

A expedição fotográfica de Christoph Albert Frisch à Amazônia e a Exposição Universal de Paris em 1867

Claudia Moraes de Souza*
Júlio César Conejo de Souza**

Recebido em: 19/01/2023
Aprovado em: 16/06/2023

Resumo

O presente artigo trata das fotografias resultantes da expedição realizada por Christoph Albert Frisch (1840-1918) na extensão brasileira do rio Solimões em 1867. Na lógica da geopolítica do conhecimento colonialista, a hierarquização racial dos povos colonizados, sustentada por meio de estereótipos que fixavam identidades e opunham culturas, inspiraram a construção de representações e imagens que contrastavam o exotismo da fauna, flora e sociedade amazônica com os projetos modernizantes europeus e seu *modus vivendi*. Tais fotografias foram exibidas na Exposição Universal de Paris, em 1867, na qual foram premiadas, criando uma narrativa visual que projetava o território amazônico como fornecedor de matérias-primas, buscando investimentos estrangeiros e exploração econômica daquela região, enaltecendo o exotismo e as ausências de elementos civilizatórios da sociedade capitalista e justificando projetos de poder.

Palavras-chave

Amazônia; Fotografia; Expedição; Colonialismo; Estereótipos.

Abstract

This article deals with photographs resulting from the expedition carried out by Christoph Albert Frisch (1840-1918) along the Brazilian stretch of the Solimões river in 1867. In the logic of the geopolitics of colonialist knowledge, the racial hierarchization of colonized peoples, sustained by means of stereotypes that fixed identities and opposing cultures, inspired the construction of representations and images that contrasted the exoticism of the Amazonian fauna, flora and society with European modernizing urban projects and their *modus vivendi*. Such photographs appeared at the Universal Exhibition in Paris, in 1867, where they were awarded, creating a visual narrative that projected the Amazonian territory as a supplier of raw materials, seeking foreign investment and economic exploitation of that region, praising the exoticism and the absence of civilizing elements of capitalist society justifying power projects.

Keywords

* Historiadora, bacharel, mestre e doutora em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Professora adjunta da Escola Paulista de Política, Economia e Negócios da UNIFESP. Professora da Pós-Graduação Interdisciplinar Humanidades, Direitos e outras Legitimidades, da FFLCH/USP. Email: claudia.moraes@unifesp.br. Orcid: orcid.org/0000-0001-8068-5780.

** Historiador, bacharel pelo UNIFIEO, mestre e doutorando no Programa de Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (Diversitas) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Professor no Instituto Educacional Haya. Email: conejo@usp.br. Orcid: orcid.org/0009-0001-2410-5902.

Amazon; Photograph; Expedition; Colonialism; Stereotypes.

A construção do mito territorial amazônico

Desde o início de sua ocupação pelos europeus, a Amazônia tem sido tela de projeção de fantasias, instigando imaginários, sendo palco de narrativas sobre seres fantásticos, paraísos terrenos, terra sem pecados ou morada de demônios. Por meio do vivido na floresta, das habilidades que ela forçava a desenvolver naqueles que nela adentravam experimentando a magnitude de sua mata e de suas águas, as primeiras imagens e concepções da Amazônia vieram à luz produzindo visões que povoaram imaginários do Velho Mundo recém-ingresso na “era do capital”.¹

O primeiro relato sobre a região foi realizado pelo frei Gaspar de Carvajal em seu medievalmente inspirado “Relatório do descobrimento do Rio Grande 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”.² Carvajal escreveu para toda a cristandade europeia e, segundo Pizarro,³ a expedição abriu os olhos do Ocidente para o universo privilegiado da natureza e a multiplicidade das riquezas amazônicas.⁴ Nesse momento deu-se início à implantação da mitologia acerca da região e estabeleceram-se elementos fundantes da cultura amazônica. A partir do diálogo com a mitologia grega, Carvajal⁵ citou a presença de mulheres guerreiras, detentoras de grande poder e riqueza, governantes da região e de seus demais habitantes, mulheres guardiãs de riquezas incalculáveis em ouro e prata, dando origem a um dos mitos de nomeação da região “Amazonas”. A importância do relato de Carvajal apoia-se na construção de estruturas do pensar que persistiram historicamente e converteram-se em arquétipos definidores do território.⁶ Dos relatos sobre a Amazônia, foi o de Carvajal que fez sulcos mais profundos sobre as versões futuras do território, inclusive a do caráter hiperbólico do imaginário sobre a região amazônica.⁷ A hipérbole, que antes se restringia

¹ Utilizamos aqui o termo *era do capital* de Eric Hobsbawm, para caracterizar a sociedade europeia de finais do século XVI até início do século XVIII, que buscava consolidar o processo de transição do feudalismo para o capitalismo, tendo como princípios norteadores o liberalismo clássico, a economia de mercado, a livre iniciativa e a indústria privada. HOBSBAWM, Eric. *A era do capital: 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1977.

² PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 42

³ *Ibidem*, p. 40

⁴ *Ibidem*.

⁵ CARVAJAL, Gaspar de. *Descubrimiento del Rio de las Amazonas*. Brasília: Scritta, 1992.

⁶ PIZARRO, Ana. *Op. cit.*, p.38

⁷ Na linguagem cotidiana – diferente do seu uso técnico e preciso em contextos científicos e matemáticos – hipérbole é uma figura de linguagem que consiste em exagerar deliberadamente uma ideia, fato ou

às amazonas, foi transplantada e potencializada, segundo Ponte,⁸ no imaginário sobre a região por séculos. 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 o autor:

A monstrosidade 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.⁹

Foi o evento ali descrito que venceu a luta pela dominação da região. 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”.¹⁰

Nos séculos XVII e XVIII, as representações contraditórias que faziam da Amazônia palco do celestial e do infernal passaram a influenciar os naturalistas europeus. O discurso racionalista que organizava o pensamento moderno dos viajantes cientistas impôs o eurocentrismo, a superioridade racial e o papel civilizatório da ciência no processo de globalização do capitalismo. Deste modo, no naturalismo eurocêntrico, o exotismo do novo mundo representado na sua fauna e flora, consumado na representação imagética de suas populações originárias, afirmava uma missão civilizatória, deixando a Amazônia de ser um céu ou um inferno e passando a ser vista como um laboratório com infinitas possibilidades de exploração natural, além de território missionário cultural e científico. Tal mudança foi reflexo das transformações no cenário cultural europeu, no qual a racionalidade e o conhecimento vinham fermentando novas formas de poder: os

característica de algo ou alguém para expressar uma ideia de maneira exagerada e muitas vezes dramática. Largamente utilizada na literatura, é encontrada em diferentes gêneros literários, como poesia, prosa e teatro. Ela pode ser usada para enfatizar uma ideia como também provocar emoções no leitor, ouvinte ou espectador.

⁸ PONTE, Roberto Ximenes. *A Amazônia: a hipótese e o pretexto*. 2000. 199 f. Dissertação de mestrado em Antropologia. Belém: Universidade Federal do Pará, 2000.

⁹ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*, p. 159.

poderes da civilização contra a barbárie, o poder do conhecimento contra a ignorância, os poderes dos impérios europeus sobre os territórios de América, África e Ásia.¹¹

Com o advento da industrialização, no século XIX, articularam-se às intenções científicas, intencionalidades de dominação capitalista de caráter econômico-territorial os processos de exploração amazônica. A expedição realizada por Christoph Albert Frisch, entre 1866 e 1867, objeto deste estudo, mesclou elementos da curiosidade científica com interesses comerciais. O empreendedor da expedição – a Casa Leuzinger do Rio de Janeiro – contabilizava interesses de governos regionais e do governo nacional brasileiro e a finalidade de propagandear possibilidades de exploração econômica/comercial, associando-se a potências capitalistas, como foi o caso da França, que recebeu as fotografias de Frisch para a Exposição Universal de 1867.

O olhar de Frisch sobre as terras e águas que percorreu não era o mesmo das pessoas que viviam naquelas paragens. Sua visão, compondo-se pelo espírito do exótico intrínseco ao colonialismo, formou-se duplamente: primeiro pelo repertório de imagens que trazia dentro de si e, segundo, pelo ímpeto de explorar terras ainda não registradas por suas películas e pela curiosidade em relação às experiências de vida na Amazônia. Fispado pela exuberância, pela grandiloquência, pela abundância de tudo, o fotógrafo bávaro 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 imensidão das árvores, a rusticidade das pessoas retratadas, fotografias de jacarés gigantes, os contrastes culturais foram, na linguagem imagética, sinais e impressões de uma opção estética, de um foco. Frisch fez recortes de uma Amazônia já trabalhada e aberta pela ação do homem, porém com o impulso em mostrar uma região possível de ser manipulada e explorada porque dotada de infinitas possibilidades. Agiu como se a Amazônia estivesse aberta a quem fosse audacioso o bastante para extrair dali os atributos expostos, principalmente se o destino desses atributos fosse a perpetuação das indústrias do Velho Continente.

Um fotógrafo bávaro na selva

As fotografias de Christoph Albert Frisch (1840-1918), realizadas na extensão brasileira do rio Solimões, entre 1866 e 1867, retratam populações ribeirinhas da

¹¹ 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.

Amazônia brasileira, famílias de pescadores oriundas da Amazônia boliviana, aspectos da fauna e da flora da grande floresta, seu clima, seus rios, sua beleza, seus desafios – um território geográfico e cultural já modificado pela presença de uma economia extrativista marcada pelo início da corrida pela borracha e seu ciclo.

O fotógrafo nasceu em Augsburg, sul da atual Alemanha, aos treze de maio de 1840, como o nono filho de Johannes Nepomuk Frisch com Augustine Korber. Johannes era proprietário de fábricas de fios de tecelagem e de alguns imóveis. A Primavera dos Povos de 1848 mostrou-se pouco auspiciosa e cinzenta às empresas da família, levando-as à bancarrota. 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, Cristoph iniciou seu trabalho 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 que seu empregador possuía e que remetia 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, uma vez que possuía conhecimentos em línguas e dominava operações matemáticas. Foi durante esse período que a fotografia começou a fazer parte da vida de Frisch. Um conterrâneo seu, W. Raade, apresentou-lhe o estabelecimento do Sr. Terry. 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 tecnologia e resolveu abrir um ateliê em Assunção. De acordo com Eberhard Frisch, filho de Christoph, o pai mudou-se em 1861 para o Rio de Janeiro, sendo posteriormente contratado pela empresa de Georges Leuzinger.¹²

¹² Georges Leuzinger, suíço, nasceu em 31 de outubro de 1813, e chegou ao Brasil aos dezanove anos, sozinho, falando apenas o alemão. Desembarcou no Rio de Janeiro em 30 de dezembro de 1832, proveniente do porto de Havre, depois de uma viagem de 54 dias. Trabalhou em uma firma de importação e exportação de um tio seu e, posteriormente, fundou a Casa de Fotografias Leuzinger. 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 de mestrado em História Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

A atração pelo exótico, tão característica da 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 este 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 missão de realizar fotografias da região do rio Solimões. Nessa empreitada, foi acompanhado do genro de Georges Leuzinger, Franz Keller-Leuzinger, um engenheiro contratado pelo governo brasileiro para realizar a medição de rios na Bacia Amazônica.¹³

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 contratado.

Frisch navegou até a cidade de Letícia, já na fronteira com o Peru. No lado brasileiro, Letícia ganha, até hoje, o nome de Tabatinga, e foi ali, em um posto do Exército, que a série de fotografias teve início. Era a última parada da linha do vapor que vinha de Manaus. Tabatinga, chamada outrora de Freguesia de São Francisco Xavier de Tabatinga, era um miúdo povoado cuja vida orbitava uma fortaleza do mesmo nome, fundada em 1766. Nesse lugar, Frisch encontrou, majoritariamente, indígenas Ticunas e Cambedas – pouco mais de duzentas pessoas dispersas em vinte casas e um terreno onde plantava-se exclusivamente para consumo, apanhavam-se ervas e raízes na mata e o cacau era cultivado.

Por meio do catálogo fotográfico da expedição, encontrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro,¹⁴ realizamos o mapeamento das paradas da expedição para a produção das fotografias: Tabatinga (Letícia), São Paulo de Olivença, Tonantins, Fonte Boa, Tefé,

¹³ SANTOS, Renata. Op. cit.

¹⁴ As informações complementares ao conjunto fotográfico provêm de um catálogo produzido em 1869 pela Casa Leuzinger, 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 dan sun 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 98 fotografias que Leuzinger comercializou provenientes da expedição. O catálogo sobrevivente pertence ao acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Coari, Codajás e, por último, Manaus. Atribui-se a Frisch a primazia do registro fotográfico de populações indígenas *in loco* na região amazônica.¹⁵ Anteriormente a Frisch, um fotógrafo norte-americano chamado Charles De Forest Fredericks teria percorrido, em 1845, os rios Orinoco (Venezuela) e Amazonas. Nessa viagem, alguns daguerreótipos teriam sido produzidos e depois perdidos. Fredericks foi um fotógrafo conhecido por seus retratos de celebridades, políticos e personalidades proeminentes da época. Ele nasceu em 1823 na cidade de Amsterdam, no estado de Nova York, e iniciou sua carreira como retratista em 1843, quando abriu seu próprio estúdio em Nova York. Ao longo de sua carreira, Fredericks fotografou muitas das figuras mais influentes do seu tempo, incluindo Abraham Lincoln, Walt Whitman, Ulysses S. Grant e Mark Twain, entre outros. Seus retratos eram distintos por sua qualidade e técnica, muitas vezes apresentando um estilo elegante e refinado. Em 1850, Fredericks abriu um segundo estúdio em Paris, onde trabalhou por vários anos antes de retornar aos Estados Unidos. Ele também era conhecido por suas técnicas inovadoras de iluminação, incluindo a utilização de lâmpadas elétricas em seus retratos, algo bastante avançado para a época.¹⁶

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 apareçam em francês. O que nelas encontramos é um vasto território aberto e passível de exploração indefinida, dando a impressão ao leitor da imagem que, mesmo sendo um território habitado, havia ali algo que merecia a devida atenção, pois repleto de produtos interessantes de serem incorporados e aproveitados na produção do bem-estar que a vida moderna anunciava, com potencialidade de propiciar mais lucros ao mercado interessado no que poderia ser extraído da Amazônia. Há, na intencionalidade do fotógrafo, uma mescla de busca por catalogação naturalista e apropriação simbólica, que se reflete por meio das imagens, da flora, fauna e natureza em geral. Representações da floresta como território selvagem e não desbravado que estimulam o olhar para suas propriedades práticas – como, por exemplo, a refrescância que determinado fruto sugeria, a recuperação da vitalidade em condições de falta de alimentos pela abundância de coisas, as possibilidades de exploração de riquezas, sua madeira, a pesca, entre outros.

¹⁵ TURAZZI, Maria Inês. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

¹⁶ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Charles de Forest Fredericks (verbete). São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21621/charles-de-forest-fredricks>. Acesso em: 29 Mar. 2023. ISBN: 978-85-7979-060-7.

As fotografias de Frisch que analisamos foram compradas da Casa Leuzinger, segundo Khol,¹⁷ pelo geólogo alemão Alphons Stübel (1835-1904) durante uma visita à capital do Império brasileiro, no ano de 1875. Stübel adquiriu com recursos próprios duas mil fotografias dos lugares pelos quais passou, sendo duzentas delas sobre o Brasil. A trajetória dessa coleção esteve sob a influência de problemas financeiros e políticos que abateram a Alemanha durante esse período. Em 1928, as imagens voltaram para o Museu de Etnologia de Leipzig e, em 1942, a coleção foi transferida ao Instituto Alemão de Geografia.

Nos anos seguintes, as fotografias caíram no esquecimento, pois o foco do Instituto – na então Alemanha Oriental – era outro. Somente em 2003, o Instituto Leibniz de Geografia Regional começou a digitalização de seu acervo de fotografias, contando com a participação do Instituto Moreira Salles. Em sua pesquisa, Khol¹⁸ conseguiu selecionar quais eram as fotografias de Frisch presentes na coleção de Stübel, além de encontrar o neto do fotógrafo, Klaus Frisch, que ajudou o pesquisador a remontar a vida e o trabalho de Christoph Albert Frisch. As imagens do bávaro feitas na região amazônica retornaram ao Brasil, sendo adquiridas pelo Instituto Moreira Salles.

Tendo como ponto de partida o final da linha dos barcos a vapor em Tabatinga, como já afirmado por nós, a primeira imagem do conjunto retrata o barco do fotógrafo em primeiro plano, ancorado na Vila de Tonantis, estação de barcos do lugar. Seguem-se 98 imagens em sequência.

No catálogo, abre-se um cenário vasto e detalhado da vida às margens do rio Solimões, constituindo um ensaio fotográfico no qual a Amazônia foi representada através do mais moderno e avançado meio de comunicação visual da época. Das 98 fotografias, 38 são duplicatas. Debruçamo-nos, então, sobre as 60 fotografias remanescentes e com elas cruzamos as informações presentes no catálogo produzido pela Casa Leuzinger, localizado hoje no acervo da Biblioteca Nacional. Dessas 60, 20 estão numeradas e com legendas indicativas do tema da fotografia. Outras 20 possuem apenas a legenda e as demais 20 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

¹⁷ KOHL, Frank Stephan. “Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger”. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de fotografia brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006

¹⁸ *Ibidem*.

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’Ouvidor 33 e 36” no Rio de Janeiro.

Embora fosse de Frisch o papel de retratar a jornada, pelo menos uma vez os guias da expedição realizaram autonomamente uma fotografia, na qual o fotógrafo estrangeiro aparece. Esta é a penúltima imagem do conjunto em que se pode ver, além do fotógrafo, uma menina em primeiro plano, mostrando seu olhar curioso e sereno ao posar para a câmera; sendo, certamente, a pessoa mais à vontade retratada na Expedição Amazônica. 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; Frisch, que aparece na fotografia com feições cansadas, sentado junto à jangada ancorada na areia (Figura 6).

A Amazônia de Frisch mostra-se como terreno onde a rusticidade coabita com a abundância. Tanto os recursos naturais passíveis de extração na selva quanto a simplicidade das palhoças eram dignas de registro. A simplicidade das habitações, o clima, os povos indígenas ditos nas legendas como “tribos canibais”, os indígenas caçadores, coletores e pescadores. As variações de formas das habitações chamaram muita atenção do fotógrafo, que registrou, em sua maioria, as moradas das populações locais como “malocas, cabanas e habitações provisórias”, assim denominadas nas legendas do catálogo produzido posteriormente. Apenas uma das fotografias das habitações – a de número 14 no catálogo – 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.

Quando chegou a Manaus, Frisch produziu 21 fotografias cujo foco voltou-se para “gentes do lugar”: nativos da Amazônia brasileira que então viviam na periferia da cidade e bolivianos que trabalhavam no porto. Em nenhum momento, outros europeus são retratados em primeiro plano; quando aparece é no detalhe, em imagens que buscam retratar outros temas. Frisch buscava o exótico, apresentar o desconhecido que está do lado de lá da lente.

Tendo Frisch a primazia dos registros de populações originárias na Amazônia, podemos dizer que a dupla de Tecunas – de um pai e sua filha –, que, segundo as informações do catálogo, foram fotografados defronte à sua maloca, pouco depois de Tabatinga, são, possivelmente, os primeiros representantes de povos indígenas da

Amazônia retratados de que temos registro. Nesse conjunto, notamos que 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 fazia parte.

Não há nota de nomes de nenhum dos fotografados: o que os diferencia em termos de identificação nas legendas são: os grupos (no caso dos indígenas), a nacionalidade (no caso dos bolivianos) e as ocupações (pescadores, seringueiros, coletores) no caso dos ribeirinhos. Mesmo procurando fotografar pessoas, o cuidado em anotar informações de forma minuciosa restringiu-se aos exemplares da vegetação, seu recorte principal. Não há nomes, idades: há funções e grupos. A construção do exotismo é notável tanto nas fotografias quanto nas legendas que as acompanham, principalmente nas fotografias dos Amauás, anunciados no catálogo como “caçadores canibais”. Posaram em forma de estátua, de pé e com as pernas cruzadas, ostentando suas armas, e em suas frentes carregavam olhares pouco espontâneos (Figura 3).

As escolhas dos temas da flora, no entanto, foram minuciosamente catalogadas. No conjunto das fotografias, quatorze delas têm exclusivamente a flora como tema central e todas aparecem descritas com os possíveis usos de seus atributos e eventuais efeitos. Assim, visualizamos na legendas das fotografias:

O açazeiro (euterpe oleracea). Produz uma bebida muito refrescante; o Grupo de Palmeiras Notáveis: 1) Buriti (*Mauritia flexuosa*) 2) Assai (euterpe oleracea) 3) Bacaba “com que se prepara bebidas nutritivas e suaves ao mesmo tempo.”; a “Palmeira *Pachiubabariguda* (*Iriartea ventricosa*) Muito raro.”; a “(alchornioides hieronymia) *Urucurana*. Árvore de 150 pés de altura, dando frutos com a qual tomamos com peixe.”; as “Palmeiras *Jaurari*. (*astrocaryum jauari*) Que nós não comemos o fruto.”; a “Seringueira. Árvore da borracha ou goma elástica (*siphoniaelastica*) 100 pés de altura. Os índios foram os primeiros a preparar a resina.”; a “*Cumarú* (*odorata dipterix*): árvore de 140 pés de altura, usada para construção naval em madeira, a fruta contém uma vargem que o óleo é extraído e que é um dos melhores perfumes conhecidos.¹⁹

A borracha é um tema recorrente, seja no registro das árvores da qual é extraída, 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 o permitia adentrar a mata fechada e que a luz para a realização das fotografias era insuficiente debaixo da

¹⁹ RÉSULTAT 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. Rio de Janeiro: Typographie de G. Leuzinger, 33. Rue 7 Septembre, 1869. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/preciosidades-do-acervo-as-primeiras-fotografias-da-amazonia-resultado-de-uma-expedicao-fotografica-pelo-solimoes-ou-alto-amazonas-e-rio-negro-realizada-por-conta-de-g-leuzingerrua-do-ouvidor-33/>.

copa das árvores. As fotografias das grandes árvores 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.

Foi na região de Manaus que Frisch realizou as últimas 26 fotografias do conjunto comercializado pela Casa Leuzinger. Na imagem mais abrangente, em grande angular e profundidade, 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 o teto. Na referida 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 capturadas pela câmera, o que indica que elas pouco se moveram durante a tomada da fotografia. Os barcos de maior porte estão no segundo plano, pois não podiam atracar na praia.

Das fotografias realizadas em Manaus, cinco são de bolivianos que, segundo as legendas, trabalhavam como barqueiros no porto da cidade. Numa das imagens, uma família de barqueiros bolivianos aparece em destaque, 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 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 que tocava um tambor no interior da embarcação. 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 um seguidor dos conselhos e intenções comerciais de quem o contratou, como bom funcionário que era. A Amazônia, em suas fotografias, servia a propósitos utilitários à economia, à exportação, aparecendo submissa, como quem oferece de bom grado o que possui. Partindo de seu imaginário sobre a Amazônia e seus habitantes, Frisch atribuiu significados ao imenso espaço ao seu redor que deveria ser catalogado, exposto e explorado pela engenhosidade do século XIX. Como já afirmamos, a Amazônia apresenta-se no imaginário brasileiro como território expressivo resultante do exagero, auxese ou exageração. Apresenta-se para o imaginário europeu, desde o século XVI, como um território de riquezas inimagináveis. Desta forma edificou-se o conjunto de imagens que, em 1867, foram expostas na “Exposição de Paris” sob feitos de um mundo industrial já maturado, tentativa de expansão de vendas, vitrine do que havia de mais novo em termos de técnica. As exposições universais e tecnológicas do XIX eram

encruzilhadas entre consumidores e produtores, ode à atividade humana e ao esforço de dobrar as forças da natureza 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 instrumental – e a *Belle Époque* segue assim até o crepúsculo do ano de 1914.

A Exposição Universal de Paris (1867)

A cidade de Paris com que se depararam os delegados brasileiros e convidados para a Exposição de 1867 já havia sido modificada pelas reformas de Haussman. Exibia avenidas largas, restauradas e sedutoras, iluminadas, repletas de cafeterias 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”,²⁰ palco das rivalidades comerciais entre Inglaterra e França e das disputas políticas entre Prússia e França que culminariam na guerra entre os dois países 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 Walter Benjamin²¹ – “capital do século XIX”, donde irradiavam as tendências mundiais de comportamento. Para os idealizadores da exposição parisiense, os empresários seriam “homens especiais e superiores”, cuja tarefa era conduzir o saneamento das mazelas sociais da França, cujas causas descansavam em questões morais, e não na divisão social do trabalho, na exploração do trabalho, na propriedade privada ou na concentração de renda. A missão do patrão era propagar a ordem moral. Seguindo o caminho aberto pelas exposições antecedentes, a festa francesa foi símbolo da modernização, do exibicionismo burguês, da busca pela internacionalização – e autoafirmação – da exemplaridade do capitalismo, do colonialismo e da genialidade de seus protagonistas.

²⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais: espetáculos da modernidade no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

²¹ BENJAMIN, W. “Paris: capital do Segundo Império em Baudelaire”. In: Flávio R. Kothe (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 50.

Tendo isso em vista, entrou em cena o caráter didático-pedagógico da exposição para instruir os visitantes, dar feição ao novo, popularizar o conhecimento científico – preocupação enciclopedista –, mostrar o exótico longínquo e a missão civilizatória. Urgia que a educação fosse formativa, que “adestrasse” o operário e sua prole, formasse 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. Urgia também subordinar territórios, curvar povos e nações ao poder civilizatório do “centro do mundo”: a Europa.²²

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 homem europeu, de seu potencial indefinido e da indefinida vontade de ampliar sua potência. Nessa linha de pensamento, a fé em uma determinada racionalidade – burguesa e moderna – construíra seres incríveis, pedaços de promessas do porvir.

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

O Brasil e a exposição “Fotografias a partir da natureza por A. Frisch”

O império dos trópicos (Brasil) 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 ex-colônia exportadora de matérias-primas, posto que outra forma além dessa era impensável e impossível, dadas as condições materiais de um país sob o jugo da vontade das potências mundiais, das oligarquias escravistas e do papel exportador que desempenhava na conjuntura internacional do século XIX.²³

Visto que o fio condutor das exposições era dado pela modernização industrial e pela crença na racionalidade instrumental burguesa e eurocêntrica, qualquer desvio dessa forma de conduta era dita como selvagem, não civilizada e atrasada. Ciente disso, as elites

²² HOBBSAWM, Eric. *A era do capital: 1848-1875*. Op. cit.

²³ COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: UNESP, 2008.

do império brasileiro buscavam inserir o Brasil no circuito da modernidade e da era da ciência como promessa de futuro. Todavia como inserir a vontade de uma corte de um império periférico, cercado de repúblicas, dirigido por oligarquias patrimonialistas defensoras de uma instituição – a escravidão – sem a qual a economia se inviabilizaria? Era imperativo modernizar, porém contraditório fazê-lo. Imperativo era também o desejo de escamotear as marcas do atraso, mostrar que o Brasil possuía capacidade, ou pelo menos vontade, de ser moderno. Nas exposições universais, o Brasil buscou levar o que julgava ter de melhor e único, embora nosso melhor corresse sempre o risco de não impressionar.

O imperador Pedro II, como 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. 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.²⁴

As participações do Brasil nas exposições eram tratadas como 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 diante da capacidade de produção dos países já altamente inseridos no quadro histórico da Revolução Industrial. Foi a natureza que recebeu destaque nas exposições, justamente pela abundância, variedade e exotismo. Novamente a hipérbole sobre a natureza amazonense se destacou.

A busca por uma imagem do Brasil imperial no exterior estava ligada ao próprio empreendimento de definição da nacionalidade brasileira e de como o Brasil era sonhado como nação por suas elites. Nos circuitos letrados oligárquicos, o embate entre nacionalistas *versus* universalistas foi fomentado por nomes como Joaquim Nabuco – julgando que a redenção do país apenas seria possível através da europeização e

²⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 396.

consequente assimilação da modernidade que de lá emanava – e José de Alencar – adepto da exaltação do povo e do solo e das gentes da terra. Ambas as tendências, segundo Pesavento, estiveram empenhadas em um duplo processo: a delimitação da especificidade nacional ou a integração do país à cultura ocidental.²⁵

Uma das funções para a realização das exposições internacionais era consolidar e expandir uma imagem da burguesia vitoriosa e cooptar classes médias e classes trabalhadoras. A participação do Brasil naqueles espetáculos objetivava a criação de uma imagem moderna de sua 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, e tal busca implicava uma definição do que era o brasileiro. Assim, mesmo guerreando contra o Paraguai, o Brasil aceitou o convite do governo francês para a participação na Exposição de 1867. A elite ilustrada foi enfática quanto à participação na exposição, posto que deveria ser por intermédio daqueles espetáculos que seriam seduzidos 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, ratificou-se a ideia de que o esforço de inserir-se na exposição e, concomitantemente, na modernidade, era sinal de amor à pátria.

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,²⁶ houve dificuldades quanto à organização e remessa dos produtos a serem expostos, tais como: a construção do pavilhão brasileiro, a falta de experiência e de profissionalismo na apresentação do Brasil e 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.²⁷

Julio Constância Villeneuve, em seu *Relatório sobre a Exposição Universal de 1867*, narra que o Brasil ocupou uma área de 785 metros quadrados, menor do que a área

²⁵ Ibidem, p. 68.

²⁶ TURAZZI, Maria Inês. Op. cit., p.117.

²⁷ Ibidem.

ocupada por outros países. O espaço brasileiro era maior, contudo, do que a área ocupada por todos os países da América Latina, com 603 metros quadrados.²⁸ Buscando instruir os visitantes sobre as condições do país e as oportunidades de investimento dentro da conjuntura internacional da produção, a função do Brasil era fornecer matérias-primas e gêneros alimentares.

Posteriormente a tais contratempos relativos à participação do Brasil nesse ano, e fruto do desejo de abertura para a entrada de capitais estrangeiros, o governo imperial autorizou, por intermédio do Decreto nº 3.918, de 24 de julho de 1867, 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”.²⁹

Mesmo que as máquinas exibidas na exposição tenham sido “as jóias da coroa”, 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*,³⁰ publicada no mesmo ano da exposição e que hoje integra o acervo do Centro de Estudos Franceses no Século XIX, da Universidade de 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 o 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.³¹

Em realidade, o Brasil esperou os olhos do mundo voltarem-se para a capital francesa para lá trilhar o caminho em busca da desejada modernidade, seduzir capitais, expandir os negócios, tendo como finalidade a ampliação da riqueza em território latino-americano, garantindo o predomínio do capital e uma ordem social constante, que

²⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 137.

²⁹ *Ibidem*, p. 141.

³⁰ Disponível em: <https://archive.org/details/lexpositionunive01expo>. Consultado em: 20 Abr. 2020.

³¹ *Ibidem*, p. 278.

estimulasse o avanço científico, a educação profissional e a disciplinarização da mão de obra e seu ajuste político à ordem burguesa.

A fotografia brasileira na Exposição Internacional de Paris (1867)

Dentre os diferentes fotógrafos que participaram da Exposição de 1867, as fotografias de Frisch receberam menção honrosa. Coube ao fotógrafo a fadiga de viajar, de levar o peso dos equipamentos e de expor-se às mazelas da jornada. Aos leitores/apreciadores das fotografias cumpria apenas observar e “desbravar” a Amazônia. Sobre esse imaginário possível da fotografia, José de Souza 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.³²

A exibição das fotografias de Frisch, logo após sua realização, contribuiu enormemente para a sedimentação no imaginário mundial do mito da Amazônia como terra de riquezas naturais passíveis de extração indefinida. Cumpre 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 instauraram a primeira leitura visual internacionalizada da Amazônia, posto que, naquela lógica, ver equivale a conhecer. 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 por meio da estereotipação, da fixidez de identidades, para que ele, o discurso sobre o “outro” pudesse ser naturalizado, justificando a dominação.³³ 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.

³² MARTINS, José de Souza. *Sociologia da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 28-29.

³³ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

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. Há também a ambivalência do colonizado, com sua mentalidade já existente e a dos códigos que o colonizador trouxe. Nota-se um hibridismo, que 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.³⁴

Torna-se 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. Christoph Albert Frisch 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.

À guisa de conclusão, nossa compreensão das fotografias de Frisch passou obrigatoriamente pelo entendimento da conjuntura em que elas foram produzidas: a mentalidade imperial brasileira e as questões referentes à formação das consciências das metrópoles europeias sobre os territórios coloniais a partir da lógica das exposições universais. Segundo Said, territórios metropolitanos “costumavam apresentar modelos de maleabilidade e transportabilidade das culturas secundárias ou inferiores (...) expostas aos ocidentais como microcosmos do domínio imperial mais amplo”.³⁵

Depois da “desdocumentalização” das fotografias, isto é, buscar compreender as imagens fotográficas na sua biografia social, na sua vida pregressa – ato necessário para a transformação das mesmas em artefato³⁶ –, buscamos indícios de elementos que mostrassem presenças do discurso colonial. Importante destacar 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

³⁴ Ibidem.

³⁵ SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

³⁶ MENEZES, Ulpiano Bezerra Toledo de. “História e imagem: iconografia/iconologia e além”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.243-262

forma genérica e superficial através de estereótipos (caçadores, canibais, tapuias, coletores etc.). O resultado parece oscilar no contraste construído entre a riqueza da selva e a rusticidade de seus habitantes, desenhando ausências do processo civilizatório e gerando desejos pela aventura colonizadora do capital europeu e seu projeto de poder em terras amazônicas inexploradas.



Figura 1. “Caiaué (*elæis melanococca*, gaert.) palmeira da borda do Amazonas, prepara-se um óleo comestível de sua fruta”. Albert Frisch/Acervo: Instituto Moreira Salles.

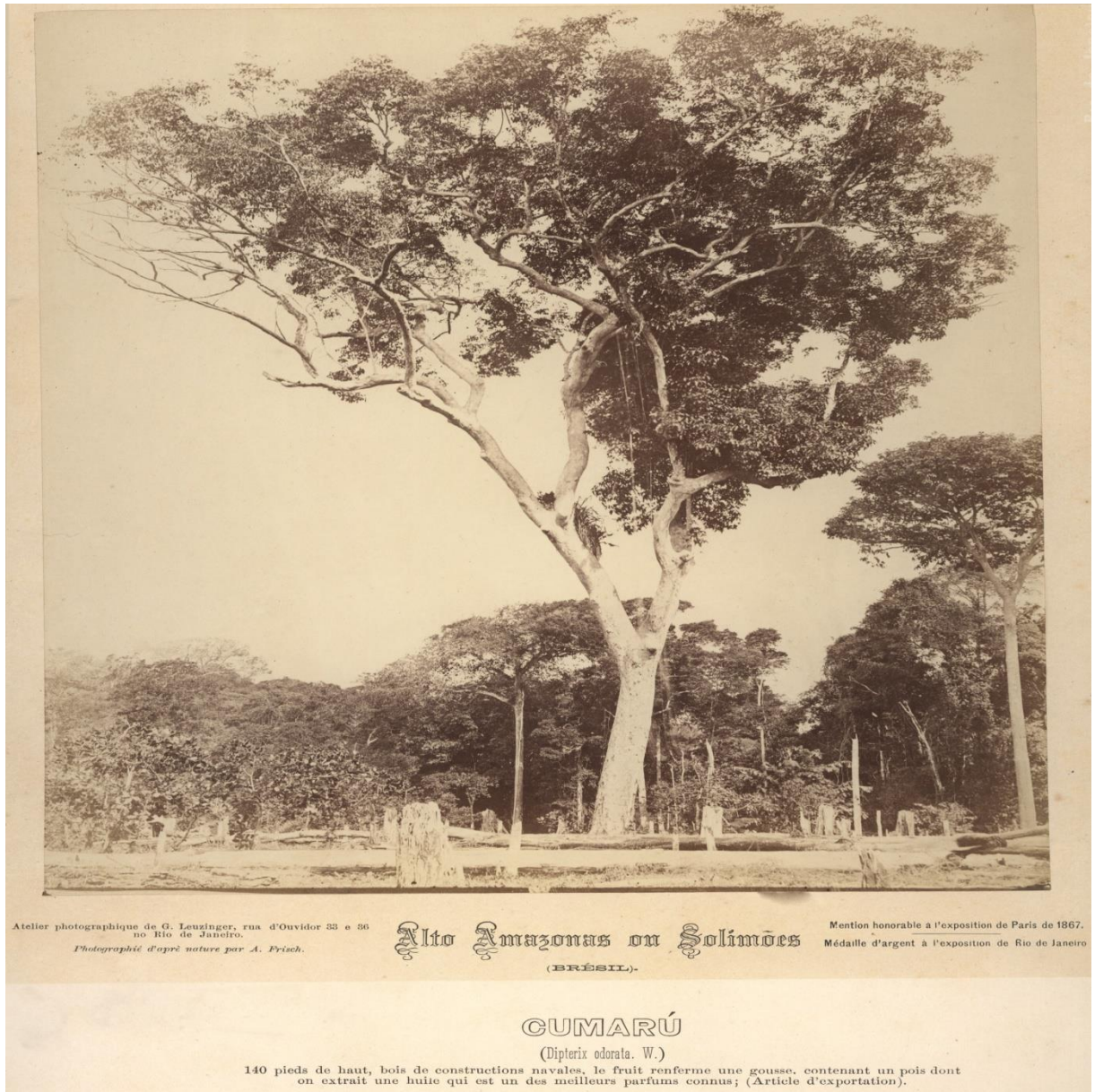


Figura 2. “Cumaru (*odorata dipterix, w.*) 140 pés de altura, construção naval em madeira, a fruta contém uma vagem que contém uma ervilha que o óleo é extraído, que é um dos melhores perfumes conhecidos; (Conteúdo Exportação)”. Albert Frisch/Acervo: Instituto Moreira Salles.



Figura 3. “Índios canibais amaúas”. Albert Frisch/Acervo: Instituto Moreira Salles.



Figura 4. “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 5. “Japurá (margem esquerda) alto rio, de Nova Granada (Colômbia); com um barco carregado deste 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 6: “Tarumã, confluência do rio Negro, com a canoa do fotógrafo”. Albert Frisch/Acervo: Instituto Moreira Salles.