

Imagens de um outro Brasil: O patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista

Images of another Brazil: Amazonian nineteenth-century photographic heritage

Ana Maria Mauad*

Recebido em agosto e aprovado em setembro de 2010

Resumo:

O texto aborda o circuito social da fotografia na Amazônia do século XIX, considerando as imagens fotográficas como patrimônio histórico. Apresenta os princípios básicos para se trabalhar com a fotografia como fonte e objeto da História; identifica os sujeitos, situações, práticas e produtos que permitem caracterizar os usos e funções da fotografia na Amazônia oitocentista.

Palavras-chave:

Fotografia. Amazônia. Século XIX.

Abstract:

This paper addresses the social circuit of photography in the Amazon region of the nineteenth century, considering photographic images as historical heritage. It presents the basic principles for working with photography as a source and object of history; it identifies the individuals, situations, practices, and products that serve to characterize the uses and functions of photography in nineteenth-century Amazonia.

Keywords:

Photography. Amazonia. Nineteenth century.

* Professora Associada do Departamento de História e do PPGH da UFF. Pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF e também do CNPq. Agradeço as indicações preciosas de Milton Guran, Pedro Vasquez e Andreas Valentin. Contato: anaesus@uol.com.br.

Adentrando no universo da biodiversidade até às lendas do Eldorado, testemunhando a luta heróica na sobrevivência diária dos seringais e embate político contra a exploração, muitas são as imagens que impregnam o imaginário contemporâneo sobre a Amazônia. Ao debruçarmos sobre a história de tais imagens, evidencia-se o papel das fotografias tanto como suporte de memória, quanto como agente de representações fundadoras dessa região.

Nesse sentido, tais imagens compõem um patrimônio fotográfico, considerado não somente como a reserva material de como essa região foi revelada pelos primeiros fotógrafos que por ela passaram, mas também como a própria experiência histórica que orientou a prática de ver e registrar fotograficamente o que se via. Assim, compreende-se na noção de patrimônio fotográfico não somente as fotografias, como objetos de registro de imagens, mas também as práticas, demandas e situações que levaram não somente a sua criação, como também a guarda de tais registros.

Uma experiência histórica que permitiu a construção do circuito social da produção, circulação e consumo de imagens fotográficas em torno de centros regionais. Um universo formado, de um lado, por fotógrafos retratistas responsáveis pela figuração dos dignitários da região, por fotógrafos expedicionários voltados para a produção de vistas e o registro do exótico, assumindo o papel que os 'riscadores' tinham nas expedições científicas; por outro, por uma clientela variada que consumia imagens, e as guardava em álbuns, referendando uma nova imagem, calcada nos princípios da reprodutibilidade técnica.

Portanto, essa abordagem tem como objetivo tratar dos primórdios da produção fotográfica, compreendidos a partir dos primeiros registros, ainda nos anos 1850, seguindo até pouco antes do final do século XIX, com a gradual multiplicação dos suportes e agentes dessa história visual. O foco incide sobre a região Norte do Brasil, englobando o estado do Amazonas, Pará, Maranhão e Piauí, ressaltando que nos demais estados que compõem a região amazônica não foram constatadas atividades fotográficas no período abordado. Buscou-se definir os usos e funções da fotografia nessa região, estabelecendo suas interfaces com o Brasil do século XIX. Entretanto, creio que vale como introdução recuperar os principais aspectos teóricos e metodológicos que orientam essa abordagem.

1. Alguns esclarecimentos sobre a fotografia como fonte e objeto para a História

Os textos visuais, inclusive a fotografia, são resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolvem, necessariamente, três componen-

tes: o autor, o texto propriamente dito e um leitor. Cada um desses três elementos integra o resultado final, à medida que todo o produto cultural envolve um *locus* de produção e um produtor, que manipula técnicas e detém saberes específicos à sua atividade; um leitor ou destinatário, concebido como um sujeito transindividual cujas respostas estão diretamente ligadas às programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere; e por fim, um significado aceito socialmente como válido, resultante do trabalho de investimento de sentido.

Como corolário dessas reflexões tem-se a fotografia, como texto portador de uma historicidade, que só poderá ser compreendida a luz dos demais textos que compõem os marcos de significação histórica – numa dinâmica constante de intertextualidade.

Na sua dimensão de objeto da História, a fotografia já ultrapassou o limite de uma História da fotografia, preocupada em inventariar descobertas e contar a história de fotógrafos precursores, voltando-se para uma historiografia preocupada com os usos sociais da imagem fotográfica, com o circuito social da fotografia e com a capacidade comunicativa da imagem fotográfica em termos culturais e ideológicos. Nesse sentido, vale destacar o papel de toda uma geração de historiadores que, desde os anos 1990, vêm procurando atribuir um novo estatuto epistemológico ao estudo da fotografia como objeto da História.

Desse conjunto de considerações podemos depreender os quatro principais aspectos ao considerarmos as imagens visuais:

1. A questão da produção – o dispositivo que media a relação entre o sujeito que olha e a imagem que elabora. Através dessa atividade de olhar se dá a manipulação de um dispositivo de caráter tecnológico, este possui determinadas regras definidas historicamente.
2. A questão da recepção – associada ao valor atribuído à imagem pela sociedade que a produz, mas também recebe. Em que medida esse valor, que está mais ou menos balizado pelos efeitos de realismo da imagem, vai apontar para a conformação histórica de certo regime de visualidade. Portanto, se a questão da relação da imagem com o seu referente e o grau de iconicidade dessa imagem é uma questão estética, seu julgamento (ou apropriação) tem a ver com as condições de recepção e como, através dessa recepção, se atribui valor a imagem: informativo, artístico, íntimo, etc.

3. A questão do produto – entende-se, aí a imagem consubstanciada em matéria, ainda a capacidade da imagem potencializar a matéria em si mesma, como objetivação de trabalho humano, como resultado do processo de produção de sentido social como relação social. Compreendida como resultante de uma relação entre sujeitos, a imagem visual engendra uma capacidade narrativa, que se processa numa dada temporalidade. Estabelece, assim, um diálogo de sentidos com outras referências culturais de caráter verbal e não verbal. As imagens nos contam histórias, atualizam memórias, inventam vivências, imaginando a história.
4. A questão do agenciamento – a forma como as imagens serão arquivadas, disponibilizadas e apropriadas, nos seus diferentes circuitos sociais. Importa, nesta parte, compreender que as imagens técnicas integram o patrimônio histórico e cultural por diferentes linhas de ingresso. As imagens públicas produzidas pelas agências de Estado, para administração, segurança pública e propaganda política; as imagens produzidas na esfera privada, retalhos de um cotidiano vivido, que num determinado contexto ganham espessura histórica; imagens produzidas por profissionais, associados aos ofícios da imagem, mas voltados para o mercado de arte, cujo valor venal do trabalho a distingue, obrigando a controles mais rígidos em termos de guarda; as imagens produzidas virtualmente, cujo referente inexistente ganha vida na tela do computador. Enfim, a civilização da imagem possui um patrimônio visual que demanda instrumentos de agenciamento.

Dito isso, o desdobramento da análise buscará dar conta dos agentes, situações, processos, práticas e produtos que deram sentido e espessura à experiência fotográfica na Amazônia oitocentista.

2. Entre paisagens e retratos, panorama da fotografia no Brasil oitocentista

A imagem na sociedade brasileira oitocentista teve, como uma de suas principais formas de expressão, a fotografia. Essa, por sua vez, se orientou a partir de duas grandes referências: o retrato fotográfico e a fotografia de vistas. Sob o império do retrato, grupos sociais se distinguem, construindo através de marcas visuais a sua identidade social.

A necessidade da experiência visual foi uma constante no século XIX, sendo evidenciada no deslumbramento das notícias publicadas no Brasil, quando em 1840, o daguerreotipo chegou ao país a bordo do vapor *L'Orientale*. Numa sociedade em que grande maioria da população era analfabeta, tal experiência possibilitou um novo tipo de conhecimento mais imediato, mais generalizado. Paralelamente, habilitava os grupos sociais a formas de auto-representação até então reservadas à pequena parte da elite que encomendava a pintura de seu retrato.

A demanda social por imagens incentivou pesquisas no sentido de melhorar a qualidade técnica das cópias, facilitar seu processo de produção e, sobretudo, retirar-lhe o caráter de relíquia, ainda presente no daguerreotipo; peça única, acondicionada em estojo de luxo, às vezes considerado como uma joia. Portanto, o desenvolvimento técnico, aliado à conquista de novos mercados consumidores e de paisagens exóticas, foram ingredientes importantes para evolução de usos e funções da imagem, notadamente, a fotográfica, no século XIX. Atuando nesta direção, os fotógrafos paisagistas contribuíram para corroborar a imagem delineada pelos pintores paisagistas e desenhistas que acompanhavam as expedições naturalistas. Ou seja, enquadrando o Brasil a partir de esquemas pictóricos, já observados mais de uma vez, a paisagem é fundada e criada, e o olhar educado a admirá-la segundo os protocolos da civilização ocidental.

A modalidade de fotografias de vistas, ao desenvolver uma linguagem própria, desprendendo-se dos cânones da pintura romântica, incorporou o discurso científico de matriz iluminista, ao associar tipos humanos ao seu *habitat* natural, buscando assim, a harmonia do “bom selvagem” no seu estado de pré-civilização. O fotógrafo paisagista, ao escolher temas variados e isolados entre si para compor suas vistas e panoramas, nos quais as relações sociais eram encenadas segundo uma pose pré-estabelecida, produziam uma colagem do real, na qual o progresso se equivalia ao que aparentava não pela experiência social que representava.

Segundo tal perspectiva, a fotografia brasileira no século XIX teve como espaço de excelência para a sua divulgação as exposições universais. A partir de 1862, a fotografia participaria dessas exposições, como meio de comunicar as riquezas e a vastidão do território. Treinados na retórica do discurso civilizatório, os emissários do Brasil nas exposições universais esforçaram-se para projetar uma imagem de Brasil, mais próxima dos países do norte do que de seus vizinhos do cone sul. Entretanto, a presença do Império fazia-se notar por aquilo que tinha de exótico, de original, de diferente, segundo a lógica que presidia já as descrições dos viajantes anos antes.

A fotografia brasileira foi amplamente premiada em diferentes exposições, e tais premiações figuravam no verso dos retratos dos fotógrafos da

Corte, como marca de distinção e qualidade de seus serviços. Uma publicidade desnecessária para atrair clientes, pois o retrato fotográfico, na década de 1860 já se tornava um verdadeiro modismo, com clientela consolidada na Corte do Rio de Janeiro. Aliás, o século XIX, à parte todo o fascínio causado pelas paisagens fotografadas, foi dominado pelo império do retrato.

O retrato fotográfico possibilitava a recreação de ambientes naturais através de uma *mise en scene* que codificava fundo e adereços, na projeção de imaginários bucólicos, românticos ou exóticos. Assim, nas viagens de férias em estações de águas, os estúdios reproduziam as paisagens dos parques e das fontes termais; para as cidades litorâneas, os motivos marinhos; nas regiões de fronteira, nas proximidades da floresta, a temática do exótico era garantida pela figuração da mata pintada no pano de fundo e complementada com galhos e folhas secas. Em geral, essa ambientação exótica era utilizada para produzir fotografias de indígenas em seu “meio natural”; no entanto, mantinha-se a codificação das poses, como marcas de reconhecimento da artificialidade desse tipo de representação.

Apesar de ser na Corte do Rio de Janeiro, o lugar onde se concentrava o maior número de estúdios, oferecendo um mundo de possibilidades ao retrato¹, a atuação dos fotógrafos não se limitava a essa localidade. Em várias províncias brasileiras podia-se contar com o serviço de renomados estúdios fotográficos, sendo comum que uma casa fotográfica sediada na Corte abrisse uma filial em outra cidade, ou ainda produzisse vistas de diferentes regiões.

3. *Amazônia projetada nas lentes dos fotógrafos oitocentistas*

As imagens fotográficas produzidas na Amazônia, durante o século XIX, guardaram os princípios gerais que definiram a produção fotográfica brasileira desse período: vistas e retratos. Tendência explicada por forte

¹ No ano de 1870 atuavam na Corte, com endereço fixo e anúncio no Almanaque Laemmert, 38 fotógrafos. Nos seus anúncios ofereciam serviços diversos e indicavam o endereço que, dependendo da rua, já era a garantia de distinção. Concentravam-se basicamente no centro da cidade nas ruas: Ouvidor, Quitanda, Hospício, Ourives, Rosário, Gonçalves Dias, Alfândega, Carioca, Sete de Setembro, S. José, Direita, D. Pedro, entre outras, sendo a ênfase na rua do Ouvidor. Dentre os mais renomados, destacaram-se na Corte, ao longo da segunda metade do XIX, tanto pelos seus retratos quanto pelos seus panoramas e vistas, os seguintes fotógrafos: Revert Henrique Klumb, Insley Pacheco, Carneiro e Gaspar, Stahl & Wähnschaffe, Camillo Vedani, J.F. Guimarães, George Leuzinger, Modesto Van Nyvel, Pacheco, Christiano Junior, Henschel & Benque, Juan Gutierrez, o já citado Marc Ferrez, entre outros. Cf MAUAD, Ana Maria. *Entre retratos e paisagens: as imagens do Brasil oitocentista*. In: MARCONDES, Neide e BELLOTO, Manoel (orgs.). *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX ibero-americano*. São Paulo: Edusp, 2005, pp.13-49.

presença estrangeira na atividade fotográfica, bem como no interesse suscitado pela região amazônica à busca do conhecimento oitocentista. Ver logo possibilitaria conhecer e, assim, explorar. Entretanto, as elites regionais também buscaram no retrato fotográfico a forma ideal para construir sua distinção social à imagem e semelhança da Corte Imperial. Assim, entre retratos e paisagens, a atividade fotográfica foi definida na região amazônica.

Apesar da distância da Corte Imperial, desde meados dos anos 1850, já se constatava a presença de fotógrafos na região, cuja frequência aumentaria com a abertura dos portos da Amazônia ao comércio exterior, realizada em sete de setembro de 1867. Aliás, essa mesma solenidade foi fotografada por um dos importantes fotógrafos da região: Felipe Augusto Fidanza.

A presença de fotógrafos na região, nos primórdios do uso do registro fotográfico, evidencia a forte impressão que as notícias e os registros visuais, basicamente desenhos, trazidos por expedições anteriores na região amazônica, haviam exercido no imaginário do século XIX. Os registros de modos de vida, de espécimes variados e de uma natureza exuberante alimentaram a imaginação social, ao mesmo tempo em que definiram um padrão evolutivo, fortemente marcado pela relação entre “nós”, os civilizados, e os “outros”, que deveriam ser tipologizados e identificados na escala evolutiva.

Desde finais do século XVIII foram criados os museus etnográficos, cuja tarefa seria a de, além de colecionar e preservar os objetos de uma cultura exótica, exibir à curiosidade pública os resultados da pesquisa antropológica, que buscava seu reconhecimento no panteão das ciências. Como avalia Pedro Vasquez, a disseminação dos museus etnográficos abriu terreno para a produção de álbuns e livros fotográficos, dedicados a países e sociedades distantes e exóticas segundo os padrões europeus².

Ainda segundo Pedro Vasquez, em diversos países europeus surgiram inúmeras casas editoras dedicadas à edição de livros de fotografia com imagens de caráter paisagístico e/ou topográfico, quer com imagens transcritas por algum processo de gravura como a litografia ou a xilogravura/xilografia, quer como verdadeiras cópias fotográficas. No entanto, a situação no Brasil não se mostrava tão promissora, raras eram as casas editoras, como a Laemmert e a Leuzinger, ambas no Rio de Janeiro, e a Huebner & Amaral, em Manaus e depois no Rio de Janeiro; lançaram uns poucos álbuns fotográficos, ou séries de fotografias avulsas, sem que isso definisse um movimento editorial³.

Destaca-se a atividade da Casa Leuzinger em divulgar as imagens do Brasil e a incrementar o comércio de vistas e paisagens de suas diferen-

² VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003, p.82.

³ VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000, p.22-23.

tes regiões. Por volta de 1865, publica um catálogo onde foram arroladas trezentas e trinta e sete vistas de diferentes cidades nos arredores do Rio de Janeiro. Além de ser responsável pela edição de um álbum, com quarenta imagens que Albert Frish realizou na Amazônia, além de imagens avulsas da sua estadia na região em 1865 – imagens devidamente creditadas ao autor e legendadas em francês no cartão suporte sobre o qual foram montadas. Foi dentro desse espírito que se formou a coleção Alphons Stübel⁴.

Durante quase uma década, a partir do ano de 1868, dois alemães, Wilhelm Reiss e Alphons Stübel, com formação em geologia, física, química e ampla experiência em expedições científicas por diversas partes do mundo e no estudo dos vulcões, percorreram a América do Sul. O legado dessa expedição foi, entre várias amostras e peças, um conjunto de duas mil fotografias adquiridas em todos os locais pelos quais passaram.

Do Brasil existem duzentas e dezesseis fotografias na coleção de Stübel, com trabalhos de fotógrafos de diferentes regiões, dentre as quais: Belém, do fotógrafo Felipe Augusto Fidanza e de José Thomaz Sabino, e uma coleção de fotografias da Amazônia, de Albert Frisch, comprada na Casa Leunzinger, entre outras partes do Brasil como o Rio de Janeiro, Salvador e Rio Grande do Sul. As imagens revelam o rio Amazonas desde a sua entrada em solo brasileiro, na fronteira com o Peru, até a sua foz no oceano Atlântico; os pequenos vilarejos, as simples habitações de pescadores e seringueiros na margem do rio e os embarcadouros dos vapores da “Companhia de Navegação do Amazonas”, que faziam o transporte de cargas e pessoas pelo rio; os espécimes de animais próprios do Amazonas identificam sua fauna, dentre os quais: jacarés, pirarucus e peixes-boi. As cidades de Manaus e Belém, capitais das províncias do Amazonas e do Pará respectivamente, ilustram a vida urbana da região. Na sequência, um conjunto de dezenove fotografias identifica as diversas tribos da Amazônia: Araras, Ticunas, Miranhas e Amauás, acrescidas de um grande número de fotografias de índios bolivianos, trabalhando como remadores em Manaus⁵.

Um outro exemplo de parceria entre o olhar viajante e a fotografia é constatado pela presença de um fotógrafo na expedição do casal Agassiz, pelo Brasil, entre 1865-1866⁶. Walter Hunnewell constava

⁴ Collection Alphons Stübel”, atualmente preservada no acervo do Leibniz-Institut für Länderkunde, em Leipzig.

⁵ KOHL, Frank Stephan. *Um “olhar europeu” em 2000 imagens: Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul*. Disponível em: <www.studium.iar.unicamp.br/21/04.html>. Acesso em: 11 de dez. 2006.

⁶ AGASSIZ, Loius & AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil 1865-66*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora & editora da USP: São Paulo: 1975, p.35 .

como membro da comissão científica chefiada pelo naturalista Louis Agassiz. Registra este autor:

[...] numa longa estada em Manaus, o Sr. Hunnewell tirou grande número de fotografias características de índios, de negros e de mestiços nascidos quer dessas raças, quer de uma delas e da branca. Todos esses retratos representam os indivíduos escolhidos em três posições normais: de frente, de costas e de perfil. Espero cedo ou tarde poder publicar esses retratos, assim como os de negros de puro sangue tirados para mim no Rio pelos Srs. Stahe [sic] e Wahnschaffe.

No relato de Elizabeth evidencia-se o vivo interesse pela fotografia, mas se aponta o obstáculo em utilizá-la para o registro das experiências científicas:

Agassiz passa ali a metade dos dias, em companhia de Hunnewell, que, tendo, consagrado todo o tempo de sua estada no Rio a aprender os processos fotográficos, adquiriu certa habilidade na arte da 'semelhança garantida'. O grande obstáculo são os preconceitos populares. Entre os índios e os negros reina a superstição de que um retrato absorve alguma coisa da vitalidade do indivíduo nele representado e que está em grande perigo de morte próximo quem se deixa retratar. Tal ideia está tão profundamente arraigada que não tem sido fácil vencer as resistências. Aos poucos, porém, o desejo deles se verem em imagens vai dominando; o exemplo de alguns mais corajosos anima os mais tímidos e os modelos vão se tornando mais fáceis de conseguir do que a princípio⁷.

Tanto a empreitada de Stübel e Reiss, quanto a do casal Agassiz, só puderam ser levadas a cabo devido à existência de um campo fotográfico⁸ adaptado às vicissitudes de fora da Corte Imperial e, assim, definido por características próprias, tais como: a) itinerância; b) grande presença, mas não exclusividade, de estrangeiros; c) variedade e atualidade dos serviços, processos e habilidades do fotógrafo (bem como sua formação em Belas Artes), colocadas a disposição do cliente, com ênfase no retrato e em suas variações de suporte e tamanho, tudo isso aliado à comodidade de preços; d) dignidade, atribuída pela participação em exposições nacionais e internacionais, e sua relação com a Corte e o poder Imperial.

Portanto, é fundamental ressaltar o papel da fotografia como representação social e da atividade fotográfica como relação social, no estrei-

⁷ Kossoy, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. Rio de Janeiro: IMS, 2002, *Apud*.

⁸ Compreendido como um espaço social no qual se desenvolveram relações profissionais e simbólicas, associadas a produção fotográfica no século XIX. Sobre o conceito de campo social, ver BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1990.

tamento do relacionamento entre as províncias do Norte. Na sua inserção no circuito das representações sociais e da produção da imagem imperial, ambas contaram com a representação fotográfica como agenciadora das sociabilidades locais e de sua projeção, para além das fronteiras regionais.

Entre as décadas de 1840 e 1900 percorreram a região norte, incluídas aí as províncias do Amazonas, Pará, Maranhão e Piauí, cerca de setenta fotógrafos, com endereço e anúncio nos jornais, almanaques e anuários da região⁹, afora aqueles que visitaram a região para fotografá-la, como foi o caso do renomado fotógrafo Marc Ferrez, em 1875¹⁰. Não foram constatadas atividades fotográficas nas demais províncias da região amazônica. Nesse período, o primeiro fotógrafo a anunciar seus serviços no Acre é da década de 1910.

Em geral os fotógrafos anunciavam durante algum tempo em um jornal de Belém e depois, avisavam sua mudança para Manaus, ou para São Luis, denotando-se a sua itinerância. Por exemplo, Antonio José de Araújo Lima, anunciava em março de 1863 que tirava retratos “sobre vidro, encerado, malacacheta [...] e do dia cinco de abril em diante tirará sobre papel” (*A Coalição*, 26 de mar. 1863). No mesmo dia, o periódico anunciava seus serviços como dentista. Até 1868, como se registra no *Alamanck Administrativo Mercantil e Industrial*, mantém-se ativo em São Luis, no entanto, no mesmo ano o fotógrafo já se encontrava estabelecido em Belém, onde anunciava ‘dúzia de cartões por 8\$ e 6 por 5\$’. (*Diário de Belém*, 28 de dez. 1868).¹¹.

O registro mais antigo da presença de fotógrafos na região amazônica é de Charles DeForest Fredricks, daguerreotipista procedente dos Estados Unidos. Foi um dos primeiros profissionais a abrir um estabelecimento fotográfico em Belém em 1846. Há notícias de sua passagem por São Luis e, em 1847, encontrava-se em Recife, de acordo com anúncio publicado:

[...] pretendendo seguir viagem para a Corte, só poderá demorar n’esta cidade por um curto espaço de tempo e roga as famílias que aproveitem a ocasião para tirarem seus retratos de uma maneira mais perfeita que se há visto; [...], para que o público conheça o mérito dos seus trabalhos, só pode dizer que na cidade [sic] do Maranhão...tirou mais de três mil retratos (*Diário de Pernambuco*, 25 de ago. 1847)¹².

⁹ Levantamento realizado a partir das preciosas informações coletadas em KOSSOY, Boris. Op. cit.

¹⁰ FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil, 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte/Pró-Memória, 1985, p. 168-171.

¹¹ ANTONIO JOSE DE ARAÚJO LIMA. In: Kossoy, Boris, Op. cit.

¹² CHARLES DEFOREST FREDRICKS. In: Kossoy, Boris, Op. cit.

Viveu na itinerância por cerca de nove anos, visitando vários países da América do Sul. Retorna para os Estados Unidos nos anos 1850, quando se torna dono de um dos mais renomados estúdios fotográficos dos Estados Unidos: *Fredricks Photographic Temple of Art*.

O império do retrato se estendeu pela produção fotográfica dos estúdios da região amazônica, denotando a ressonância das modas e modos da Corte, nas províncias do Norte que, portanto, contavam com um mercado consumidor de bens simbólicos. Os anúncios são pródigos em novidades e na divulgação das habilidades e atributos dos fotógrafos.

Guilherme Potter, em 1867, em Manaus, anunciava:

[...] ao respeitável público que já havia dado início aos seus trabalhos photographicos', além de oferecer um 'variado sortimento de caixas, quadros, passa-partule [sic], envelopes' (jornal do Rio Negro, 1 set. 1867). Em novembro informava que tirava retratos por todos os sistemas 'pelos preços seguintes: ferrotipo dúzia 10.\$000..., ambrotipo de 4\$ a 10.\$000....6 cartões de visita 6.\$000...., alabastrum de 6.\$-12.\$000..., porcellana meia lamina 40.\$000' (*Jornal do Rio Negro*, 23 nov.1867)¹³.

Em janeiro de 1864, um anúncio de Eduardo José de Sousa fornece uma ideia das várias habilidades que deveria ter um fotógrafo para sobreviver na longínqua Província do Amazonas. Além de divulgar seus retratos através dos sistemas do

[...] ambrotipo, photographia [referia-se à fotografia sobre papel, certamente a carte-de-visite] e cromotipo [...] mediante ajuste especial se tirão retratos em cazas particulares e de pessoas fallecidas, também tira retratos a óleo e conserta caixas de música com todo o esmero e promptidão. (*O Catechista*, 30 jan.1864)¹⁴.

José Thomaz Sabino anunciava sua Officina Photograhica em 1873 em seu estabelecimento se dispunha a executar retratos em "cartões de visita [...] cartões de gabinete, [...] em porcellana, além de restaurar retratos antigos". Apresentou trabalhos na Exposição Nacional de 1875, no Rio de Janeiro, e na Exposição Universal da Filadélfia em 1876. Após seu falecimento, fotos de sua autoria foram também enviadas para outras mostras no exterior, como a Exposição universal de Paris de 1889, e a *World's Columbian Exposition*, em 1893¹⁵.

¹³ GUILHERME POTTER. In: KOSSOY, Boris, Op. cit.

¹⁴ EDUARDO JOSÉ DE SOUZA. In: KOSSOY, Boris, Op. cit.

¹⁵ JOSÉ THOMAZ SABINO. In: KOSSOY, Boris, Op. cit.

Os anúncios de Arthur Lucciani de 1892 destacavam sua habilidade de “pintor e retratista laureado pela Real Academia de Bellas Artes de Siena (Itália)”. Em 1897 anunciava seu Ateliê Artístico Photographico de Manaos para os moradores da cidade de Labrea que quisessem fazer alguma encomenda (*Jornal da Labrea*, 1 mar. 1897). Os anúncios de seu estabelecimento fotográfico prosseguem ainda no final do século (*O Anunciador Comercial*, 8 de jul.1899). Também participou da Comissão Chicago, encarregada da representação amazonense na Exposição Universal de Chicago, que seria inaugurada em 1893¹⁶.

Feliciano Verlangieri chegou, juntamente com Paulo Ernesto Myer, em maio de 1880, à cidade de Manaus, quando comunicaram à imprensa que permaneceriam apenas noventa dias naquela capital, de onde se deslocariam a seguir pelo Rio Madeira. Convidavam ainda o “respeitável público a visitarem a sua galeria onde encontrarão bonita coleção de retratos de todos os tamanhos, gostos e systemas até hoje conhecidos” (*Commercio do Amazonas*, 23 de maio 1880). Em 1883 anunciavam seus serviços em Belém (*Alamanack Paraense de Administração, Commercio, Indústria e Estatística*, 1883, p.438). O retrato de Carlos Wiener, “viajante pelo Amazonas 1880 a 1881” de autoria desse estabelecimento foi apresentado na Exposição de História do Brasil, montada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 1881¹⁷.

A produção de um retrato fotográfico exigia o cumprimento de certos protocolos, sem os quais, uma boa aparência não seria conquistada. Algumas “recomendações úteis” foram dadas por Antônio Oliveira, proprietário da Photographia Oliveira, localizada na cidade de Manaus. Tais recomendações, segundo ele, eram ditadas por “New York”: “A vestimenta deve ser mais escura que a pessoa a photographar-se [...] Nos dias chuvosos pode se fazer todos os trabalhos photographicos, a excepção de grupos que entrem creanças [...] A luz da manhã é preferível a da tarde”. (*A Cidade da Vigia*, 13 ago.1893, p.3). Participou da Exposição Artística e Industrial do Pará em 1895.¹⁸

A proeminência do retrato em relação às fotografias de vistas e paisagem deveu-se, principalmente, ao fato de que boa parte do período delimitado para este estudo foi dominada pelo processo do colódio úmido. Os procedimentos necessários à produção de imagens segundo este processo seguiam uma rotina bastante estrita, obrigando o fotógrafo a viajar acompanhado de toda sua parafernália de laboratório,

¹⁶ ARTHUR LUCCIANI. In: KOSSOY, Boris, Op. cit.

¹⁷ FELICIANO VERLANGIERI. In: KOSSOY, Boris, Op. cit.

¹⁸ ANTONIO DE OLIVEIRA. In: KOSSOY, Boris, Op. cit.

devidamente empacotada e pesando dezenas de quilos. Isso porque as chapas de colódio úmido deviam ser expostas enquanto estavam úmidas – sendo, portanto, preparadas, *in situ* – e reveladas imediatamente depois da exposição ser realizada¹⁹.

Nos anos 1890 esse processo foi sendo gradualmente substituído pela utilização de placas secas de gelatina, como se constataria no anúncio da livraria Clássica, de Manaus, publicado no Diário de Manaus de 1892, que fornecia suprimentos para química fotográfica, como “gelatina” que era vendida “para photographia e para doce, tendo chegado no último vapor inglez²⁰”. Ainda assim, os apetrechos para produzir vistas não ficariam mais leves, levando-se em conta a manutenção das chapas de grande formato e da consequente necessidade de câmara pesadas munidas de tripé.

Todas essas dificuldades, no entanto, não impediram a produção de um conjunto significativo de imagens fotográficas das paisagens amazônicas. Na ausência de instalações adequadas para o trabalho, improvisava-se, como foi o caso do barco laboratório de Albert Frisch. Aliás, Frisch, no que diz respeito à produção de vistas e paisagens, especificamente para a cidade de Manaus e Belém, merece destaque, juntamente com mais dois outros fotógrafos que, em tempos diferentes produziram uma rica documentação fotográfica, de fundamental importância para o estudo dos primórdios da fotografia na Amazônia. São eles: Felipe Augusto Fidanza e George Huebner.

Albert Frisch percorreu a região do alto Amazonas em torno de 1865, quando se tornou o primeiro a retratar os índios brasileiros e os barqueiros de origem boliviana que atuavam como comerciantes itinerantes nos rios da região, bem como aspectos da fauna e flora locais. Retratou os Umuauás (que ele afirmou serem canibais, nas legendas impressas nos cartões-suporte de suas fotografias) com suas armas e paramentos típicos; registrou aspectos das malocas originais, dos ranchos de pesca ao pirarucu e das habitações híbridas dos Tapuias (índios destribalizados sediados nas cercanias de Manaus). Documentação essa que obteve menção honrosa na Exposição Universal de Paris em 1867, e foi veiculada pela Casa Leuzinger, quem possivelmente a encomendou a Frisch.

O estilo de Frisch combinava habilidade técnica com a objetividade científicista própria das Ciências Naturais do século XIX. Assim, nos retratos de índios, para conseguir exposição de planos simultaneamente perfeitos e profundidade de campo suficiente para se observar

¹⁹ VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na Fotografia... Op. cit.* p.22-23.

²⁰ LIVRARIA CLÁSSICA. In: KOSSOY, Boris, *Op. cit.*

todos os detalhes da paisagem, sem prejuízo do modelo no primeiro plano, recurso impossível às câmeras da época, sobrepunha negativos obtendo assim os retratos com fundos da mata²¹.

Nascido na Itália, Felipe Augusto Fidanza foi um dos mais importantes fotógrafos em atividade no Norte do Brasil no século XIX e princípios do XX. Teria chegado a Belém, juntamente com a comitiva de D. Pedro II que foi ao Pará para as solenidades de abertura dos portos da Amazônia ao comércio exterior, ocasião em que documentou a cidade ornamentada. Estabelecendo-se em Belém, no ano de 1873 estendeu suas atividades até a cidade de Manaus. Dedicou-se ao retrato e à documentação urbana. Nos princípios do século XX, sua farta coleção de registros de vistas e paisagens do Amazonas e Pará, de reconhecido valor iconográfico e estético, alcançou grande divulgação em virtude dos álbuns publicados pelas administrações estaduais, como por exemplo, o *Álbum de Manaós* de 1901 e cartões postais. Dois anos depois da morte de Fidanza, em 1904, seu ateliê foi adquirido de sua viúva, pela Photographia Allemã, o conhecido estabelecimento de Huebner & Amaral sediado em Manaus. Fotografias de autoria de Fidanza foram apresentadas na Exposição de História do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1881, e na exposição Universal de Paris em 1889²².

A trajetória de George Huebner ordenou-se por períodos, nos quais a ênfase do seu trabalho recaiu primeiramente sobre o registro etnográfico das culturas locais, juntamente com seu companheiro de viagens, o fotógrafo alemão, Charles Krohle (1888-1891). Já estabelecido em Manaus, como dono da Photographia Allemã, produzindo álbuns e postais, foi o responsável pela produção da memória visual sobre conquistas da modernização, do período áureo da produção de borracha (1895-1920); ou depois, quando se dedicou ao minucioso trabalho de identificação de espécimes vegetais, juntamente com o etnólogo alemão Koch-Grümbert (1924-1935)²³.

Por fim, mas não menos importante, vale o registro da passagem da Baronesa Nadine de Meyendorff que, ao longo do ano de 1903, em

²¹ VÁSQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães... op. cit.* p.81-85. Este autor também registra a presença do antropólogo e médico alemão Paul Ehrenreich. Ele teria efetuado a primeira viagem ao Brasil entre 1884-85; participado de uma expedição ao Xingu entre 1887-89 e retornado ao país em 1892/93, quando realizou um conjunto de 23 fotografias sobre a Amazônia.

²² FELIPE AUGUSTO FIDANZA. In: Kossov, Boris, op. cit.

²³ SHOEPF, Daniel. *George Huebner, 1862-1935: um fotógrafo em Manaus*. São Paulo: Metalivros, 2ª ed. 2005. Ver também, VALENTIN, Andréas. *A fotografia amazônica de George Huebner: um olhar entre o moderno e o selvagem*. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/17/02.html>>. Acesso em: 25 nov. 2006.

suas viagens de núpcias, percorreu cerca de 5500 quilômetros de Lima a Belém, registrando detalhe por detalhe a natureza, os tipos humanos e as cidades. As condições do registro fotográfico foram comentadas pela Baronesa numa das passagens de seu diário e em suas memórias ficaram registradas as dificuldades e precariedade da empreitada fotográfica, destacando-se a umidade que muitas vezes estragava as placas secas²⁴.

Apesar de fotografar no início do século XX, as fotografias de Nadine de Meyendorff revelam o impacto que a natureza definiu sobre o seu olhar, identificando-se aí, uma imaginação já construída, pelas informações prévias e pela economia visual dos Oitocentos, com a qual ela educou sua maneira de ver e fotografar.

Conclusão

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

²⁴ EXPOSITION *L'Amazonie d'une baronne russe*: des Andes à l'Atlantique en 1903: présentée au Musée d'ethnographie de Genève du 28 avril au 2 oct. 1994 / sous la resp. d'Alain Monnier. - Genève : Musée d'ethnographie : Société des Amis du Musée d'ethnographie : Société suisse des Américanistes, 1994. - 257 p. ill, photos en noir-blanc ; 28 cm. - (Sources et témoignages / Musée d'ethnographie 1), indicação feita por Milton Guran.

Ilustrações

Figura 1



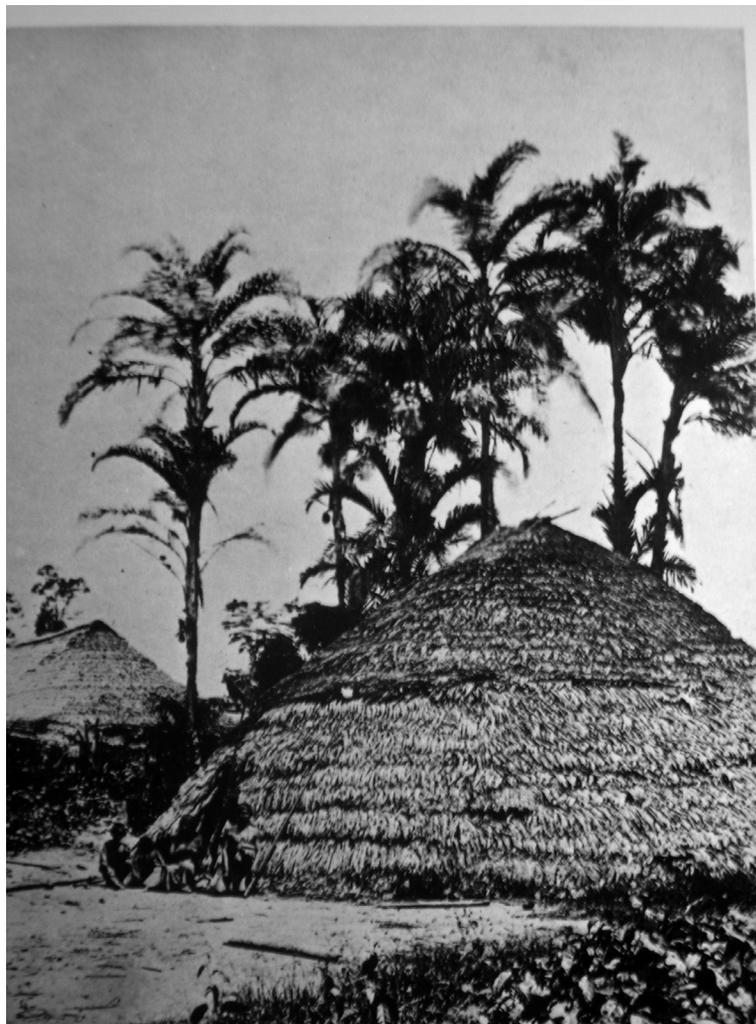
Albert Frisch, Manaus, Província do Amazonas, 1865. IN: VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na Fotografia oitocentista*, São Paulo: Metalivros, 2003, p.120.

Figura 2



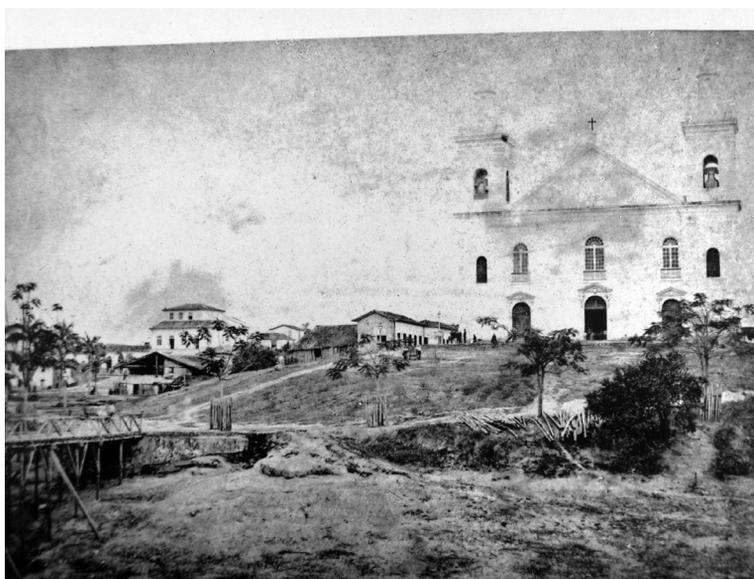
Albert Frisch, Família de índios Ticuna, Região do Rio Caldeirão, Província do Amazonas, 1865. Idem, p.188

Figura 3



Albert Frisch, Maloca em aldeia de índios Ticunas , Região do Rio Caldeirão, Província do Amazonas, 1865. Ibidem, p. 171.

Figura 4



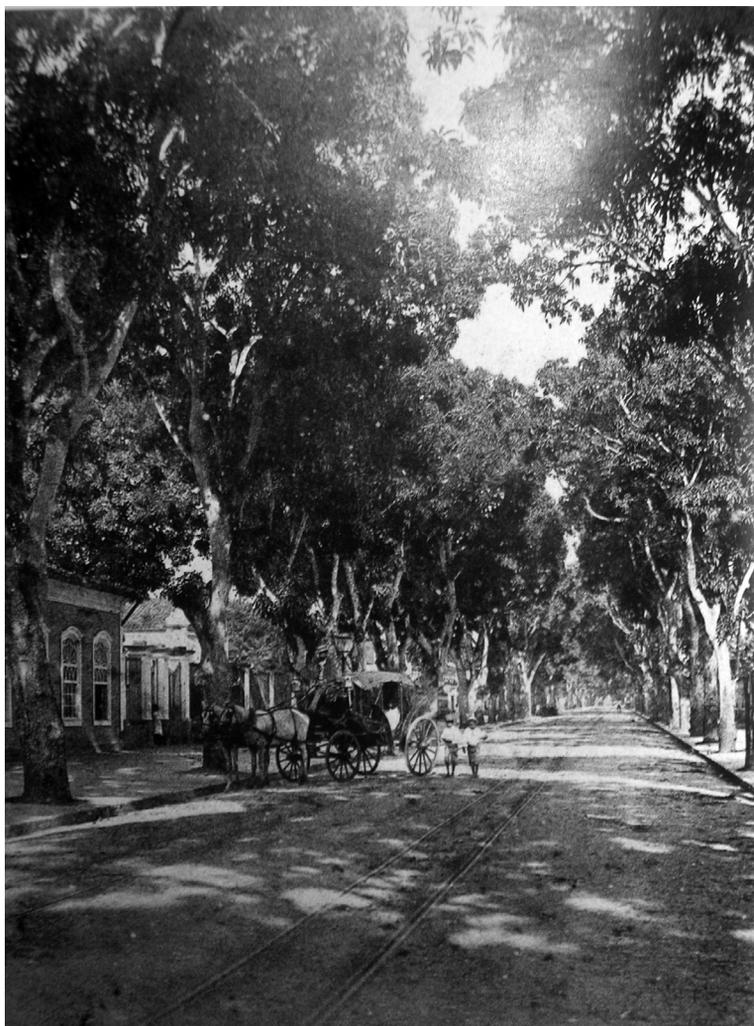
Felipe Augusto Fidanza, Igreja Nossa Senhora da Conceição da Matriz de Manaus, 1885. IN: FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*, Rio de Janeiro: Funarte/Pró-Memória, 1985, p.180.

Figura 5



Albert Frisch, Índios Amapá as margens do Rio Japurá, Província do Amazonas, 1865. IN: VASQUEZ, Pedro Karp. Op. cit. p.81

Figura 6



Felipe Augusto Fidanza, Boulevard da República, Belém, 1880. Idem, p.120.

Figura 7



A baronesa Nadine de Myendorff e seu grupo expedicionário, Província do Amazonas, 1903. IN: *L'Amazonie d'une baronne russe: dès andes à l'Atlantique em 1903, sources et témoignages*: I. Nadine deMeyendorff, Musée d'ethnographie, société dès amis du musée d'ethnographie; société suisse dès américanistes, p.89.

Figura 8



A baronesa Nadine de Myendorff e seu grupo expedicionário, Província do Amazonas, 1903. Idem, p.111

