimás e outras denominações.

O que estava em combate eram modos de ver o mundo: nativos *versus* europeus, estando os estrangeiros determinados a impor seu ponto de vista aos nativos. Porém, existiam convergências nos modos de pensar de ambos, e as similaridades no mito das mulheres guerreiras eram prova disso. Se o europeu negasse as míticas mulheres do “outro”, estaria negando o seu próprio imaginário. Visto isso, o mito dos nativos era visto como uma confirmação das riquezas buscadas pelo europeu, já que as “senhoras altas, brancas e musculosas” eram portadoras de tesouros, criando o que Ponte chamou de hipérbole amazônica. Segundo ele,

A monstruosidade do nativo ganhava plena humanidade quando se tratava das Amazonas. Se qualquer forma de pensar sempre é vista como irracional pelo modelo histórico de outra forma de pensar, que vê a si mesmo como racional, a crença na "sociedade de mulheres" representou uma exceção e converteu-se numa "coincidência dos imaginários", daí a sua força. (PONTE, 2000, p. 21).

A importância do relato de Carvajal apoia-se no fato de a construção das estruturas do pensar, que persistiram historicamente devido a sua força, ter se convertido em arquétipos definidores (PONTE, 2000, p. 38). Dos relatos sobre a Amazônia que o passado nos legou, foi o de Carvajal que fez sulcos mais profundos nas versões sobre as futuras descrições sobre a Amazônia e o imaginário construído. Ora, foi o evento ali descrito que venceu a luta pela dominação da região e, dos vários nomes que o rio possuía, tanto aqueles dados pelos nativos quanto pelos europeus, foi “rio de las Amazonas” – abundante e hiperbólico como as riquezas conservadas pelas mulheres guerreiras –, que saiu triunfante.

Sendo as amazonas detentoras das riquezas daquelas terras, elas tornar-se-iam suas naturais representantes, e “onde faltam grandes tesouros reais, recorre-se às amazonas como recurso do imaginário para o reforço de tese da presença de riquezas imensas” (PONTE, 2000, p. 159).

A exageração, que antes se restringia às amazonas e a um lugar específico não identificado dentro da selva, dotado de diversos nomes, como Eldorado e País da Canela, passou para o próprio território, sendo transplantada e indefinidamente potencializada no imaginário sobre a região no século XIX. De acordo com Lia Osório Machado:

Com a valorização da borracha e a integração da sua área produtora ao mercado internacional modificam-se as condições locais e, pela primeira vez, o termo “Amazônia” é utilizado para designar as províncias do extremo Norte do país. (MACHADO, apud PONTE, 2000, p.161).

Os primeiros europeus a ocuparem a Amazônia, assim como os naturalistas durante o século XVIII e dali em diante, tiveram suas representações determinadas pelo vivido. Desde o início de sua ocupação pelos europeus, a Amazônia tem sido tela de projeção de fantasias, instigando imaginários, sendo palco de seres fantásticos, de paraísos terrenos, terra sem pecados ou morada do demônio. Através do vivido na floresta, das habilidades que ela forçava a desenvolver a quem nela adentrava e contemplava a magnitude das suas águas, é que a primeira imagem da Amazônia vem à luz e que são produzidas as visões que povoaram imaginários do Velho Mundo recém-saído da Idade Média.

As representações sociais que faziam da Amazônia palco do celestial e do infernal passam a influenciar os naturalistas europeus a partir da segunda metade do século XVIII.

Neles, a concepção de mundo, do homem e da Amazônia já era diferente da dos conquistadores do século XVI. A partir do século XVIII, segundo Pizarro:

(...) é o discurso racionalista que organiza o pensamento moderno dos viajantes cientistas na Amazônia e ele está dominado por esta concepção naturalista (...). É o mito clássico do eurocentrismo, da sua superioridade, seguida do desconhecimento do outro. (PIZARRO, 2012, p. 101).

Assim, para os naturalistas, a Amazônia deixa de ser um céu e um inferno, passando a ser um laboratório com infinitas possibilidades. Tal mudança é reflexo das transformações no cenário europeu, onde a racionalidade e o conhecimento vinham fermentando em formas de poder. Continua Pizarro, dizendo que “o novo modo de pensar impulsiona o aparecimento de uma mudança na estrutura dessas sociedades e, ao mesmo tempo, aí consolidando-as”. (2012, p. 94)

Se por um lado a pesquisa dos naturalistas em terras amazônicas tem como objetivo a busca por um conhecimento centrado no homem, há também uma busca por classificação aos moldes do que foi proposto por Lineu, em 1735, em seu *Sistema Naturae*. Portanto, nomes como o do francês Charles-Marie de La Condamine e do alemão Alexander Von Humboldt começam, com suas viagens e crônicas, a dar um caráter racional aos discursos sobre a Amazônia. Ainda segundo Pizarro, os naturalistas que se devotam àquela região, a partir do século XVIII, “querem se abrir ao conhecimento de uma realidade que precisa ser revelada. Para conhecer é necessário olhar com atenção, descrever, classificar” (PIZARRO, 2012, p. 41).

Mesmo não sendo determinados por uma causa naturalista, tampouco sendo um deles, o caráter e a intenção científica da expedição realizada por Christoph Albert Frisch, entre 1866 e 1877, fotógrafo contratado pela Casa de Fotografias de Georges Leuzinger, no Rio de Janeiro, não podem ser negados, tendo em vista que Frisch buscou catalogar e classificar a fauna e a flora e também os aspectos sociais, ao longo da extensão brasileira do rio Solimões, sendo necessário dar destaque para os equipamentos que carregou e das imagens fotográficas que realizou. Portanto, o olhar de Frisch também é fruto dessas concepções que o precederam e que compunham as representações que seu tempo possuía sobre a Amazônia. Segundo Cauquelin, a realidade ou a natureza:

(...) é uma espécie de educação permanente dos modos de ver e de sentir, ou seja, de prever e de ligar elementos de um “dado” (que nunca permanece no estado dado, mas já está sempre processado) que tende para a construção desse tecido uniforme de grande solidez e certeza. (CAUQUELIN, 2007, p. 14-15).

O olhar de Frisch sobre as terras e águas que percorreu não era o mesmo das pessoas que viviam naquelas paragens. O bávaro possuía, é certo, olhos subservientes a imagens que já trazia dentro de si, porém, curiosos em relação às condições de vida da Amazônia, o que, então, se mescla, dando origem as suas fotografias. Importante, sem dúvida, é sabermos quais equipamentos Frisch dispunha e, ao fazê-lo, nossa percepção sob sua jornada se enche ainda mais de espanto. Contudo, o que Frisch registra é um encontro, uma construção. O que definiu as fotografias de Frisch nas artérias da selva não foi o seu equipamento – indispensável, sem dúvida –, mas a maneira como ele vê e a maneira como ele está no local.

Frisch foi fisgado pela exuberância, pela grandiloquência, pela abundância de tudo e ele não poderia convencer ninguém com suas fotografias se ele próprio não estivesse convencido da grandeza e exotismo que se abria como um livro diante de seus olhos e lentes. A grandeza das árvores, as pessoas retratadas, a adrenalina ao fotografar um jacaré são, também, sinais e impressões de uma opção estética, de um foco. Frisch faz recortes de uma Amazônia já trabalhada e aberta pela ação do homem. Tal presença dá-se mesmo quando não há pessoas ou habitações no enquadramento. Mesmo em fotografias, como a Figura 18, cujo primeiro plano mostra apenas uma árvore, a presença do homem pode ser constatada, ao lado, através das árvores serradas. Tem-se a impressão de um Frisch desejoso em mostrar uma região possível de ser manipulada, aberta a infinitas possibilidades, como se a Amazônia estivesse aberta a quem fosse audacioso o bastante (ele próprio, talvez) para extrair dali os atributos expostos, principalmente se o destino desses atributos fosse a perpetuação das indústrias do Velho Continente.

1.2 - O Ciclo da Borracha: da indigência à opulência

Desde o início de sua ocupação pelos europeus, o território amazônico teve como base econômica a exploração de seus produtos naturais para venda ao mercado internacional. O cacau, o cravo, a canela, a salsaparrilha, a baunilha, a copaíba, que tinham mercado certo

na Europa, podiam ser obtidos, elaborados e transportados com o concurso da mão de obra indígena, farta e acessível naqueles primeiros tempos. As tentativas de monocultura foram escassas e pouco fortuitas, mas existiram. Porém, foi a indústria extrativa que se mostrou mais potente. De acordo com Darcy Ribeiro:

A contingência de sair a esmo em busca dos produtos naturais, onde a natureza ao acaso os fez crescer, foi o condicionante fundamental de ocupação da Amazônia. Afora o próprio delta, onde concentrava a maior parte da população, o vale só foi devastado linearmente ao longo dos rios, furos, lagos e canais do maior sistema fluvial da Terra, que é, ao mesmo tempo, uma das áreas de mais baixa densidade demográfica do mundo. (RIBEIRO, 2009, p. 35).

Foi a partir da primeira metade do século XIX que a devassa da goma elástica teve início com fins comerciais. Seu primeiro ciclo de exploração principiou com caucheiros que abatiam a árvore para obter o látex, atitude que os obrigava a manter uma constante mobilidade à procura de mais árvores, levando-os, tal busca, a explorar mais a fundo o vale do Amazonas. O segundo ciclo iniciou-se com a escassez dos cauchais. Agora, eram as seringueiras (*Havea brasiliensis*), até então monopólio da Amazônia, que seriam sangradas, sendo possível encontrá-las em ilhas e terras ribeirinhas, adjacentes aos postos de exportação. Assiste-se à instalação da opulência dos seringalistas e da indigência dos seringueiros.

A borracha, como todos os produtos nativos da floresta tropical, distribui-se irregularmente e com baixa concentração em meio a uma infinidade de outras espécies desprovidas de valor comercial. Mesmo nas zonas de maior concentração, os seringais cobrem enormes extensões, impedindo que a população se organize em núcleos consideráveis. Estas condições determinaram a dispersão da população amazonense ao longo dos cursos d'água por todo o imenso vale, resultando uma concentração demográfica de quase deserto e impondo a criação de um sistema de comunicações baseado exclusivamente na navegação fluvial. (RIBEIRO, 2009, p. 35).

Uma expressão corriqueira no Sul do Brasil do século XIX dizia que “o Brasil é o café e o café, o negro”. Todavia, tal visão não privilegiava o Norte do país, pouco incluso, até então, nos assuntos de ordem nacional que se desenrolavam nas paragens mais ao sul e ao nordeste do país. Caso quiséssemos transplantar essa frase para o contexto amazônico da segunda metade daquele século, diríamos que a Amazônia é a borracha e a borracha é o índio, utilizado pelos seringalistas como mão de obra barata.

Em sua necessidade interna de se expandir para permanecer existindo, o modo de produção capitalista age de forma imperativa e adaptável. A essa expansão, no século XIX, dá-se o nome de imperialismo, que foi definido por DeDecca como um:

(...) conjunto de acontecimentos históricos que expandiu as economias e os Estados europeus para todas as partes do planeta, criando um grande sistema global de trocas de mercadorias, dinheiro, movimento de trabalhadores e um incessante incremento dos meios de comunicação (...) uma política deliberada dos Estados europeus de anexação de povos e territórios com vistas à expansão dos mercados capitalistas. (DEDECCA, 2000, p. 157).

No início da inserção do látex nas demandas do mercado internacional, a partir de 1850, ele era responsável por 2,3% do valor das exportações brasileiras. A utilização do látex pela indústria foi potencializada pela descoberta do processo de vulcanização, que consistia no acréscimo de enxofre à seiva, tornando-a mais resistente e maleável, aumentando os usos e criando as necessidades dos utensílios derivados da borracha. Foi com o Ciclo da Borracha que a Amazônia esqueceu os padrões limitados do colonialismo português e entregou-se ao romantismo da aventura capitalista (SOUZA, 1977, p. 90), sendo capaz de suplantar as exportações de cacau.

Conforme vimos anteriormente, a imagem mítica de empório de riquezas quase infinitas que era atribuída à Amazônia tem como causa os primeiros relatos sobre a região, especialmente o relato de Carvajal: lugar que atiça a cobiça e traz para fora o pior do homem “civilizado”, que projeta no nativo, o “outro”, a imagem da barbárie e da superstição. Tal imagem, misto de riqueza e inferno, associou-se ao imaginário sobre a região. Com o aumento da demanda do mercado internacional surgiram os seringalistas (donos dos seringais), interessados na propriedade e na legalização da terra. Quando olhamos os números da ampliação das exportações notamos que o látex passou de 81 toneladas, em 1827 e 1830, para

1.632 toneladas, em 1852, e 24.301.452 toneladas, em 1900. Assim sendo, foi a partir da injeção de recursos estrangeiros na região – em busca de matérias-primas e mercado consumidor – que a modernidade se impôs a algumas partes da selva. Mas o custo humano do ciclo foi altíssimo e a distribuição das riquezas limitou-se a apenas alguns, residentes em Manaus, longe de onde se dava a sangria das seringueiras. Numa passagem de Souza, temos uma imagem da situação:

Os caçadores de ouro acreditavam no instante, na prospecção, até que o filão exaurisse a última pepita. Então, abandonavam o garimpo para viverem a fortuna ou sofrerem a derrota. O coronel da borracha, também arrivista e ambicioso, acreditava na exclusividade. O ouro pode surgir em qualquer terreno, não é privilégio de nenhuma área da terra, enquanto a borracha, esta vem de um organismo vivo, que nasce e cresce, identificável entre as plantas da floresta espalhada por Deus no território amazônico. A seringueira, ao contrário do filão de ouro, mostra-se inesgotável. Uma árvore se regenera, multiplica-se aos milhões. Já o filão do ouro, metal ardiloso e cruel, desaparece tão inesperadamente como surge. Enriquecidos pelo leite de uma árvore dadivosa, um vegetal que, como todos os vegetais, numa mitologia comum aos homens, é um símbolo da vida, da bondade e da paz, essa riqueza parecia trazer marcas benéficas, diferente do dinheiro maldito do ouro, produto de um metal frio, ardiloso, símbolo do poder super-humano, até infernal. Esta *ganância ungida pelo mito* vai produzir a alegria dominante que regeu os pacatos extrativistas. Quando a opulência se instala, aquela sociedade cinzenta colore-se, cria músculos e vitalidade. Estava fadada a ser eterna pela graça da providência que havia lhe dado a exclusividade e a possibilidade de um filão que se regenerava. (SOUZA, 1977, p. 89, grifo nosso).

Segundo Souza “os detalhes subsidiários do capitalismo industrial que seriam usufruídos concentravam-se nas paisagens urbanas e na superestrutura, nos costumes do estamento, pois o mesmo salário de fome do mercantilismo atava a mão de obra nos seringais” (SOUZA, 1977, p. 91). No mercado internacional, os principais compradores eram a França, a Inglaterra e os Estados Unidos.

Mesmo não sendo oficialmente uma colônia, o Brasil não ficava fora do raio imperialista e desempenhava um papel na ordem internacional, sendo atingido também pela expansão do capitalismo europeu, mesmo sem a presença de corpos militares e burocráticos, como se deu nas posses europeias na África e na Ásia. Na visão de DeDecca:

Durante o período, com a expansão da cultura cafeeira em São Paulo, avultou-se o investimento estrangeiro em casas bancárias e comerciais, no aparelhamento dos portos, nos transportes e serviços urbanos (...). Foram vultuosos os investimentos de capitais ingleses, mas também belgas, alemães, holandeses e franceses, propiciando um ar de grande modernidade a centros urbanos que pouco tempo antes tinham aspectos completamente provincianos. Neste exemplo, enquadram-se muito bem as cidades de São Paulo, Santos e Campinas, que durante os anos de 1890 e 1914 viram-se transformadas em cidades modernas, com a ampliação dos meios de transportes, com o crescimento de instituições financeiras e comerciais, com a implantação da luz elétrica e do gás, além de melhoramentos dos serviços públicos sanitários de água e esgotos. Diríamos, neste caso, que a expansão do capitalismo no Brasil foi mais suave se comparada com as administrações militares das colônias da África e do Pacífico. (DEDECCA, 2000, p. 158).

Mesmo não sendo citado por Dedecca, Manaus também participou do circuito de cidades no qual foram injetados recursos estrangeiros, principalmente devido à borracha.

A viagem de Frisch, as fotografias que resultaram dela e o interesse de Leuzinger na Amazônia – encabeçando o interesse da elite ilustrada da Corte pelo exótico – não podem ser desvinculados do crescimento da industrialização no século XIX e de sua decorrente necessidade de matéria-prima.

O látex já era conhecido dos índios desde tempos imemoriáveis para a impermeabilização de tecidos, na fabricação de bolas e seringas. Frisch e Leuzinger fizeram questão de registrar isso na legenda de uma das fotografias (Figura 33). Além dela, vemos na Figura 40 uma palhoça de seringueiros, fotografada a distância, sem a presença dos ocupantes.

Na Tabela 1, abaixo, é apresentada a porcentagem do valor dos principais produtos brasileiros para exportação, com destaque para a ascensão da borracha:

Tabela 1 – Exportação de matéria prima brasileira entre 1821 e 1890

Produtos	1821/30	1831/40	1841/50	1851/60	1861/70	1871/80	1881/90
Café	18,4	43,8	41,4	48,8	45,5	56,6	61,5
Açúcar	30,1	24,0	26,7	21,2	12,3	11,8	9,9
Algodão	20,6	10,8	7,5	6,2	18,3	9,5	4,2
Fumo	2,5	1,9	1,8	2,6	3,0	3,4	2,7
Cacau	0,5	0,6	1,0	1,0	0,9	1,2	1,6
Couro	13,6	7,9	8,5	7,2	6,0	5,6	3,2
Borracha natural	0,1	0,3	0,4	2,3	3,1	5,5	8,0

Fonte: R. Vainfas e S. C. Faria, *Dicionário do Brasil Imperial*, p. 249.

Cumpria, contudo, mostrar ao mundo a opulência dos recursos naturais – do látex à infinita possibilidade oferecida pela selva – para que deles pudesse usufruir o mercado internacional em expansão e para que, com isso, dinheiro fosse investido no Brasil. Com tal finalidade existiam vitrines, verdadeiros espetáculos institucionalizados: as Exposições Universais.

1.3 - As Exposições Universais: fantasmagorias da realidade

Não é possível o uso de uma única expressão para definir as funções das Exposições Universais realizadas no século XIX, posto que foram muitas as máscaras de que elas se serviram: feiras, espaços de lazer, mostruários criadores de representações mentais, ritual de exibição, orgias da modernidade, parques de diversão para adultos, fantasmagorias; sempre um aspecto entrelaçado ao outro, podendo ser “isto” e “aquilo” ao mesmo tempo, multifacetada e passível de múltiplas leituras.

Sua procedência é de fins do século XVIII, com exposições na França e na Inglaterra. Nacionalmente aparelhadas desde 1844, foi apenas em 1851 que se transformam em mostras internacionais, computando partícipes europeus, africanos, orientais e americanos.

Para a Exposição de Londres, em 1851, o arquiteto John Paxton projetou o Palácio de Cristal que se transformou na “catedral do progresso” e monumento da Revolução Industrial Inglesa. Tal exposição deu o tom para a estruturação das que decorreriam dela, dividindo os produtos em grupos: manufaturas, maquinarias, matérias-primas e belas-artes (SCHWARCZ, 2010). Disputava-se entre as nações, especialmente as europeias, o papel de anfitriã das exposições, não apenas pelo retorno financeiro, mas pelo prestígio que acarretava ao país hospedeiro, tido como desenvolvido e civilizado.

Efeitos de um mundo industrial já maturado, tentativa de expansão de vendas, vitrine do que havia de mais novo em termos de técnica, as exposições eram encruzilhadas entre consumidores e produtores, ode à atividade humana e a seu esforço de dobrar as forças da natureza, a partir da racionalidade, numa festa cujo mestre de cerimônias era a burguesia industrial, financeira e comercial, salvaguardada pelo Estado, tentando mostrar e convencer o mundo de sua autoproclamada missão de conduzir a humanidade até a felicidade geral prometida pelo progresso, pela fé na ciência e na razão.

Almejando deixar marcas no imaginário coletivo, as exposições eram, como referiu-se a elas Walter Benjamin, lugar de peregrinação da mercadoria como fetiche. Arauto nos novos tempos, promessa de fraternidade, da internacionalização do capitalismo, as Exposições Universais tinham como razão de ser a tentativa de implementação e naturalização de visões de mundo de uma determinada classe social, ansiosa por convencer o globo de que a ordem do mundo era como era porque assim deveria ser, ou seja, ansiosa por fortalecer uma ideologia.

Cumpria expandir indefinidamente tal visão aos demais habitantes da Terra. Nesse sentido, os agentes por trás das exposições são de fundamental importância para a constituição da autorrepresentação popular legitimadora de uma ordem vigente, orientando condutas (da ordem, da limpeza, do mérito, da eficácia) e erigindo mitos. Buscava-se, através das exposições, representar a realidade, socializando imagens que escamoteassem seus aspectos; vendia-se melhor quando aspectos negativos do produto eram maquiados, como a exploração do homem pelo homem, a concorrência imperialista entre as nações e o processo de submissão do trabalhador à máquina (PESAVENTO, 1997, p. 44).

Urgia universalizar, naturalizar a ordem das coisas, vender a ideia de que o capitalismo provoca bem-estar, convencer da possibilidade e da importância de suas metas, por isso a necessidade de expor ideias de solidariedade entre as nações e concordância entre as classes sociais, exacerbar a crença no progresso *ad infinitum* e louvar o orgulho da capacidade do homem em dobrar as forças da natureza. Eram nas Exposições Universais que o imaginário

burguês procurava demonstrar a suas feições mais bonitas, e foi em Paris, no ano de 1867, que os organizadores franceses procuraram superar a experiência e a exuberância da exposição ocorrida cinco anos antes, em Londres.

A diversidade na participação de representantes de países do mundo foi a maior até então, todos levando o que julgavam ter de melhor, de mais moderno, mais útil para a inserção de suas potencialidades na vontade do mundo e as exigências que se faziam presentes no início da segunda metade do século XIX. Quem melhor soubesse dobrar as forças da natureza, mais exposto ao mundo estaria; quem dos expositores melhor soubesse seduzir e convencer, mais estaria embebido do espírito das exposições e do século enfeitado pelo progresso. Eram, então, as exposições instrumentos para a circulação de ideias e mercadorias em escala internacional, participando ativamente na criação das necessidades de consumo, no incentivo à competição entre nações e na criação de um efeito informativo e estético sobre o público. Segundo Edward Said:

Como espetáculo visual (...) as exposições “universais” europeias costumavam apresentar modelos de maleabilidade e transportabilidade das culturas secundárias ou inferiores. Elas eram expostas aos ocidentais como microcosmos do domínio imperial mais amplo. Fora isso, pouco se sabia do não-europeu. (SAID, 1995, p. 156).

Exposição de utopias, desejos e esperanças na técnica, na ciência, no progresso. Os parisienses puderam ver durante meses o que de mais novo havia dentre as máquinas, dentre os processos, dentre o que cada país possuía de moderno ou exótico e mais proveitoso para a construção de uma vida melhor e mais suave; era importante convencer o público disso. As exposições são parte da tentativa da internacionalização do capitalismo sendo indispensável a circulação de suas ideias e práticas. Para isso era mister espetacularizar a modernidade e a tecnologia. Para Lilia M. Schwarcz, as exposições:

(...) compreendiam (...) lógicas diferentes: saciavam a simples curiosidade, exibiam o exótico, mas também revelavam o progresso. Eram até mesmo um grande negócio, em razão não só do número de visitantes como também dos acordos que lá se realizavam, sobretudo nas sessões de maquinarias e matéria-prima. (SCHWARCZ, 2010, p. 389).

Cada país era convidado a expor suas potencialidades e a organização espacial das exposições era reflexo do grau de potência de cada país. Ficou com a Inglaterra a maior parte do espaço da exposição parisiense, sintoma da presença massiva dos ingleses ao redor do globo, anexando a si grande parte do mundo e, se pudessem, também anexariam os planetas – sonho de Cecil Rhodes. O progresso passou a ser verificável e o futuro mais brilhante do que nunca, graças ao sistema de fábrica. Os agentes das exposições – a burguesia industrial, financeira e comercial apoiada pelo Estado – projetaram na festa a face mais bonita do imaginário sobre si mesmos e sobre o que julgavam ser seus valores fundamentais. Em ressonância com Pesavento:

Toda sociedade elabora para si um sistema de representação coletiva, constituída de ideias-imagens que formam como que um esquema de referência para a vida e a compreensão do mundo. Este imaginário social, assim constituído, dá legitimidade à ordem vigente, orienta condutas, pauta, hierarquiza os valores, estabelece as metas e constrói seus mitos. (PESAVENTO, 1997, p. 14).

Ainda sob os auspícios do século XVIII, Século das Luzes, ditando que tudo deveria ser classificado e catalogado, convergindo com o dever positivista de divulgação dos saberes, as exposições manifestavam o novo, o exótico, o desconhecido, o longínquo e o fantástico. A preocupação com o didatismo, com a instrução dos visitantes, fazia com que os objetos fossem expostos albergando grande quantidade informações sobre sua origem e sua destinação na lógica do mundo industrial.

Tabela 2 - Exposições Universais (1851-1915)

Data	Local	Nº de expositores	Lucros + Prejuízos -	Nº de visitantes (milhões)	Tamanho (acres)	Duração (meses)
1851	Londres	13.937	+	6,0	26	4,8
1855	Paris	20.839	-	5,2	34	6,7
1862	Londres	28.653	-	6,2	25	5,7
1867	Paris	43.217	+	6,8	215	7,2
1873	Viena	25.760	-	7,3	42	6,2
1876	Filadélfia	60.000	-	9,9	285	5,3
1878	Paris	52.835	-	16,0	192	6,5
1883	Amsterdã					
1885	Antuérpia					
1889	Paris	61.722	+	32,3	237	5,7
1893	Chicago		+	27,5	685	6,1
1900	Paris	83.000		48,1		
1904	Saint-Louis			19,7		
1915	San Francisco	30.000		18,9		

Fonte: L.M. Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, p. 391.

De acordo com Hobsbawm, no período estudado:

(...) a burguesia apoiava-se em pressupostos comuns, credos comuns, formas de ação comuns. (...) era esmagadoramente “liberal”, não necessariamente num sentido partidário (embora os partidos liberais prevalecessem), mas num sentido ideológico. Acreditava no capitalismo, empresa privada competitiva, tecnologia, ciência e razão. Acreditava no progresso, numa certa forma de governo representativo, numa certa quantidade de liberdades e direitos civis, desde que estes fossem compatíveis com a regra da lei e com o tipo de ordem que mantivesse os pobres no seu lugar. (HOBBSAWM, 1977, p. 255).

A tríade “razão, técnica e progresso” guiou o século XIX e, consequentemente, as exposições. O progresso, fruto da ciência e de seus avanços, era devedor da racionalidade burguesa, que o desejava. A burguesia julgava-se capaz de produzir uma sociedade – moderna e industrial –, a partir de sua autoimagem: harmonizada, justa, meritocrática. Fazia-se necessário, então, que tal visão de mundo fosse compartilhada e, desse modo, legitimada, naturalizada. Nesse esforço de permanência na existência e expansão indefinidas do capital e da afirmação de burguesia como classe predominante, as exposições foram ponta de lança.

Todavia, toda máscara esconde algo, escamoteia, recalca. Quanto mais pegada à cara, maior o conteúdo ausente no discurso. Os encantamentos que as exposições entoavam buscavam demonstrar aos trabalhadores que:

(...) eles eram os principais artífices daquela espiral de progresso que conduzia à sociedade do bem-estar. Assim, ao mascararem as condições reais sob as quais se assentava a acumulação, as exposições foram elementos com que a burguesia contou para diluir conflitos e consolidar a sua dominação. (PESAVENTO, 1997, p. 47).

As Exposições Universais, concomitantemente, construía e propagavam a sociedade industrial, e, para que isso acontecesse, o elemento lúdico ou fantástico nas exibições de seus melhores atributos era utilizado como instrumento da burguesia em sua tentativa de afirmação como grupo hegemônico. A maioria do público das exposições buscava diversão. Seu contato com produtos e inventos era majoritariamente através da admiração e não através da aquisição, restringindo-se a uma enorme gama de *souvenirs*, cartões-postais e fotografias. O que era admirável – e organizado com tal finalidade – era a potencialidade de criação do homem, representada pela engenhosidade dos industriais. Para isso, a publicidade conduzia os desejos desmedidos dos espectadores à quimera. Segundo Flávio Kothe:

A publicidade, como retórica mais virulenta do mundo das mercadorias, procura transformar o público em consumidor. Sua linguagem é basicamente a do engodo, da manipulação, e não a da informação, a de veículo da verdade: no máximo pode-se dizer que a publicidade veicula aspectos parciais da verdade. A linguagem publicitária procura fundamentalmente auratizar mercadorias. Só que faz isso através de alegorias. Cada elemento de uma propaganda tem

um outro significado que não o seu significado literal. Ela sempre pretende prometer a felicidade, assegurar que ela é possível e venal. (KOTHE, 1986, p. 86).

O nacionalismo dos impérios em colisão era algo que transpassava as exposições apesar de sua pose de universalidade, contendo uma energia capaz de “superar as barreiras de classe e irmanar os indivíduos em torno de identidades culturais e linguísticas, com base num determinado território” (PESAVENTO, 1997, p. 53). Assim sendo, velando as contradições da sociedade burguesa e imbuídas de nacionalismo, as exposições buscavam transfigurar a realidade. Cumpre ressaltar que é na conjuntura do imperialismo que as exposições foram arquitetadas e a sua universalidade era uma estratégia retórica diante de um mundo desconjuntado, sendo as próprias exposições também cindidas entre “civilizados” e “não civilizados”.

O Império do Brasil apresentava uma imagem que o fazia sempre ser recordado pela exuberância de suas florestas, lembrança essa ligada ao papel que ocupávamos no contexto internacional. Era, segundo Schwarcz, importante para as autoridades brasileiras exibirem ao mundo os atributos singulares de nossa terra, daí a importância das exposições, posto que era necessário a inserção do país na modernidade, no progresso, assim como era muito interessante a entrada de capitais estrangeiros no país, especialmente em tempos de guerra contra o Paraguai. A Exposição de Paris, em 1867, mostrou-se ao Brasil necessariamente participável. Não se mostrar naquela vitrine seria demonstração de fraqueza, de descompasso com a modernidade. Assim, tanto para as elites quanto para o Imperador, a participação do Brasil nas exposições era de importância vital. E assim foi.

1.3.1 - A Exposição de Paris (1867)

O romancista Gustave Flaubert (1821-1880) produziu, no início da década de 1870, um registro inconcluso dos mais excêntricos padrões de pensamento de seu tempo, promovidos pelo mundo moderno em geral e pelos jornais, publicado postumamente como *Dicionário de Ideais Feitos*, uma obra paradigmática sobre estereótipos e seu caráter reducionista. Numa série de verbetes, de A a Z, Flaubert organizou clichês em tópicos, satirizando a classe média francesa da qual fazia parte e que era, segundo ele, um repositório do extremo pudor,

esnobismo e presunção. Inserido dentre os verbetes da letra E, podemos ver: “Exposições: assunto de delírio do século XIX”.

A cidade de Paris, com que se depararam os delegados das nações convidadas para a Exposição de 1867, já havia sido modificada pelas reformas de Haussman. Exibia avenidas largas, restauradas e sedutoras, iluminadas, repletas de cafés e opulências da moda, referência do novo em matéria de arte.

No contexto da França governada por Napoleão III, que reinou de 1852 a 1870, a Exposição Universal de 1867 foi o canto do cisne do Segundo Império, “uma imensa festa de verão, uma espécie de *garden-party* sob um céu carregado de tempestade” (DEMY, 1907, apud PESAVENTO, 1997, p. 117), assim como palco das rivalidades comerciais entre Inglaterra e França e nas disputas políticas entre Prússia e França, que culminaria na guerra entre essas duas nações e na Comuna de Paris dali a quatro anos.

Organizada e idealizada pelo engenheiro e empresário cristão Le Play, a exposição ancorou-se no ideal de uma festa de paz e solidariedade entre os povos. Paris era, então, a capital da Europa e – na célebre expressão de Benjamin – capital do século XIX, donde irradiavam tendências de comportamento. Homem do dispositivo de Estado e do Segundo Império, inspirado por ideias saint-simonianas, Le Play procurou aplicar nas exposições suas ideias a respeito da questão social. Segundo Pesavento:

Le Play sugere a moralização do progresso técnico, o que reconstituiria a solidariedade perdida entre capital e trabalho. Nesse sentido, era preciso evitar a luta de classes e a luta dos povos, sendo a paz social o objetivo máximo. (...) ele parte da ideia da desigualdade natural dos homens em suas tendências inatas para o bem ou para o mal. Ao lado desse ponto de vista de caráter individual, há outro de caráter social: as funções desempenhadas pelos cidadãos são também de desigual importância. Havendo, pois, uma desigualdade social, uma vez que certos homens são superiores aos outros e devem desempenhar papéis também superiores. (PESAVENTO, 1997, p. 121).

Para os idealizadores da exposição parisiense, os empresários seriam os homens especiais e superiores cuja tarefa era conduzir o saneamento das mazelas sociais da França,

àquela época, e cujas causas descansavam, para Le Play, em questões morais, e não na divisão social do trabalho. A missão do patrão era, portanto, propagar a ordem moral.

Seguindo o caminho aberto pelas exposições antecedentes, a festa francesa foi símbolo da modernidade, do exibicionismo burguês, da busca pela exteriorização – e autoafirmação – da exemplaridade do capitalismo e da genialidade de seus protagonistas. Contudo, nas exposições anteriores às luzes, eram destacadas as virtudes do sistema de fábrica e, de que modo, a partir de tal sistema, seria possível alcançar o bem-estar social. Em 1867, no palco do espetáculo, as luzes estão no ator social que representa o papel de bom patrão.

Tendo isso em vista, entrou em cena o caráter didático-pedagógico da exposição para instruir os visitantes, dar caras ao novo, popularizar o conhecimento científico – preocupação enciclopedista –, mostrar o exótico longínquo. Urgia que a educação fosse formativa; urgia “adestrar” o operário e sua prole, formar bons cidadãos convenientes ao sistema, dóceis e amigos do patrão, para manter a tutela sobre as classes subalternas e seduzi-las antes que o socialismo o fizesse. Segundo Pesavento, a comodidade da sociedade francesa não cobria a todos e a opulência da indústria não havia aprimorado as condições da classe trabalhadora, o custo de vida mostrava-se alto e as reivindicações salariais eram constantes. Segundo Said:

O maquinário cultural – dos espetáculos, dos livros evidentemente interessantes escritos por viajantes, romancistas e estudiosos, de fascinantes fotografias e pinturas exóticas – teve um efeito não só informativo, mas também estético sobre os públicos europeus. Práticas culturais distanciadoras e estetizantes, pois elas dividem e depois anestesiam a consciência metropolitana. (SAID, 1995, p. 176).

Já as ideias de concordância social ostentadas pela burguesia triunfante chocavam-se com o aumento da insatisfação do proletariado. Nos subterrâneos da exposição, as contradições pulsavam, o que a tornava um composto de tensão e festa, desde a união do Estado, que via na festa uma forma de propaganda do governo de Napoleão III, e da burguesia citadina, enriquecida e partidária, às ideias liberais para realçar as competências do capitalismo na sociedade.

No Campo de Marte, a galeria das máquinas foi a mais visitada da exposição, com suas máquinas a vapor, gás, ar comprimido. Promessas de um futuro incrível e acessível a todos, evidência do poder criativo do ser humano, de seu potencial indefinido e, também, da indefinida vontade de ampliar sua potência. A fé em uma determinada racionalidade –

burguesa e moderna – construía aqueles seres incríveis, pedaços de promessas do porvir. Como não ficar maravilhado? Contudo, o encantamento que a feira tentara passar não foi completamente acolhido, não sem questionamento, pelos trabalhadores. Os produtos finais da feira apresentavam o operário abstraído dele mesmo. Ali foram expostos os produtos do empregador, sendo ele o laureado em premiações por júris de seus pares. Os operários parecem ter sido despersonalizados para compensar a humanização das máquinas, em um cenário no qual, segundo Rimmel:

Tudo é pulsante e cheio de vida: a matéria bruta se metamorfoseia sob os olhos do espectador com uma rapidez que atinge o pródigo. De um lado se vê entrar uma massa informe, de outra se vê sair um destes objetos de utilidade ou de luxo dos quais a civilização nos impõe a necessidade. (RIMMEL, 1868, apud PESAVENTO, 1997, p. 125).

A Exposição de 1867 inovou também quando propôs que as nações que foram convidadas erguessem seus próprios pavilhões com o intuito de apresentar um tom de mais veracidade e exotismo ao que era exposto. O elemento exótico atiçava a imaginação dos visitantes, levando-os a outras formas de vida, mesmo que consideradas inferiores ao padrão europeu, mas que davam uma ideia de que existia algo diferente alhures, que poderia fazer com que a consciência mudasse de foco por alguns instantes.

1.3.2 - O vir a ser do Brasil nas Exposições Universais

O império dos trópicos apresentou-se nas exposições das quais participou não da forma ideal e desejada, mas da forma que era possível apresentar-se, com sua roupagem de colônia exportadora de matérias-primas, posto que outra forma além dessa era impensável e impossível, dadas às condições materiais de um país ainda sob a vontade das potências mundiais e ao papel que desempenhava na conjuntura internacional do século.

Visto que o fio condutor do século XIX foi a modernidade e com ela a fé numa racionalidade instrumental, burguesa e eurocêntrica, qualquer desvio dessa forma de conduta era dita como selvagem, não civilizada e atrasada. Ciente disso, as elites do império brasileiro buscavam inserir o Brasil no circuito da modernidade e da era da ciência como promessa de

conforto. Todavia, como inserir a vontade de uma corte de um império periférico, cercado de repúblicas, atrasado, detentor de uma instituição – a escravidão – sem a qual a economia se inviabilizaria? Era imperativo fazê-lo. Imperativo era também o desejo de escamotear as marcas do atraso, mostrar que o Brasil possuía capacidade de ser moderno. Nas exposições, o Brasil buscou levar o que julgava ter de melhor e único, embora nosso melhor corresse sempre o risco de não impressionar. De acordo com a apresentação da comissão brasileira da Exposição de Paris em 1867:

As condições desfavoráveis em que organizamos a segunda exposição brasileira, achando-se o Império a braços com uma guerra inesperada, absorveram toda nossa atenção (...) e não permitiram ao Brasil participar vantajosamente na Exposição Universal de Paris, dando uma ideia de suas imensas riquezas naturais e forças produtivas. Para que o Brasil seja uma das maiores nações do mundo não precisa mais do que a comunicação. Nesse intuito parece-nos concernente acompanhar o catálogo de uma notícia sobre o Império, notícia que aliás nem podia ser mais do que um acompanhamento parcial. (SCHWARCZ, 2000, p. 396).

Nosso chefe de Estado foi personagem importante na tentativa de construção de uma nova imagem do Brasil alhures, sendo notório seu interesse pelas artes, pela ciência e pelo que de novo brotava da engenhosidade humana. As participações do Brasil nas exposições eram oportunidades para tentar sua redenção perante o mundo. Mas a imagem que o mundo possuía do Brasil já estava bem consolidada, tendo nossos empenhos no campo das máquinas e produtos industrializados chamado pouca atenção, apequenando-se frente à capacidade de produção dos países já altamente inseridos na Revolução Industrial. Foi a natureza que recebeu mais atenção nas exposições, justamente pela abundância, variedade e exotismo. Segundo Schwarcz, “só convencíamos mesmo no quesito matéria-prima, o que reforçava a representação de um reino tropical, paraíso das frutas e gêneros exóticos” (SCHWARCZ, 2000, p. 398).

A busca por uma nova imagem do Brasil no exterior estava ligada ao próprio empreendimento de definição da nacionalidade brasileira e de como o Brasil era sonhado no século XIX. Nos circuitos letrados, o embate entre Nacionalistas *versus* Universalistas era fomentado por nomes como Joaquim Nabuco – julgando que a redenção do país apenas seria

possível através da europeização e consequente assimilação da modernidade que de lá emanava – e José de Alencar – adepto da exaltação do povo e do solo. Ambas as tendências, segundo Pesavento, estiveram empenhadas em um duplo processo: a delimitação da especificidade nacional e a integração do país à cultura ocidental (PESAVENTO, 1997, p. 68).

Enquanto uma das funções para a realização das Exposições Internacionais era consolidar e expandir uma imagem da burguesia vitoriosa e cooptar a classe trabalhadora, a participação do Brasil naqueles espetáculos objetivava a criação de uma imagem moderna da própria elite, tentando convencer-se e convencer o outro de sua europeização, desejosa de desvincular-se da imagem de atraso e ansiosa por ver-se ingressa na modernidade. Buscava, ainda, a consolidação de uma nação, posto que o país já existia, e tal busca implicava em uma definição do que era brasileiro. Ora, o sufixo “eiro” designava a profissão de um agente determinado, e, durante o período colonial, “brasileiro” dizia respeito àquele que trabalhava com pau-brasil. Nas palavras de Joaquim Nabuco, representante de uma elite ilustrada que elabora uma visão cosmopolita:

(...) no século em que nós vivemos, o espírito humano, que é um só e terrivelmente centralista, está no outro lado do Atlântico; o Novo Mundo para tudo que é imaginação estética ou histórica, é uma verdadeira solidão. (NABUCO, 2004, p. 61).

Em Machado de Assis vemos também um representante da reivindicação da universalidade da cultura brasileira, engajar o Brasil na ideia moderna de nação e pegar o trem da História. Todavia, contrariando e superando Nabuco e Alencar, Machado acreditou na possibilidade da mescla de temas universais sob as lentes da realidade destas paragens. Sobre as Exposições Universais, escreveu ele:

Ainda bem que por toda a parte vai ganhando terreno esta bela usança, que é uma verdadeira festa de progresso e civilização. Mercê de Deus, não é capacidade que nos falta, talvez alguma indolência e certamente a mania de preferir o estrangeiro, eis o que até hoje tem servido de obstáculo ao desenvolvimento do nosso gênio industrial. E, pode-se dizê-lo, não é uma simples falta, é um pecado ter um país tão opulento e desperdiçar os dons que ele nos ofereceu, sem nos prepararmos para

esta existência pacífica do trabalho que o futuro prepara às nações.
(ASSIS, 1959, vol.1, p. 84 apud PESAVENTO, 1997, p.62).

Mesmo guerreando contra o Paraguai, o Brasil aceitou o convite do governo francês para a participação na Exposição de 1867. A elite ilustrada era enfática quanto à participação na exposição, posto que deveria ser através daqueles espetáculos que seduziríamos os investidores estrangeiros, trazendo riqueza, civilização e progresso ao “Império dos trópicos”. Cumpria mostrar ao mundo a opulência de nossas riquezas singulares e as oportunidades de trabalho ofertadas. Em suma, o esforço de inserir-se na exposição e, concomitantemente, na modernidade, era sinal de amor à pátria. Segundo Pesavento:

(...) o país ainda iria comparecer com sua tradicional fisionomia herdada do passado colonial: produtos de gênero alimentícios e matérias-primas para o mercado internacional. Nesse sentido, predominavam nas províncias do norte do país os produtos da sua “indústria extrativa”, ao passo que nas províncias sulinas os produtos da “indústria agrícola”. (...) a aplicação da palavra indústria era indiscriminada, referindo não só produtos manufaturados como gêneros agrários *in natura*. (PESAVENTO, 1997, p. 131).

Entretanto, a comissão que representou o Brasil sentiu-se constrangida pelas exigências da comissão geral da exposição que quase barrou a participação de nossos delegados devido à abstenção de dados do governo brasileiro. Segundo Turazzi, houve dificuldades quanto à organização e remessa dos produtos a serem expostos, tal como a própria construção do pavilhão brasileiro, a falta de experiência e de profissionalismo na apresentação do Brasil, assim como a indefinição do governo imperial quanto aos espaços que lhe cabia garantir na exposição. Às vésperas da inauguração da exposição, o Brasil era o único país que não havia iniciado as obras do espaço que lhe fora destinado, nem ficou pronto a tempo o catálogo, deixando a relação de produtos brasileiros cheia de imperfeições. Somou-se a isso a perda de espaço na sua área reservada para a exposição das belas-artes e dos maquinismos (TURAZZI, 1995, p. 117).

A construção daquela feira deu-se no Campo de Marte, no formato de uma série de círculos concêntricos, sendo cada uma das galerias circulares dedicada a uma espécie de produto que respondia às grandes categorizações da indústria (PESAVENTO, 1997, p. 137).

Mesmo avançada e inovadora, não fora feita para durar, originalmente projetada para ser desfeita, como a Torre Eiffel, também símbolo da modernidade, projetada para Exposição de 1889, mas que permaneceu apontando para os céus de Paris após o apagar das luzes da ribalta.

Segundo Julio Constância Villeneuve, em seu *Relatório sobre a Exposição Universal de 1867*, o Brasil ocupou uma área de 785 metros quadrados, menor do que a área ocupada por outras potências, maior, contudo, do que a área ocupada por todos os países da América Latina, com 603 metros quadrados (VILLENEUVE, 1868, tomo I, p. XXIII-LIX, apud PESAVENTO, 1997, p. 137). Buscando instruir os visitantes sobre as condições do Brasil e as oportunidades de investimento dentro da conjuntura internacional da produção, a função brasileira era fornecer matérias-primas e gêneros alimentares. Intentando inserir o Brasil na modernidade, nossa participação na feira acabou por colar ainda mais a máscara de país fornecedor de gêneros naturais, visto que era o que havia para ser mostrado. Quando tentamos tirar a máscara de país atrasado para vestir outra de país moderno, vimos que estava unida à cara. Conheceram-nos pelo que não queríamos mostrar, e não desmentimos. Segundo Eric J. Hobsbawm, sobre o contexto das exportações no período estudado:

Produtos de rápida expansão subiam e caíam; as áreas que forneciam o local de tais exportações em nosso período mais tarde estagnariam ou seriam abandonadas (...). Portanto, um comércio internacional de produtos agrícolas estava sendo normalmente – por razões óbvias – levado a extremas especializações ou mesmo à monocultura nas regiões de exportação. A tecnologia tornava-o possível, pois afinal os grandes meios de transportes através de grandes distâncias praticamente não existiam antes da década de 1840. (HOBBSAWM, 1977, p. 191).

Ainda Hobsbawm, mais adiante:

O elemento dinâmico no desenvolvimento agrícola era, portanto, a demanda: a crescente demanda por alimentos por parte das regiões urbanas e industriais do mundo, a crescente demanda destes mesmos setores por trabalho e, como ligação entre os dois, a economia de rápida expansão que fez crescer o consumo básico das massas e, portanto, sua demanda *per capita*. Pois, com a construção de uma

genuína economia global capitalista, novos mercados surgiram do nada (como notaram Marx e Engels) enquanto os mais antigos cresceram dramaticamente. (...) A agricultura mundial dividia-se de forma crescente em duas partes, uma dominada pelo mercado capitalista, nacional ou internacional, a outra grandemente dependente dele. (HOBBSAWM, 1997, p. 192).

Fruto da participação do Brasil nas exposições e do desejo de abertura para a entrada de capitais estrangeiros, por intermédio do Decreto nº 3.918, de 24 de julho de 1867, o governo imperial autorizou a incorporação da Sociedade Reunião dos Expositores, sediada no Rio de Janeiro, cuja finalidade era “estudar e difundir os interesses comuns de todos os expositores brasileiros, procurando estimular o Brasil a equiparar-se aos países mais avançados” (PESAVENTO, 1997, p. 141).

Tabela 3 - A Fotografia Brasileira na Exposição Internacional de Paris (1867)

Artista	Participação	Premiação
Carneiro & Gaspar	Fotografias	
Casa Leuzinger (Autoria de A. Frisch)	Fotografias de índios do Amazonas	Menção honrosa
José Ferreira Guimarães	-Retrato em grande formato -Quadros com 36 fotografias diversas	-
George Leuzinger	Fotografias: -Panoramas da cidade do Rio de Janeiro -Panorama de Niterói -Panorama da ilha das Cobras -Vistas da cidade do Rio de Janeiro -Vistas da Tijuca -Álbuns com fotografias pequenas -Fotografias das oficinas da fábrica	Menção honrosa

Joaquim Insley Pacheco	-Retratos -Retratos coloridos (fotopinturas)	-
Modesto Ribeiro	-Quadro com cartões fotográficos - <i>Passe-partout</i> com retratos	-
Augusto Stahl & Germano Wahnschaffe	Paisagens	-
E.J. Van Nyvel	Retratos	-
Irmãos Fleiuss & Linde	Vistas da Estrada de Ferro D. Pedro II em litografias	-

Fonte: M.I. Turazzi, *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*, p. 219.

Mesmo que as máquinas exibidas na exposição tenham sido a menina dos olhos dos franceses, a diversidade e quantidade de matéria-prima da Amazônia não passou despercebida pelos comentadores do evento. Na *Exposição Universal de 1867 ilustrada: publicação autorizada pela Comissão Imperial*¹, publicado no mesmo ano da exposição e que hoje integra o acervo do Centro de Estudos Franceses no Século XIX, da Universidade Toronto, podemos ver como a Amazônia foi representada por Raoul Ferrère:

O governo brasileiro tem entendido que o comércio internacional deve, no futuro próximo, aprender com esta riqueza florestal, e um decreto liberal vem abrindo para bandeiras de todos os países o Oceano de água doce chamado Amazonas. Lá, as árvores gigantescas estão disponíveis a qualquer um que for abatê-las e o próprio rio fornece o meio de transporte mais fácil e menos caro para porto do Pará que é a porta da frente do Brasil, aberta para o mar, ou seja, ao velho continente. Este é um pensamento consolador, que a indústria não será interrompida por falta de alimento e pode continuar sem medo este caminho de progresso que a exposição é a demonstração surpreendente. (FERRÈRE, 1867, p. 278).

¹ Disponível em: <<https://archive.org/details/lexpositionunive01expo>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

Visto isso, o Brasil esperou os olhos do mundo voltarem-se para a capital francesa para lá trilhar o que entendia serem os caminhos para a desejada modernidade que, segundo Pesavento, se caracterizava por desenvolver o país, seduzir capitais, expandir os negócios, tendo como finalidade o desenvolvimento econômico e valorização do trabalho, assim como demarcar as normas do mercado assalariado, garantindo o predomínio do capital em uma ordem social constante, estimular o avanço científico e a educação profissional, obtendo com isso não só o refinamento técnico de mão de obra como o seu ajuste político à ordem burguesa. (PESAVENTO, 1997).

Os relatos de frade Carvajal sobre a Amazônia – e a eventual assimilação dos mitos das mulheres guerreiras e suas posses de riquezas – parecem ressoar com a descrição animada que Ferrère fez ao enaltecer a capacidade da selva em suprir o imaginário de riquezas, tanto as buscadas pelos exploradores do século XVI quanto para suprir as necessidades da disputa por territórios e povos, por parte dos grandes impérios, que o século XIX ficou famoso ao prover. Cumpre agora, então, examinar a trajetória de Frisch como agente de seu tempo.

Capítulo 2: O Lugar e o Fotógrafo

(...) Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou. (...)

Fernando Pessoa – “Ulisses” – Estrofe II

A bacia Amazônica se formou na Era Paleozoica e conta com cerca de 420 milhões de anos. Antes da cisão com a África, a antiga bacia rumava para oeste, mas foi no Período Terciário, com o soerguimento dos Andes, que a bacia começa a rumar a leste. Hileia, nome dado à Amazônia por Humboldt (SOARES, 1977), é um mosaico de florestas e verifica-se, segundo Kuhlmann (1977) e Conti & Furlan (1998), a existência de três delas: a mata de igapó, mata de várzea e mata de terra firme.² Ela é complexa e capilar e, de acordo com Soares (1977), drena aproximadamente ¼ da superfície da América do Sul, abrangendo seis dos onze países sul-americanos. Assim sendo, o Solimões permite-se ser uma bacia hidrográfica dentro de outra bacia hidrográfica. Por estar localizada entre dois hemisférios e cortada pelo círculo equatorial ao extremo norte, a bacia Amazônica sofre a influência do

² 1) Mata de igapó: ocupando 15 mil km² do total da Hileia, com solo permanentemente alagado e próximo aos rios, abrigando vegetação verde, com largas folhas e com árvores atingindo 20m de altura. Cipós e arbustos aparecem abundantemente. São espécies típicas o taxi, o arapati e a mamorana. Durante os períodos de seca alguns igarapós podem dar origem a praias arenosas.

2) Mata de várzea: ocupando 55km² do total da Hileia, é uma área periodicamente alagada e seus componentes florísticos variam de acordo com a duração do período em que ela fica submersa. É um misto de igapó com mata de terra firme, contendo elementos de ambas as florestas e com árvores de grande porte, como o camaru-de-cheiro, a seringueira e o pau-mulato.

3) Mata de terra firme: ocupa 90% da Bacia Amazônica. As copas das árvores formam um sobrecéu que retém 95% dos raios solares, tornando o interior da floresta muito escuro e úmido. Segundo Conti & Furlan (1998, p. 165), existem tipos de associações locais dentro da mata de terra firme que se diferenciam pela sua composição florística. São formações abertas, sempre verdes e com folhagem xeromórfica (capaz de inibir a perda de água). Algumas plantas representativas são castanha-do-pará, caucho, sapucaia, maçaranduba, acapu, cedro, sumaúma, palmeiras (paxiúba) e figueiras (mata-paus).

regime de chuvas de ambos os hemisférios, tendo dois verões, um austral e outro boreal, o que torna as principais artérias da bacia navegáveis por barcos pequenos o ano todo, sendo o rio a principal forma de locomoção para seus habitantes. De acordo com Conti & Furlan:

Na Amazônia existem florestas de inundação e florestas de terra firme. As florestas de inundação podem ser divididas em dois tipos: as matas permanentemente inundadas (igapós dos rios de águas claras e pretas) e as florestas de inundação periódica (as matas de várzea dos rios de água branca)”. (Conti & Furlan, 1998, p. 164).

Permanecendo seu percurso circunscrito à vontade do rio e impossibilitado de adentrar à mata fechada com seu equipamento, a expedição travou contato apenas com aspectos da mata de igapó e da mata de várzea. Assim, os registros de Frisch concernentes à flora são os de espécies originais dessas matas, que ocupam, respectivamente, 55 e 15 mil km² da Hileia (Ibidem, p.164). Ainda segundo Conti & Furlan, na mata de igapó a vegetação:

Permanece verde (é perenifólia), com folhas largas, e as árvores maiores atingem até 20 metros de altura, com ramificação baixa e densa. Aparecem muitos arbustos e cipós (...). São incontáveis as epífitas, variando de musgos e hepéticas até angiospermas mais evoluídas (araceae, cactaceae, bromeliaceae, gesneriaceae, orchidaceae etc.). As árvores mais típicas são o taxi, o arapati e a mamorava. (Conti & Furlan, 1998, p. 164).

2. 1 - Christoph Albert Frisch: de Augsburg ao Solimões

A fotografia surgiu em momento de crise no paradigma da visão, sendo parte de um processo que questionava a exatidão dos desenhos feitos à mão, repletos de interferência pela subjetividade de cada autor. O que estava em voga, no século XIX, era a exatidão e a busca por ela. Sabemos hoje que a fotografia, qualquer que seja ela, nunca está livre de

subjetividade de quem a realiza, mas, durante praticamente todo o século XIX, ela foi alvo de caloroso debate sobre seu *status* de arte ou de mera reprodução técnica.³

Ela é exata, um objeto representando a si mesmo. Mas o fotógrafo pode mentir. A fotografia é fruto de escolhas do fotógrafo, determinadas por razões inconscientes, e, ainda, resultado da cultura e do tempo daquele que deposita tudo isso no botão que dispara o processo de captura da luz. Não obstante, a fotografia, especialmente a realizada no Império do Brasil, cumpriu funções que, segundo Natália Brizuela, são de grande importância para uma tentativa de formação da identidade nacional, tendo como um de seus incentivadores o próprio D. Pedro II que, sendo o primeiro a possuir um daguerreótipo no Brasil, tornou-se, a partir de então, um grande entusiasta de sua difusão.

As fotografias de Christoph Albert Frisch (1840-1918), realizadas na extensão brasileira do rio Solimões, entre 1866 e 1867, retratam populações ribeirinhas, famílias de remadores oriundas da Bolívia, aspectos da fauna e da flora – já modificada pela presença de uma cultura extrativista no início da corrida pela extração da borracha.

Visto isso, escrever sobre fotografias pode parecer, a princípio, uma contradição de linguagens, principalmente ao pesquisador que consolidou seu ofício tendo o documento escrito como o único possível e desejável para análise. Segundo Kossoy, fotografias – como qualquer documento – nunca falam sozinhas. É o pesquisador disposto a analisá-las e munido de um cabedal teórico para sustentar suas hipóteses que faz o documento falar, através de perguntas pertinentes feitas a ele (KOSSOY, 2009). A pesquisa com imagens implica na junção de duas técnicas de comunicação: a união de signos como este que o leitor tem a sua frente, signos textuais, e os signos das imagens, iconográficos. Para o pesquisador, as imagens são documentos insubstituíveis, cujo potencial deve ser explorado. Contudo, não basearemos nossas análises apenas nas fotografias, mas também em um catálogo sobre a expedição de Frisch ao Solimões, produzido em 1869 pela Casa Leuzinger.⁴

Christoph Albert Frisch enfrentou os desdobramentos da vida e encarou as possibilidades de aventura. Da cidade de Augsburg, Baviera, local de nascimento e palco de

³ Para André Roillé, a fotografia-documento tomou proporções de imagem verídica porque se acreditava que a natureza mecânica da fotografia a livraria de falhas. Todavia, Roillé demonstra que não há relação binária entre a imagem e o real e que em seu bojo existem infinitas outras imagens, invisíveis, mas operantes, que constituem a ordem visual, as prescrições icônicas e em esquemas estéticos.

⁴ Segundo Andrade (2013), o folheto foi descoberto no final dos anos 1990, na Biblioteca Nacional, por Mônica Carneiro Alves, bibliotecária da instituição. Publicado em 1869 pela própria casa Leuzinger, o folheto não apresenta referência ao seu autor, nem se foi escrito por Leuzinger ou por Frisch. O mais provável é que o próprio Frisch tenha ditado as informações que possuía sobre o que havia encontrado. Também não há nada além sobre os remadores do que a menção da existência deles, assim como não sabemos quem identificou as espécies ou pesquisou seus nomes em latim, e, como verificamos, Frisch não possuía formação de naturalista.

sua infância, até as águas do Solimões, passou Frisch por uma miríade de lugares. Como o herói⁵ mitológico Ulisses, cuja jornada fora marcada por imprevistos, coragem, medos, conquistas e perdas, Frisch respondeu ao chamado da aventura e da busca pelo exótico. Era um homem comum, filho de seu tempo, que tomou parte da história de seu século e foi por ele moldado. Pelo que sobreviveu de seu trabalho e que chegou até nós, Frisch nos parece alguém pouco temeroso quanto às infinitas possibilidades do porvir e dos muitos caminhos que ele poderia fazê-lo percorrer.

Frisch veio ao mundo em Augsburg, Sul da atual Alemanha, durante uma primavera boreal, aos treze de maio de 1840 e nono filho de Johannes Nepomuk Frisch com Augustine Korber. Johannes era proprietário de fábricas de fios de tecelagem e de alguns imóveis⁶. A Primavera dos Povos mostrou-se pouco auspiciosa e cinzenta às empresas de Johannes, levando-as à bancarrota, e, em 1849, Christoph perdeu a mãe. Sem condições de criar seus filhos, Johannes entregou as meninas aos cuidados de uma tia materna e os meninos foram enviados a um orfanato.

Aos dezessete anos, Christoph trabalhou como ajudante de confeitiro e, em 1858, transferiu-se para Munique, onde trabalhou numa loja de arte como vendedor. Seu patrão, Friederich Gupen, arrumou-lhe um estágio na casa de litografias de Goupil, em Paris. Goupil, àquela altura, era um dos mais proeminentes litógrafos da Europa e não demorou para que Frisch se impressionasse com a quantidade de imagens de cunho religioso que seu empregador possuía e que remetiam à América do Sul, especialmente à Argentina. Decidiu – com algumas economias – adquirir a coleção de imagens religiosas de Goupil e rumou ao delta do Prata, onde a água doce do rio encontrava-se com os mares do Atlântico sul.

Todavia, sua tentativa de lucrar com as imagens religiosas falhou, o que fez com que aceitasse um emprego de professor, posto que possuía conhecimentos em línguas e dominava operações matemáticas. Foi durante aquela temporada nos pampas que a fotografia começou a fazer parte da vida de Frisch. Um conterrâneo seu, W. Raade, apresentou-lhe o estabelecimento do Sr. Thierry (Terry). Segundo sua autobiografia concisa, depois de nove meses na casa de Arthur Terry, Frisch conheceu Solano Lopes, que estava em visita a Buenos Aires, retratando ele e sua esposa, a irlandesa Elisa Lynch. Lopes interessou-se pela

⁵ A definição de herói por nós empregada segue a proposta de Joseph Campbell, segundo a qual o Herói é alguém que transcende determinada realidade, alguém que vai além do limite imposto a seus semelhantes, retornando transformado e contando suas experiências, servindo de modelo ao grupo. Ver CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Cultrix, 2012.

⁶ Concernente à biografia de Frisch, utilizamos como base os trabalhos de Frank Stephan Khol que, com suas pesquisas, diminuiu a espessura da névoa que pairava sobre a vida do fotógrafo. Ver KHOL, Frank Stephan. *Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger: Christoph Albert Frisch e sua expedição pela Amazônia*.

tecnologia e resolveu abrir um ateliê em Assunção. O esboço da autobiografia de Frisch, segundo Khol, acaba nesse ponto. De acordo com Eberhard Frisch, filho de Christoph, o pai mudou-se em 1861 para o Rio de Janeiro, porém, até a finalização da pesquisa, não encontramos nenhuma informação oficial de quando Frisch chegou ao Brasil, nem quando foi contratado pela casa de Georges Leuzinger.⁷

A atração pelo exótico, tão característica de mentalidade eurocêntrica do século XIX, estava presente também na capital do império brasileiro. Vistas do exótico, do longínquo, do “lado de lá” eram muito apreciadas e difundidas, apreço esse intensificado pelo advento da fotografia. Assim sendo, possuindo os meios para a realização de uma expedição e o conhecimento de que o “selvagem” era apreciado pela “civilização”, Leuzinger confiou a Frisch a precípua missão de realizar fotografias agradáveis da região do rio Solimões, partindo com o genro de Leuzinger, Franz Keller- Leuzinger, engenheiro contratado pelo governo brasileiro para realizar a medição de rios na bacia Amazônica.

2.2 A expedição

A fotografia teve dupla função durante o século XIX: representar as realizações da sociedade burguesa e captar paisagens que antes eram povoadas apenas por quadros exóticos. No que concerne à segunda função, segundo Fabris, foi o Oriente que representou a concretização de um “grande sonho coletivo”, posto que os primeiros temas fotográficos exóticos se concentravam em lugares e símbolos privilegiados pela imaginação romântica, como Terra Santa, Egito, pirâmides, o cenário das Cruzadas, ruínas greco-romanas, pois,

Os fotógrafos não buscavam, em suas expedições, lugares inéditos ou desconhecidos. Procuravam, ao contrário, reconhecer os lugares já existentes, como visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das massas, criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já

⁷ Geoges Leuzinger, suíço, nasceu em 31 de outubro de 1813, filho de Georg Leuzinger e Sabine Laager. Chega ao Brasil aos 19 anos, sozinho, falando apenas o alemão. Desembarca no Rio de Janeiro em 30 de dezembro de 1832, proveniente do porto de Havre, depois de uma viagem de 54 dias, e trabalha em uma firma de importação e exportação de seu tio. Sobre a Casa Leuzinger e seu papel na edição de imagens na cidade do Rio de Janeiro, ver SANTOS, Renata. *A imagem negociada: a Casa Leuzinger e a edição de imagem no Rio de Janeiro do século XIX*. Dissertação (mestrado em História Social). Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

existente e conformariam a visão das gerações futuras. (FABRIS, 1991, p. 29).

O escritor e fotógrafo francês Maxime Du Camp (1822-1894) visitou, acompanhado de Gustave Flaubert, a Palestina, Síria, Turquia, Grécia e o Egito entre 1849 e 1851, consciente das limitações dos desenhos e interessado em registrar vestígios de civilizações passadas. Para isso, valeu-se da técnica fotográfica. Em suas *Lembranças Literárias*, Du Camp descreveu:

Estávamos ainda no processo do papel úmido, processo longo, meticuloso que exigia grande habilidade manual e mais de 40 minutos para realizar uma prova negativa. Qualquer que fosse a força dos produtos químicos e da objetiva usada para obter uma imagem, mesmo nas condições de luz mais favoráveis, era necessária uma exposição de pelo menos dois minutos (...). Aprender a fotografar era fácil; mas transportar o equipamento no lombo de um mulo, de um cavalo ou nas costas de um homem era um problema difícil. Naquela época não existiam vasos de guta-percha; era obrigado a usar ampolas de vidro, frascos de cristal, bacias de porcelana que um acidente poderia quebrar”. (M. DU CAMP, “Ed io Imparai la Fotografia”, in: D. Mormorio (Org.), *Gli Scrittori e la Fotografia*, Roma, 1988, p.102-103, apud FABRIS, 1991. p. 32).

Mas nem só do caráter informativo e documental de monumentos viveram as expedições fotográficas. Aliando-se à expansão imperialista, a fotografia também assumiu caráter propagandista. Em seu início, a ausência do elemento humano nas fotografias era uma condição da própria fotografia, posto que o tempo de exposição eram longos, impossibilitando o registro de entes que se movessem constantemente. Tal ausência dava a impressão de que os espaços vazios das fotografias eram passíveis de “conquistas pacíficas”⁸, no entanto eles passaram a robustecer as finalidades expansionistas europeias.

⁸ Abigail Solomon-Godeau introduz o termo “conquistas pacíficas” em seu estudo sobre Auguste Salzmann em “A Photographer in Jerusalém, 1855: Auguste Salzmann and his Times”, *Revista October*, outono de 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778413?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 09 jun.2017.

“Não há documento de civilização que não seja documento de barbárie”, disse Walter Benjamin, citado por Edward Said. Não há, tampouco, civilização sem barbárie e qualquer grau de consciência pressupõe um inconsciente infinito. Quanto maior a civilidade, igualmente grande será a barbárie; quanto mais brilhante a máscara de polidez, mais escuro será o lado hostil escamoteado. Quando surgirem dúvidas, basta olhar para o processo de expansão violenta da cultura europeia – sob o estandarte da civilização e das luzes – aos povos e regiões colonizados, ditos bárbaros. Nós todos, seres cindidos entre a moral e o desejo, entre consciente e inconsciente, tendemos à formulação de representações de nós mesmos, quando excluímos, por medo ou por desconhecimento, as partes que não são apresentáveis e terríveis. Quando isso acontece, quando nosso lado animalesco e bárbaro é insuportável, sob o ponto de vista da imagem ideal que possuímos de nós mesmos, projetamos tais características no outro, tornando-o demoníaco, perverso, bruto, vil, medroso, indolente.

Em suma, o outro se torna, assim, depósito do que não queremos ser, constrangendo sua humanidade; negamo-nos a ver que o que há de errado no mundo e nos outros, também, está errado em nós. Negar a loucura é um convite para que ela se estabeleça, como ocorreu com o “civilizador” conradiano Kurtz. O Horror.

Tal processo de loucura – pessoal e coletiva – é retratado no grande romance *Coração das Trevas*, lançado em 1902, de Joseph Conrad, que narrou as memórias de Marlow em sua descida aos infernos – no profundo mergulho em si, nos limites da loucura, assim como da loucura e desumanidade da máquina colonial – à procura do outro homem, Kurtz, através do vasto território do Congo Belga. Tal narrativa baseou-se nas próprias experiências de Conrad, que esteve, de 1890 a 1891, na África Central, como capitão do vapor Ville de Maceio, no rio Congo. Tinha, então, 32 anos e servia a Société Anonyme Belge pour Le Commerce Du Haut-Congo. Conrad e Marlow, jornadas feitas subindo o rio e mergulhando na escuridão da dominação europeia e da violência colonial⁹, na introspecção que as águas provocaram e nas visões terríveis do tratamento dado pelos belgas aos nativos, tanto pelas ações práticas quanto pelos discursos sobre os subalternos.

Mesmo tendo argumentos empíricos para a descrição da jornada de Marlow, Conrad valeu-se de um discurso sobre a África e, com seu *Coração das Trevas*, auxiliou na

⁹ Para uma releitura de *Coração das Trevas*, sob as lentes da teoria pós-colonial, ver SANTOS, Lidiana de Moraes, *O encontro da luz com as trevas: uma análise do pós-colonialismo através de Heart of Darkness*. Dissertação de mestrado defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.

construção desse discurso. Dessa maneira, Conrad também participou do que Said denominou Orientalismo, isto é, um vasto conjunto de informações, algumas acadêmicas, algumas somente superficiais, sobre povos chamados orientais. A principal preocupação de Said são os povos do Oriente Médio, todos escritos por “nós” no Ocidente sobre “outros” que estão eternamente em nossa imaginação e construídos por nós de formas variadas. A premissa do orientalismo é a exterioridade, ou seja, no caso do orientalista, poeta ou intelectual, faz o Oriente falar e descreve seus segredos ao Ocidente. Segundo Said, *Coração das Trevas*:

(...) e sua imagem da África estão extremamente implicados e, na verdade, fazem parte orgânica da disputa pela África contemporânea à composição de Conrad. Na verdade, o público conradiano era restrito, e além disso Conrad era muito crítico em relação ao colonialismo belga. Mas, para muitos europeus, ler um texto bastante rarefeito como *Coração das Trevas* era o máximo que se aproximavam da África. E neste sentido restrito fazia parte do esforço europeu em manter o domínio, pensar em traçar planos para a África. Representar a África é entrar na batalha pela África. (SAID, 1995, p. 105-106).

Tendo Foucault como influência, Said (1995; 2011) parte dos mesmos pressupostos: as opiniões sobre o mundo auxiliam nas próprias construções sobre o mundo e, simultaneamente, reforçam a autoridade daqueles que emitem as opiniões, os autores não são autoridades mas, simplesmente, veiculadores de formas de opinião. Certos autores chegam próximo de serem autoridades, fundadores de discursividade, porém, mesmo no caso deles, é a natureza do discurso, não sua existência como autores, que é importante.

Said, por outro lado, vai além de Foucault no que diz respeito ao grau de importância dado ao autor. Foucault acreditava que, em geral, o texto individual do autor, conta pouco. Para Said, o autor é central; filólogos, exploradores, demógrafos, poetas que escreveram tão extensivamente sobre essa parte do mundo são autoridades, oráculos de onde opiniões generalizadas e comuns propagam-se como poder e conhecimento. Said distingue-se de Foucault a esse respeito.

O que mais preocupou Said foram os efeitos do orientalismo na mente eurocêntrica, no grau em que se pode dizer que ele constrói a mente eurocêntrica. Segundo Said, através do discurso:

Os nativos concretos são transformados em seres subservientes e numa humanidade inferior, o colonizador é transformado num escriba invisível, cujo texto fala do Outro e, simultaneamente, insiste em seu caráter científico desinteressado e no aprimoramento contínuo da condição, caráter e costumes dos primitivos, como resultado do contato entre eles e a civilização europeia. (SAID, 1995, p. 220).

Visto isso, mesmo criticando as atitudes do governo belga e o imperialismo de forma geral, Conrad não deixou de ser influenciado por ele, pois *Coração das Trevas* “é uma obra que funciona tão bem porque sua política e sua estética são (...) imperialistas, as quais, nos últimos anos do século XIX, pareciam ser uma política e uma estética, e até uma epistemologia, inevitáveis e inescapáveis” (SAID, 1995, p. 56).

Antes de Conrad e o rio Congo, houve Frisch e o rio Solimões. Rios volumosos e paisagens opulentas, com nativos subservientes, estereotipados e submetidos à lógica do extrativismo. Mesmo sendo o marfim a principal matéria-prima – e objeto de cobiça da empresa no romance de Conrad – os seringais do Congo e da Amazônia eram de espécies distintas, mas concorrentes no mercado internacional, o que acarretava no aumento da exploração e da violência aos seringueiros, por parte dos seringalistas, pela obtenção de maiores quantidades de látex e, conseqüentemente, maiores lucros.

Do outro lado do oceano Atlântico, longe do Congo Belga, a Casa Leuzinger, portadora do nome de seu dono e famosa pelas vistas realizadas na Baixada Fluminense e na região serrana do Rio de Janeiro, localizava-se na Rua do Ouvidor, centro da cidade. Em uma carta de Georges Leuzinger a seu filho Paul, datada de 23 de junho de 1866, registra: “Provavelmente você já viu Frisch. Deve ter gostado dele, como também de suas lindas fotografias”. Segundo Khol, Paul estava em Basileia (Suíça) desde 1863. Portanto, os serviços prestados por Frisch a Leuzinger iniciaram-se depois dessa data. Segundo Senna:

(...) montou então George Leuzinger um completo atelier fotográfico, com todos os aparelhos necessários para viagens pelo interior do Brasil, tendo para esse fim contratado um habilíssimo artista fotógrafo para dirigi-lo [...]. Quando o engenheiro Keller foi em comissão explorar os rios Madeira e Mamoré, Georges Leuzinger mandou um fotógrafo da casa para acompanhar a expedição, que trouxe depois daquelas incomparáveis regiões grande cópia de clichês [...]. Estas

coleções, de grande valor para estudos etnográficos, eram muito interessantes sob qualquer ponto de vista e *muito procuradas por viajantes estrangeiros*. (SENNA, 1908, p. 68-69, grifo nosso).

A fotografia que era vista por seus defensores como uma ode à precisão e à técnica, soma-se à busca por troféus da civilização frente ao selvagem, ao coração das trevas. Georges Leuzinger sabia que o exótico despertava interesse à parcela da população do Rio de Janeiro tanto quanto a viajantes estrangeiros. De acordo com Kossoy:

Não se pode perder de vista que o estúdio fotográfico era, antes de qualquer outra consideração, um estabelecimento comercial. Seu sucesso profissional e comercial estava na razão direta de uma habilidade técnica e artística e seu bom atendimento. O fotógrafo estava a serviço de suas clientes e em função disso utilizava de todos os recursos “interpretativos” para satisfazer as expectativas de seus clientes. (KOSSOY, 2009, p. 118).

Partindo do Rio de Janeiro, a expedição foi de navio até Belém do Pará e de lá subiu o Amazonas em barco a vapor. Em Manaus, os caminhos de Keller e Frisch dividiram-se, como o próprio rio defronte deles, indo Frisch pelo Solimões, com o equipamento para a realização das fotografias, e, Keller, pelo Negro, rumo às medições conforme foi contratado. Frisch rumou até a cidade de Letícia, já na fronteira com o Peru. No lado brasileiro, Letícia ganhou o nome de Tabatinga e foi ali que a série de fotografias de Frisch no rio Solimões teve início, com um posto do Exército e última parada da linha do vapor que vinha de Manaus. Tabatinga, chamada outrora de Freguesia de São Francisco Xavier de Tabatinga¹⁰, era um miúdo povoado, cuja vida orbitava uma fortaleza do mesmo nome, fundada em 1766. Deparou-se com vegetação exuberante, árvores altíssimas, um ronronar imutável do arvoredado e das águas que variavam de tonalidade com a oscilação do Sol.

¹⁰ Consta no acervo da Biblioteca Florestan Fernandes (FFCLH/USP) uma edição fac-similada de 1984 do *Dicionário topográfico, histórico, descritivo da comarca do alto-amazonas*, de Lourenço da Silva Araújo e Amazonas, capitão-tenente da armada. Publicado, originalmente em 1852, serviu-nos de fonte para valores aproximados no que concerne às informações sobre os povoados onde Frisch fez suas paradas.

Sua velocidade era ditada pela vontade do rio, passando por outros pequenos rios, na medida em que via que seria possível fazê-lo, posto que a jangada deslizava lentamente sobre a superfície esverdeada das águas. Em Tabatinga, Frisch viu, majoritariamente, índios ticunas e cambedas, com pouco mais de 200 pessoas dispersas em 20 casas onde plantava-se exclusivamente para consumo, apanhava-se drogas na mata e o cacau era cultivado, sendo Tabatinga era a última parada da companhia do vapor, na fronteira com o Peru (AMAZONAS, 1852). Enquanto esteve por Tabatinga, a luz foi abundante. O posto militar brasileiro naquela localidade era formado por duas casas que eram guarnecidas por quatro canhões apontados para o rio. A fotografia inicial do conjunto retratou dois soldados, um deles deitado de costas para o fotógrafo, enquanto outro encarava o rio com uma espingarda no ombro direito. Abaixo, o mapa contemporâneo à expedição de Frisch, produzido a pedido de Louis Agassiz, pela Matthews, Northrup & Co., Art-Print Works, em Buffalo, Nova York, com a indicação do trajeto de volta de Frisch e cenário das fotografias:

Extensão do rio Solimões percorrida pela expedição de Frisch

Acervo: Biblioteca Brasileira/USP.

Através do catálogo encontrado na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, realizamos o seguinte mapeamento das paradas da expedição para realizar as fotografias: Tabatinga (Letícia), São Paulo de Olivença, Tonantins, Fonte Boa, Tefé, Coari, Codajás e, por último, Manaus.

Atribui-se a Frisch a primazia do registro fotográfico de populações indígenas *in loco* na região amazônica (TURAZZI, 1995; VASQUEZ, 2000). Anteriormente a Frisch, um fotógrafo norte-americano chamado Charles DeForest Fredericks teria percorrido, em 1845, o rio Orinoco (Venezuela) e o Amazonas. Nessa viagem, alguns daguerreótipos teriam sido produzidos e depois perdidos. Quase concomitantemente à viagem de Frisch, um trabalho de fotografia antropométrica foi realizado por Walter Hunnewell, em Manaus, sob encomenda de Louis Agassiz. Tais medições estão arquivadas no Museu de Zoologia Comparada da Universidade de Harvard.¹¹

Com base nessas informações, podemos dizer que a jornada de Frisch foi a primeira em seu porte e extensão da documentação realizada. Frisch e seus dois remadores (em nenhum lugar há registro de seus nomes) transportaram considerabilíssimo peso distribuído entre alimentos, armas, equipamentos e produtos para a realização das encomendas de Leuzinger. O pesado equipamento determinava a expedição às margens do rio, sem poder registrar mata fechada, mata adentro. As fotografias foram feitas a partir de negativos de colódio, solução de nitrato de celulose em partes iguais de éter e álcool, transparente e viscosa, utilizada como veículo para a suspensão dos sais de prata sensíveis à luz, que formam uma camada adesiva sobre negativos de vidro e papéis fotográficos (TURAZZI, 1995).

Frisch não estava acostumado àquele clima. Estava acostumado a um clima temperado, tempo seco, vegetação pouco variada. O principado que o viu nascer era menor que a distância percorrida em dois ou três dias dentro de seu barco a remo por aquelas águas. Possuía outra cultura, outros símbolos e representações internas sobre o local em que se encontrava. Frisch, provavelmente viu o Brasil que Debret, Rugendas, Florence e tantos outros antes dele registraram à mão. Teria que retratar paragens amazônicas que, diziam, também faziam parte do Brasil, apesar dos poucos registros existentes. Vistas do longínquo, do “lado de lá”, eram muito apreciadas e difundidas, apreço esse intensificado pelo advento da fotografia. Frisch deparou-se com uma vegetação extremamente rica, em razão de temperatura constante durante o ano todo. O fotógrafo, oriundo de um cenário bastante distinto – de florestas temperadas decíduas – viu-se impelido pela necessidade do registro e para isso era necessário que o preparo das chapas de vidro se desse no local em que estava fotografando (KHOL, 2006, p. 196).

¹¹ Disponível em: <http://www.mcz.harvard.edu/Departments/Ichthyology/expeditions_thayer_hassler.html>. Acesso em: 30 nov. 2015.

A expedição percorreu um caminho onde o rio é o regente da vida, principalmente nas matas de igapó e de várzea. Às vezes, correntes e quedas d'água geravam um súbito aperto do leito do rio, num espetáculo estrondoso e majestoso de espuma, barulho, rochas encharcadas e redemoinhos que anulavam a monotonia. É o rio que guia o tempo e a vida dos habitantes de suas cercanias, e o fotógrafo fez questão de registrar habitações, indo das mais provisórias moradas dos pescadores de pirarucu e coletores de jenipapo, passando por habitações das populações locais, cabanas de seringueiros até, ao cabo da viagem, construções mais elaboradas, como é possível ver em uma das fotos, em uma Manaus, já em no início de sua modernização desencadeada pela extração do látex.

O clima constantemente quente obriga os habitantes dos igapós e das várzeas a adaptarem suas moradas, deixando-as abertas e com um sistema de armazenamento de mantimentos que privilegia lugares altos dentro da casa, mantendo os mantimentos fora do alcance de animais. Havia um cheiro denso de plantas e terra úmida e o ruído dos insetos era intenso.

As desventuras inevitáveis da expedição (calor, insetos, chuvas etc.) tornam mais improváveis e admiráveis a realização das fotografias, devido à fragilidade dos frascos e, ainda, à maior fragilidade dos negativos de vidro e sua resiliência frente aos caprichos do clima, do balançar do barco e 1.900 km de um serpentear de rio. A umidade do ar embaçava as lentes da câmera, o que exigia o dobro de cuidado para que os negativos – já racionados – não se perdessem devido a interferências nas lentes. O que lhes faltava de conforto e estrutura para a realização das imagens sobrava-lhes em muito, o essencial da fotografia: a luz.

Descendo o rio, passaram por São Paulo de Olivença e depois por Tonantins. Povoada por caiuvicenas, passés e ticunas, Espírito Santo de Tonantins vivia da pesca de pirarucu e de peixe-boi. Da selva, os habitantes extraíam ervas e a agricultura era para sustento próprio. Ouviam-se grupos de papagaios zigzagueando e gritando entre as árvores, ou cordatas garças rosadas, equilibradas numa perna só, recebendo o calor do sol numa ilhota, carapaças de tartarugas cuja cor parda destacava-se em águas um pouco mais descoradas e, às vezes, o dorso áspero de um jacaré vacilando na margem. Nos dias de maior calor havia nuvens de mosquitos. Tédio, monotonia de paisagem e de sons, era constante. O barco desceu pelo rio, cuja largueza crescia até as praias ficarem fora do alcance dos olhos. Depois, quando as margens se aproximavam, às vezes os cipoais e troncos das árvores altíssimas sobrevoavam a jangada. (LLOSA, 2010).

A Vila de Santa Thereza de Tefé ficava a 516 km da tangência do Solimões com o Negro e foi fundada como uma missão jesuíta por Samuel Fritz. Quinze anos antes da

chegada de Frisch, Tefé contava com 840 pessoas em cerca de 100 casas, sendo a população composta de achouaris, cocurunas, coratis, janumás, javanas, jumas, juris, hiupiuás, manaos, passés, sorimões, tauanas, tupivás, uaiupis e xamás, que plantavam, além dos gêneros nutrientes, algodão, café e tabaco, tudo em pequena escala; pescavam pirarucu, manufaturavam manteiga de peixe-boi e de tartaruga; apanhavam castanhas e cacau em abundância e criavam algum gado.

Seguindo o rio, a expedição achou a Freguesia de Santa Anna do Coari e lá se deparou com cataxis, irijus, jumas, jurimauas, passés, purus, sorimões, uamanis e uaupés, que juntos somavam 780 pessoas, divididas em 180 casas. Havia excedente no que era plantado para o sustento de seus habitantes, possibilitando o comércio. Além disso, plantavam tabaco e algodão e manufaturavam panos e redes de algodão e esteiras de palha; pescavam pirarucu, assim como fabricavam produtos provenientes do peixe-boi e da tartaruga; apanhavam cacau, salsa e capaúba. A penúltima parada para registro é Codajás (ou Codayaz), que vivia da produção do azeite de tartaruga e de peixe-boi. Diferentemente dos outros entrepostos, Codajás contém alguns estabelecimentos rurais.

Com base nas legendas do catálogo, podemos calcular o número dos grupos com os quais Frisch travou contato. Vemos o registro de ticunas (ou tukún), miranha (ou mirânia), caixana (ou kayuisana), amauá, pacé (ou passé), mura e maravá (ou marawá). Não há datação nas fotografias, mas temos uma pista da duração da expedição a partir das legendas no folheto. As legendas revelam aspectos de uma concepção de mundo subserviente a interesses econômicos ancorados em uma busca pelo exótico. Há nas legendas das fotografias uma busca por classificação dos retratados. A numeração das fotografias não condiz exatamente com o trajeto da expedição. Entretanto, há, sim, uma tentativa de que isso seja feito, visto que as primeiras fotografias são, segundo informações do folheto da casa Leuzinger, feitas em Tabatinga, e as últimas já em Manaus. Mesmo que no título do documento conste “Descendo o rio em um barco com dois remadores, desde Tabatinga a Manaus”, a ordem numérica do conjunto não condiz precisamente com o trajeto. Sobre isso, as Figuras 8, 9 e 35 nos são elucidativas.

Sobre essas fotografias, vemos que se trata do mesmo cenário, sendo que a primeira mostra três índios que estariam em caça, chamados por Frisch de canibais, a segunda com duas índias e a outra apenas com uma palmeira. Baseando-nos nas fotografias sobrepostas às informações do folheto, calculamos aproximadamente o período que Frisch chegou à Amazônia e em qual estação deu-se a maior parte do percurso da expedição. Na Figura 20 do conjunto, vemos uma mulher e um homem, estando ela no primeiro plano, dentro de uma

habitação provisória. O homem, ao fundo, ao lado de outra habitação, também provisória, um pouco mais simples. Ambas possuem uma rede em seu interior e os sujeitos retratados olham para a câmera. Apresentando o mesmo terreno arenoso, estão duas fotografias (Figuras 22 e 23) que Frisch fez de um jacaré, que provavelmente foi morto para a realização da segunda fotografia.

Conforme mostramos, as florestas de igapó em tempos de relativa seca costumam formar praias arenosas devido ao baixo nível dos rios. Segundo o catálogo da Casa Leuzinger, a Figura 20 foi feita em uma praia na boca do rio Japurá, afluente do rio Solimões. O Japurá se encontra com o Solimões nas proximidades de Tefé, no meio da descida de Frisch até Manaus.

Na região amazônica, o menor índice pluviométrico dá-se, normalmente, entre os meses de maio e setembro. Depois de meses num pequeno barco/estúdio/casa, Frisch desembarca em Manaus, com o aspecto bastante diferente de quando partiu dali em um vapor rumando a Letícia. Estava barbado, cansado, provavelmente fraco de corpo e rico em experiências. Durante o percurso viram moscas azuis, grandes e zumbidoras, que atacavam dia e noite com picadas; temporais que, às vezes, caíam nas suas cabeças, deixando-os encharcados e espelhando pelo chão riachos escorregadios de água, lama, folhas e árvores mortas; bandos de papagaios e macaquinhos brincalhões; muitos tipos de pássaros e iguanas cujas peles rugosas se confundiam com os galhos e troncos a que aderiam e vitórias-régias com suas assombrosas folhas arredondadas boiando nas lagoas como balsas.

A paisagem manauara apareceu a Frisch com um clima cálido que era atenuado por fortes ventanias. Viu uma cidade pré-Belle Époque, ainda sem a opulência impulsionada pela economia gomífera, ainda sem as grandes avenidas (re)feitas aos moldes das reformas ocorridas nas grandes cidades brasileiras, influenciadas pelo trabalho de Haussman, em Paris. Segundo Santos Jr:

Foi na última década do século XIX que grandes obras públicas foram erigidas, com a implantação de medidas que eram consideradas civilizadoras e modernizantes. Foi nesse momento que a sociedade local, ou pelo menos suas elites, iniciaram uma identificação própria, vista como representação da Belle Époque, enaltecendo a cidade de forma ufanística e objetivando suas sincronias com o que era avaliado como moderno e civilizado em eixos do sudeste e de fora do país. Foi com a imagem de prédios que se tornaram emblemáticos, na ocasião

da transformação da cidade, que Manaus ficou conhecida como Paris das Selvas. (SANTOS, JR., 2007, p. 120).

Nos registros que Frisch fez de Manaus, não vemos, ainda, uma “Paris das Selvas”, posto que ela, até então, não existia. Vemos uma localidade simples, com um porto movimentado e também simples que, apenas em 1902, seria modernizado e explorado por uma empresa inglesa – a *Manáos Habour Limited* –, incumbida de edificar um porto moderno, funcional, privilegiado, que se tornaria símbolo da modernidade da cidade, por onde chegavam visitantes; era palco do desfile das máscaras das elites em seus passeios dominicais e em suas atuações dos próprios ideais; dali chegavam as notícias do mundo, assim como viabilizava o escoamento do látex, possibilitando, dessa forma, a configuração econômica da cidade.

A Manaus experienciada por Frisch era cortada por grande número de igarapés e possuía três bairros: o de São Vicente (a oeste), o da Matriz (no centro) e o dos Remédios (a leste). Era enfeitada por uma praça e cerca de vinte ruas, curtas, estreitas, ainda por calçar e iluminar. As casas eram cobertas de telha e poucas com fundações sólidas, mas pareciam cômodas, espaçosas e desafogadas. Ao contrário do Rio de Janeiro, Frisch viu poucos sobrados e lojas que careciam de bom gosto. De aspecto frágil, ligeiro, as duas igrejas que a cidade possuía eram a matriz de Nossa Senhora da Conceição e a capela de Nossa Senhora dos Remédios. A população era dividida em banibas, barés, passés, paianás, uerequenas e manaos. Contava com 900 brancos, 2.500 mamelucos, 4.800 indígenas, 640 mestiços e 380 escravos, abrigados em 900 casas dispersas. A descrição da cidade feita por Agassiz, pouquíssimo tempo antes, bate com as informações colhidas através das fotografias Frisch:

Que poderia dizer da cidade de Manaus? É um pequeno aglomerado de casas, metade das quais parece prestes a cair em ruínas, e não se pode deixar de sorrir ao ver os castelos oscilantes decorados com o nome de edifícios públicos: Tesouraria, Câmara Legislativa, Correios, Alfândega, Presidência. Entretanto, a situação da cidade, na junção do Rio Negro, do Amazonas e do Solimões, foi das mais felizes na escolha. Insignificante hoje, Manaus se tornará, sem dúvida, um grande centro de comércio e navegação. (AGASSIZ, 1975, p.127).

Manaus era o centro administrativo da comarca e possuía quatro companhias da Guarda Nacional. Cultivavam-se algodão, café e subgêneros alimentares. Pescava-se pirarucu, manipulava-se manteiga de tartaruga. Peixes e aves em abundância, mas carne de gado comia-se apenas aos domingos, e com um pouco mais de frequência em tempos de enchente, quando o gado descia do rio Branco. Os que dispunham de mais recursos vestiam-se à moda, asseadamente. Falavam bem o português, como também usavam muito a língua geral (AMAZONAS, 1984, p. 112).

Categorias como Estado e Nação parecem diluir-se pelo fluxo das águas e as fronteiras mostram-se móveis, estando o fixo onde o rio assim o ditar. Dessa forma, alerta Pizarro, não podemos considerar que:

(...) a Amazônia como região se reduz apenas ao vale do Rio Amazonas (...). Há diversos critérios para definir todo este território, pois uma coisa é falar da bacia amazônica e outra bem diferente é falar do “domínio” amazônico, que se estende além da bacia (...). Os mais ortodoxos incluem nesta região as alturas nevadas dos Andes e numerosos vales interandinos, cuja geografia não guarda nenhuma relação com a visão universal sobre a Amazônia. (PIZARRO, 2012, p. 25).

A abundância de luz compensou algumas dificuldades da viagem, sendo ela o elemento fundamental para o registro do recorte, do congelamento da história. Para Brizuela:

A bacia amazônica, na qualidade de cerne do vasto território sul-americano, é o centro impossível de ser conquistado. Se essa bacia se torna um dos lugares mais notáveis de uma natureza superabundante, não surpreende que, quando a natureza é associada ao sol, também seja esse mesmo lugar que se torna sua metonímia. Assim como o sol, o Amazonas também se torna um tropo para o Brasil, representando o coração pulsante e selvagem dessas terras. (BRIZUELA, 2012, p. 88).

Em um projeto de nação ainda no início do processo de formação e buscando identidade, as fotografias de Frisch desempenharam o importante papel de trazer para perto lugares distantes, eliminando o espaço e recortando vastidões. Como fotógrafo-viajante, ele

travou contato com espaços inexplorados, apenas conhecidos por alguns poucos, que tinham acesso a pinturas ou desenhos sobre esses lugares longínquos. Mesmo ainda não sendo acessível a todos, não é errado dizer que a fotografia permitiu maior acesso ao que era remoto, utilizando-se da luz, o mais democrático fenômeno existente sobre a Terra.

A paixão de D. Pedro II pela fotografia fez com que ele enviasse expedições para fotografar todo o Império na tentativa de “oferecer uma versão precisa de um atlas do país” (BRIZUELA, 2012, p. 45). Ainda, segundo Brizuela, a paixão do Imperador pela fotografia, somada à ideia de que os trópicos são o lar conceitual e epistemológico da fotografia no século XIX, “foi no Império brasileiro, mais do que em qualquer outro território nacional, que a fotografia atuou como elemento fundamental do projeto de uma nação moderna” (BRIZUELA, 2012, p. 16). A tese da autora é que a fotografia participou da fundação e da permanência desse império e o uso da fotografia de paisagem, como meio de apropriação e visualização do espaço, ajudou a definir um inédito “Atlas do Brasil” para o moderno Estado-Nação. Segundo Cunha:

O Brasil independente marca um retrocesso no reconhecimento dos direitos indígenas: no mesmo período em que o índio se torna o símbolo da nova nação, nega-se-lhe tanto a soberania quanto a cidadania [...]. A negação da soberania não deve surpreender: no Brasil, o Estado precedeu a nação. Todos os estadistas, desde a Independência, colocaram o problema da construção desta nação. Fizeram-no, no entanto, a partir das premissas da Revolução Francesa: a cada Estado devia corresponder uma única nação. A soberania das nações indígenas, que não constituía problema em períodos anteriores, passa a ser escamoteada. Não se admite, nesse início do século XIX, que os índios possam constituir sequer sociedades dignas desse nome. (CUNHA, 1987, p. 63-64).

Conforme salientou Cunha no trecho supracitado, o Brasil independente seguiu outro rumo no que concerne às políticas indigenistas. Durante a colônia, os índios eram tidos como tributários do reino e, depois das leis pombalinas, que concederam a plena liberdade a todos os índios do Brasil, mesmo os índios das matas e florestas foram ponderados vassalos do rei. (MOREIRA, 2009, p. 7).

Contudo, são os *Apontamentos para a civilização dos Índios Bravos do Império do Brasil*, de José Bonifácio de Andrada e Silva, apresentados em 1823, que dão norte aos debates indigenistas do Império e até na República. Para o autor, é necessário que os índios sejam absorvidos pela civilização por meios pacíficos, através da catequese, do comércio e da miscigenação, visando à criação de um amálgama que permitisse que a nação fosse una. (MOREIRA, 2009, p. 5). Contudo, ainda na Assembleia Constituinte¹², o debate sobre a situação dos indígenas era o mesmo que ocorria em relação aos escravos, se poderiam ser considerados membros da sociedade brasileira e, portanto, cidadãos brasileiros, ou meramente habitantes do Brasil. Sobre o tema, elucida-nos Grinberg:

Havia habitantes do Brasil que, mesmo tendo nascido no país, não podiam ser considerados cidadãos, porque não eram membros da sociedade. Mais do que isso, havia habitantes do país que não podiam ser cidadãos porque, mesmo sendo brasileiros, eram propriedade de outros brasileiros. Olhando retrospectivamente, a questão parece ser de fácil solução: esta não era a primeira sociedade na qual conviveriam escravos e cidadãos (embora seja forçoso dizer que seria uma das últimas a tolerar tal situação) [...] não havia nenhum consenso sobre o que era ser brasileiro nem sobre o que era ser cidadão brasileiro, quanto mais para se dizer quais as qualidades de um e de outro. (GRINBERG, 2002, p. 110-111).

Visto isso, aqueles que vemos nas fotografias de Frisch são tidos meramente como habitantes do Brasil, nem sendo citados na Constituição de 1824. Eram cidadãos de um Brasil distante e, mesmo filhos deste solo, desconheciam suas próprias terras, repletas de lendas e imaginários, alimentados por relatos de viajantes.

¹² Nela, argumentou o deputado Montezuma com uma perspectiva conservadora: “Agora pergunto eu, um Tapuia he habitante do Brasil? He. Um Tapuia he nascido no Brasil? He. Um tapuia he livre? He. Logo é cidadão brasileiro? Não, [...] pois os Índios no seo estado selvagem não são, nem se pode considerar como parte da grande família Brasileira; e são todavia livres nascidos no Brasil, e nelle habitantes. Nós, he verdade, que temos a Lei que lhes outorgue os Direitos de Cidadão, logo que elles abracem nossos costumes, e civilisação, antes disso porém estão fora de nossa Sociedade.” Diário da Assembleia Geral Constituinte, e Legislativa do Império do Brasil, Seção de 23 de setembro de 1823, p. 90, in Vânia Maria Losada Moreira, op. cit. p.7.

Ao cabo da expedição, segundo Khol (2006), Albert Frisch retornou ao Rio de Janeiro, onde auxiliou Leuzinger na edição das fotografias. Seguiu de lá para Montevideu e depois Buenos Aires, cidade pela qual nutria especial carinho.

Deixou, então, a América do Sul a caminho de Paris, de onde havia saído onze anos antes, cheio de expectativas. Retornou com o corpo marcado pelo vivido, como uma chapa fotográfica que apreende a luz, agora fotógrafo profissional, experiente, honrado na Exposição de 1867. Apresentou seu currículo e suas histórias aos donos da loja Lemer cier & Cie., onde trabalhou até ser expulso da França quando da eclosão da guerra contra a Prússia, em 1870, perdendo tudo o que tinha.

Em Munique, onde se instalou, aprendeu a técnica da colotipia, com Joseph Albert (1825-1885), inventor e fotógrafo da corte da Baviera. Contudo, ainda não era hora de deixar de viajar. Foi até a Nova York para implantar o processo da colotipia na empresa Bierstad & Co., cujo ambiente era profissionalmente bastante favorável. Mas um grave envenenamento com cromo, contraído durante o trabalho, fez com que retornasse à Alemanha, abandonando a colotipia por um tempo, indo trabalhar em uma fábrica de água mineral.

Em 1873, aos 33 anos, fundou a Frisch & Co., produzindo colotipias e fotografias. No ano seguinte, mudou-se novamente, associando-se com o fotógrafo Johannes Henrich Franz Nohring (1843-1913), em Lubeck, norte da Alemanha. Não obstante, mudou-se para Berlim, em 1875, onde se aquietou e abriu a Kunstanstalt Albert Frisch, especializando-se em fotografia. Ali trabalhou até sua morte, em maio de 1918.

Capítulo 3

A Amazônia nas fotografias de Christoph Albert Frisch

"(...) Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre."

Fernando Pessoa – “Ulisses” – Estrofe III

Tanto a fotografia como técnica e a história como ciência buscaram por consolidação durante o século XIX. Enquanto demais ciências como a arqueologia, as ciências biológicas, a geografia, a antropologia, a sociologia e a história da arte já contavam com o auxílio da fotografia, a história positivista ainda se prendia apenas à palavra dos documentos oficiais. Artífices da palavra, os historiadores, e a história como ciência, buscaram no documento escrito sua legitimação.

Antes da revolução documental promovida pelos expoentes da *Escola dos Annales* e da eventual elevação das imagens visuais ao patamar de documento, o astrônomo Francesco Bianchini afirmou o potencial cognitivo da imagem, em 1747, com seu *La istoria universale provata com monumenti e figurata com simboli*. Os símbolos passaram a ser tratados como meio de informação, como prova histórica (SCHNAPP, 1994, p. 90 apud MENEZES, 2012, p. 250). Quando apontaram para a possibilidade de o pesquisador se debruçar sobre qualquer vestígio da ação humana no tempo, os *Annales* também alforriaram a imagem visual.

Marc Ferro (2010) indagou qual é o ambiente da imagem e o que ela poderia fazer em uma ciência cercada por estruturas, algarismos e séries demográficas. Para o autor, a imagem também é um documento histórico e agente da história numa sociedade que a recebe e também a produz. Sendo a imagem mensageira de uma história, pode ser aproveitada na edificação de uma contra-história, numa contra-análise, *vis-à-vis* a história oficial dos grandes arquivos, dos documentos oficiais. Ferro observou a imagem como um produto, cujo valor também se mede pela abordagem sócio-histórica que autoriza e não apenas por aquilo que testemunha, ou seja, sua crítica à imagem se integra ao mundo que a rodeia e com o qual

mantém contato, necessariamente. Ao analisar um documento é mister ponderar também a sua função, assim como as condições de sua produção, uma vez que não existem documentos politicamente neutros.

Portanto, pensar nas decisões tomadas pelo fotógrafo/*cameraman*, no ato da realização da imagem, suas escolhas, assim como as escolhas de quem, porventura, o contrata. Todas essas informações são de vital importância na utilização de imagens como fonte (FERRO, 2010). Cumpre, então:

(...) partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentindo do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, como o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-los. (FERRO, 2010, p. 32).

Entretanto, infelizmente, a ciência história aproximou-se tardiamente das imagens visuais, sendo grande o número de ciências que delas se utilizava, principalmente da fotografia.

As causas dos desentendimentos entre historiadores e a imagem visual, segundo Ulpiano Menezes (2012), residem no fato de o documento visual ter saído da senzala, mas não ter entrado na casa grande, não por ignorância, por parte do historiador, do *status* de documento que as imagens visuais efetivamente têm, e, sim, pela ausência do real tratamento delas como tal. De acordo com Menezes, isso se deve a uma formação preponderantemente logocêntrica com desconfiança ao que possa ter caráter afetivo, somada ao fato de que a palavra, como não poderia deixar de ser, é seu meio de expressão. Quando o historiador não consegue moderar a força da palavra, a imagem torna-se um mero recipiente frágil de significação, duplicando o discurso verbal. Assim, mesmo que os *Annales* tenham libertado a imagem visual para suas possibilidades documentais, a ela ainda é atribuída uma “cidadania secundária”. O caminho que Menezes aponta é a consideração do documento visual como coisa material, como artefato. Para o autor:

(...) uma das consequências imediatas da aceitação da natureza artefactual da imagem é que se torna indispensável pesquisar sua vida pregressa. Com efeito, a imagem teve uma vida pregressa antes de se recolher (ao fim de sua primeira existência social) a museus, arquivos,

coleções, galerias, gabinetes, repertórios, e assim por diante. É nesse particular estado de descarte que temos acesso a ela. Trata-se, efetivamente, de descarte dentro de um ciclo de vida que, entretanto, abre espaço para um novo ciclo – que poderíamos denominar documental. (MENEZES, 2012, p. 254).

Pesquisar a vida pregressa da imagem, segundo Menezes, implica, em um primeiro momento, “desdocumentalizá-la”, retratar os caminhos que ela percorreu procurando por pistas “antes de ser diagnosticada e aposentada e receber o *status* de documento” (MENEZES, 2012, p. 255). No trato com os documentos visuais, foi na arqueologia que Menezes buscou aporte metodológico, entendendo que os artefatos, em suas trajetórias, “podem aclarar condições materiais da produção/reprodução social – e, ainda, chamar a atenção para integrar a visão ao conjunto de nossos demais sentidos” (MENEZES, 2012, p. 255).

Vimos nos capítulos anteriores os elementos que impulsionaram a realização da expedição fotográfica de Frisch. Voltamo-nos agora à análise das imagens fotográficas, inserindo-as no contexto do desenvolvimento da técnica e das discussões que, ao longo do século XIX, defendiam e atacavam sua autenticidade artística e documental, posto que:

(...) trabalhar historicamente com imagens obriga a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação, consumo e ação. Isto não significa que a pesquisa deva desembocar numa *summa enciclopédica* – inclusive porque convém que a pesquisa histórica deve ser triangulada por problemas. (...) o potencial de cada componente pode apresentar variações consideráveis, impedindo que se defina *a priori* uma estratégia padrão. Seja como for, não é possível continuar privilegiando o estudo da imagem em si, distinta de sua biografia, sua carreira, sua trajetória. (MENEZES, 2003, p. 148).

Buscamos, no que tange aos aspectos técnicos das imagens fotográficas, empregar os conceitos de Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes (2003; 2012), Solange Ferraz de Lima (1991) e Vânia Carvalho (1991), que em suas pesquisas tratam a fotografia como um artefato, apontando para a necessidade de voltarmos ao documento visual para indagar as razões pelas quais eles podem trazer esclarecimentos, mais que as próprias imagens, sobre alguns aspectos da sociedade.

A questão que envolve a autenticidade das fotografias em seus sentidos mais recorrentes – a autenticidade autoral e autenticidade no sentido de testemunho, de prova – deriva da própria natureza indicial da fotografia, ou seja, alguma coisa estava ali, defronte à câmera, que marcou a chapa fotográfica. Essa marca, um tipo específico de signo, um índice, é próprio da fotografia (MENEZES, 2003, p. 138). A partir dessa natureza indiciária, sob a forma de produção da fotografia, constituiu-se uma noção de veracidade, de verossimilhança, de realismo na fotografia, que deriva de uma ideia de testemunho/prova. A natureza indicial da fotografia permitiu que se construísse o índice como testemunho, o que não é verdade, pois segundo Carvalho, a fotografia:

(...) não é espelho do real, nem puro reflexo de outros níveis do sistema. A imagem tem uma função ativa – produzir representações. A mentalidade capitalista, portanto, não se define apenas como um conjunto abstrato de valores e normas, como um espírito sem corpo. Ela possui um rosto, ou melhor, vários rostos e não há motivo para não queremos conhecê-los. (CARVALHO in FABRIS, 1991, p. 201).

Para transformar essa marca, esse traço em testemunho ou prova existe a sociedade e seus circuitos, que irão legitimar, ou não, aquilo como uma coisa válida. Assim sendo, segundo André Rouillé:

A nova sociedade industrial tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. Foi o que a projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava. (ROUILLÉ, 2009, p. 31).

O alemão Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte, costumava dizer, diante de imagens, que “Deus está nos detalhes” (OLIVEIRA, 2016). Do mesmo modo, e com o mesmo

olhar arguto, o crítico de arte italiano Giovanni Morelli (1816-1891) desenvolveu um método que leva seu nome, método morelliano ou método indiciário, publicado em um conjunto de ensaios escritos entre 1874 e 1876, que consistia na busca por pistas, indícios, sinais em pinturas, tais como unhas, orelhas etc., com o intuito de classificar, catalogar e identificar a autenticidade de obras de arte. O método indiciário baseia-se na observação desses sinais e, a partir deles, dirige-se a restaurar um todo – de uma realidade ou de uma personalidade e permite uma alteração de foco para o mais particular, para “pormenores negligenciáveis” (GINZBURG, 1989, p. 144), que podem indicar tanto a autoria de uma obra quanto a natureza psicológica do artista.

Assim, os pequenos detalhes, quase insignificantes para um olhar não treinado, nas mãos de Morelli, tornavam-se elemento-chave para a inteligibilidade do todo. Freud relata, em seu *O Moisés de Michelangelo* (1914), a importância que Morelli tem para o desenvolvimento da psicanálise, principalmente no que tange a atenção necessária aos pequenos indícios que revelavam aspectos do inconsciente de seus pacientes:

Creio que seu método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou ‘refugos’ da nossa observação. (FREUD, 1914, apud GINZBURG, 1989, p. 147).

A história por excelência se vale desse paradigma para, a partir da leitura de fontes, dos sinais e dos pormenores, recuperar o passado. O paradigma indiciário permite ao historiador especular, imaginar, como provavelmente tenham sucedido os fatos, iniciando seu trajeto com uma leitura de minúcias que revelem o contexto geral e a profundidade do problema, até então ignorados. Segundo Ginzburg:

Morelli propusera-se buscar, no interior de um sistema de signos culturalmente condicionados como o pictórico, os signos que tinham a involuntariedade dos sintomas (e da maior parte dos indícios). Não só: nesses signos involuntários, nas miudezas materiais (...) comparáveis às palavras e frases prediletas que a maioria dos homens, tanto falando quanto escrevendo introduzem no discurso às vezes sem intenção, ou

seja, sem se aperceber, Morelli reconhecia o sinal mais certo da individualidade do artista. (GINZBURG, 1989, p. 171).

Assim sendo, no decorrer deste capítulo buscaremos evidenciar, nas fotografias, sinais que auxiliem na compreensão das intenções do fotógrafo e da interação das fotografias de Frisch na Amazônia com a lógica discursiva do colonialismo, que estão profundamente ligadas com as demandas de seu tempo, tais quais a técnica, a busca por exatidão, o interesse pelo exótico e sua catalogação.

Como argumentamos no capítulo Capítulo 1, o mito das mulheres guerreiras amazonas e sua tutela das riquezas da selva, surgido da convergência entre o imaginário europeu ao dos povos da Amazônia, auxiliou na construção da imagem que foi associada a ela nos séculos posteriores e que foi potencializada no século XIX, graças ao aumento das demandas do mercado internacional por matérias-primas impulsionadas pela Revolução Industrial. Na Exposição Universal de 1867, a Amazônia foi representada como terra de riquezas à disposição da lógica do mercado internacional, da indústria do Velho Continente. No auxílio da construção de uma representação da Amazônia, as fotografias de Frisch tomam parte importante.

Visto isso, consideramos fundamental pensarmos a fotografia como representação e, para isso, compartilhamos a contribuição proporcionada por Henri Lefebvre (2004) à teoria das representações, na qual aborda as representações não apenas como interdição ao conhecimento, mas como mediações, como detentoras do possível, da utopia, do que pode vir a ser, criadora de novos caminhos para que a vida possa passar, já que, segundo Lefebvre, sem representações não há vida. Assim, dialeticamente, rompe-se com a lógica formal e com as dualidades bom ou mau, falso ou verdadeiro, sagrado ou profano etc., buscando favorecer a lógica dialética, com contradições e movimentos.

As representações são dimensões do vivido, com suas bases na realidade. São detentoras de subjetividade e não somente impostas pelo exterior ao indivíduo. Para Lefebvre “as representações também vêm de dentro, contemporâneas à constituição do sujeito, tanto na história de cada indivíduo como na gênese do indivíduo em escala social” (LEFEBVRE, 2004, p. 22). Para abandonar os dualismos, Lefebvre propôs, partindo de Hegel, pensar as representações triadicamente: representado, representante, representação. A partir daí, pensar a fotografia como tríade a liberta das discussões que circundam sua autenticidade, deslocando reducionismos. Segundo Souza:

Pensando na fotografia como uma representação, criamos a partir daí um objeto que para ser pensado criticamente, demanda um conjunto de práticas e métodos que informem não apenas acerca do objeto em si – a foto – mas também acerca do que poderíamos chamar de conteúdo histórico do objeto. A foto deve ser observada em si – em sua estrutura interna – tema, objeto, problemas recursos técnicos, etc. – e, concomitantemente, em sua estrutura externa, naquilo que desempenhou papel significativo na sua constituição – os aspectos históricos, sociais, culturais, mentais, o cotidiano de sua produção. (SOUZA, 2006, p. 102).

Partindo de Lefebvre, José de Souza Martins (2008) trabalhou a fotografia como uma forma de representação e, dessa maneira, a imagem fotográfica abre mão da dualidade verdadeiro *ou* falso e passa a ser verdadeira *e* falsa ao mesmo tempo; falsa porque escamoteia algo e verdadeira porque revela algo. Em uma perspectiva triádica, a imagem nos faz tomar “consciência de que o próprio fotografado interfere na composição e no dar-se a ver para a concretização do ato fotográfico. Ou seja, o fotografado também é agente da fotografia”. (MARTINS, 2008, p. 15). Se tomadas como representações oriundas do vivido, as fotografias podem ser utilizadas como “documentos de sociabilidade” e expressões da diversidade de mentalidades, tornando-se então um recurso metodológico para os meios de observação das realidades sociais (MARTINS, 2008, p. 18). Portanto, o estudo da imagem da Amazônia nas fotografias de Frisch, através da contribuição de Lefebvre à teoria das representações, permite:

(...) entender o processo pelo qual a força do representado se esvai, suplantada por seu representante por meio da representação, e como essa representação distancia-se do *vivido* e se multiplica, manipulando o *vivido*. As representações interpretam e, ao mesmo tempo, interferem na prática social, fazem parte da vida e dela só se distinguem pela análise. (JAHNEL, LUTFI, SOCHACZEWSKI in MARTINS, 1996, p.89).

Logo, ao tratarmos a fotografia como representação, ela passa a ser uma forma intermediária do conhecimento das coisas (SOUZA, 2006, p. 101). Visto que o século XIX foi marcado pela busca da exatidão e pelo louvor da técnica, cumpre agora inserir Frisch e suas

fotografias, a partir da natureza, naquele contexto e investigar que elementos possibilitaram a realização das fotografias que chegaram até nós, assim como os indícios nelas que apontam para a produção e reprodução dos principais elementos constitutivos do discurso colonial.

Os materiais utilizados por Frisch nos dão indícios sobre o estado da arte da técnica fotográfica naquela altura do século XIX e de como ela já havia se firmado e aceita como modo de produção de representações cuja exatidão lhe conferia o *status* de documento, de índice do real.

Enquanto Frisch percorria a extensão brasileira do rio Solimões no final de década de 1860, a fotografia como forma de expressão, como linguagem, ainda estava em processo de expansão. Portanto, situar Frisch como fotógrafo-viajante na Amazônia implica na investigação de como a fotografia evoluiu naquele período até que pudesse ser realizada fora dos estúdios e como o aperfeiçoamento da técnica permitiu a tomada de vistas em ambientes os mais diversos.

A relação da fotografia com a sociedade do século XIX, segundo Fabris (1991), pode ser dividida em três etapas: a primeira corresponde de 1839 aos anos 1850, quando a fotografia se restringia a um pequeno número de amadores de classes abastadas, possibilitados de custear os preços exigidos por artistas fotógrafos. A segunda etapa tem início em 1854 com a introdução do cartão de visita fotográfico (*carte-de-visite photographique*) por Desderi, o que possibilitou o acesso de muitos aos retratos, antes restritos a poucos, graças ao barateamento dos produtos e o aumento da produção em escala industrial. A terceira etapa deu-se por volta de 1880, quando a fotografia tornou um fenômeno comercial, o que correspondeu não apenas a um dos esteios do pensamento liberal, então dominante, mas respondeu também às exigências econômicas, representando a passagem de um mercado restrito a um mercado de massa (FABRIS, 1991, p. 16). Segundo Carvalho,

A princípio, as paisagens daguerreotipadas eram caras e a comercialização dificultada pelo seu caráter de exemplar único. Os trabalhos fora do estúdio, realizados por Compté, Morand e Buvelock, tinham por finalidade apenas divulgar o novo processo. Com o aparecimento das técnicas com vidro e papel, que permitiam a reprodução a partir do negativo, o fotógrafo adquire maior flexibilidade, não precisando estar exclusivamente ligado à produção de retratos. (CARVALHO, in FABRIS, 1991, p. 203).

A introdução do colódio úmido, utilizado por Frisch enquanto estava na Amazônia, deu-se na esteira dessa necessidade de rapidez e massificação da fotografia. O que antes, com o daguerreotipo, era único, passou a ser reproduzível em escala industrial. Contudo, o processo do colódio era ainda bastante complicado: a placa deveria ser preparada imediatamente antes da fotografia e revelada logo em seguida na câmara escura; todas as operações não poderiam durar mais do que quinze minutos, o que poderia variar de acordo com o clima e a umidade do local.

O processo fotográfico do colódio úmido foi inventado, em 1848, pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857), mas apenas introduzido no mercado em março de 1851. Archer descobriu que o colódio, uma solução viscosa de piroxilina, quando misturada a outros reagentes e em contato com nitrato de prata, tornava-se sensível à luz. A técnica consistia na aplicação do colódio, ainda líquido, em uma placa de metal ou vidro que deveria estar bem limpa, criando, então, uma película muito fina.

Segundo Rouillé (1988), a inovação do colódio resultou decisiva, tornando a fotografia potencialmente capaz de destronar o daguerreotipo, pois, os raios luminosos passaram a ser capturados com rapidez, provocando uma mudança radical à prática profissional da fotografia, eliminando o daguerreótipo dos estúdios, modificando todo o equipamento das tomadas de vistas, firmando-se como procedimento dominante até os anos de 1870.

O uso do colódio permitiu a captura do espaço-tempo com uma “exatidão” ótima, já que de uma parte o cristal que substituiu o papel deu ao negativo maior precisão e, por outro lado, o colódio úmido completou uma das condições necessárias para a exatidão da reprodução: a rapidez. Apesar das qualidades do colódio, a instantaneidade estava ainda longe de ser adquirida. Durante as décadas seguintes ela seria objeto de investigação, já que sem ela, como disse Disderi, “não há exatidão na representação da natureza” (ROUILLÉ, 1988, p. 30).

A exibição de fotografias provenientes de diversas casas fotográficas francesas e inglesas na primeira Exposição Universal de Londres, em 1851, elucida que a fotografia já havia alcançado enorme prestígio e admiração justamente pela sua capacidade de exatidão. Até então o processo de captação da luz feito pelo daguerreótipo era o mais louvado.

A pesquisa da reprodutibilidade e, além dela, da multiplicidade das imagens, se inscreve no marco das transformações que se sucederam à Revolução Industrial. A máquina passou a substituir, cada vez mais, numerosos campos do trabalho manual e a ganância se converteu em primeira finalidade da atividade econômica. A expansão da produção das provas

fotográficas propôs-se produzir mais e mais barato. Supôs uma resposta à demanda de imagens por parte de categorias sociais em ascensão (ROUILLÉ, 1988, p. 31).

A segunda Exposição Universal, celebrada em Paris, em 1855, registrou as transformações no campo da fotografia e o desaparecimento quase que completo das provas daguerrianas que se haviam mostrado numericamente superiores na Exposição de Londres, em 1851. A eliminação progressiva da albumina dos daguerreótipos em benefício do colódio deu-se, também, devido a sua grande comodidade em viagens. Foi a partir dessa substituição que as fotografias de viagem conheceram sua autêntica difusão, o que contribuiu para mostrar que o ato de ver, em grande parte, depende de convenções. Haja vista que a convenção da perspectiva, unicamente europeia, centraliza tudo no olhar do espectador e a perspectiva torna o olho o centro do mundo visível. Mas o olho humano pode estar em apenas um lugar por vez. Ele leva o mundo todo com ele enquanto anda. A invenção da câmera mudou tudo e, com isso, via-se o que não estava ali, mudando não apenas o que se via, mas como se via.

Depois da câmera, foram as imagens que passaram a viajar. Frisch fez com que seus contemporâneos, que deitavam os olhos em suas fotografias, “viajassem” à Amazônia. O que antes era possível de ser visto apenas em um lugar e em um momento passou a ser transmissível; a imagem passou a ir até seu leitor, assim como as notícias de um evento tornam-se informação. Graças à câmera, as árvores, os nativos, os rios tornaram-se mensagens, também usadas para persuadir de que a Amazônia estava aberta aos corajosos e seus atributos estavam disponíveis à indústria.

Quais os significados que as fotografias de Frisch ganharam quando foram exibidas na Exposição Universal? Quão diferentes são aqueles significados das intenções originais quando Frisch as fez? O sentido das fotografias de Frisch na exposição foi dado pelo próprio ambiente em que elas se encontram, pois, o significado muda com as palavras postas ao redor delas, nos catálogos, nas legendas, podendo mudar de acordo com o que se vê ao lado dela ou o que vem depois dela. Por isso, exibir fotografias nas Exposições Universais foi ampliar seus significados, suas intenções, usos e funções.

3.1 - “Fotografias a partir da natureza por A. Frisch” – Análise Morfológica

Os suportes das fotografias levam a inscrição *Photographié d'après nature par A. Frisch* e foram pensadas por Georges Leuzinger para circulação como produtos a serem vendidos por sua loja e com a marca de seu premiado e famoso ateliê, localizado na Rua d'Ouvidor e frequentado pela elite carioca em busca das novidades relativas aos assuntos fotográficos que rapidamente se expandiam dentre a corte brasileira, muito interessada com sua autoimagem (MAUAD, 1998).

As fotografias de Frisch que analisamos foram compradas da Casa Leuzinger, segundo Khol (2005), pelo geólogo alemão Alphons Stübel (1835-1904) durante uma visita à capital do Império brasileiro, no ano de 1875, onde ficou por três meses. A visita fazia parte de uma jornada que o geólogo empreitou pela América do Sul, entre 1868 e 1877. Ao longo dos anos que duraram suas viagens, Stübel adquiriu com recursos próprios duas mil fotografias dos lugares pelos quais passou, sendo duzentas delas sobre o Brasil. Retornando à Alemanha, Stübel incorporou suas fotografias a uma exposição permanente no Museu de Geografia, criado por ele no final do século XIX. A trajetória da coleção esteve sob a influência de problemas financeiros e políticos que abateram a Alemanha durante esse período. As imagens ficaram no Museu de Etnologia, de 1896 até 1905, quando foram transferidas para um outro museu.

Em 1928, com o fechamento do museu que abrigava a coleção, as imagens voltaram para o Museu de Etnologia, e, em 1942, a coleção passa para o Instituto Alemão de Geografia. Nos anos seguintes, as fotografias caíram no esquecimento, pois o foco do Instituto – na então Alemanha Oriental – era outro. Em 2003, o agora chamado Instituto Leibniz de Geografia Regional começou a digitalização de seu acervo de fotografias, contando com a ajuda do Instituto Moreira Salles. Em sua pesquisa, Khol (2006) conseguiu selecionar quais eram as fotografias de Frisch presentes na coleção de Stübel. As imagens de Frisch foram, então, adquiridas pelo Instituto Moreira Salles.

Nas fotografias de Frisch na Amazônia, há registros de indígenas e população mestiça, assim como bolivianos que desciam o rio em busca de trabalho em Manaus. Há também registros de grandes árvores, palmeiras e animais típicos da região. Capturou imagens dos pontos de atracação dos barcos a vapor, além de pontos que escolheu parar por conta própria, os poucos vilarejos espalhados pela margem do rio Solimões até a sua chegada em Manaus, capital da província. Com tais fotografias, abre-se um cenário vasto e detalhado da vida às

margens do rio Solimões, constituindo um ensaio fotográfico onde a Amazônia foi representada através do mais moderno e avançado meio de comunicação visual da época.

Das noventa e oito fotografias, trinta e oito delas são duplicatas. Debruçamo-nos, então, sobre as sessenta fotografias remanescentes e com elas cruzamos as informações presentes no catálogo produzido pela Casa Leuzinger, localizado hoje no acervo da Biblioteca Nacional. Dessas sessenta, vinte estão numeradas e com legendas indicativas do tema da fotografia. Outras vinte possuem apenas a legenda e as demais vinte não possuem legenda nem numeração.

Cruzando as informações do catálogo com as fotografias, conseguimos acrescentar numeração às que faltavam de acordo com a ordem do catálogo, comparando o tema de cada fotografia com os temas descritos nele.

A organização dada por Leuzinger às fotografias seguiu o modelo das séries de fotografias que seu atelier produzia sobre o Rio de Janeiro: com acabamento padronizado e artístico, montadas em suporte de cartão, com legendas impressas. No lado esquerdo é mencionado o editor: “*Atelier photographique de G. Leuzinger, rua d’Ouvridor 33e 36 no Rio de Janeiro*”, como podemos ver nas Figuras 3, 13, 16, 17, 18, 19, 24, 32, 33, 35, 38, 39, 44, 46, 52, 53, 57, 58, 59 e 60. Nelas podemos ver, também, do lado direito do suporte, os prêmios que sua Casa Leuzinger recebeu: “Menção Honrosa na Exposição de Paris de 1867” e “Medalha de Prata na Exposição do Rio de Janeiro”. As fotografias que estão com o suporte e com as inscrições dos prêmios recebidos possuem legendas em francês, visando o mercado internacional (KHOL, 2006, p.198).

Em algumas das fotografias, os suportes com as informações supracitadas foram perdidos, constando apenas legendas escritas em alemão na parte inferior – com exceção da Figura 25, cuja legenda está na parte superior – com uma caligrafia delicada, de Frisch ou de Leuzinger, nas Figuras 5, 6, 7, 9, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 31, 37, 40, 42, 51 e 56.

3.2 - As imagens da Amazônia nas fotografias de Christoph Albert Frisch

Louis-Marie de Lahaye, visconde de Cormenin (1788-1868), escreveu, em 12 de junho de 1852, à revista francesa *La Lumière*, dedicada a publicações sobre fotografia:

Será a glória e também a recompensa deste século tão fecundo em descobrimentos de todo tipo o feito do homem ter reduzido a distância

e o tempo. Uma feliz coincidência permitiu o descobrimento da fotografia ao mesmo tempo que a locomotiva. Não precisamos mais tentar viagens perigosas. A heliografia confiada a alguns intrépidos dará por nós a volta ao mundo e nos trará o universo em uma carteira dobrável sem que abandonemos nossas poltronas. (CORMENIN, 1852, apud ROUILLE, 1988, p. 54).

Na passagem supracitada, podemos perceber a fé do autor na capacidade da fotografia de registrar perfeitamente a realidade e de provar que algo existiu, uma vez que foi por ela referendado.

Como a ratificou a sua reputação de ser espelho do real, sem nenhuma interferência do olhar humano, criou-se, então, a ideia de que ela seria um registro documental isento, usado como prova de um discurso oral ou escrito.

Para Martins (2008), a fotografia é um meio de integração social e uma forma de ajudar a compreender papéis dentro de uma sociedade, ou seja, a maneira como uma sociedade cria por meio de imagens uma imagem de si própria e a ideia da representação de si própria. A fotografia, então, não “congela” momentos. Ela, ao contrário, narra ou cria uma história. É por ser flagrante que a imagem, sobretudo a fotografia, revela as insuficiências da palavra como documento da consciência social e como matéria-prima do conhecimento (MARTINS, 2008, p. 11).

As fotografias de Frisch estão repletas de fantasia e do imaginário do próprio fotógrafo. Vemos nelas exuberância e hipérbole, não necessariamente indícios de uma Amazônia real, exata. Pelo contrário, são registros de uma Amazônia impregnada pelo imaginário do fotógrafo, pelo imaginário dos fotografados e pelo imaginário dos leitores das fotografias que, à época da realização delas por Frisch, possuíam fé na transparência das fotografias, isto é, acreditavam que o que viam era, de fato, a Amazônia, e por isso acreditavam que a Amazônia teria viajado até eles, posto que era essa a função da fotografia. Competia ao fotógrafo a fadiga de viajar, de levar o peso dos equipamentos e de expor-se às mazelas da jornada. Ao leitor das fotografias cumpria apenas sentar-se em sua poltrona e “desbravar” a Amazônia que repousava em seu colo. Sobre esse imaginário na fotografia Martins nos esclarece que:

(...) o que o fotógrafo registra em sua imagem não é só o que está ali presente na fotografia, mas também, e sobretudo, as discrepâncias entre o que pensa ver e o que está lá, mas não é visível. A fotografia é

muito mais indício do irreal do que do real, muito mais o supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do autoengano necessário e próprio de reprodução das relações sociais e do seu respectivo imaginário. A fotografia, no que supostamente revela o seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade, propõe-se antes de tudo como realismo da incerteza (...) a fotografia nega-se enquanto suposição de retrato morto da coisa viva, por que é, sobretudo, retrato vivo de coisa morta. A fotografia aprisiona e “mata” o fotografado, pessoas e coisas. E ao mesmo tempo torna-se coisa viva nos usos substitutivos que adquire. (MARTINS, 2008, p. 28-29).

A exibição das fotografias de Frisch na Exposição Universal de 1867, logo após sua realização, contribuiu enormemente para a sedimentação o mito da Amazônia no imaginário mundial.

Cumprir distinguir a imagem como documento do imaginário social, como representante da imaginação coletiva de um determinado momento social, e não como crônica factual de uma realidade social, muito menos como mera ilustração. As imagens fotográficas de Frisch instauram a primeira leitura visual da Amazônia, pois “ver equivale a conhecer” (MENEZES, 2003, p. 138). Quais são, então, as especificidades das imagens fotográficas de Frisch? O que as tornam insubstituíveis?

Argumentamos no Capítulo 2 que há um binarismo fundamental no ponto de vista de Edward Said, que é criticado por Homi K. Bhabha:

Said identifica o conteúdo do orientalismo como o repositório inconsciente da fantasia, dos escritos imaginativos e ideias essenciais, e a forma do orientalismo manifesto como o aspecto diacrônico, determinado histórica e discursivamente. Essa estrutura de divisão/correlação do orientalismo manifesto e latente faz com que a eficácia do conceito de discurso seja minada pelo que se poderia chamar polaridades da intencionalidade. (BHABHA, 2013, p. 125).

Bhabha ocupa a posição do colonizado, do subordinado. Não ignora a posição do colonizador, porque ele vê as duas radicalmente interligadas, mas ele está claramente

interessado nos vários modos de falar sobre como a colonização se dá e se expressa. Nesse sentido, podemos ver Said e Bhabha como pertencentes de duas fases distintas nos estudos pós-coloniais, campo cujas bases são constituídas pelo colonialismo europeu e os variados efeitos do qual ele é causa, assim como as independências políticas conquistadas na segunda metade do século XX.

Segundo Farah (2007), os Estudos Pós-Coloniais são um campo de estudos multidisciplinares que enfatizam a dimensão cultural do processo histórico que lhe dá nome, buscando desconstruir o paradigma eurocêntrico, restabelecer aos colonizados a memória obliterada pelas narrativas coloniais e suscitar espaço de afirmação que conteste os efeitos da autoridade e da negação do “outro”. Intelectuais radicados em centros acadêmicos metropolitanos oriundos de regiões consideradas periferias iniciaram o desenvolvimento teórico desse campo, cujos nomes de destaque são Edward W. Said, Homi K. Bhabha, Gayatri C. Spivak. Seus trabalhos evidenciam a produção de estereótipos das culturas colonizadas e as práticas dos colonizadores que visam legitimar os valores ocidentais e constituir uma cultura homogênea de mais fácil subjugação. Daí a necessidade da fixidez do estereótipo: irracional, sensual, preguiçoso, canibal, selvagem etc. (FARAH, in WILLIAMS, 2007, p. 427).

Said (2011) apresentou um trabalho pioneiro do campo dos estudos pós-coloniais, que funciona muito no momento histórico que chamamos estruturalismo, ou seja, sua maior preocupação é com a oposição binária mútua e interdependente do indivíduo centralizado em si e do outro descentralizado, incluindo o modo como a construção da alteridade é na verdade um meio de construção, de definir e de delimitar a natureza da individualidade, de ser ocidental. Bhabha, mais ligado à psicanálise, tem uma atitude desconstrutiva com relação ao binarismo do estruturalismo com o que ele chama de consciência dupla, que não se opõe claramente, o colonizador e o colonizado como oposição binária. Sobre isso, Bhabha elucida:

O papel da identificação fetichista na construção de saberes discriminatórias que dependem da “presença da diferença” é fornecer um processo de cisão e crença múltipla/contraditória no ponto da enunciação e subjetivação. É essa cisão crucial do ego que é representada na descrição que Fanon faz da construção do sujeito colonizado como efeito do discurso estereótipo: o sujeito primordialmente fixado e, todavia, triplamente dividido entre os saberes incongruentes de corpo, raça, ancestrais. Atacado pelo estereótipo, “o esquema corporal desmorona, seu lugar é tomado por

um esquema radical epidérmico... Já não era uma questão de estar consciente de meu corpo na terceira pessoa tripla... Eu não tinha um, mas dois, três lugares...” . (BHABHA, 2013, p. 138).

Bhabha critica abertamente a premissa do binarismo estruturalista que Said valida, a partir de seus argumentos empíricos. Contra os reducionismos que o binarismo promove, Bhabha valeu-se do hibridismo entre colonizador e colonizado, apontando para o fato de que não é apenas uma mentalidade que orienta a colonização.

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo de diferença cultural/histórica/radical no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais no discurso. (BHABHA, 2013, p. 117).

Para Bhabha, há mais de uma mentalidade para o colonizador: a mentalidade do conhecimento local e a mentalidade que ele traz consigo do lugar de onde veio, que são duas atitudes diferentes e cada uma dita estratégias diferentes de educação. Depois, há a ambivalência do colonizado, com sua mentalidade já existente e a dos códigos que o colonizador trouxe. O hibridismo, então, seria uma consciência dupla do colonizado e do colonizador. O colonizado paira, portanto, entre a submissão e a autoridade, mas com uma diferença: a submissão à autoridade em seus próprios termos e, por outro lado, a concordância da autoridade. Repudiando o hibridismo, o discurso colonial, para Bhabha é:

(...) um aparato que se apoia no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais/culturais/históricas. Sua função estratégica predominante é a criação de um espaço para “povos sujeitos” através

da produção de conhecimentos em termos dos quais se exerce vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer. Ele busca legitimação para suas estratégias através da produção de conhecimentos do colonizador e do colonizado que não estereotipados, mas avaliados antiteticamente. O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. (BHABHA, 2013, p. 123-124).

É próprio do discurso colonial homogeneizar para melhor subjugar. Daí a atribuição de estereótipos aos colonizados. Nas fotografias de Frisch podemos ver a tentativa de homogeneização dos autóctones, assim como uma homogeneização da própria Amazônia, em parte feita pela própria natureza da fotografia, que abstraiu o tempo e espaço do que é fotografado. Por outro lado, há o imaginário do fotógrafo em ação, que reiterou o imaginário de seu tempo sobre a região amazônica, também contribuindo para sua expansão e consolidação. Contudo, Frisch também registrou elementos de hibridismos culturais, de trocas, de choques entre culturas que vão ao encontro com o que Bhabha chama de “entrelugar” que:

(...) fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular e coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. É na emergência dos *interstícios* – sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas (...) são negociadas. (BHABHA, 2013, p. 20).

Frisch começou seus registros no final da linha dos barcos a vapor, em Tabatinga, em um posto militar que ali existia. Na primeira imagem do conjunto, vemos um soldado deitado às margens do rio ao lado de um canhão à espera do inimigo que poderia vir das águas. Na Figura 10, vemos o barco do fotógrafo em primeiro plano, ancorado na vila de Tonantis, estação de barcos a vapor. Na descrição dessa imagem constante no catálogo, há a informação de que o fotógrafo desceu quatrocentas léguas junto a dois homens, não identificados.

Segundo Darcy Ribeiro, era comum a participação compulsória de índios aos trabalhos ligados à navegação fluvial e à busca por seringais – o índio-remo, o índio-piloto, o índio-bússola (RIBEIRO, 2009, p. 37) – que em nenhum momento é citada no catálogo da Casa Leuzinger.

Pelo menos uma vez, os guias realizaram autonomamente uma fotografia, na qual Frisch aparece sentado em uma rede, na penúltima do conjunto, onde uma menina com olhar curioso, mas sereno, também posa para a câmera, sendo a pessoa mais à vontade retratada por Frisch na Amazônia. Nessa mesma fotografia vemos a jangada e as provisões da expedição, uma pequena panela sobre uma fogueira, duas espingardas Winchester sustentando uma grande lona que era usada na cobertura da embarcação, e Frisch, com feições cansadas, sentado junto à jangada ancorada na areia. Ele aparece sem sapatos e, defronte dele, uma rede amarrada entre o mastro e popa coberta por folhagens trançadas, o que evidencia a necessária adaptação do bávaro às exigências da selva e pouco espaço que dispunham.

Outra forma de locomoção, que não a jangada, inviabilizaria o objetivo da expedição, posto que os barcos a vapor ancoravam apenas em portos determinados, o que limitaria a liberdade do fotógrafo em seus recortes, tampouco propiciaria a calma necessária para a espera da passagem dos dias chuvosos e da procura pela quantidade luz ideal. No processo de realização das fotografias, a paciência era o amálgama entre a física e a química.

A Amazônia, nas fotografias de Frisch, aparece como terreno onde a penúria coabita com a abundância. Tanto os recursos naturais, passíveis de extração na selva quanto a simplicidade das palhoças eram dignas, para Frisch, de registro. Vemos que não há um motivo pré-determinado único que guie o fotógrafo. O ato fotográfico de Frisch deu-se de forma a registrar o que estava mais próximo da imagem do exotismo da Amazônia que carregava consigo. A simplicidade das habitações, o calor, as tribos ditas nas legendas como canibais, os indígenas caçadores, a coragem de fotografar canibais e voltar vivo. Quem resistiria a tal glória?

As variações de formas das habitações chamaram muita atenção de Frisch que registrou, em sua maioria, as moradas dos índios, denominadas nas legendas como malocas, cabanas e habitações provisórias. Apenas uma das fotografias das habitações – a de número 14 – carrega na legenda “Habitação”, referindo-se a uma casa de pau a pique, em Tonantins, com uma família em seu interior, tímida e curiosamente aparecendo nas janelas, enquanto um homem de chapéu e roupas bem alinhadas está na porta, ao lado de um menino. Nove das fotografias do conjunto têm como tema as habitações, sendo elas as Figuras 2, 3, 7, 11, 13, 27, 31, 40 e 57.

“Não precisa fazer nada. Basta ficar parado na frente desta caixa” – provavelmente foi o que disseram os guias e intérpretes de Frisch aos indígenas que tiveram a imagem capturada pelas lentes até ficar marcada na chapa de colódio. A maior parte dos olhares retratados demonstra compreensível suspeita e indiferença. Quando chega a Manaus, as imagens dos olhares capturados mudam, agora com um misto de acanhamento. São vinte e uma fotografias cujo foco é voltado às gentes, nativos da Amazônia brasileira que então viviam na periferia da cidade e bolivianos que trabalhavam no porto. Em nenhum momento o homem branco europeu é retratado em primeiro plano. Quando aparece, é sob forma de detalhe, em imagens que buscam retratar outros temas. Frisch buscava o exótico, apresentar *o desconhecido que está do lado de lá*, como podemos ver nas Figuras 2, 5, 6, 8, 9, 14, 15, 20, 28, 29, 30, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 50, 54, 55 e 56.

São fotografados tecunas, miranhas, caixanas, amauás. Sendo de Frisch a primazia dos registros de índios na Amazônia através da fotografia, podemos dizer que o casal de tecunas – o cacique e sua filha, segundo as informações do catálogo – que aparecem defronte à “maloca”, na Figura 2, pouco depois de Tabatinga, são os primeiros índios da Amazônia a serem fotografados, de que temos registro. Muitos dos retratados, através de suas expressões faciais, dão a impressão de que o fotógrafo é um intruso, alguém que invadiu um espaço do qual não faz parte. Não há nota de nomes de nenhum dos fotografados. O que os diferencia em termos de identificação nas legendas são as tribos, no caso dos indígenas, e a nacionalidade, no caso dos bolivianos vistos em Manaus, e as ocupações (pescadores, seringueiros, coletores). No mais, inexistente qualquer informação sobre suas identidades. Há, sim, uma fixidez, própria do discurso colonial sobre o “outro”, que produz:

(...) o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um ‘outro’ e ainda assim inteiramente apreensível e visível. Ele lembra uma forma de narrativa pela qual a produtividade e a circulação de sujeitos e signos estão agregadas em uma totalidade reformada e reconhecível. Ele emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo. (BHABHA, 2013, p. 124).

A construção do exotismo é notável, tanto nas fotografias quanto nas legendas que as acompanham, principalmente nas Figuras 8, 28, 29 e 30, nas quais os amauás foram fotografados e anunciados no catálogo como “caçadores canibais”.

Posaram em forma de estátua, de pé e com as pernas cruzadas, ostentando suas armas, cuja frente carregava olhares pouco espontâneos. Ao retratá-los do modo como o fez, Frisch articulou seu imaginário ao discurso que seu tempo possuía sobre a Amazônia e seus habitantes que, segundo Bhabha:

(...) é a transformação que acontece no sujeito (...) quando ele assume uma imagem distinta que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças, identidades, entre os objetos do mundo ao seu redor. No entanto, esse posicionamento é em si problemático, pois o sujeito encontra-se ou se reconhece através de uma imagem que é simultaneamente alienante e daí potencialmente fonte de confrontação. Esta é a base da estreita relação entre as duas formas de identificação associadas como o imaginário — o narcisismo e a agressividade. São precisamente essas duas formas de identificação que constituem a estratégia dominante do poder colonial exercida em relação ao estereótipo que, como forma de crença múltipla e contraditória, reconhece a diferença e simultaneidade a recusa ou máscara. (...) a completude do estereótipo — sua imagem enquanto identidade — está sempre ameaçada pela ‘falta’. A construção do discurso colonial é uma articulação complexa dos tropos do fetichismo — a metáfora e a metonímia — e as formas de identificação narcísica e agressiva disponíveis para o imaginário. (BHABHA, 2013, p. 133).

Diferentemente das pessoas, as escolhas dos temas da vegetação registradas foram minuciosamente catalogadas. No conjunto das fotografias, quatorze delas têm a flora como tema central, as Figuras 16, 17, 18, 19, 24, 32, 33, 34, 35, 66, 39, 53, 58 e 60. Com exceção das Figuras 32, 39, 52, 53, 58 e 60, todas aparecem descritas com os possíveis usos de seus atributos e eventuais efeitos.

Assim, na legenda da Figura 16, podemos ler: “*O açazeiro (Euterpe oleracea Mart.) Produz uma bebida muito refrescante*”. Na legenda da Figura 17: “*Grupo de Palmeiras Notáveis: 1) Buriti (Mauritia flexuosa Mart.) 2) Assai (Euterpe oleracea Mart.) 3) Bacaba (bacaba Mart.) Com que se prepara bebidas nutritivas e suaves ao mesmo tempo.*”. Na Figura 18: “*Palmeira Pachiuba bariguda (Iriartea ventricosa, Mart.) Muito raro.*” Na Figura 19: “*(Alchornioides Hieronymia Fr. All.) Urucurana. Árvore de 150 pés de altura, dando*

frutos com a qual tomamos com peixe.”. Na Figura 24: “Palmeiras Jaurari. (Astrocaryum Jauari Mart.) Que nós não comemos o fruto.”. Na Figura 33: “Seringueira. Árvore da borracha ou goma elástica (Siphonia elastica, Pers.) 100 pés de altura. Os índios foram os primeiros a preparar a resina.”. Na Figura 34: “Cumaru (odorata Dipterix, W.) 140 pés de altura, construção naval em madeira, a fruta contém uma vagem que contém uma ervilha que o óleo é extraído, que é um dos melhores perfumes conhecidos. (Conteúdo Exportação)”.

Ao descer o rio Solimões, Frisch fotografou aspectos da flora que julgou ser de interesse do público-alvo das fotografias, principalmente o público estrangeiro de passagem pelo Rio de Janeiro, não sendo por mero acaso que as legendas das fotografias, que estão sob a proteção de um suporte de cartão, apareçam em francês. Olhadas em sua totalidade, o que encontramos nelas é um vasto território aberto e passível de exploração indefinida, dando a impressão ao leitor da imagem que, mesmo sendo um território já habitado, havia ali algo que merecia a devida atenção, pois repleto de produtos *in natura* interessantes de serem incorporados, aproveitados na produção do bem-estar que a vida moderna anunciava, isto é, o lucro do mercado interessado no que poderia ser extraído da Amazônia.

Há na intencionalidade do fotógrafo uma mescla de busca por catalogação naturalista e apropriação simbólica, por meio da imagem, de plantas e do conhecimento de suas propriedades práticas – da refrescância que determinado fruto propiciava ao alívio da fome e a recuperação da vitalidade sob situações nas quais a falta de alimentos poderia fazer-se imperativa.

Podemos ver na Figura 8, três homens retratados sentados, preparando-se para a caça. Vemos no detalhe que suas bochechas estão salientes, pois possuem em seu interior uma mistura de ervas (coca e embaúba) com um punhado de cinzas que os deixa fortes e sem precisar se alimentar durante três dias.

Frisch aproveitou o mesmo cenário da Figura 8 para a realização da Figura 9, retratando duas mulheres nuas da tribo miranha, com as mãos sobre a barriga. Depois, na Figura 35, transforma em protagonista o que antes era o cenário, nas Figuras 8 e 9, ao apresentar a palmeira caiaué.

A borracha é um tema recorrente, seja no registro das seringueiras, seja no registro de seringueiros em suas cabanas. A extração do látex, contudo, não foi registrada, posto que o equipamento pesado e abundante de Frisch não permitia que a mata fechada fosse registrada, já que a luz para a realização das fotografias era insuficiente debaixo da copa das árvores.

As fotografias nos dão indícios do quão Frisch impressionou-se com a potencialidade da selva em propiciar o que fosse necessário aos que nela soubessem o que e onde procurar, e

em quantidades impressionantes. Basta, para isso, ver como as legendas dos cartões que suportam as fotografias da fauna descrevem os atributos das plantas enquadradas. O fotógrafo teve, necessariamente, que aprender com seus guias o que era ou não útil para que continuasse vivo na selva. Teve de aprender uma nova forma de viver, uma nova relação com o ambiente e com as pessoas. É sabido, de acordo com Khol, que Frisch dominava bem o espanhol e que aprendeu o português desde que chegou ao Rio de Janeiro, o que facilitou sua interação com os guias.

Outro tema a que Frisch se refere são os barcos, principal meio de locomoção na região. São quatro os registros feitos, nas Figuras 12, 36, 37 e 43. É-nos dado ver, na Figura 12, um barco a vapor batizado de Bravo, em que posam para a fotografia oito homens em seu interior, cujos rostos saíram retorcidos, posto que o barco estava em movimento, o que afetou a captura da luz. Vemos, quase que imperceptível, um homem de traços europeus transformado em detalhe.

Agora, as Figuras 36 e 37 apresentam um sinal intrigante, presente em uma, ausente em outra: uma mulher negra. São duas imagens diferentes registradas com poucos instantes de diferença. Uma embarcação a remo ancorada na margem esquerda do rio Japurá. Pelos indícios – imagem nítida, remadores acanhados, remos não cumprindo a função de perturbar as águas – podemos dizer que Frisch solicitou permissão para que as fotografias fossem feitas. Nove é o número dos ocupantes em ambas as fotografias: quatro índios-remadores na popa, cabisbaixos; no meio do barco, estão quatro ocupantes; na proa, um menino está no comando do leme. Contudo, na Figura 36 os quatro ocupantes são homens, enquanto que na Figura 37, vemos três homens e uma mulher entre eles, negra, de cabelos curtos, com as feições cansadas e constrangidas. Essa mulher é a única negra registrada na série de fotografias de Frisch na Amazônia.

Sem abrir mão de seu papel de observador, Frisch teve necessidade de conhecer o que observava, tanto porque seu desígnio era observar e registrar, quanto por questão de sobrevivência, por isso precisou assumir a forma de vida das pessoas com quem cruzou os caminhos. Longe da topografia do Rio de Janeiro, Frisch não fazia os registros pelos quais a Casa Leuzinger solidificou sua fama. No rio Solimões, ele precisou desenvolver sua capacidade de adaptação à selva. Além disso, registrou a capacidade de adaptação do modo de vida antigo à modernidade, que, aos poucos, começava a entrar na selva, principalmente em Manaus.

Mesmo procurando fotografar pessoas, o cuidado em anotar informações de forma mais minuciosa restringiu-se aos exemplares da vegetação, que era o seu tema principal. Não

recolheu informações detalhadas sobre as pessoas, a não ser de maneira muito genérica, como a que tribo pertencia o fotografado, no caso dos indígenas. Quando muito, combina a nacionalidade com a função desempenhada pelo retratado, como no caso dos bolivianos, em Manaus. Não há nomes, idades: há funções e grupos. Para Frisch, era o bastante. No entanto, é interessante ressaltar que o conhecimento sobre os atributos das plantas fotografadas, tal como os nomes dos animais, provém dos retratados anônimos e dos guias ausentes.

Em uma das ruas de Manaus, Frisch deparou com uma família diante de uma casa de pau a pique, “Tapuias”, segundo o catálogo, conforme Figura 45. “Tapuia é um termo genérico para designar índios igualmente genéricos que formavam a base da população amazônica do século XIX” (CUNHA, 1992, p. 152). Onze é o número de representados na fotografia. Exibindo, em sua maioria, vestimentas de um branco impoluto, todas as faces expressam seriedade, mesmo as crianças. Seguindo o tom das demais fotografias em que pessoas aparecem como o tema principal, não há sorrisos. A criança mais nova no cenário, o bebê no colo do pai, por sua inquietude natural, aparece com o rosto desfigurado, fugindo ao estipulado pelo fotógrafo de permanecerem inertes para que a imagem fosse realizada. No primeiro plano à esquerda, uma mulher comanda um tear de roca, fiando algodão e demonstrando cansaço, desânimo, sustentando a cabeça com o braço direito, olhando fixamente para a câmera, mas sem interesse pelo que acontecia a sua frente. O pai está no centro, ao lado de uma mulher mais velha. Diante deles, uma mulher sentou-se em uma esteira de palha. Estava com os cabelos penteados, usava colar e brinco e um vestido rendado. Nenhuma das mulheres mostrava os pés, protegidos pelas saias. Meninos e homens aparecem descalços. Protegidos pela penumbra do interior da casa, mas posicionados o bastante para não se ausentarem da cena, estão dois homens jovens à porta. A fotografia traz consigo uma sensação de tristeza no olhar de todos, um ar de intimidade que foi quebrada com a chegada inesperada de um estranho.

Na fotografia supracitada, Figura 45, vemos indícios da hibridação de modos de vida de índios na periferia de Manaus, local da tomada da fotografia, onde os elementos constantes de cada cultura se rearranjaram, criando algo novo, não como uma comunidade monolítica e fixa – tapuias –, mas viventes em Manaus, assimilando códigos de vestimenta, de convívio, de trabalho. Daí, segundo Bhabha, a “necessidade de deslocar a lógica binária através da qual identidades de diferença são frequentemente construídas – brancos/negros, eu/outro” (BHABHA, 2013, p. 23).

Foi na região de Manaus que Frisch realizou as últimas vinte e seis fotografias do conjunto produzido pela Casa Leuzinger. Na Figura 43, a mais abrangente delas em termos de

visibilidade e profundidade do plano de fundo, vemos o porto de Manaus, localizado em uma praia que surgiu graças à diminuição do volume das águas do rio. Na praia, inúmeros barcos de pequeno porte, incluindo a jangada do fotógrafo, que pode ser vista com roupas brancas postas para secar em um fio amarrado entre o mastro e a teto da embarcação. Nessa imagem podemos constatar a destreza de Frisch quanto à captura da profundidade da cena. Se olharmos atentamente, veremos poucas pessoas ao longe cujas imagens foram capturas pela câmera, o que indica que elas pouco se moveram durante a tomada da fotografia. Os barcos de maior porte estão no segundo plano, já que era impossível que atracassem na praia.

Dessas vinte e seis fotografias realizadas em Manaus, cinco são de bolivianos que, segundo as legendas, trabalhavam como barqueiros no porto de Manaus. Na fotografia 81 do catálogo, podemos ver um homem de chapéu, com a mão na cintura, sem um segundo plano, editada já na Casa Leuzinger. Em outra fotografia, Figura 56, podemos ver vinte e uma pessoas ao redor de um barco ancorado à margem do rio. Em sua legenda, lê-se em alemão: *“Bolivianische bootslents (indianer) vom oberem Rio Madeira”*. Os homens trajavam mantas, cobrindo seus corpos, deixando expostos apenas os braços, todos usavam chapéu. As mulheres presentes na fotografia vestem trajes claros e possuem os cabelos trançados. Segundo Loureiro, a criação da província do Amazonas, feita pela lei n.582 de 5 de setembro de 1850:

Estimulou bolivianos e peruanos a descerem os Andes e reivindicarem trechos da Amazônia espanhola abandonados. O Peru estabeleceu um governo autônomo em Loreto em 1853 e a Bolívia avançou ao Mamoré. Ambos desejavam a abertura do rio Amazonas à navegação internacional, possibilitando o acesso às áreas de suas pretensões. (Loureiro in *Amazonas*, 1982).

A presença de bolivianos em Manaus não passou despercebida a Frisch, sendo eles fotografados em cinco ocasiões e em cenários distintos. Podemos vê-los nas Figuras 46, 47, 54, 55 e 56. São retratados primeiro individualmente, depois em grupo. Um homem foi fotografado sozinho, como vemos na Figura 46. Na Figura 47, o homem da fotografia anterior aparece sentado, enquanto o outro o olha, de pé. Ambas as imagens aparecem sem o plano de fundo, recortados no estúdio por Frisch e Leuzinger. As demais fotografias que Frisch faz de bolivianos são tomadas em grupo.

Na Figura 54, uma família de barqueiros bolivianos aparece, sisuda. Três mulheres vestidas de branco, cujos cabelos muito negros aparecem trançados, e quatro homens, todos de chapéu e corpos cobertos por uma malha única. A criança, ao centro, tem os olhos voltados para o chão. A fotografia que se segue, Figura 56, é a que captura a imagem do maior número de pessoas em todo o conjunto. É, segundo o catálogo, um acampamento de barqueiros bolivianos onde aparecem vinte e quatro pessoas. Parte delas olha para a câmera e sabe que estão sendo fotografados, posto que fizeram poses para o fotógrafo. No plano de fundo, a vida no acampamento segue, alheia à câmera. A última das fotografias dos bolivianos é feita ao lado de uma embarcação ancorada e a atenção despendida ao fotógrafo é mínima, sendo ela voltada a um homem, no interior da embarcação, que tocava um tambor. No plano de fundo, dois homens olham para o rio onde navega um vapor.

Frisch estava na Amazônia não apenas como alguém impulsionado pelo desejo de aventura. Foi, além disso, como funcionário contratado por uma casa de fotografias, seguindo os conselhos e intenções de quem o contratou. A Amazônia, em suas fotografias, servia a propósitos outros, utilitários à economia, à exportação, aparecendo submissa, como quem oferece o que tem. Ora, a Amazônia não “oferta” nada, posto que ele não é um sujeito. Quem agia eram os sujeitos dos grupos comerciais que nela atuavam e que possuíam interesses no lucro oriundo de sua exploração.

As imagens da Amazônia que Frisch construiu e dirigiu são reais, se tomadas como imagem. À guisa de exemplo, a visão que temos do Sol, no primeiro momento, como um círculo a poucos quilômetros da Terra. Tal imagem é verdadeira, se tomada apenas como imagem. Ela apenas torna-se falsa quando formamos dela uma ideia clara e distinta, ou seja, quando a inserimos em um contexto maior, em uma escala astronômica, e sabemos as causas que fazem com que o Sol apareça para nós como um pequeno círculo luminoso. (CHAUÍ, 1995).

Partindo de seu imaginário sobre a Amazônia e seus habitantes, Frisch atribuiu significados ao imenso espaço de autoprodução ao seu redor, que deveria ser catalogado, exposto, explorado pela engenhosidade do século XIX. Como vimos, a Amazônia aparece no imaginário do europeu, desde o século XVI, como um território de riquezas inimagináveis. Segundo Martins:

(...) o próprio fotografado (...) é um poderoso coadjuvante do ato fotográfico e que, portanto, o real é a forma objetiva de como a ficção

subjetiva do fotógrafo interfere na composição e no dar-se a ver para a concretização do ato fotográfico. (MARTINS, 2008, p. 15).

Toda fotografia, segundo Barthes (1984), possui um ponto – *punctum* –, algo que chame a atenção do leitor, para onde o olhar é atraído e por onde a fotografia começa a tomar forma. Algumas das fotografias do conjunto foram recortadas e sobrepostas a partir de outras fotografias do mesmo conjunto, formando assim novas imagens. Planos de fundo foram retirados, deixando apenas os primeiros planos com seus retratados, como é o caso da Figura 28, que mostra dois amauás preparando-se para o combate. Ela é resultado da união de uma fotografia feita em Japurá com outra fotografia, a 87, feita em Manaus. O intuito das fotomontagens de Frisch era duplo: 1) valorizar as imagens, aumentando o apelo e a compatibilidade ao imaginário dos leitores a respeito da Amazônia e 2) conseguir um efeito de profundidade, em que tanto o primeiro plano quanto o segundo pudessem aparecer nitidamente. Em condições mais favoráveis, Frisch utilizaria um *flash*, mas os equipamentos que ele possuía não permitiram. Assim, somou suas habilidades para recortar os negativos, sobrepondo-os.

Para muitos dos que leem imagens já reveladas, editadas e comercializadas, aquelas eram as primeiras imagens e informações sobre o território amazônico e sobre o contato travado com seus habitantes, o que, segundo Martins, caracteriza o fato de os fotógrafos serem “*produtores de conhecimento social*, o que torna a fotografia praticamente um campo auxiliar das ciências sociais”. (MARTINS, 2008, p. 11, grifo nosso). As fotografias cujos cenários foram previamente organizados pelo fotógrafo, assim como as fotomontagens, possuem forte estereotipificação. Eis, novamente, o imaginário de Frisch e de Leuzinger, produzindo representações de um exótico recortável, manipulável, sem nome. Nas Figuras 28, 29 e 30, vemos que os retratados posam como estátuas, seguindo a moda da “estatuamania” da segunda metade do século XIX (MAUAD, 1998, p. 208).

Segundo Rouillè (1988), as montagens podem ser analisadas como a superação dos limites técnicos da fotografia pela engenhosidade do fotógrafo que conseguiu, através de efeitos produzir cenários e criar situações que imitam uma realidade que é sugerida, mas nunca, nesse caso, podem ser consideradas uma prova ou um testemunho. Essa imitação do real, essa licença social que se dá para a imitação, não está somente na fotografia, ela está socialmente difundida pela mentalidade do século XIX, quando imitar coisas não era nenhum problema, mas um sinal de que a indústria era capaz de produzir coisas que antes eram únicas, de circuito muito restrito. A indústria poderia reproduzir cópias em massa.

Com as montagens, segundo Vasquez (2000), Frisch demonstrou enorme habilidade técnica, empregando uma estratégia astuciosa, visando contornar dois problemas impossíveis se serem solucionados com os equipamentos disponíveis: conseguir uma exposição simultaneamente perfeita do modelo situado no primeiro plano e da paisagem ribeirinha ao fundo, assim como obter foco perfeito do primeiro plano, situado a pouco mais de um metro e meio da câmera, e da paisagem, que se desdobrava por trás, dezenas de metros mais além. Para solucionar o problema, Frisch retratou seus modelos diante de um fundo neutro, produziu em separado algumas vistas para usar como segundo plano e, no momento da realização das cópias, combinou os dois negativos, como podemos ver na Figura 28, com o foco perfeito, tanto no primeiro quanto no segundo plano.

Frisch, como diretor das fotografias, interferiu na cena e ao fazê-lo transformou a natureza em imagem-mercadoria e em um inventário de recursos, produto e produtora de uma maneira de ver o mundo, de um discurso. Sua produção não pode ser desvinculada do seu meio social. Frisch desejou fotografar a ação humana na Amazônia e assim o fez. Há sempre vestígio dessa ação, em todas as fotografias. Mesmo quando o assunto da fotografia são árvores isoladas, é possível perceber a ação humana nas clareiras que a cercam, nas árvores cortadas, nos troncos derrubados ou nas cercas feitas com os recursos de que dispunham os artífices. A Amazônia das fotografias de Frisch não é mostrada como cenário imaculado, puro, mas um espaço onde a ação humana estava em curso. Não era uma terra à espera da humanidade, nem um deserto verde, mas aparece longe de ter sido explorada em todas as suas possibilidades.

A monotonia contínua e imponente, tanto à direita e à esquerda das águas podem ter influenciado as escolhas de Frisch por assuntos ligados à atividade humana. Ao produzir representações sobre a Amazônia – “do lado de lá”, “do nunca visto” – a partir da linguagem fotográfica, Frisch reproduz o discurso colonial cujo principal suporte é o estereótipo. Sem o “outro”, Frisch não teria realizado seu objetivo, tampouco teria sobrevivido com sua educação eurocentrada às agruras da selva.

As fotografias sobreviveram porque foram tentativas bem-sucedidas dos recortes que o fotógrafo fez da selva. Todo o processo na realização das fotografias, desde a montagem do equipamento até a revelação, era extremamente trabalhoso, ainda mais sob as condições da expedição sob o efeito do calor que influenciava os corpos e o conteúdo dos frascos frágeis que resistiram a todos os tipos de intempéries. Mesmo sendo difícil, o trabalho de Frisch seria impensável em estágios anteriores ao desenvolvimento da técnica fotográfica. Improvável que saibamos com quantas tentativas frustradas teve Frisch que lidar. Assim, o reconhecido

trabalho habilidoso de Frisch, glorificado por Leuzinger ocupa um pequeno espaço entre o impossível e o notável.

Para o leitor das imagens, acreditando na transparência da fotografia como suporte da verdade e da precisão, livre de erros e imperfeições, a Amazônia passou, sob as lentes de Frisch, a ser habitada por canibais caçadores cuja potência de agir é aumentada por ervas extraídas de um empório natural que se autoabasteceria indefinidamente e onde a simplicidade das habitações contrastava com a riqueza imanente à floresta.

Considerações Finais

“Não há fotografia final.”

(SONTAG, Susan)

O principal exercício proposto por esta dissertação foi a reflexão sobre a presença dos elementos fundantes do discurso colonial – o exotismo e os estereótipos – que denotam a inferioridade racial, econômica e cultural do “outro”, no caso, o habitante da Amazônia, objeto do trabalho do fotógrafo Christoph Albert Frisch (1840-1918), realizado na extensão brasileira do rio Solimões, no ano de 1867, relacionando-os com as representações da Amazônia e suas riquezas, que permearam o imaginário europeu desde o século XVI, culminando na Exposição Universal de Paris.

As justificativas por trabalhar primordialmente com imagens fotográficas são diversas, desde a baixa frequência com que os pesquisadores nas ciências sociais as utilizam como fonte (MARTINS, 2008), assim como a provocação em explorar um campo pouco conhecido, em que modos de análise ainda estão por se desenvolver, somado ao desafio extra que envolveu a metodologia interdisciplinar.

A trajetória da dissertação se iniciou com a apresentação de aspectos da construção de representações sobre a Amazônia no imaginário dos primeiros europeus que se aventuram por ela. Da hibridação do imaginário europeu sobre as mulheres guerreiras amazonas, apresentado no relato fundador da região, feito por Carvajal, com o imaginário dos nativos que também possuíam um mito no qual mulheres guerreiras eram guardiãs de riquezas, construiu-se a representação da Amazônia como terra detentora de abastanças extremosas e hiperbólicas. Como apontou Ponte (2000), a crença na "sociedade de mulheres" converteu-se numa "coincidência dos imaginários", daí a sua força.

A potência dessa convergência determinou as reverberações do imaginário através do tempo, ganhando mais força no século XIX, quando a mentalidade burguesa voltou-se à hipérbole anunciada nos mitos de outrora. Nas “vitrines do progresso”, que foram as Exposições Universais, tão marcantes no século XIX, anunciavam-se e enalteciam-se as novidades da modernidade e da técnica que eram proporcionadas pela racionalidade burguesa aliada ao Estado. Nelas, tanto o produto final das fábricas, principalmente maquinários, quanto as matérias-primas necessárias à indústria eram expostas. O discurso das feiras era construído para causar admiração e espanto. Concomitante à admiração por novos processos e

matérias-primas, caminhava o interesse pelo longínquo, pelo que ainda precisava ser catalogado, pelo exótico.

O suíço, naturalizado brasileiro, Georges Leuzinger, patrocinador da expedição de Frisch e dono da Casa Leuzinger, no Rio de Janeiro, estava ciente de que temas ligados ao exótico interessavam seus clientes, principalmente os de origem estrangeira. De seu desejo em lucrar a partir desse interesse, Leuzinger enviou Frisch, seu habilidoso empregado, junto com a expedição para mapeamento dos rios, que seria realizada à Amazônia, por Franz Keller-Leuzinger, na busca por vistas ajustadas ao desejo de apropriação simbólica pelo longínquo selvagem, o que foi feito a partir da fotografia que, por ser técnica, mecânica, estaria livre da falibilidade da subjetividade humana presente nos retratos feitos à mão. Assim, embasada pela fé de que a fotografia estava livre de erros, a Amazônia das fotografias de Frisch foi tomada como naturalmente bárbara e seus habitantes enquadrados em um discurso que funcionava através da estereotipação, da fixidez de identidades, para que ele, o discurso sobre o “outro” pudesse ser naturalizado, efetivando a dominação. (BHABHA, 2013).

Ora, todo discurso parte de algum lugar, de um ponto de vista determinado por condições históricas, por um espaço e por um agente. É uma construção cujos autores podem ser rastreados, assim como seus interesses. Partindo disso, o pensamento de Said (1995; 2011) analisa a construção dos discursos que o Ocidente realizou sobre os povos do Oriente, ao que ele denominou Orientalismo, marco no campo dos estudos pós-coloniais.

Christoph Albert Frisch, através de suas fotografias, tomou parte nesse processo de apropriação e ressignificação da imagem do “outro”, estereotipando-o, imobilizando sua identidade ao fixá-la, e, dessa forma, reproduzindo a lógica do discurso colonial que vê na fixidez e no estereótipo seus principais suportes na tentativa de dominação (BHABHA, 2013).

Contudo, a tentativa de compreensão das fotografias estudadas só foi possível mediante a busca pelo entendimento da conjuntura em que elas foram produzidas e de questões referentes ao próprio desenvolvimento da técnica fotográfica e a formação das consciências da metrópole sobre a Amazônia, a partir da lógica das Exposições Universais que, segundo Said, “costumavam apresentar modelos de maleabilidade e transportabilidade das culturas secundárias ou inferiores (...) expostas aos ocidentais como microcosmos do domínio imperial mais amplo” (SAID, 1995, p. 156).

Depois da “desdocumentalização” das fotografias – ato necessário para a transformação delas em artefato (MENEZES, 2012) – buscamos indícios de elementos que mostrassem a presença do discurso colonial nas fotografias de Frisch. Para isso, nos servimos do método indiciário proposto por Ginzburg (1989). Através desse método, sinais presentes,

tanto nas imagens fotográficas quanto em seus suportes, que outrora passariam despercebidos e negligenciados, têm importância fundamental na compreensão das fotografias e do contexto em que foram produzidas, nos dando pistas e caminhos para seguir.

Curioso foi perceber a discrepância entre a atenção despendida pelo fotógrafo quando da coleta de dados sobre os temas fotografados, visto que os elementos da flora e suas propriedades foram mais detalhadamente descritos do que as pessoas, que foram mencionadas nas legendas de forma genérica e superficial através de estereótipos (caçadores, canibais, tapuias etc.).

A Amazônia, nas fotografias de Frisch, parece oscilar entre a riqueza da selva e a pobreza dos habitantes ribeirinhos, destacada nas habitações que são foco de grande número das fotografias do bávaro. Vemos um espaço aberto e convidativo à exploração de seus recursos, principalmente o proveniente da flora (madeira para exportação, látex, drogas que propiciam energia e que suprimem a fome).

Outro indício de manipulação das fotografias para melhor compatibilidade com a representação da Amazônia do século XIX – oriunda, como vimos, do século XVI – está nas montagens feitas pelo fotógrafo, sobrepondo primeiro e segundo planos de fotografias distintas, criando uma terceira. Visto isso, podemos dizer que Frisch se utilizou do discurso sobre a Amazônia como terra de riquezas, ao mesmo tempo que o reforça.

A imagem da Amazônia como terra de riquezas aberta à exploração ainda hoje reverbera. A finalização deste trabalho deu-se sob o impacto da notícia da proposta de extinção, pelo Governo Federal, da RENCA, Reserva Nacional do Cobre e Associados, criada em 1984, cuja área de 46.450 km², localiza-se entre os estados do Amapá e do Pará. a extinção da reserva, criada em 1984, foi proposta pelo Ministério de Minas e Energia em março deste ano, sob o argumento de que a medida é necessária para viabilizar o potencial mineral da região e estimular o desenvolvimento econômico dos dois estados.

A criação da RENCA, no início da década de 1980 pela Ditadura Civil-Militar, teve como pano de fundo, segundo Cardoso¹³, uma profunda crise de superprodução das mineradoras transnacionais somada a profunda crise fiscal vivida pelo Brasil. O propósito para a criação da RENCA, então, era o controle da exploração dos recursos minerais amazônicos. O presente decreto, para extinção da RENCA, vem ao encontro do interesse de grandes empresas canadenses, australianas e chinesas e de outras empresas juniores da mineração, todas elas ávidas em encontrar reservas de alta importância para exploração em

¹³ < <https://outraspalavras.net/brasil/por-tras-do-mega-ataque-de-temer-a-amazonia/>>. Acesso: 30 ago.2017

grande escala, tanto no Brasil como em outros países da América Latina, na África, onde quer que tais recursos encontram-se, e depois vendê-las auferindo lucros exorbitantes. Tudo isso embasado na ideia, já presente na imagem que o Brasil levou de si às Exposições Universais durante o século XIX, de que seduzir investimentos estrangeiros fará crescer a economia e gerar prosperidade.

Compreender o presente também é tarefa do historiador. Portanto, através do conhecimento do processo de criação de representações sobre a Amazônia – desde os mitos da opulência da Terra da Canela e da Mulheres Guerreiras até a imagem difundida dessa riqueza nas Exposições Universais do século XIX, onde as fotografias de Frisch foram exibidas em 1867 – temos uma visão mais clara sobre como interesses e projetos voltados a Amazônia não necessariamente nos convêm, visto serem interesses que, ainda hoje, não são nossos.

REFERÊNCIAS

- AGASSIZ, Jean-Louis Rodolphe. **Viagem ao Brasil, 1865-1866**. São Paulo: EDUSP, 1975
- AGUIRRE-ROJAS, Carlos Antonio. **A história dos annales (1921-2001)**. Maringá: Eduem, 2004.
- ALENCASTRO, Luis Felipe de. (ORG.) **História da vida privada no brasil volume.2; império; a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.
- AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo e. **Dicionário topográfico, histórico, descritivo da comarca do Alto-Amazonas**. Ed. fac-similada, 1852. Manaus : Associação Comercial do Amazonas, 1984.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **A trajetória de um pioneiro das artes gráficas no Brasil. Cadernos de fotografia brasileira : Georges Leuzinger**, São Paulo, N. 3, P. 166-184, Jun. 2006
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio De Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- _____. **Paris, capital do Segundo Império em Baudelaire**. In.: Coleção Grandes cientistas sociais, Vol.50. Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. **Os Reis Taumaturgos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Lisboa: Amedina. 2000.
- BRIZUELA, Natália. **Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno**. São Paulo: Companhia das Letras/IMS. 2012
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2013.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo. (ORGS). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio De Janeiro: Campus, 1997.
- CARVAJAL, Gaspar de. **Descubrimiento del río de las amazonas**. Brasília: Scritta editorial, 1992.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **As representações da natureza na pintura e na fotografia brasileira século XIX**. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

CATANI, Afrânio Mendes. **O que é imperialismo**. São Paulo. Brasiliense: 1984.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007;

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Espinoso: uma filosofia da liberdade**. São Paulo: Moderna, 1995.

COLLIER, John. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: EDUSP, 1973.

CONRAD, Joseph. **Coração das trevas**. São Paulo: Companhia De Bolso, 2013

CONTI, José Bueno, FURLAN, Sueli Angelo. **Geoecologia: o clima, os solos e a biota** In.: *Geografia Do Brasil*. Ross, J.L.S. (Org.). EDUSP, 1998.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio De Janeiro: Contraponto, 2013.

CUNHA, Manuela Carneiro da. (org.) **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Os direitos dos índios no Brasil: ensaios e documentos**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

DEDECCA, Edgard. **O colonialismo como a glória do império**. In.: REIS FILHO, Daniel Aarão (Org.) *O Século XX: O tempo das certezas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FARAH, Paulo Daniel. **Estudos pós-coloniais**. In.: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

FABRIS, Annateresa. **A invenção da fotografia: repercursões sociais**. In.: FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FLAUBERT, Gustav. **Dictionnaire des idées reçues, suivi du Catalogue des idées chic**. Paris: J. Aubier, 1951

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2000.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GRINBERG, Keila. **O fiador dos brasileiros: cidadania, escravidão e Direito Civil no tempo de Antônio Pereira Rebouças**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

GURAN, Milton. **Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica**. Texto Apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade De São Paulo como parte integrante do relatório final de Pós-Doutorado (2004-2005), efetuado sob a supervisão da Prof. Dra. Sylvia Caiuby Noavaes. São Paulo, 2005.

HOBBSBAWM, Eric. **Era do capital 1848-1875**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

JAHNEL, Teresa Cabral; LUTFI, Eulina Pacheco; SOCHACZEWSKI, Suzanna. **As representações e o possível**. In: MARTINS, José de Souza (Org.). *Henri Lefebvre e o retorno à dialética*. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 87-97.

KOHL, Frank Stephan. **Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger** In.: *Cadernos de fotografia brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

_____. **Um “olhar europeu” em 2000 imagens : Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da américa do sul**. Revista studium n. 21. Campinas, 2005.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil – Século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo; Instituto Moreira Sales, 2002.

_____. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

KUHLMANN, Edgar. **Vegetação**. In **Geografia do Brasil: Região Norte**. Rio De Janeiro, IBGE, 1977.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução À Modernidade**. Rio De Janeiro: Paz E Terra, 1968

_____. **La presencia y la ausencia**, Mexico: D.F: Fondo De Cultura Economica, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2006

LE ROY LADURIE, Emanuel. **Montaillou**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- LIMA, Solange Ferraz de. **O circuito social da fotografia: estudo de caso II**. In.: FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- _____. **São Paulo na virada do século as imagens da razão urbana, a cidade nos álbuns fotográficos de 1887-1919**. 1995. 264p. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- LLOSA, Mario Vargas. **O Sonho do celta**. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2010
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. REY, German **Os exercícios do ver**. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.
- MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra. **A fotografia como documento - Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico**. Revista Tempo, Núm. 14. Universidade Federal Fluminense, 2003. p.131-151
- _____. **História e imagem: iconografia/iconologia e além**. In.: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.) *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p.243-262
- MORAES, Rafael Castanheira Pedrosa de. **Visualidade Amazônicas: a fotografia entre documento e expressão**. Dissertação de mestrado. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, 2011.
- MOREIRA, Vania Maria Lousada. **Os índios e o Império: história, direitos sociais e agenciamento indígena**. Trabalho apresentado no XXV Simpósio Nacional de História, Simpósio Temático 36: Os índios na história, 13-17 de julho de 2009
- NABUCO, Joaquim. **Minha formação**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru, EDUSC, 1999.
- PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio**. Belo Horizonte, UFMG, 2012
- PONTE, Roberto Ximenes. **A Amazônia – a hipérbole e o pretexto**. 2000. 199 f. Dissertação (Mestrado) Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2000.

RATTES, Cecília Oliveira Lima. **Retratos do outro: as fotografias antropológicas da expedição thayer e da comissão geológica do império do brasil (1865-1877)**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, 2010.

REIS, José Carlos. **Escola dos annales: inovação em história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROCHA, Everaldo Guimarães. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

_____. **La exploración fotografica del mundo en siglo XIX**. In.: LEMAGNY, Jean-Claude. ROUILLE, André (Orgs.). *La historia de la fotografia*. Barcelona: Alcor, 1988.

SAID, Edward Wadie. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SAMAIN, Etienne. (ORG.) **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Senac, 2005.

_____. **Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal La Lumière (1851-1860)**. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, V. 44 Nº 2.

SANTOS, Boaventura De Sousa., MENESES, Maria Paula. (ORGS). **Epistemologias do sul**, São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza**. São Paulo: Annablume, 1998.

SANTOS, Renata. **A imagem negociada: a Casa Leuzinger e a edição de imagem no Rio de Janeiro do século XIX**. Dissertação (Mestrado em história social). Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

SANTOS, JR. Paulo Marreiro dos. **A imposição da modernidade na Manaus da borracha**. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, n. 36/37, ano 20, p. 119-131, 2007.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SENNA, Ernesto. **O velho comércio do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. Livraria Garnier Irmãos, 1908.

- SILVA, José Bonifácio de Andrada E. **“Apontamentos para a civilização dos índios bravos do Império do Brasil”**, In.: Jorge Caldeira (Org), José Bonifácio de Andrada e Silva: São Paulo, Ed. 34, 2002.
- SOARES, Lúcio de Castro. **Hidrografia**. In.: Geografia do Brasil: Região Norte. Rio de Janeiro, IBGE, 1977.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010
- SOUZA, Claudia Moraes de. **Imagens da cidade de São Paulo: a utilização da fotografia no ensino de história**. Revista Estudos de História, Franca, V.13, N.1, P.97-115, 2006.
- SOUZA, Márcio de. **A expressão amazonense**. São Paulo: Alfa-ômega, 1977.
- THOMPSON, Edward Palmer. **Senhores e caçadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- TURAZZI, Maria Inês. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Imperial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- VASQUEZ, Pedro Karp. **Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX**. São Paulo: Metalivros, 2000
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ANEXOS – AS FOTOGRAFIAS

FIGURA 1 – “LETÍCIA (MARGEM ESQUERDA) POSTO MILITAR PERUANO”
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

**FIGURA 2 - MALOCA (MARGEM DIREITA) HABITAÇÃO ÍNDIOS
SELVAGENS TÉCUNAS COM O CACIQUE (TUXAUA) E SUA FILHA
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES**

**FIGURA 3 - A COZINHA DA MALOCA – ENCONTRA-SE A UMA PEQUENA
DISTÂNCIA DA HABITAÇÃO**
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

**FIGURA 4 - "INTERIOR (MARGEM ESQUERDA) DE UMA HABITAÇÃO
ÍNDIOS SELVAGENS TÉCUNAS CALDEIRÃO NO RIO, NA CONFLUÊNCIA
DO AMAZONAS, COM UMA FAMÍLIA TODA; PAI, MÃE, FILHA E AVÓ"
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES**

Ticuna-Indianer vom Rio Calderão.

FIGURA 5 - "TÉCUNAS ÍNDIOS SELVAGENS NA FLORESTA, (HOMEM E MULHER) NO RIO CALDERÃO CONFLUÊNCIA DO AMAZONAS"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 6 - "CHEFE TECÚNA COM SUAS DUAS MULHERES"
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

Wohnung wilder Miranhas am Rio Içá.

**FIGURA 7 - "MALOCA, HABITAÇÃO DE SELVAGENS ÍNDIOS MIRANHAS, NO RIO IÇÁ, 35 MILHAS DE SUA FOZ NO AMAZONAS (MARGEM ESQUERDA)"
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES**

FIGURA 8 - "ÍNDIOS MIRANHA CANIBAIIS EM CAÇA. ELES COLOCAM NA BOCA UMA BOLA FEITA DE FOLHAS DE COCA SECAS AO SOL COM CINZAS DE MADEIRA EMBAÚBA E, EM SEGUIDA, UM ARBUSTO CHAMADO IPADÚ, E SUPORTAM FORTES E VIGOROSOS POR 3 DIAS SEM TOMAR QUALQUER OUTRO ALIMENTO."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 9 - "MULHERES MIRANHAS SELVAGENS"
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 10 - "TONANTINS (MARGEM ESQUERDA) ESTAÇÃO DO BARCO A VAPOR, LOCALIZADA NO LAGO DO MESMO NOME, QUE CONTÉM 15 CASAS E 60 HABITANTES, COM O VAPOR DA LINHA ICAMIABA E O BARCO DO FOTÓGRAFO, QUE FEZ 400 LÉGUAS NO AMAZONAS E SEUS AFLUENTES EM 5 MESES"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 11 - "TONANTINS, HABITAÇÃO NA CIDADE"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 12 - "LAGO TONANTINS COM O VAPOR 'BRAVO'"
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 13 - "MALOCA (MARGEM ESQUERDA) HABITAÇÃO DOS ÍNDIOS SELVAGENS CAIXANAS. A DEZ MILHAS DE TONANTINS."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 14 - "CAIXANAS (MARGEM ESQUERDA) ÍNDIOS SELVAGENS EM CAÇA NA FLORESTA COM ZARABATANA CHEIA DE FLECHAS ENVENENADAS E UM SACO DE SUMAÚMA."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 15 - "O LAGO CURUÁ (MARGEM DIREITA) 50 LÉGUAS ABAIXO DE FONTE BOA, COM MIRANHAS, INDO PARA A ROÇA."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 16 - "O AÇAIZEIRO (EUTERPE OLERACEA MART.) PRODUZ UMA BEBIDA MUITO REFRESCANTE."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

**FIGURA 17 - "GRUPO DE PALMEIRAS NOTÁVEIS: 1) BURITI (MAURITIA FLEXUOSA MART.)
2) ASSAI (EUTERPE OLERACEA MART.)
3) BACABA (BACABA MART.) COM QUE SE PREPARA BEBIDAS NUTRITIVAS E SUAVES AO MESMO TEMPO."**

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 18 - "PALMEIRA PACHIUBA BARIGUDA (IRIARTEA VENTRICOSA, MART.) MUITO RARO."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

**FIGURA 19 - "(ALCHORNIODES HIERONYMIA FR. ALL.) URUCURANA
ÁRVORE DE 150 PÉS DE ALTURA, DANDO FRUTOS COM A QUAL TOMAMOS
COM PEIXE."**

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

Pirarucú fischer am Genipapo-Fluss.

FIGURA 20 - "FEITORIA PIRARUCÚ. (PESCA DO PEIXE PIRARUCÚ) NA PRAIA EM GENIPAPO, AMAZONAS, MARGEM DIREITA FACE A FACE DA BOCA DO JAPURÁ."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 21 - "PIRARUCU (SUDIS GIGAS CUV.) 9 PÉS DE COMPRIMENTO. PEIXE DO AMAZONAS CUJA PESCA 100-150 ARROBAS POR ANO. (ARTIGO EXPORTAÇÃO.)"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

**FIGURA 22 - "JACARÉ A PÉ, COM UM COMPRIMENTO DE 18 PÉS. SÃO MILHARES NOS LAGOS VIZINHOS DO GRANDE RIO."
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES**

FIGURA 23 - "JACARÉ DEITADO DE LADO"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 24 - "PALMEIRAS JAURARI. (ASTROCARYUM JAUARI MART.) QUE NÓS NÃO COMEMOS O FRUTO."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 25 - "PEIXE BOI (MANATUS AMERICANUS) EM SUA POSIÇÃO NATURAL NA ÁGUA, 9 PÉS DE COMPRIMENTO."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 26 - "PEIXE BOI (MANATUS AMERICANUS) DE CABEÇA PARA BAIXO."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

*Provisorische Wohnung wilder Amanas-Indianer (aus Colombia) am Rio Japurá,
15 deutsche Meilen von seiner Einmündung in den Amazonas.*

**FIGURA 27 - "HABITAÇÃO PROVISÓRIAS DE AMAÚAS CANIBAIAS, O JAPURÁ,
35 LIGAS DO AMAZONAS VINDOS DE NOVA GRANADA."**

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 28 - "ÍNDIOS CANIBAIAS AMAÚAS COM MAÇA, OS PREPARATIVOS PARA COMBATE"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 29 - "ÍNDIOS CANIBAIAS AMAÚAS COM LANÇAS ENVENENADAS, PREPARANDO-SE PARA CAÇA."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 30 - "ÍNDIOS CANIBAIAS AMAÚAS"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

Dorf unterworfenen Pacé Indianer am Rio Panelas.

FIGURA 31 - "VILA (MARGEM ESQUERDA) DE INDIOS PACÉS SUBJUGADOS NO RIO PANELAS."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 32 - "GRUPO DE TRÊS PALMEIRAS MURITI (MAURITIA FLEXUOSA)"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 33 - "SERINGUEIRA. ÁRVORE DA BORRACHA OU GOMA ELÁSTICA (SIPHONIA ELASTICA, PERS.) 100 PÉS DE ALTURA. OS ÍNDIOS FORAM OS PRIMEIROS A PREPARAR A RESINA"
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 34 - "CUMARU (ODORATA DIPTERIX, W.) 140 PÉS DE ALTURA, CONSTRUÇÃO NAVAL EM MADEIRA, A FRUTA CONTÉM UMA VAGEM QUE CONTÉM UMA ERVILHA QUE O ÓLEO É EXTRAÍDO, QUE É UM DOS MELHORES PERFUMES CONHECIDOS; (CONTEÚDO EXPORTAÇÃO)"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 35 - "CAIAUÉ (ELAEIS MELANOCOCCA, GAERT.) PALMEIRA DA BORDA DO AMAZONAS, PREPARA-SE UM ÓLEO COMESTÍVEL DE SUA FRUTA"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 36 - "JAPURÁ (MARGEM ESQUERDA) ALTO RIO, DE NOVA GRANADA (COLOMBIA); COM UM BARCO CARREGADO DE ESTE PAÍS, NA ESTRADA DURANTE 12 MESES PARA CHEGAR A COARI; VAI VENDER SEUS PRODUTOS E DEPOIS PARA VOLTAR."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 37

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 38 - "TEFÉ OU EGA (MARGEM DIREITA) ESTAÇÃO DA COMPANHIA, NO LAGO DE TEFÉ, A UMA LÉGUA DE SUA JUNÇÃO COM A CAPITAL DA COMARCA DO AMAZONAS, 800 HABITANTES, FUNDADA PELOS MISSIONÁRIOS CARMELITAS. (ELEVADA PARA À CAPITAL EM 1759.)"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 39 - "CARANA (MAURITIA GRACILIS, WALL.) VEGETAÇÃO DO PÂNTANO OU TERRENOS INUNDADOS LAGO COARI." ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 40 - "CABANA DOS SERINGUEIROS"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

**FIGURA 41 - "MURAS (MARGEM DIREITA) ÍNDIOS DOMESTICADOS,
LAGO JANUACÁ, HOMEM, CRIANÇA E MULHER PESCA PELA SETA."
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES**

FIGURA 42 -"MANAUS, CENTRO"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 43 - "MANAUS, O PORTO. ESTAÇÃO DA COMPANHIA."

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 44 - "MANAUS, IGARAPÉ DO CORREIO"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 45 - "MANÁOS. TAPUIAS, UMA FAMÍLIA NA PORTA DE SUA CASA, EM UMA RUA DE CIDADE"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 46 - "ÍNDIO BOLIVIANO EM MANAUS COM A SUA ROUPA, FEITA DE UM PEDAÇO DE FIBRA DE TURURI"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 47 - "REMADORES BOLIVIANOS DO RIO MADEIRA, EM MANAUS"
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 48 - "MANAUS. ÍNDIA TECÚNA CARREGANDO ÁGUA."
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 49 - "MANAUS, A BEIRA DE UM LAGO"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 50 - "A MÃE E UMA CRIANÇA"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

Rio São Vicente.

FIGURA 51 - "IGARAPÉ SÃO VICENTE, PERTO DE MANAUS"
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 52 - "CARANA-Í (MAURITIA CARANA, MART.) PALMEIRAS E UM CAMINHO ATRAVÉS DO MARAIS, PERTO DE MANAUS"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 53 - "CARANA (ESPÉCIE MAURITIA)"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 54 - "FAMÍLIA DE BARQUEIROS BOLIVIANOS EM MANAUS"
ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 55 - "ACAMPAMENTO DE BARQUEIROS BOLIVIANOS NO PORTO DE MANAUS"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 56 - "BARQUEIROS BOLIVIANOS EMBARCANDO NO PORTO DE MANAUS"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 57 - "CABANA DE ÍNDIOS TURUMÁ"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 58 - "PALMAIRAS PUPUNHAS COM ESPINHOS (GUILIELMA SPECIOSA MART.)"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

6)

Boot des Photographen.

FIGURA 59 - "TARUMÃ, CONFLUÊNCIA DO RIO NEGRO, COM A CANOA DO FOTÓGRAFO"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES

FIGURA 60 - "UM BUQUÊ DE PARASITAS"

ALBERT FRISCH/ACERVO: INSTITUTO MOREIRA SALLES