

REPRESENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS DA AMAZÔNIA OITOCENTISTA:
ANÁLISE DE SETE FOTOGRAFIAS DE CHRISTOPHER ALBERT
FRISCH¹

Caroline Ivanski Langer
Universidade Federal do Paraná
Contato: caroline.langer@hotmail.com

Resumo

A proposta deste trabalho é estudar as fotografias da Amazônia produzidas por Christoph Albert Frisch em 1865. A expedição percorreu o Alto do Rio Amazonas e produziu imagens que posteriormente foram exibidas na Exposição Universal de Paris de 1867, logrando a premiação de menção honrosa. Vislumbra-se uma reflexão crítica sobre o olhar estrangeiro e moderno para a realidade da região amazônica, que mesclava elementos de civilização e modernização com elementos exóticos e selvagens segundo os discursos da época. Para uma análise mais profunda da expedição, os motivos fotográficos foram divididos em a) população indígena; b) fauna; c) flora; e d) Manaus. A pesquisa revela parte da dinâmica de interesses estrangeiros sobre a região amazônica na metade do século XIX, destacando um Brasil subserviente às ambições do Velho Mundo, mesmo após décadas de sua independência política.

Palavras-chave: Amazônia. Christoph Albert Frisch. Fotografia brasileira.

PHOTOGRAPHIC REPRESENTATIONS OF THE 19TH CENTURY
AMAZON: ANALYSIS OF SEVEN PHOTOGRAPHS BY CHRISTOPHER
ALBERT FRISCH

Abstract

The purpose of this work is to study the photographs of the Amazon produced by Christoph Albert Frisch in 1865. The expedition traveled along the Upper Amazon River and produced images that were later exhibited at the Universal Exhibition in Paris in 1867, achieving an

¹ Pesquisa parcialmente desenvolvida com fomento institucional da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), entre os anos de 2020 e 2021.

honorable mention. There is a critical reflection on the foreign and modern look at the reality of the Amazon region, which mixed elements of civilization and modernization with exotic and wild elements according to the discourses of the time. For a deeper analysis of the expedition, the photographic motifs were divided into a) indigenous population; b) fauna; c) flora; and d) Manaus. The research reveals part of the dynamics of foreign interests on the Amazon region in the mid-nineteenth century, highlighting a Brazil subservient to the ambitions of the Old World, even after decades of its political independence.

Keywords: Amazon. Christoph Albert Frisch. Brazilian photography.

A proposta deste artigo é estudar as fotografias da Amazônia produzidas pelo bávaro Christoph Albert Frisch em 1865, quando foi contratado pela Casa Leuzinger – estabelecimento fotográfico carioca. A expedição percorreu o Alto do Rio Amazonas e produziu imagens que posteriormente foram exibidas na Exposição Universal de Paris de 1867, logrando a premiação de menção honrosa. O conjunto contabiliza noventa e oito fotografias e hoje compõe o acervo do Instituto Moreira Salles.

O pesquisador Julio Cesar Conejo de Souza (2018), em seu meticuloso mapeamento e análise desse material aponta que, destas fotografias, trinta e oito são duplicatas, ou seja, a mesma imagem diferenciada apenas pela tonalidade dada na hora da revelação. Trabalhamos, pois, com as sessenta fotografias restantes, também seguindo a categorização sugerida por Souza (2018) do conteúdo das imagens em fauna, flora, população indígena e cidade/vila.

Selecionamos para a presente análise sete fotografias a partir das categorias mencionadas acima. Essas fontes são estudadas em nossa pesquisa à luz das noções de representações e apropriações com o intuito de analisar as suas diferentes práticas de recepção, bem como as imagens (mentais e fotográficas) que se elaboravam sobre território amazônico neste período.

Um segundo material complementar às fotografias de Frisch é o catálogo elaborado em 1869 pela Casa Leuzinger, estabelecimento fotográfico financiador da expedição do bávaro. Seu objetivo era promover comercialmente as fotografias resultantes da expedição. Assim, o livreto intitulado *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* possui conteúdo inteiramente em francês ao longo de doze páginas, enumerando as noventa e oito

fotografias da expedição, com suas devidas legendas. Atualmente pertence ao acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Por fim, buscando a análise das recepções dessas fotografias na ocasião da Exposição Universal de 1867, em Paris, utilizamos o guia *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, elaborado pela comissão francesa com o objetivo de comentar extensamente o evento, seu espaço, e as mostras de cada país. Os textos específicos à exposição brasileira, contabilizados dois, são de autoria de Raoul Ferrère. Apesar de as fotografias não receberem menção direta (em virtude, obviamente, da infinidade de itens expostos), as redações fazem um balanço geral dos destaques brasileiros: sendo o principal a madeira amazônica no texto *La Forêt vierge du Brésil*. Certamente, as fotografias de Frisch, pioneiras a exporem o território amazônico internacionalmente, contribuíram para a construção de um imaginário específico sobre a região, que mescla modernidade e selvageria a partir das pretensões científicas do século XIX.

A fotografia no Brasil: Casa Leuzinger e Albert Frisch

A fotografia no Brasil insere-se em um universo imagético amplo, já presente desde antes de sua chegada no ano de 1840. Principalmente no Rio de Janeiro, litogravuras e pinturas eram formas populares de reprodução de imagens, predominando sobre a técnica fotográfica até pelo menos a década de 1860, quando, depois de avanços técnicos e gradativa popularização, a preponderância do material fotográfico é evidente, bem como a criam-se outras necessidades para seu uso (SCHWARCZ, 1998; CHIARELLI, 2005).

Inicialmente, a penetração da fotografia na vida cotidiana da capital brasileira ocorre através do retrato, tendência importada da Europa: o ato de fotografar-se tornava-se mais um comportamento necessário à adequação social do período. Por outro lado, a partir da segunda metade dos anos 1850 a fotografia no Brasil passa a explorar a documentação da paisagem urbana.

Financiada, em partes, pelo Império em um contexto interno de necessária afirmação da unidade nacional, a fotografia de paisagem remete à pintura romântica, valorizando a nitidez e distribuição clara dos planos, utilizando para isso chapas de grande formato (MAUAD, 2019). Essas paisagens registravam o crescimento urbano do Rio de Janeiro, a construção de estradas de ferro e as riquezas geradas pela cafeicultura (TURAZZI, 1995).

Eram interessantes ao Império, também, para reivindicar seu status de nação *moderna*, haja vista que a fotografia, em si, é uma técnica revolucionária, inovadora. A escolha do Império brasileiro de tão rapidamente recepcioná-la e inseri-la no cotidiano da corte não é, de forma alguma, aleatória: afinal, beneficiando-se tanto pela *inovação* quanto pelas *imagens* intencionalmente construídas, a intenção era denotar, internacionalmente, que a nação brasileira era um ponto de civilização e progresso, futuro espelho da Europa, nos trópicos.

Durante a década de 1860, aproximadamente metade dos fotógrafos e estabelecimentos fotográficos no Brasil estavam situados na província do Rio de Janeiro (KOSSOY, 2002). O centro da capital do Império "concentrava a maioria dos estúdios fotográficos, num perímetro que podia ser percorrido sem problemas de uma só pernada" (VASQUEZ, 2002, p. 10). O perfil desses profissionais seguia delineamentos geralmente parecidos – num primeiro momento, grande parte é formada por europeus emigrantes que fogem da saturação do nicho fotográfico e apostam no Brasil como um destino promissor (LEITE, 2001).

A maioria desses fotógrafos trabalhava comercialmente na especialidade de retrato. Quem pioneiramente estabelece a venda de panoramas é o suíço George Leuzinger, dono do prestigiado estabelecimento fotográfico Casa Leuzinger, localizada na Rua do Ouvidor. Em sua firma, tanto imagens do Rio de Janeiro quanto de outras províncias eram vendidas com um status de souvenir em diferentes formatos e estilos. Resultados de expedições por ele realizadas ou encomendadas, as fotografias de Leuzinger se constituem enquanto elaborações pensadas com um objetivo duplo: ao passo em que atendiam à procura do público eram também produtos do crescimento industrial do século XIX, no sentido de demanda por matéria prima, como a madeira (VASQUEZ, 2002; SOUZA, 2018).

Muitas das imagens de Leuzinger eram posteriormente apresentadas nas Exposições Nacionais e Universais, que se constituem enquanto eventos típicos da modernidade, ocorridos em certos intervalos de anos e sediados por diversos países da Europa e pelos Estados Unidos. A fotografia, de um modo geral, está presente nas exposições internacionais desde pelo menos o ano de 1851, usualmente inserida na categoria de belas artes (TURAZZI, 1995). Nestes espaços eram expostos itens de toda sorte, voltados, principalmente, ao avanço técnico e industrial.

Uma das primeiras funções da fotografia, a de *documento*, corresponde ao poder de equivaler integralmente àquilo que se retrata, ao invés de ser um duplo do real (ROUILLÉ, 2009). Aqueles que viviam na "época da invenção do telégrafo, do telefone, do motor de explosão, que

em seu conjunto foram concebidos visando solucionar a 'pressa' do final do século" (SCHWARCZ, 1998, p. 346) eram estimulados pela possibilidade de projeção de imagens nítidas e precisas, de forma muito mais veloz e "real" do que a viabilizada pela pintura:

A sedução destas imagens estava no fascínio que a fidedignidade exercia sobre o gosto taxonomista do século XIX: possibilitava não apenas o contato visual mas também a posse dos objetos e lugares anteriormente inacessíveis, agora cientificamente fixados sobre papel, oferecendo o mundo todo para ser catalogado e colecionado (PAVAN, 1998, p. 234).

Cabe lembrar que a pleiteada cientificidade estava embebida no século enfeitado pela corrente positivista. E tanto as feiras modernas quanto a fotografia alimentarão e serão alimentadas pelas inflamadas doutrinas de civilização e progresso. As exposições universais em seu próprio nome já reivindicam o projeto burguês de universalidade; isto é, a pretensão de uma determinada visão de tempo e de história (TURAZZI, 1995).

Georges Leuzinger é um fotógrafo europeu no Brasil que, então, busca (mais do que apenas voltar-se a um público comercial local e estrangeiro) conversar com aquelas tendências científicas, que cada vez mais visualizam a capacidade dominadora do ser humano e o potencial da natureza de ser dominada.

Nesse sentido, a expedição fotográfica amazônica é por ele encomendada ao fotógrafo bávaro Christoph Albert Frisch, realizada no ano de 1865 ao longo do curso do Rio Solimões, retratando a região amazônica, os indígenas e seus costumes, além do destaque à fauna e flora; constituindo posteriormente, na Paris de 1867, a primeira exposição internacional de imagens do Amazonas.

Christoph Albert Frisch, nascido em Augsburg ao ano de 1840, esteve envolvido em atividades gráficas nas cidades de Munique, Paris, Buenos Aires e Assunção antes de enfim chegar ao Rio de Janeiro, muito provavelmente antes de 1865 (ANDRADE, 2007). O pesquisador Suzano Júnior (2017) destaca que Frisch não necessariamente faz parte do grande número de fotógrafos europeus que emigraram ao Brasil procurando destaque na atividade, até porque ele mesmo não era, quando saiu do território alemão, fotógrafo. O autor aponta, portanto, que os fenômenos que o fizeram sair de suas terras incluem a eclosão das guerras de unificação e a aguda depressão sofrida nos anos iniciais do processo de industrialização, responsáveis por um grande número de imigrantes (SUZANO JUNIOR, 2017).

Bem resumindo as competências da conexão dos europeus Frisch e Leuzinger na produção de imagens da Amazônia brasileira, Suzano Junior (2017, p. 50) coloca que:

para azar ou sorte de Frisch, ele era o homem certo para o negócio do capitalista de imagens, Leuzinger. Era jovem, estrangeiro, ávido por trabalho, acostumado ao labor itinerante, e, sobretudo, talentoso. Disposto a fazer fama e dinheiro, bem como a reparar o ônus das próprias desventuras pela América do Sul. Do outro lado da mesa de contratação, o empreendedor e empregador suíço buscava destacar ainda mais sua Casa Leuzinger no mercado europeu. Tratava-se do homem certo, de temática oportuna, ao gosto da clientela europeia e da melhor ocasião possível.

Muito se ressalta a qualidade técnica das imagens de Frisch ao se considerar o desafiador procedimento empregado: o colódio úmido. Vasquez (2002) salienta que, além dos pesados equipamentos a serem carregados pelo fotógrafo, as chapas precisavam ser preparadas na hora, “ou seja, o fotógrafo precisa fazer, pessoalmente e um de cada vez, seus frágeis negativos de vidro, expondo a chapa antes que ela seque; caso contrário, a exposição ficará comprometida” (VASQUEZ, 2002, p. 34). Tal excelência na nitidez e estética, para a qual não foram poupados recursos de fotomontagens para atingi-las, demonstram novamente o objetivo de Leuzinger de atingir o público acadêmico europeu. O modo de retrato dos indígenas e dos outros conteúdos (como fauna e flora) é essencialmente etnográfico: padronizado e estático, pensado para fins científicos.

Fotografias selecionadas

Atualmente, as pesquisas brasileiras ainda não podem declarar saber com exatidão a ordem cronológica das fotografias feitas por Frisch, e apesar de estudos como o de Souza (2018) apresentarem avanços em relação ao mapeamento do trajeto fluvial percorrido pelo fotógrafo e remadores, na presente pesquisa considerou-se mais adequada a análise a partir dos *assuntos* das fotografias. Nesse sentido, as fotografias foram selecionadas com base em quatro motivos: indígenas, fauna, flora, e modernização/urbanização do espaço. Abaixo das imagens constam as legendas das fotografias e do catálogo de 1869 produzido por Leuzinger, com suas devidas traduções – todas nossas.

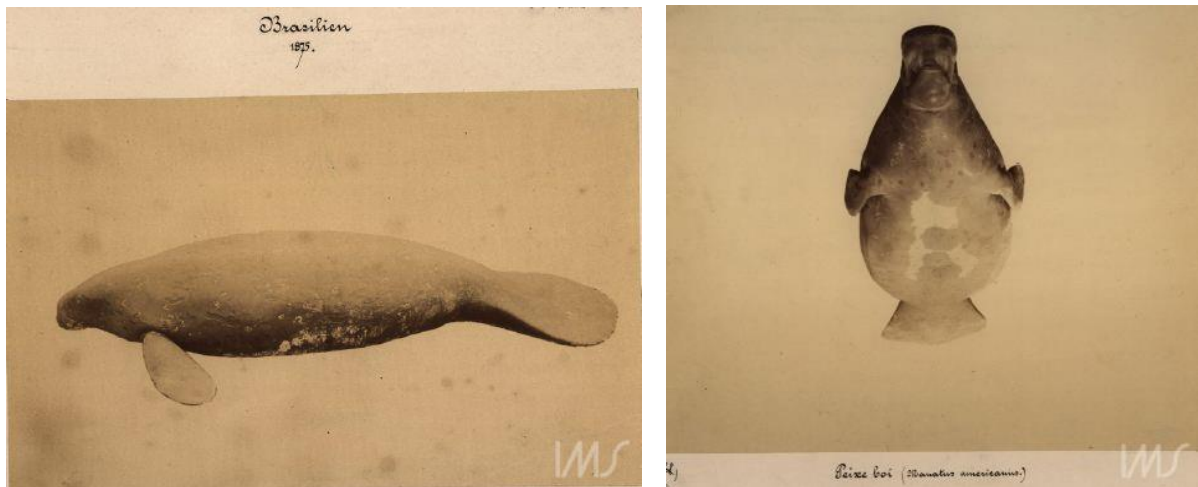
Fotografia 1 e 2 – Exemplos dos retratos de Frisch da população indígena



Fonte: Instituto Moreira Salles

Fotografia 1: Legenda da fotografia, em alemão: “Ticuna-Indianer am Rio Calderão”. Tradução nossa: “Índios Ticuna no Rio Caldeirão”. Legenda do catálogo de Leuzinger, em francês: “L'Intérieur (rive gauche) d'une habitation d'Indiens sauvages *Técunas* sur la rivière *Caldeirão*, confluent de l'Amazonas, avec une famille entière; le père, la mère, la fille et la grand-mère”. Tradução nossa: “Interior (margem esquerda) de uma habitação de índios selvagens Ticuna no rio Caldeirão, na confluência do Amazonas, com uma família inteira; pai, mãe, filha e avó”.

Fotografia 2: Legenda da fotografia, em alemão: “Amahuas-Indianer. Wohnen am Rio Japurá 35 Meilen aufwärts von seiner Mündung in der Rio Amazonas”. Tradução nossa: “Índios Amauá. Habitantes do Rio Japurá, 35 milhas acima da confluência com o Rio Amazonas. Legenda do catálogo de Leuzinger, em francês: “Amauás. Indiens Antropophages debout, avec massue et lance”. Tradução nossa: “Amauás. Índios canibais de pé, com bastão e lança”.

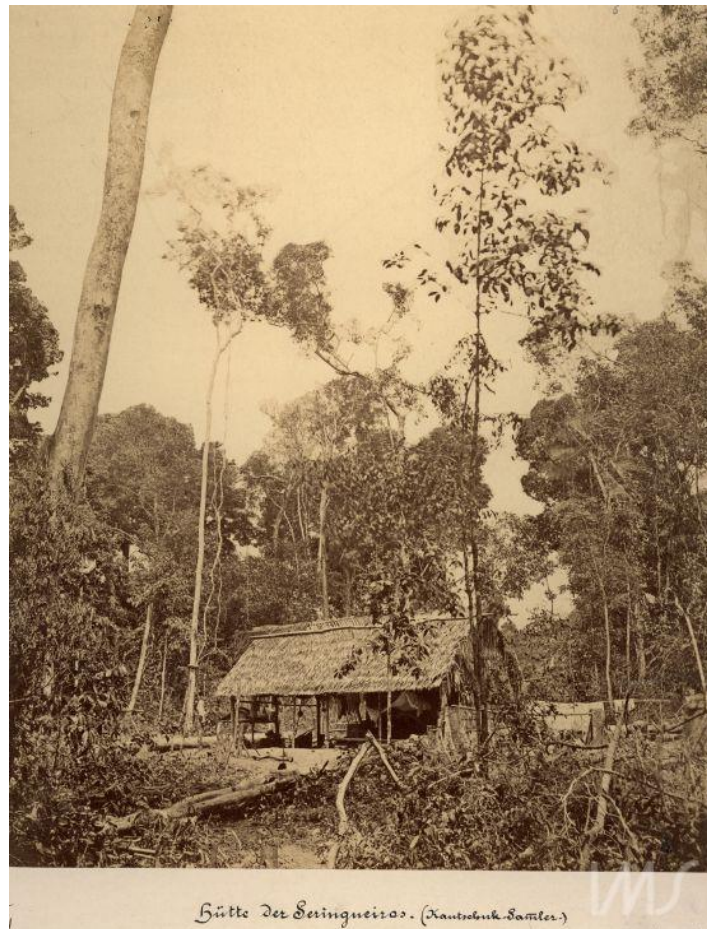
Fotografia 3 e 4 – Exemplos dos retratos de Frisch da fauna amazônica

Fonte: Instituto Moreira Salles

Fotografia 3: Legenda da fotografia, em alemão: “Brasilien 1875”. Tradução nossa: “Brasil, 1875”. Legenda do catálogo de Leuzinger, em francês: “Peixe boi (Manatus americanus, Desm.) dans sa position naturelle dans l'eau, 9 pieds de long”. Tradução nossa: “Peixe boi (Manatus americanus, Desm.) em sua posição natural na água, 9 pés de comprimento”.

Fotografia 4: Legenda da fotografia: “Peixe boi (Manatus americanus)”. Legenda do catálogo de Leuzinger, em francês: “Peixe boi (Manatus americanus, Desm.) Dito du côté de la tête”. Tradução nossa: “Peixe boi (Manatus americanus, Desm.) de cabeça para baixo”.

Fotografia 5 – Exemplo dos retratos de Frisch da extração seringueira

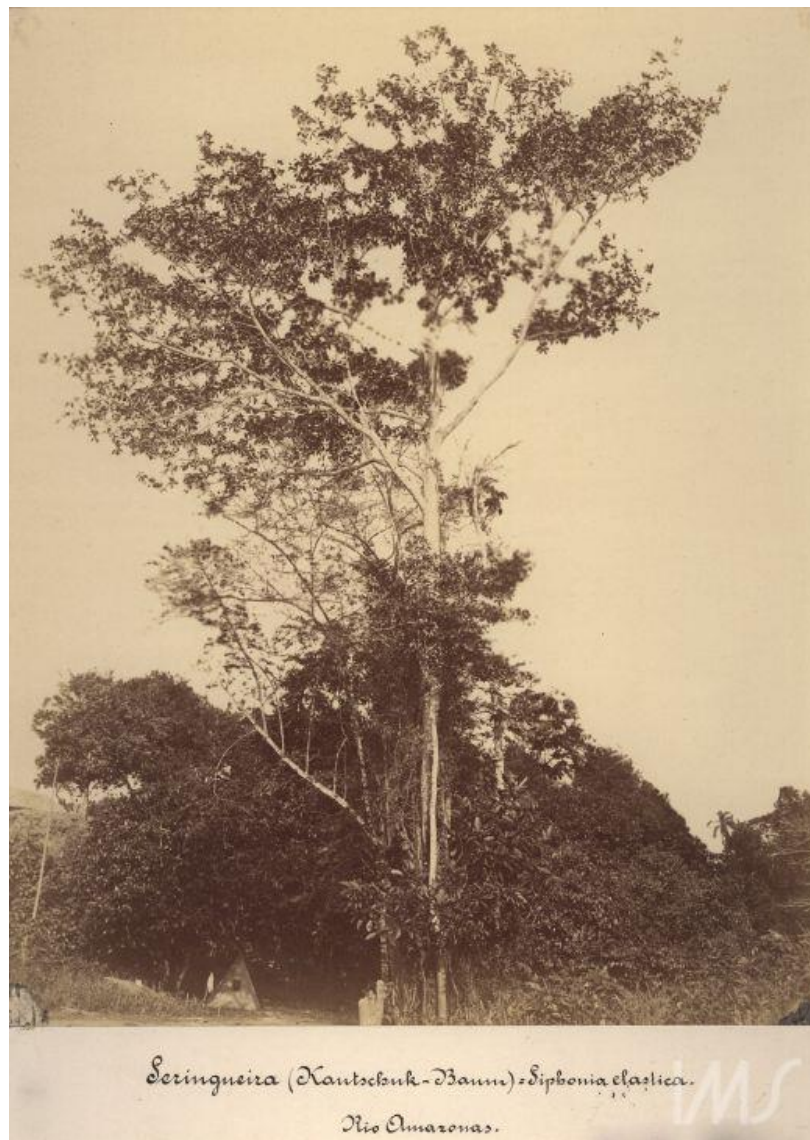


Hütte der Seringueiros. (Kautschuk-Samler.)

Fonte: Instituto Moreira Salles

Fotografia 5: Legenda da fotografia, em alemão: “Hütte der Seringueiros (Kautschuk-samler)”. Tradução nossa: “Cabana dos Seringueiros (coletores de borracha)”. Legenda do catálogo de Leuzinger, em francês: “Hutte de Seringueiro (fabricant de caout-chouc)”. Tradução nossa: “Cabana dos Seringueiros (fabricantes de borracha)”.

Fotografia 6 – Exemplo dos retratos de Frisch da flora amazônica



Fonte: Instituto Moreira Salles

Fotografia 6: Legenda da fotografia, em alemão: “Seringueira (Kautschuk-Baum) = Siphonia elastica. Rio Amazonas”. Tradução nossa: “Seringueira (árvore da borracha) = Siphonia elastica. Rio Amazonas”. Legenda do catálogo de Leuzinger, em francês: “Seringueira. Arbre à Caoutchouc ou gomme élastique (Siphonia elastica, Pers.) 100 pieds de haut. Les Indiens Cambebas furent les premiers qui préparèrent cette résine”. Tradução nossa: “Seringueira. Árvore da borracha ou goma elástica (Siphonia elastica, Pers.) 100 pés de altura. Os índios cambebas foram os primeiros a preparar a resina”.

Fotografia 7 – Exemplo dos retratos de Frisch da cidade de Manaus



Fonte: Instituto Moreira Salles

Fotografia 7: Legenda da fotografia: “Manaos”. Legenda do catálogo de Leuzinger, em francês: “Manaós. Le centre. Panorama de la Capitale de la province Alto Amazonas, fondée primitivement par les Carmes et érigée en Capitale de la Comarca par le gouverneur M. da Gama Lobo D’Almada em 1695, possède actuellement 2000 habitants”. Tradução nossa: “Manaós. Centro. Panorama da capital da província do Alto Amazonas, fundada primitivamente pelos missionários carmelitas e erigida como capital da comarca pelo governador M. da Gama Lobo D’Almada em 1695, atualmente possui 2000 habitantes”.

Representações da população indígena

As fotografias das populações indígenas obtidas por Albert Frisch são consideradas os primeiros registros desses indivíduos *in loco*, isto é, no próprio território amazônico (TURAZZI, 1995; VASQUEZ, 2000). Antes disso, sabe-se que os indígenas eram transportados a outros locais para observação e registro em eventos científicos. Da mesma

forma, as imagens de autoria de Frisch são as primeiras a expor internacionalmente as populações nativas, na Exposição Universal de 1867, sob apresentação do ateliê de Leuzinger, logrando uma estimável menção honrosa – a única para a categoria da fotografia brasileira no evento.

A primeira imagem retrata uma família Ticuna em sua tradicional habitação, a maloca. O espaço é amplo, o telhado alto e feito, aparentemente, com palha. Colunas de madeira dão sustentação à estrutura, que parece não apresentar paredes, característica comum de outras habitações também registradas por Frisch na mesma expedição. Os indígenas estão todos descalços, utilizando adereços próprios e nus, pelo menos na parte superior de seus corpos. O pai porta-se rijo, encostado em uma das colunas na lateral direita da fotografia, transparecendo desconforto e distância. A mãe, centralizada, está prostrada na rede, olhando vagamente em direção ao fotógrafo. Em suas mãos, a linha de tecelagem, atividade intimamente feminina dos Ticuna, espalha-se também no chão. O artesanato também se faz notar pelo vaso de cerâmica logo atrás da rede. A filha, aos pés da mãe, parece indiferente em relação à câmera e desvia seu olhar e corpo. Percebe-se que utiliza uma espécie de bermuda, o que pode indicar que o grupo já estava em contato com o homem branco. A avó, posicionada na lateral esquerda da fotografia, está sentada no chão com as pernas dobradas, e olha para o fotógrafo, fechando os braços na frente do corpo. Seu rosto parece em parte borrado, menos nítido que os outros da família, revelando que pode ter se movido durante os cansativos minutos de exposição necessários à fotografia. É importante perceber a não familiaridade dos indígenas à técnica fotográfica, e imaginam-se os comandos dados (e a dificuldade de dá-los) a eles pelo fotógrafo. Ficar parado, recostar-se na coluna para maior imobilidade; tudo isso restringia a imobilidade e transformava aquilo em um evento tão incomum que, somado às crenças místicas atribuídas pelos indígenas à máquina fotográfica, mais do que justifica suas expressões faciais e corporais hesitantes.

A Fotografia 2, por sua vez, apresenta um outro estilo de imagem também utilizado por Albert Frisch em sua expedição para retratar os indígenas: agora, eles não estão mais postos em um ambiente. A técnica de fotomontagem é por vezes aplicada por Frisch. Com ela, retira-se o fundo da imagem, deixando-o “neutro”, e ressaltando os indígenas. O chão da foto original não foi apagado, ocorrência encontrada em outras fotomontagens de Frisch, o que deixa aparecer a relva em que os indígenas pisam. Aqui, a atenção não é direcionada à sua inserção no meio amazônico, mas sim ao registro de seus corpos, tipos físicos e adereços, funcionando exatamente como uma “catalogação de tipos humanos”. A chamada “fotografia

antropométrica” seguia os padrões evolucionistas do século XIX, e a Fotografia 2 esforça-se para apresentar um “exemplo” de *o que* são os Amauás: os dois indígenas estão de pé, lado a lado, um posando de frente e o outro postado ligeiramente de lado. O indígena à esquerda segura uma lança, e o da direita um bastão. Este tipo de item, combinado aos adereços corporais nos peitos, braços, cabeças e panturrilhas dos nativos (e aos adereços, rede, artesanato e cerâmica vistos na Fotografia 1) inferem a importância dada pelo fotógrafo ao registro, conjuntamente, da cultura material desses indivíduos. As roupas também cumprem com esse papel, e, em comparação à outra fotografia, o contato com o homem branco pode ser entendido como menor dadas as vestimentas utilizadas pelos dois indígenas, seminus, cobertos na cintura com um pano aberto na lateral de suas coxas. Tal constatação é reforçada, aponta Andrade (2007), pela preocupação das legendas em identificar os níveis de submissão aos colonizadores (canibais, selvagens, meio civilizados). De modo geral, essas legendas são:

sucintas e discretas, o que nos revela que o homem branco “civilizado”, cujo olhar empreende a fotografia, vivia a absorção e fruição da imagem pela imagem, característico da fase inaugural dessa linguagem imagética, uma espécie de deslumbramento pela semelhança do real gerada por ela. Outro ponto que contribui para esta pouca descrição textual acompanhando as imagens originais é que esse deslumbramento pela força da imagem se aliou à objetividade da ciência positivista, na qual uma observação rigorosa e neutra, descontaminada do observador, e hiper-realista, como parecia ser a fotografia, era o caminho mais seguro para o conhecimento (GÁMBERA, 2013, p. 190)

As fotografias de Frisch, como já visto, pioneiras nesse tipo de registro, proporcionam uma impressão do tipo “exata” (por ser uma representação fotográfica) da imagem do indígena no Brasil (TACCA, 2011). O registro científico objetivado é encaminhado a partir da estética do exótico, do olhar eurocêntrico sobre o *selvagem*, resignado, seu *habitat*. As fotografias são totalmente alheias aos fotografados, desconfortavelmente imóveis e já desestruturados socialmente, respondendo unicamente às demandas do público interessado em suas características físicas:

ainda que marcante a apatia dos retratados, prevalece a atmosfera de resignação e docilidade diante do suposto progresso. Afinal, a quem interessaria uma tal imagem de índios aculturados? Certamente, que aos defensores do progresso civilizatório. À comunidade científica da época, em geral. A homens como Agassiz, Keller, Dom Pedro II, e, sobretudo, aos *self-made-man*, tais como, Frisch e Leuzinger. Trata-se, portanto, de uma narrativa visual que indiscutivelmente traz ao bojo as supostas benéficas e a inevitabilidade do progresso (SUZANO JR., 2017, p. 56-57)

Essa não é, contudo, uma faceta revelada por Frisch unicamente quando se volta aos indígenas. A presença dos nativos é, claramente, um dos fatores mais impactantes ao público europeu consumidor. Apesar disso, a combinação – e construção – de uma região amazônica completa,

com sua natureza outrossim submissa e disponível, sustenta a narrativa, a perspectiva e os objetivos do fotógrafo (bávaro) contratado pelo mestre (suíço) para a exibição (enfim, em territórios franceses).

Representações da fauna amazônica

As Fotografias 3 e 4 apresentam o animal amazônico peixe boi, em fundo neutro. Fotografado através de dois ângulos diferentes, as imagens combinadas proporcionam uma representação clara do animal. Na primeira, o peixe boi foi disposto de maneira a simular sua posição de nado, o destaque é à sua composição física (barbatana, cauda), e simetria, também havendo, na legenda, a indicação de seu tamanho. A segunda imagem, por sua vez, retrata o animal virado de barriga para cima, realçando sua largura e focinho.

Os aspectos da fauna registrados pelo fotógrafo novamente constroem uma constatação visual de maneira a compatibilizar com os relatos fantasiosos acerca da natureza da região, nutridos desde a época da colonização, afinal “o olhar de Frisch também é fruto dessas concepções que o precederam e que compunham as representações que seu tempo possuía sobre a Amazônia” (SOUZA, 2018, p. 27).

Mais uma vez, nos deparamos com uma fotografia dotada de pretensões científicas. É importante ressaltar que, mesmo que a viagem de Frisch não se determine enquanto uma expedição naturalista, as fotografias buscam cumprir, também, com a documentação e pesquisa do que foi contemplado no território amazônico, a partir de observação, descrição e catalogação (SOUZA, 2018). Nas imagens, o animal parece flutuar na ausência de fundo, novamente procedente da intenção de identificação fiel e neutra do assunto fotografado. O uso da nomenclatura binomial, nas legendas, indica o gênero e o epíteto específico do animal (o que acontece, também, com as espécies de plantas fotografadas, até mesmo mais detalhadamente identificadas do que as populações indígenas). Ressalta-se que o responsável pela identificação das espécies e seus nomes em latim ainda é uma questão incerta (SOUZA, 2018).

A catalogação da fauna amazônica era parte do mapeamento biológico da região. Além das pretensões científicas mais claras é também importante observar o modo como a fotografia construía-se enquanto um documento intencional da construção de um imaginário de modernidade frente à selvageria, neste caso representada pelos animais – mas que também se

materializava diante das populações indígenas. Afinal, a fotografia em si mesma encontrava uma das maiores invenções do século, e o indício científico estava presente em quaisquer que fossem as imagens impressas. Portanto, uma função primeira das fotografias expostas internacionalmente, como as de Frisch, nas exposições universais do século XIX, é ser um rastro de modernidade importado por diversos países. A fotografia enquanto alegoria da modernidade foi utilizada e exposta por nações menos desenvolvidas, a exemplo do Brasil, com vistas à simbólica elevação de sua condição. Independentemente do que se via, a presença da técnica *per se* já situava um rumo ao progresso; um símbolo da civilização e do domínio do homem sobre a natureza.

Introduzida a navegação a vapor no rio Amazonas desde o ano de 1853, pela Companhia de Navegação e Comércio da Amazônia, Frisch fotografou o peixe boi num contexto de intensificação de sua pesca, como era o caso do pirarucu e das tartarugas de água doce – o termo “boi da Amazônia” foi, inclusive, cunhado ao final do século XIX pelo escritor José Veríssimo para referir-se aos quelônios (COSTA, 2009). A indústria extrativa se beneficiava desses animais principalmente para alimentação, tal como para exportação de peles e penas.

Um ano após a expedição de Frisch, em 1866, ocorre a abertura do rio Amazonas à navegação internacional, e a região norte do Brasil passa a ser fortemente incorporada no comércio internacional até, pelo menos, o final do século XIX.

Representações da extração seringueira

Assunto rico, o ciclo da borracha transforma a província do Amazonas, sendo um dos principais responsáveis pelo fenômeno chamado “*belle époque amazônica*”, situado no intervalo de 1880 a 1910, segundo Daou (1999). A Amazônia visitada e fotografada por Frisch, entretanto, vive uma transição que lentamente a emancipa de uma economia colonial – para apenas posteriormente haver tal intensificação econômica e transformações sociais advindas do “surto da borracha”. A borracha já era um produto conhecido e explorado em 1867, suas aplicações industriais expandiram-se durante todo o século graças aos estudos e pesquisas feitos: o processo de vulcanização, por exemplo, permitiu sua estabilidade perante as variações de temperatura (DAOU, 1999). Na Exposição Universal de 1867, em Paris, a borracha foi um dos produtos levados pelo Brasil, apresentada enquanto importante e promissora matéria prima.

Exibidas na mesma mostra, algumas fotografias da expedição de Frisch exibem imagens da florescente atividade. Aqui foi selecionada, para sintetizar o assunto, a Fotografia 5.

O destaque da Fotografia 5 é à cabana de seringueiros. A habitação relativamente pequena, situada em meio a algumas árvores, foi fotografada de longe e sua estrutura, pode-se perceber, é formada por troncos de árvore, sendo aberta nas laterais com um telhado de palha. Dentro da casa, visualiza-se uma pequena tenda. Ao redor da habitação fotografada, árvores cortadas estão dispostas pelo chão.

Uma das grandes questões trazidas na análise das fotografias de Frisch, indubitavelmente, é o potencial de exploração do território amazônico que suas imagens transmitem: a ausência do retrato de homens brancos europeus, a modernização incipiente e o os indígenas a serem domesticados aludem às inflamadas doutrinas de civilização e progresso propagadas pela Europa no período.

A ideia da Amazônia enquanto uma região possível de ser manipulada é a impressão comunicada pela comissão francesa, anfitriã da Exposição Universal de 1867, em seu guia:

o governo brasileiro entendeu todas as vantagens que o comércio internacional, em um futuro próximo, obterá desses recursos naturais, e um decreto liberal acaba de abrir às bandeiras de todos os países esse oceano de água doce chamado Amazonas. Lá, as gigantescas árvores se oferecem, por assim dizer, a quem as quiser derrubar, e o próprio rio é o meio mais fácil e barato de se locomover até o porto do Pará, que é o grande portão aberto do Brasil para o mar, ou, melhor dizendo, para o velho continente (FRANCE, 1867, p. 284, tradução nossa²)

Na Fotografia 5, a legenda, em alemão, coloca entre parênteses a explicação da palavra “seringueiros”: os fabricantes da borracha. Além da circulação das fotografias de Frisch na Exposição Universal de 1867, as inscrições nas fotografias em idiomas como francês e alemão inferem a comercialização dessas imagens a clientes europeus que visitavam o Rio de Janeiro e o estabelecimento de Leuzinger e adquiriam as fotos. Muitos cartões com as imagens de Leuzinger, na verdade, também orgulhosamente carregavam a informação da premiação obtida na exposição internacional, o que acabava valorizando o estabelecimento.

² Originalmente: “Le gouvernement brésilien a compris tout le parti que le commerce international devait, dans un avenir prochain, tirer de ces richesses forestières, et un décret libéral vient d'ouvrir aux pavillons de tous les pays cet océan d'eau douce qu'on appelle l'Amazone. Là, les arbres gigantesques s'offrent pour ainsi dire à qui veut les abattre, et le fleuve lui-même fournit le moyen de transport le plus facile et le moins coûteux jusqu'au port de Para, qui est la grande porte du Brésil ouverte sur la mer, c'est-à-dire sur le vieux continent”.

Representações da flora amazônica

Apesar de as fotografias de árvores seringueiras e habitações dos seringueiros, a extração de látex, em si, não foi registrada. Souza (2018) aponta a impossibilidade de o equipamento de Frisch fotografar debaixo das copas das árvores, por conta da insuficiência de luz para obtenção de uma fotografia satisfatoriamente nítida. Por conta disso, o mesmo autor aponta que as fotografias existentes são frutos apenas da experiência do autor ao longo do trajeto do rio. Os cenários que observamos, logo, são originários das matas de igapó e várzea, assim como as trinta e cinco espécies de vegetais mencionadas nas legendas de trinta e três fotografias (ANDRADE, 2007; SOUZA, 2018). A Fotografia 6 exemplifica as imagens obtidas por Frisch das categorias vegetais.

Nessa imagem, ao contrário dos padrões que já analisamos, a técnica de fotomontagem, empregada para recortar os cenários da fotografia, não foi empregada: o fundo não é completamente neutro, algumas árvores aparecem ao fundo, na metade inferior da fotografia. Apesar disso, o destaque é todo da árvore seringueira, centralizada no plano principal. A captura engloba desde o início de sua cepa até sua copa. Uma boa execução do trabalho com a luz e sombra permite a visualização clara de seu contorno e detalhes, mesmo quando está completamente virada contra o céu; o que torna evidente o manejo técnico de Frisch e seu acesso aos melhores equipamentos fotográficos. A árvore se destaca dentre as outras, ao fundo, por conta, também, de sua altura (devidamente informada, igualmente, na legenda).

Mais uma vez, o cunho científico das imagens se ressalta, agora voltando-se ao registro das espécies vegetais amazônicas. Todos os aspectos, também presentes nas outras fotografias de plantas, visam sua catalogação enciclopédica; desde a informação da altura, da aplicabilidade da árvore na indústria e seu registro visual que adequadamente enquadra suas principais características. O potencial, afinal, da floresta amazônica não era desconhecido: desde antes das expedições de Carl von Martius, a região foi “sempre destacada pela opulência de suas espécies florestais, frutíferas, palmáceas, forrageiras (para alimentar o gado), medicinais e industriais” (ANDRADE, 2007, p. 349). Essas fotografias, combinadas aos olhares de Frisch aos *incultos* indígenas, aos lucrativos animais, à latente atividade extrativista da borracha e parca modernidade urbana de Manaus, novamente visavam impactar – e inspirar – a burguesia industrial, servindo como um convite à exploração de toda aquela abundância tropical.

Representações da cidade de Manaus

A cidade de Manaus, conforme informa o livreto da expedição (“*descendo o rio em um barco com dois remadores, de Tabatinga a Manaus*”), foi o último destino de Albert Frisch. Lá, fotografou vistas dos principais ângulos da cidade, de seu porto e de alguns barqueiros bolivianos.

Ainda não tendo adentrado em sua célebre fase de modernização devido ao látex, na qual recebeu a alcunha de “Paris das Selvas”, a cidade apresentava-se modestamente. Em seu centro, Frisch obteve o registro da Fotografia 7.

A imagem do centro de Manaus apresenta uma vista ampla, enriquecida de elementos. Cortando a imagem, uma larga estrada indica a ampliação de tráfego que o centro urbano já começava a sentir. No centro da fotografia, a estrada se transforma em uma pequena ponte, onde estão reunidos homens de pé, não indígenas e trajados de forma elegante. Construções se erguem à esquerda da imagem, assim como em sua lateral direita aparece parte do que parece ser uma habitação. Muito diferente das imagens até agora captadas por Frisch, aqui a urbanização, o transporte, a manipulação da natureza e a presença e habitação de homens brancos se manifestam; é verdade, a partir e entre inconstâncias. Bem descrevendo a Manaus conhecida por Frisch, Souza descreve que ela:

[...] 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 (SOUZA, 2018, p. 65)

Complementando a descrição, Daou ressalta que naquela época:

era marcante a precariedade das ruas estreitas entrecortadas por igarapés, a simplicidade do casario e a exclusividade do pequeno comércio. A morfologia social era marcada pelo caráter disperso da população, que permanecia boa parte do ano pelas matas, dedicada às atividades de coleta, caça e pesca. Todas essas características são temas recorrentes nos registros dos viajantes que por ali passaram até a década de 1880 (DAOU, 1999, p. 34)

Tais configurações da cidade de Manaus permaneceram as mesmas por alguns anos após a expedição de Frisch. A abertura dos portos ao comércio universal ao final do ano de 1866, apesar de expressiva, não significa uma adesão e participação imediata da comunidade *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, São Cristóvão, v. 16, n. 31, jul. - dez. 2022. ISSN: 1982 -193X*

internacional na região: foi, na verdade, o pontapé inicial para “a chegada de gêneros e bens de consumo aos portos amazônicos, promovendo a multiplicação de pequenos núcleos de povoação ao longo dos trajetos dos navios, especialmente no Pará” (DAOU, 1999, p. 14-15). A partir disso, as transformações intensificam-se e Manaus passa a ser uma grande cidade, com edificações semelhantes à da capital do Império, habitada por muitos estrangeiros (norte-americanos e dos principais centros europeus), modificando o estilo de vida e comportamento. A borracha, até o início do século XX, posicionava-se tranquilamente logo após o café na relação das exportações brasileiras.

Considerações finais

Enquanto instrumento de análise, a fotografia insere-se sob a perspectiva de que constitui uma representação do real que resulta do processo de criação do fotógrafo, que por sua vez é cultural, técnico e estético. Sua posterior observação, portanto, configura a interpretação realizada *sobre* essa representação, que é uma realidade própria, documental. Ou seja, em nosso estudo não observamos a Amazônia em si, mas a Amazônia *por* Frisch (SOUZA, 2018), como também buscamos analisar as possíveis leituras obtidas dessas imagens quando expostas ao público europeu em 1867.

O Império do Brasil selecionou muito criteriosamente o que seria mostrado em Paris. As fotografias de Frisch nesse contexto faziam parte de um projeto de cuidadosa construção da autoimagem da nação brasileira no período do pós-regência, em que voltar-se ao território amazônico auxiliava no reconhecimento e integração territorial – ao passo em que também agradava internacionalmente, especialmente no quesito matéria prima. A utilização da moderna técnica fotográfica para retratar cenas *selvagens* é um contraste interessante, que está alinhado à intenção do Império de elevar-se a uma condição *civilizada*.

Nas imagens de Frisch são simultaneamente valorizados tanto o estudo e a classificação científica quanto o espetáculo do exótico. O que é divulgado e premiado na Exposição Universal de Paris é algo que cumpre com a demanda científica da segunda metade do XIX, quando a Amazônia era um assunto em voga entre os naturalistas. Ao mesmo tempo, contudo, não deixa de encantar e despertar a curiosidade do público europeu comum, que visualizava agora fotografias do que antes era conduzido apenas pelas barreiras do relato ou pintura.

A fotografia de Albert Frisch pode então ser considerada partícipe desse fortalecimento de olhares à região amazônica, que até hoje reverbera consequências. Ao realizarmos um exercício de balanço em relação às atuais situações dos assuntos fotografados por Albert Frisch, fica evidente o estado degradante ao qual estão submetidos há mais de cento e cinquenta anos, não por acaso. Em relação à fauna, apesar de as principais conexões internacionais da Amazônia provirem, na segunda metade do século XIX, da borracha, os animais não permaneceram intactos: atualmente, o peixe boi amazônico é classificado como vulnerável à extinção na lista da União Internacional para a Conservação da Natureza. O mesmo acontece com outras espécies fotografadas por Frisch, como os jacarés e tartarugas amazônicas.

E mesmo que a borracha não mais seja uma das atividades nacionais mais lucrativas, a extração seletiva das árvores para comercialização da madeira é atualmente a maior causa da degradação da Amazônia, que em 2021 atinge os maiores níveis de área desmatada da série histórica dos últimos 10 anos, segundo o Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia.

Por fim, falar das populações indígenas que tiveram suas imagens expostas de 1867 em diante é lamentar e repudiar a aniquiladora perda de suas tradições e História. A violência colonizadora arrasta-se por cinco séculos sufocando de todas as formas esses povos, todos os dias. Em que pese o olhar historiográfico ao momento presente, durante o desenvolvimento dessa pesquisa o Alto Solimões foi um dos focos do coronavírus na região amazônica, reflexo das políticas genocidas que aterrorizam o território brasileiro.

Referências

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Preciosidades do acervo: as primeiras fotografias da Amazônia. Resultado de uma expedição fotográfica pelo Solimões ou Alto Amazonas e Rio Negro, realizada por conta de G. Leuzinger, Rua do Ouvidor 33 e 36, pelo Sr. A. Frisch, descendo o rio num barco com dois remadores, desde Tabatinga até Manaus. **Anais da Biblioteca Nacional**, v. 122, 2007. p. 339-362. Disponível em: http://www.memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_2002_00122.pdf. Acesso em: 25 set. 2020.

CHIARELLI, Tadeu. História da Arte / História da Fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. **ARS**, São Paulo, v. 3, 2005. p. 78-87. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/KwBpXZhjbZYQwcTqC6z4xWG/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 25 set. 2020.

COSTA, Kelerson Semerene. Apontamentos sobre a formação histórica da Amazônia: uma abordagem continental. **FLACSO-Brasil**, Rio de Janeiro, 2009. 25 p. Disponível em: http://www.flacso.redelivre.org.br/files/2014/12/Kelerson_Costa.pdf. Acesso em: 25 set. 2020.

DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque Amazônica**. São Paulo: Zahar, 1999.

FRANCE. **L'Exposition universelle de 1867 illustrée**: publication internationale autorisée par la Commission impériale. Paris: E. Dentu, 1867. Digitalizado pela Universidade de Ottawa, em 2010. Disponível em: <https://www.archive.org/details/lexpositionunive01expo>. Acesso em: 01 out. 2020.

GÂMBERA, José Leonardo Homem. **Fotografia na Amazônia brasileira**: considerações sobre o pioneirismo de Christoph Albert Frisch (1840-1918). Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP, v. 20, 2013. p. 180-197. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/81051/84700> . Acesso em: 25 set. 2020.

HARDMAN, Francisco. **Trem-fantasma**: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 6 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

MAUAD, Ana Maria. Imagens de Outro Brasil: o patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista. **Locus**: Revista de História. Juiz de Fora, vol. 16, n.2, p.131-153, 2010. Disponível em: <https://www.periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20153/10733>. Acesso em: 25 set. 2020.

PAVAN, Margot. Fotomontagem e Pintura Pré-Rafaelista. In: FABRIS, Annateresa (org.).

Fotografia: usos e funções no século XIX. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 233-259

ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador:** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-06082018-164916/publico/2018_JulioCesarConejoDeSouza_VCorr.pdf . Acesso em: 25 set. 2020.

SUZANO JÚNIOR, Barthon. Albert Frisch (1840-1918): trabalhador, imigrante, fotógrafo. In: PELEGRINELLI; GODOI (orgs.). **Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico]**. Londrina, 2017. p. 41-61. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/wp-content/uploads/2016/08/3-Debates.pdf#page=42> Acesso em: 25 set. 2020.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **Hist. cienc. saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, 2011. p. 191-223. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/5gpPVzJGV8r4WrHcd8c4dCg/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 25 set. 2020.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos:** a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

Recebido em 20- 07- 2022

Aprovado em 12 – 12 - 2022